أعلام الفن في الفكر الغربي المعاصر

د. كريمة محمد بشيوة

قسم الفلسفة- كلية الآداب

جامعة طرابلس

كان التطور لغة الفلسفة في أوروبا منذ مشروع الفلسفة المختلفة إلى جانب التطور السريع لمسيرة العلم فمنذ أن استفاد "بومجارتن" من تطوير "قولف" لغة الفلسفة.

تسارعت الخطوات بهذا المجال نحو بلورة نظرية في الجمال باعتباره الاستطفاء وفق التوجه العام لكل فيلسوف على حدة.

وليس هناك شك في أن الإلهام هو المتبع الأول للفن، فالعمل الفني (الجمالي)، هو الذي ينبثق عن فكرة ملهمة، يتحمس لها وجدان الإنسان الفنان. لكن هذا الإلهام الذي يحضر الفنان في لحظات مفاجئة ويساعده في خلق عمله الفني ليس هو الخطوة الأولى والأخيرة في خلق العمل الفني، ذلك لأن هناك أبعاد أخرى.

فقد اختلفت وجهات نظر علماء وفلاسفة الجمال المحدثين والمعاصرين في تعريف الفن، ولا غرابة في هذا الخلاف والاختلاف هو طابع الفلسفة والفلاسفة، وهو الذي يكسب الفلسفة ثراءها عبر تاريخها الطويل.

وسوف نتناول فيما سيأتي بعض أعلام الفن في الفكر الغربي المعاصر، في محاولة للتعرف على أهم النظريات التي قدمها هؤلاء الفلاسفة في فلسفة الفن.

أولا: برجسون[1] Bergosn (1895 – 1941)

تقوم نظرية برجسون في الفن على ما يمكن أن نطلق عليه الواقعية الميتافيزيقية وتستند إلى عيان حدسي يرى في الواقع ديناميكية حية أصلية متجددة على الدوام.

فيقول برجسون:

إن العالم عمل "فني أغنى وأخصب من أي عمل فني آخر، لأنه لا وجه للمقارنة بينه وبين إنتاج أي فنان مهما كانت عظمته[2].

ويقصد برجسون بذلك أن للواقع سمات العبقرية بما يميزها من أصالة وجدة وقدرة إبداعية، وأن الفن نفسه إنما يصدر عن هذا الواقع الخصب المبدع[3].

والفن عند برجسون يرمي إلى معرفة أسمى الوقائع فهي ليست مجرد إدراك حسن لهذا الواقع بقدر ما هو معرفة أعمق به عن طريق طرح تساؤل حياله والمشكلة الجمالية ليست سوى محاولة الإجابة عن هذا التساؤل.

ويرى برجسون أن الحدس هو طريق الفنان للنفاذ إلى حقيقة الواقع بحيث يأتي إدراكه الجمالي للأشياء بنوع من الكشف أو المشاهدة الصوفية، وبالتالي يتحول الإدراك الجمالي إلى رؤية vision لا تكاد تتميز عن الموضوع المرئي، أو معرفة عينية هي أشبه ما تكون بالاحتكاك أو الملامسة.

ويقصد برجسون بالعيان الجمالي الشعور بتوافق جديد مع الأشياء، والإحساس بضرب من الوئام بين الفكر والوجود، بشرط أن نعرف كيف نتجاوز مستوى الفعل، أو كيف نتجرد من مطالب الحياة العملية.

يقول برجسون:

"الفن.. رؤية.ز تقتضي أن يكون الحس أو الشعور.. مجردا.. عن المنفعة، أي أنها تنطوي على شيء من اللامادية في الحياة..[4].

فعندما تعود النفس إلى حالتها الأولى من "النزاهة" و" السخاء" فهناك يكون في وسع الإنسان أن يكشف عما في الأشياء من جوانب تخفي في العادة على الغريزة وحدها، وتظل محجوبة عن اهتمامات الطبيعة الحسية، ومثل هذا "النقاء" في الإدراك الحسي لا بد من أن يؤدي إلى الانشقاق على موضوعات الحياة النفعية، بحيث يكون في وسع النفس المتحررة من ضرورات الفعل أن تبلغ مستوى اللامادية في الحياة[5].

لهذا يقرر "برجسون" : أن في وسعنا نقول – دون أي تلاعب لفظي بمعاني الكلمات – أن الواقعية تتحقق في العمل الفني حينما تكون المثالية (اللامادية) قد تحققت في النفس، وأن المرء لا يعاود الاتصال بالواقع، اللهم إلا حين يكون قد ارتقى إلى مستوى المثل الأعلى[6].

وهكذا نرى أن التأمل الجمالي عند "برجسون" لا يقودنا إلى شيء آخر سوى "الوجود" نفسه، وأن كان من شأنه أن يجعلنا نرى الأشياء في صميم عموميتها،فندرك بذلك ماهيتها.

لهذا فإن "برجسون" لا يرى مانعاً من القول بأن الجمال إنما هو العام في الخاص. والفن بهذا المعنى إنما هو ضرب من ضروب الاستحواذ على الواقع أو على العالم.

هنا تتلاقى فلسفة "برجسون" الجمالية مع النزعة الرمزية symbolism في الفن.

ويرى "برجسون" أن الجمال لا يضيف شيئا إلى وجود الموضوع نفسه، ولكن من شأنه أن يتجلى حينما ينجح الفكر البشري في الاستحواذ على ذلك الوجود، محققا ضربا من التوافق بينه وبين الموضوع

ولعل هذا ما عناه برجسون في كلامه أن الشيء لا يكون عامرا بالإيحاء لأنه يتصف بالجمال بل هو يتصف بالجمال لأنه عامر بالإيحاء.

ولا شك أن هذه النزعة الواقعية الميتافيزيقية هي التي أملت على برجسون إلحاق الفن بالفلسفة على أساس أن الفن عيان مباشر يكشف لنا عن الواقع متخطيا ضرورات الفعل التي تحد في العادة من رؤيتنا في الوجود وكأنما هو حركة تنقلنا من الرمز إلى الحقيقة[7].

ثانيا كروتشة[8] Croce Benedetto (1866 – 1952):

يرى كروتشة أن الفن عيان vision أو حدس Imtotitiom وأن ما يخلقه الفنان إنما هو صورة Image أو وهم ومن ثم فإن كثيراً من الكلمات مثل التوهم والتخيل إنما تتوارد على أذهان الناس حين سماعهم لكلمة الفن وهذا لا يجانبه الصواب.

فالفن حقيقة هو هذه المفاهيم جميعا التي تصب في النهاية في كلمة الحدس أو العيان أو " علم التعبير "[9]

وبناءاً على تعريف كروتشة لماهية الفن خرج بمجموعة من خصائص العمل الفني اللازمة أو الضرورية لكونه حدس أو عيان، وهي :

1. أن لا يكون الفن ظاهرة فيزيائية أو واقعة طبيعة[10]faithphysiqwe وهذا يعني أن لا ننظر للفن بوصفه ظاهرة طبيعية أي أنه يخضع لما تخضع الظواهر الطبيعية التي تقبل القياس أو التجزئة وكذلك فإنه لا ينبغي النظر له باعتباره رمزاً من رموز الرياضة أو شكلا من أشكال الهندسة كالمثلثات والمربعات أو المكعبات أو غيرها.

وينكر كروتشة محاولات بعض العلماء رد الظاهرة الجمالية إلى أخرى فيزيائية صرفة، وكأنهم بذلك يحاولون إرجاع الشيء الجميل إلى آخر يبدو بشكل طبيعي يمكن قيامه، وتعداده، وإجراء التجارب عليه. إن كروتشة يذهب مع هذا الرأي إلى نهايته فيتصور أنه بإمكاننا إرجاع الجميل إلى شيء مثل هذا. يبدو أنه عند هذه اللحظة التي يستحيل فيها من مجرد " الجميل" إلى مجرد سطح عادي يتكون من مقادير معينة من الألوان، ومن مجموعة من الخطوط الجامدة، فإنه يصبح واقعة فيزيقية تقبل ما تقبله مثيلاتها من التجارب التي تقسمها وتحليها إلى أجزاء صغيرة أو ظاهرة عادية تخضع للفحص التجريبي[11].

ويرى كروتشة استحالة وجود ذرات مادية أو أصل مادي للظاهرة الجمالية حال تذوقها ، لأنه لو صح ذلك لتحولت هذه الظاهرة المبدعة إلى شيء مصنوع له لون وشكل مختلف تماماً عما تبدو عليه الأعمال الفنية، ولو أن فنانا أراد تطبيق هذه القوانين والقواعد العلمية على الظاهرة الجمالية لأصبحت أعماله مثار سخرية من المتذوقين[12].

وخلاصة القول أن العمل الفني هو عمل مستقل تمام الاستقلال عن كل الظواهر الطبيعية أو الوقائع المادية الملموسة التي تخضع لقوانين العلم الرياضي والطبيعي من حيث أن خلق خاص، ورؤية تسمو على مستوى المادي العلمي.

2. ولما كان الفن حدساً فقد لزم عن ذلك أن لا يكون فعلاً نفعيا يبغى الإنسان من ورائه الحصول على اللذة أو اجتناب الألم وعلى هذا النحو يصبح الفن معرفة نظرية لا علاقة لها بمستوى السلوك والأفعال فليس له علاقة إذن بمشاعر اللذة والارتياح، فقد يثير فينا أحد الأعمال الفنية شعورا بالحزن أو الفرح لكن ذلك لا يعني أن يكون هذا الشعور بذاته هو جوهر الشعور بالفن أو حدساً له[13].

ويقوم نقد كروتشة بإتباع مذهب اللذة في الفن على اعتبار أنه مذهب يفترض وجود ضرب من التطابق بين الشغف والجمال، والإحساس بالملائم. وهذا الأمر يمكن أن يحدث في ضروب أخرى من النشاط الروحي. ولهذا فإن كروتشة ينزه العمل الفني عن كل ضروب المنفعة ويسمو بها فوق مستوى حاجة الإنسان وميوله ورغباته ، وحتى فوق مجرد إحساسه بالملائمة أو السعادة[14]

3. فضلا عن إنكار كروتشة لأن يكون الفن واقعة مادية فيزيقية، أو فعلا نفعيا يضيفه إنكاره بأن يكون الفن فعلاً أخلاقيا. وهو يذهب إلى أن الفنان ليس بحاجة إلى فعل الخير في فنه ، أي ممارسة إرادة الخير من خلال مبدعاته الفنية، فإذا كانت الأخلاق هي شيء ماس بحياة رجل الفضيلة والأخلاق، فإنها ليست على نفس مستوى الأهمية بالنسبة للفنان، وهكذا يصبح الفن حرا طليقا بما يتصوره في مخيلة صاحبه، فتقييم العمل الفني لا يكون على مستوى الأخلاقي أو عدمها واللوحة الفنية التي تجب انتباه المتذوق ليس من شروطها أن تكون ذات مسحة أخلاقية ، أو دينية، أو متزنة ، أو أن يكون مضمونها دعوة للخير أو الحب، فالعقل الفني هو الخلق الخاص ذاته الذي لا ينتقص من قدره ولا يزيد أن يكون على مستوى معين من الأخلاق والكثير من الأعمال الفنية كاللوحات والقصص الأدبية والأفلام السينمائية أحيانا ما ترمى إلى مضامين لا تخلو من شر أو فزع أو خوف إلا أنه لا يمكن أن يقال أنها خالية من الفن ، أو هابطة في الموضوع أو الأسلوب[15]

وفي ضوء ما سبق ينأى كروتشة بإنكاره السابق عن اتجاه بعض المدارس القديمة والحديثة التي دعت إلى سياسة التوجيه الفني، بحيث يكون الفن موجها لخدمة أهداف المجتمع الاجتماعية والقومية والأخلاقية بل والدينية أيضا

وفي ضوء إنكار كروتشة أن يكون الفن فعلا أخلاقيا فإن حدس الفن عنده يختلف عن أفلاطون. فالأول يعزل الظاهرة الفنية ويخرجها من حيز الوجود الديناميكي الفعال، ويرفض أن تكون شيئا من نطاق العالم الطبيعي أو الأخلاقي أو العقلي، وأن تستقل عن كل ما حولها وتصبح ظاهرة لا تدرك سوى بالحدس أو العيان. أما أفلاطون فقد رأها في مثال الجمال الغائب في جزيئات العالم الأرضي الذي لا يحصل إدراك تام له إلا في علم المثل[16].

هذا وعلى الرغم من أن كروتشة فقد نزه جمال عن علائق الجمال الحس والمادة والعلم والسلوكيات، مما يجعله قريبا من مثالية أفلاطون الجمالية إلا أنهما يختلفان تماما من ناحية التطبيق العملي للفنون والجماليات على أذواق الأفراد فقد كان الأول يستبعد أي تأثير صادر عن هذه الظاهرة باعتبارها موجودة بذاتها، ومدركة في ذاتها عن طريق الحدس أو الشعور بها وأنها في استقلال تام عن أي غرض خير أو شرير ومن ثم يستبعد أثر الفنون التي تمس وجدان الإنسان وتنمي فيهم حاسة التذوق ويغلق السبل أمام العمل الفني في التعبير عن حاجات المشاهدين[17]

أما " أفلاطون " فقد حاول تطبيق سياسة التوجيه والإرشاد الفني على الشباب في محاورة الجمهورية فتخير من الفنون بعض أنواع الموسيقى ليقوم بها نفوس الشباب، ويبث فيهم نوازع الخير، والشرف، والفضيلة، ويستثير حماسهم[18].

ورغم إنكار " كروتشة " لفكرة الفن الموجه، إلا أنه يتصور أن حدس الفنان هو رسالة في حد ذاتها، وأنه ليس للفن من غاية أو هدف إلا نحو ذاته، أي في حدسه والشعور به.

هذا، ولا يعني إنكار " كروتشه " للفن الموجه إنه ينكر أن يكون للفن وجهة أو غاية أخلاقية ما، بأنه يدفع إلى الاعتقاد بلا إنسانية الفنان ، أو خروجه من دائرة السلوك الأخلاقي، ذلك لأن الفنان عندما يتجه إلى عالم الفن الخالص، فإنه بذلك يكون في مطلق سلوكه الأخلاقي والإنساني[19].

4- وبعدما أنكر " كروتشه " أن يكون الفن فعلا أخلاقيا، فإنه ينكر كذلك أن يكون معرفة تصورية، وذلك بناءً على أنه ميز بين المعرفة الفلسفية والمعرفة الحدسية الخاصة بالفن. فالأولى خاصة بالعالم الطبيعي أي أنها حدس يقدم لنا الظاهرة. أما الأخرى فهي مجرد تصور عقلي أو مفهوم يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة أو الروح.

يقول " كروتشه " عن المعرفة الفنية المثالية: " إن المثالية التي تميز الحدس عن التصور وتميز الفن عن الفلسفة ، والتاريخ، أي عن تقرير الكلي والعام وإدراك الحادث أو روايته، هي الميزة الداخلية العميقة التي يمتاز بها الفن، فمتى تجرد التفكير من صفة المثالية تبدد الفن ومات: مات في الفنان، فإذا به يصبح ناقداً بعد أن كان يلاحظها في حالة وجد "[20].

وقد أنكر "كروتشه " بشدة أن يكون الفن ضرباً من المنطق. فهو يعتبر الفجوة عميقة بينهما، وأن الفلسفة والدين والتاريخ من ضروب المعرفة الأقرب إليه من المنطق في دنيا النظر والمعرفة.[21]

على هذا النحو السابق يبدو مبحث الفن عند " كروتشة " وكأنه منبثق تماما ممن فلسفته في الروح، فقد مزج فكرة الحدس بفكرة التعبير، وجعل من الفن حدساً تعبيرياً[22].

فيرى " كروتشة " أن إحدى الخصائص الأساسية للحدس أنه لا يمكن فصله عن التعبير، فما أن يكون الشخص حدساً، حتى يخلق في نفس الآن تعبيراً عنه.[23]

والحق أن انطلاق كروتشة من الوجود الحقيقي، أو الروح قد دفعه إلى رؤية الموضوعات باعتبارها حالات ذهنية أو نفسية لا باعتبارها أشياء خارجية مستقلة عن قوى العقل والروح، ومعنى ذلك إن الموضوعات لن تعرف إلا إذا دخلت في مجال التصورات، والحدس العقلي [24].

ويعنى قول " كروتشة " بأن الفن حدس أو عيان أنه خاضع لشعور الفرد ولحالته النفسية، ولما كان الفن الحقيقي هو الذي تدركه النفس حين تحدس بعقلها العمل الفني، لهذا فإن ما يروقنا في أي عمل فني، هو ما تستريح له حالتنا النفسية، وهو ما نتخيله أو نتصوره [25].

وقد تعرض تعريف " كروتشه " للفن إلى التفنيد من قبل أتباع الفلسفات التجريبية والواقعية، حيث ذهب أتباعها إلى رفض فرضية " كروتشه " حول أن الفن مجرد تخيل أو تصور أو تعبير باطني وأعلنوا أن الفن لا قيمة له بدون أن تراه العين وتلمسه اليد، أما أن يكون مجرد نسيج من تصورات العقل وتخيلاته، فذلك ما ينافى الخلق الفني بما يتميز به من إبداع.

وقد ذهب كروتشه يدافع عن موقفه من تصور الفن مؤكداً على انه من الخطأ تصور أن المهارة اليدوية هي من الأسباب الأصلية لنجاح العمل الفني، وأن مرحلة الحدس أو التعبير هي المرحلة الرئيسية التي تتكون فيها الصورة الذهنية في عمل الفنان في حين أن المهارة اليدوية هي مجرد " عادة تكنيكية " تكتسب في المران والتعلم[26] هذا وعلى الرغم من محاولات كروتشة الدفاع عن موقفه من الفن باعتباره حدساً عقلياً مدعماً رأيه بأمثله من حياة كبار الفنانين في عصر النهضة مثل : روفائيل سانزيو وليوناردو دافنشي، إلا أنه لم يسلم من سهام النقد التي وجهها له كل من التجريبيين والواقعيين.

نخلص مما سبق إلى أن الفن عند " كروتشه " هو حدس وتعبير للصورة العقلية أو هو شعور ووجدان ، بيد أن هذا الحدس يحتاج إلى التجربة العملية، وإلى الفعل والتحقيق.

يقول " ستولينتز ":

" إن من واجبنا دراسة علم الجمال بطريقة تجريبية، وهذا يعني ضرورة اكتسابنا لأكبر قدر يمكننا اكتسابه من المعرفة الواقعية عن الفن وضرورة إخضاع اعتقاداتنا لهذه الوقائع، فمن الواجب أن يكون من الممكن فهم أي شيء نقوله عن الفن من خلال التجربة العينية "[27]

وهكذا يتأكد لنا أن المذهب الحدسي عند كروتشه قد قدم مفهوما مثاليا للفن يستمد قوته من الحدس والعيان.

ثالثا : جورج سانتيانا[28].Santayana.g(186- 1952):

إن تداخل مساحة الفن مع مساحات العلوم المختلفة أدى إلى أن "سانتيانا" قد أنكر وجود علم الجمال أصلاً، كما رفض إدخال فلسفة الفن ضمن فروع الفلسفة الأخرى ، وذلك لأنه رأى أن " فلسفة الجمال " ما هي إلا مجموعة دراسات مختلطة ساعدت على خلطها بعض الظروف التاريخية والأدبية ، فضلاً عن اعتقاده في أن خبرة الجمال ليست مستقلة عن غيرها من الخبرات العادية في الحياة ، وليس أدل على اشتراكها بين العلوم وتداولها بينهم من أن موضوعها قد تداوله علماء النفس ومؤرخو الفن والفلاسفة والنقاد وغيرهم.[29]

وتعنى كلمة الفن عند " سنتيانا " معنيين مختلفيين هما : معنى عام : يجعل من الفن مجموعة العمليات الشعورية الفعالة التي يؤثر الإنسان عن طريقها على بيئته الطبيعية حتى يتمكن من تشكيلها وصياغتها وتكييفها ، ومعنى خاص : ويجعل من الفن فيه مجرد استجابة للحاجة إلى اللذة أو المتعة أي لذة الحواس ومتعة الخيال ، وذلك بغض النظر عن وجود الحقيقة أو عدمها [30].

وعلى هذا النحو يكون الفن بالمعنى الأول غريزة تشكيلية شاعرة بغرضها ، فإنه لو قدر للطير أن يشعر بفائدة ما يصنعه عندما يشرع في بناء عشه لأمكنا أن نسمي نشاطه هذا بالنشاط الفني [31].

وهكذا يصبح الفن بمعناه العام هو كل فعل تلقائي يعززه النجاح ويحالفه التوفيق بشرط أن يتجاوز البدن لكي يمتد إلى العالم فيجعل منه منبها أكثر توافقا مع النفس[32].

وبرى " سنتيانا " أن العلاقة وثيقة بين مجالي الفن والجمال، ويتمثل هذا بوضوح من خلال النظر إلى الفنون الجميلة.

يقول " سنتيانا " في كتابه العقل في الفن :

".. إن العلاقة بين الفن والجمال هي علاقة وثيقة ، ذلك أن الفنون الجميلة التي تعبر عن هذه العلاقة ، ما هي إلا ضروب من الإنتاج يفترض أنها تتضمن بعض القيم الاستيطيقية[33].

والفن عند " سنتيانا " هو انتقال من مرحلة المادة إلى الصورة ، أي بمعنى الانتقال من المادة الجامدة إلى أخرى مرنة يصنعها الإنسان ليتكيف بها مع رغباته وميوله ، فالإنسان يكون في حالة رغبة مستمرة وشوق متواصل لتعديل الواقع المادي الصلب وجعله ملائما لرغباته ومتوافقا مع أحلامه، وفي تلك الأثناء يحول الإنسان جاهدا أن يتحرر من عبودية الطبيعة لكي يصل إلى حرية الروح، تلك الحرية التي تصنع ما يلائم الإنسان ومل يرضي ميوله [34].

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى لا يعنى " سنتيانا " بتحول المادة إلى صورة جميلة مجرد تحقيق رغبات الإنسان وميوله فحسب أي أن يكون الهدف هو مجرد تحقيق منفعة ما فحسب، بل يكون هذا التحويل بمثابة الوقفة الشعورية الممتعة التي ينظر فيها الإنسان إلى نتيجة صناعته، وخلاصة جهده الفكري والفني فيتأمل الصورة الفنية الجميلة التي صنعتها يداه، وعلى هذا النحو يصبح الفن نظاما للقلب والخيال، يبلغ به صاحبه حد الإشباع واللذة ، وعليه تقوم نهضة المجتمع ورقي الحياة.

وهكذا ينظر " سنتيانا " إلى النشاط الفني بصفته مظهراً لاستمتاع عقل الإنسان بأعظم ثمرات صناعته وإنتاجه وأسمى إبداعاته ومن خلال ذلك تبنى الحضارة الإنسانية ويصبح لها وجه خاص بكل مجتمع.

ويتطرق " سنتيانا " إلى بحث مسألة القيم الجمالية فيحاول التمييز بينها وبين القيم الأخلاقية ، والعملية ، فيقول :

" أن العلاقة وثيقة بين الأحكام الجمالية والأحكام الخلقية ، بين ميداني الجمال والخير ، غير أن التمييز بينهما هام ، وأحد عناصر هذا التمييز هو أن الأحكام الجمالية إيجابية أساسا، بمعنى أنها تنطوي على إدراك لما هو خير، في حين أن الأحكام الخلقية في أساسها سلبية ، أي أنها إدراك للشر. وعنصر آخر من عناصر التمييز هو أن الحكم في حالة إدراك الجمال ينبع بالضرورة من ذات الموضوع ، ويقوم على طبيعة التجربة المباشرة، ولا يستند أبدا على نحو شعوري إلى فكرة المنفعة التي قد تنتج عن التجربة ، أما الأحكام القيمية الخلقية، فإنها حينما تكون إيجابية ، تقوم على الإدراك الواعي للفائدة التي تترتب على التجربة " (35).

ويميز " سنتيانا " بين القيم الجمالية والقيم الأخلاقية. فالقيم الأخلاقية قيم تتصف بالسلبية، وتقتصر مهمتها على اجتناب الألم ، ومحاربة الشر، فالعالم الأخلاقي هو عالم الواجب والإلزام، والتكليف فضلا عن كونه عالم الصراع ضد الخطيئة ، في حين أن عالم الفن هو عالم الحرية والاستمتاع ، ومن ثم كان النشاط في مجال الأخلاق مقترناً بالنشاط الجاد والشاق، في حين اقترن الفن باللعب والنشاط الحر الطليق، ومن ناحية أخرى تختلف قيم الجمال عن قيم الأخلاق والحياة العملية ، من حيث كونها قيما مطلقة لا أهداف من ورائها ولا منفعة ترجى منها فليس للمتعة الجمالية هدف إلا تحقيق اللذة والمتعة وإدراك الخير المطلق الإيجابي. وآية ذلك أن النشاط الفني لايثمر ولا يزدهر إلا في أوقات الازدهار الحضاري فهو ترفيه وانطلاق متسامي في حين أنه يختفي في الأوقات التي يسود فيها التدهور والاضمحلال ، فالفن تقتله الحاجة وتعصف به ضروريات الحياة الملحة ، في حين أنه يزدهر وينفسح مجاله أمام الهدوء والحرية وأجواء الخير والرفاهية.

ويرى " سنتيانا " ضرورة التمييز بين المتعة الجمالية وبين ما عداها من متع ولذات. وهو في هذا الموضوع يهاجم الآراء التي ذهبت إلى تنزيه المتع الجمالية والفنية من الهوى

والغرض، فكأنهم بذلك ينكرون على من يفتنه العمل الفني مجرد التفكير في امتلاكه أو الاستحواذ عليه [36].

ويتطرق " سنتيانا " في كتابه " الإحساس بالجمال " إلى شرح وتفسير اللذة الجمالية ودوافعها، وهو يرى أن إحساس المرء بجمال اللوحة يمكن أن يكون دافعا لشرائها وليست هذه قاعدة عامة. إذ يتمنى الإنسان امتلاك الأحجار الكريمة الباهظة الثمن بيد أنه لا يستطيع ماليا القيام بذلك، ورغم ذلك فإن اللذة الجمالية تظل مقرونة على الدوام بحب التملك شأنها شأن أي لذة أخرى، فالذي يحب أو يعجب بثمة شيء يود امتلاكه في حقيقة الأمر كما أن إعجاب الرجل بجمال المرأة يكون دائما مقرونا بحب التملك، فالعلاقة بين الإحساس باللذة والاستمتاع بشيء ما والشعور برغبة الامتلاك متلازمان وفي الحياة من الأمثلة على ذلك الكثير.

وقد وجه " سنتيانا " النقد لما ذهب إليه " كانط " عن " كلية وعمومية الذوق الجمالي " وكان الأخير يذهب في بحثه عن الجمال الذي ضمنه مؤلفه القيم " نقد ملكة الحكم " إلى أن الأحكام الجمالية تتسم بالعمومية والكلية لأن المرء حين يحكم على شيء ما بالجمال إنما يعنى بذلك " الجمال بالذات " أو أن هذا الشيء " جميل في ذاته " وأن هذا الجمال هو ما يراه الآخرون كذلك ، ولكن هل من المعقول أن يصبح الحكم على الجميل واحداً ،وكليا وعاما عند جميع الناس. إن " سنتيانا " يرى أن الواقع يشهد بعكس ذلك فالأذواق تختلف تماما من شخص لآخر ، كما تختلف في الشخص الواحد من مرحلة لأخرى وهكذا. فكيف يتسنى لنا القول بوحدة الذوق العام عند جميع الناس أنه لو صح ذلك لصارت الأحكام الجمالية مطلقة عامة، وهي في الواقع غير ذلك، لأنها نسبية فردية، خاصة[37].

فيرى " سنتيانا " أنه " لايوجد اتفاق كبير على الأمور الجمالية ، والنزر الضئيل من الاتفاق الذي نجده بين الناس إنما يقوم على تشابههم في الأصل والطبيعة والظروف، هذا

التشابه الذي حيثما يوجد يؤدي إلى التشابه في جميع الأحكام والمشاعر ، وليس في الأحكام والمشاعر الجمالية فحسب. ولا معنى في قولنا أن ما يجده شخص معين جميلا يجب أن يعتبره شخص آخر جميلا أيضا. فإذا كانت لهما نفس الحواس وكانا متشابهين في المزاج والارتباطات فإنهما لا شك سيعتبران نفس الشيء جميلا. أما إذا اختلفت طبيعتهما فإن الصورة التكوينية التي يجدها الشخص الأول ساحرة قد يعجز الثاني عن رؤيتها على الإطلاق[38].

وقد عرض " سنتيانا " إلى أهمية الإدراك الحسي في تحصيل الخبرة الجمالية ودور الوظائف الحيوية في إدراك الجمال والإحساس به. كما أبرز أهمية العنصر المادي من الموضوع الجمالي ، والذي يأخذ بألباب المشاهدين ويستحوذ على إعجابهم بروعته وتأثيره عليهم ، ولا يعني ذلك أن المادة هي الأساس الأول في الجمال والفن لكنها مع ذلك المبدأ أو البداية لكل ما هو جميل[39].

رابعاً : " جون ديوى " John Dewey (1859- 1952)

" جون ديوى " هو فيلسوف أمريكي يعد من أشهر الفلاسفة الأمريكان الذين ظهروا في القرن العشرين ، ومن أهم مؤلفاته في مجال الفن والجمال كتابه " الفن خبرة " ، والذي نشر عام 1934.

ينطلق جون ديوي في معالجة مشكلة الفن من الفنون البسيطة الشائعة في المجتمعات والتي تلخص ثقافة المجتمع المتوارثة عبر الأجيال من خلال مؤسسات المجتمع وما فيها عادات وخبرات ويبدأ من النقوش والأسلحة والأدوات والأغطية والأواني الفخارية والاحتفالات والحكايات وغيرها يميز قبيلة عن أخرى ومجتمع عن آخر ويضم كذلك المعابد والأنشطة بها فيما يشكل خبرات فنية قوية وخلافة تصل إلى أعلى مستوى من الإبداع في الأعمال الفنية.

وعلى ذلك بدأ "ديوي" تجربته من الفن بالإيمان المطلق بالتجربة ذاتها التي تعتمد على الخبرة العامة. وعلى هذا النحو فالفيلسوف لا يختلف كثيراً عن الفرد العادي الذي يمارس الفن لأنه يعيش نفس التجربة ويعاني نفس معاناته.

من تحليل كتاب " الفن خبرة" "لديوي" يتضح لنا ما يلي:

أن ديوي " يدرس الخبرة الجمالية ويحللها بحجة أنه لا سبيل لنا إلى فهم الظاهرة الجمالية إلا إذا درسناها ونحن في "شكل الغفل " إذا أنه لن يجدي في دراسة الفن أن نمتحنه أو نفرع من شأنه بدون أن نلجأ إلى دراسة عن طريق الخبرة العادية، أو يعود الأذهان على ممارسة السير الطبيعي للأمور، حتى يتسنى لنا الوقوف على مثل هذه الخبرة.

وعلى هذا النحو يرفض ديوى جميع النظريات التي تفسر الفن من منطلق روحي، أي تلك التي تحاول أن تقطع الصلة بينه وبين موضوعات الخبرة الملموسة بدون أن ننتبه إلى وجود صلة قوية بين الفنون الجميلة، وممارسات الحياة اليومية وخبراتها المعتادة.

ولما كان الفن متصلا بمسيرة الحياة، فير منقطع عن ركبها، منبثقا من الظروف الاجتماعية وقائماً عن طريق الأنظمة الاجتماعية، فمن ثم يجب الرجوع إلى جذوره وأسسه عن طريق دراسة الخبرة العادية التي لا تتسم عند النظر إليها بأي طابع جمالي.

ومن هنا فإن "ديوى" لا يعترف بأن " الفن من أجل الفن" لأن الفن يجب أن يكون تفسيرا وتعبيرا نفهم فيه معاني الحياة ونستمتع بها والفن يثرى الحياة. ولا نبحث، في الخبرة الجمالية، بالتأكيد، عن غاية مباشرة خارج الخبرة نفسها. وبهذا المعنى تكون القيم الجمالية ذاتية داخلية. ومع ذلك فإنها تكون، وينبغي أن تكون، جزءا مكملا للحياة ولا تكون شيئا منفصلا عنها. ولم يكن "أفلاطون" مخطئا على الإطلاق عندما كان يرغب في ضبط وتنظيم دراسة "هوميروس" واستخدام الموسيقى في حياة مشتركة. إن الخبرة الجمالية هي،

أو ينبغي أن تكون قمة الخبرة المشتركة في أعلى صورة من صور التعبير. فعن طريقها يصل الناس إلى تعاطف متبادل وتفاهم أكثر مما يصلون إليه بأية طريقة أخرى

ويعرف "ديوي" الخبرة بأنها ثمرة التفاعل الذي يحدث بين المخلوق الحي من جهة وبين بعض مظاهر الذي يعيش فيه من جهة أخرى[40]. ويضرب "ديوى" مثالا لهذه الخبرة بالشخص الذي يعاني ويكابد في رفع حجر على الأرض وكيف أن خواصه مثل الحجم، والشكل، والصلابة، والوزن هي التي تحدد فعل هذا الشخص، كما قد يكون هناك شخص يكرس وقته للتعامل مع الأفكار فتتولد خبرته من خلال هذا التعامل[41].

وجدير بالذكر أن لكل خبرة أو نموذج نسيجاً أو بناء، وذلك لأنها ليست مجرد فعل وانفعال أو جهد ومعاناة على التعاقب لكنها تنحصر في صميم العلاقة القائمة بينها[42].

وهكذا نجد أن الإنسان يكون في حالة تفاعل كامل مع بيئته الطبيعية كما يحاول التكيف معها في سبيل ضمان الأمن والاستقرار لنفسه، وعلى هذا النحو تتحدد حياة الفرد ومصيره، وهذا التفاعل والتبادل الثنائي بين الإنسان وبيئته لا يحدث على مستوى الظاهر (الفني) فحسب، بل يحدث بطريقة باطنية عميقة، وعلى هذا النحو ورغم ما تسببه الحياة الطبيعية – التي تحيط بالإنسان – من متاعب وعقبات بالنسبة له إلا أن عملية التكيف الباطنة التي تجمع بينه وبين ممارسة أفعاله وتجربته مع البيئة إنما تدفعه دفعا للتكيف السريع والتلائم مع الظروف الطارئة، والسريعة وهكذا تسير الحياة من حوله بسيرة طبيعية يحاول ترويضها وإخضاعها عن طريق جهده واجتهاده في تحصيل التجربة عنها[43].

ويذهب ديوي إلى أن انعدام الصلة المتبادلة بين الإنسان والبيئة بما يعنى انعدام التكيف بينه وبين الواقع، إنما يعنى فناء الفرد[44].

وعلى هذا النحو فإنه يرى أن مسألة الخبرة العادية بالحياة هي السبيل الذي يقود إلى الكشف عن سر العلاقة الحيوية بين الإنسان ومقتضيات بيئته وأن سنة الحياة أو الطبيعة

عند البشر أو جبت أن تظل هذه الصلة قوية ودائمة على الدوام، لأنها تمثل السر وراء وجود الإنسان، وتحقيق التوازن الكامل بين طاقاته، طاقات الظروف الخارجية الممثلة في البيئة الطبيعية المحيطة به[45].

ولكن خبرة فعل ونتيجة لا بد لهما من الترابط في صميم الإدراك، لأن هذا الترابط هو الذي يخلع المعنى، ويكون إدراكه هو غاية كل عقل، فلو أن شخصا وضع يده في النار فأحرقتها لما كان فعله هذا بالضرورة تحصيلا لخبرة أو امتلاكا لتجربة.

وعلى هذا النحو نرى أن خبرة الطفل ربما كانت عنيفة أو حادة، ذلك لأنها لم تكن لها سوابق أو ممارسات سابقة، ولذلك فإن خبرته لا تتميز بأي خبرة أو اتساع حقيقي.

والحق أنه لم يستطع أحد يوما أن يبلغ من النضج درجة يستطيع معها أن يدرك كل العلاقات المتضمنة في الخبرة[46].

ولكن أين يوجد الاحساس بالجمال او تقدير الفن في وسط هذا النسق القائم على الخبرة والتفاعل المتبادل من الانسان وبيئته ؟"إن ديوي يرى أن الإحساس بالجمال يتأتى عن طريق ترحيب أو استجابة الكائن الحي لما يدركه في بيئته الخارجية من نظام بحيث تكون استجابة لهذا النظام هي الشعور بالمشاركة وبالتوافق أو الانسجام. وعندما تأتي هذه المشاركة للكائن الحي مع بيئته من خلال العلاقات المنظمة التي يمارسها فيما بعد مرحلة من الصراع والمعاناة ففي هذه الحالة تكمن بذور التحقق الجمالي، وعلى هذا النحو يعرف "ديوي" الخبرة الجمالية في مظهرها البدائي بأنها الإيقاع الناشئ عن فقدان التكامل مع البيئة، ثم استرجاع الاتحاد بها[47].

ويرى " ديوى" أن للعقل دورا فعالا في إنتاج الأعمال الفنية لأنه يقوم على استخدام مناسب ومعين بين التفكير وبين استخدام نوع خاص من المواد، ألا وهي العلامات اللفظية والكلمات[48].

وتتعدى الخبرة عند "ديوى" مجال الخروج من دائرة الأحاسيس الشخصية والانفعالات الفردية، والامتداد نحو الأشياء والموضوعات إلى تحقيق ضرب من التوازن بين طاقات الإنسان وبين الظروف المحيطة به[49].

والحق أن قيام الخبرة بوظيفتها في خفض حدة التوتر الناجم عن عدم التكيف مع البيئة إنما تحدث ضربا من الإيقاع الذي يزود الشخص بالإحساس الجمالي الذي يتمثل في الشعور بالرضا أو اللذة والاستمتاع وإلى هذا المعنى يشير "ديوى" بقوله:

" إن الإدراك الحسي الذي يتسامى إلى حد اللذة ليس أكثر من حالة لذة طبيعية نتذوق من خلالها موضوعات الحياة وهي ناتجة عن مهارة وذكاء في تعاملنا مع الأشياء الطبيعية ونتمكن من خلالها من زيادة ضروب الإشباع التي تحققها لنا تلك الأشياء تلقائيا فنجعلها أكثر شدة وصلابة، وطولا[50]، وهنا يحاول "ديوى" أن يزج بالخبرة الجمالية داخل تجربتنا البشرية فتصبح على حد قوله:" هي التحقيق" الذي يضطلع به الكائن الحي في صراعه مع عالم الأشياء من أجل العمل على الظفر ببعض المكاسب والخبرة[51]

ويذهب ديوى إلى أن الفن يجمع في صورته بين علاقتي الطاقة الصادرة، والواردة ويستطيع الشخص أن يدرك الجمال عن طريق انفعاله وهواه، بيد أن الاستغراق في بعض الانفعالات مثل الخوف أو الغيرة أو الغضب الشديد يؤدي إلى تحقيق خبرة غير جمالية[52].

ويتعدى ربط "ديوى" الفن بالخبرة العادية السوية إلى ربطه بالحضارة فإنه لا يوجد خير من الفن سبيلا لمعرفة مقدار تقدم الحضارة، فالتراث الفني خير معبر عن روح وطبيعة العصور التاريخية والحضارات المختلفة[53].

ويرى "ديوى" أن الفن كان دائما مرتبطا بادين وطقوسه، وبالألعاب وشتى أنواع الحياة الاجتماعية، ومن ثم فقد كان خير معبر عن طبيعة الحضارة، يكفي شاهدا على ذلك

محاولة " تطهير الفن" وتطبيق التوجيه الفني على الشعراء، واختيار أنواع معينة من الشعر يقرضها شعراء عصره.[54]

ويذهب "ديوى" إلى أنه بالرغم من أن الناس هم الذين يخلقون الفن ويجدونه في عصر من العصور ، بيد أن إبداعاتهم هذه ما كانت أن تقوم لها قائمة إلا في ظل وجود حضارة مادية تقوم عليها وتستلهم منها وتتوازن معها مما يؤيد الخبرة الواقعية المعاشة[55].

خامسا: "آلان[56] Alain (1868 – 1951)

يذهب آلان في مؤلفه تقسيم الفنون الجميلة إلى الجمع بين الفن والعمل الجمالي والعمل الصناعي، وذلك لأنه كان يرى أن الفن لا يتوقف عند مجرد الحلم والتأمل والتصور، بل أنه يتعدى ذلك إلى مرحلة الصناعة والتنفيذ[57]. وكذلك مرحلة الإنتاج وهنا يصبح الموضوع الجمالي مكملا للموضوع الصناعي والعكس صحيح، و1لك للاعتبارات التالية:

1. أن تصورات الفنان لا تظل حبيسة خيالة وأحلامه أو حدوسه، ولو كانت كذلك ما تبدت في صورة فنيةـ ولما ظهرت في شكل موضوع جمالي يوجه له النقد الفني سهامه كما يسهم في مجال الفن بفاعلية ما.
2. على هذا النحو السابق يكون الفنان في حالة صراع مع المادة أيا كان نوعها سواء كانت لغة أو لونا أو حجرا أو صخرا بغرض تطويعها وترويضها لخدمة خيالاته وإبداعاته[58]
3. إن العمل الفني من حيث هو وليد فكرة طارئة وحدسية عند الفنان فإنه لا تصل مراجله إلى حد الاكتمال ما لم تتحقق ولو جزئيا بصورة صناعية ملموسة وعندئذ يبدأ الفنان في التعديل والتحوير حتى تكتمل له الصورة المبدعة التي يترسمها خياله.
4. أن الفنان يصبح وقفا للاعتبارات السابقة متصلا ومتحداً بالمادة لأنها تكون المحصلة الإنتاجية لأفكاره الصورية. فالألفاظ هي أساس الشعر. والألوان

والخطوط هي أصل الصورة، كما أن الحجر والصلصال هي لبنة التمثال الأولى. وهكذا تبدو لنا أهمية المادة موضوع الفن[59]، وحجر الزانية فيه، فهي التي تتحقق من خلالها نغمة الموسيقى وإبداع الصورة وسحر الشعر[60]

5. يتحدد عمل الفنان في ضوء ممارسته لعمله، وتطويعه للمادة التي أمامه فيصبح هو أول متفرج على فنه، وأول مشاهد لإنتاجه[61]، كما يصبح أول معدل وناقد له قبل أن يظهره لجمهور المشاهدين.

وتكتمل العبقرية الفنية تدريجيا بفضل المجهود العملي الذي يبذله الفنان تدريجيا خطاً يكمل خطا أو نغما ينسجم مع الآخر أو لونا يضاهي الآخر أو كلمة شعرية تنظم الأخرى وهكذا.

ويعبر آلان" عن فكرته هذه في العبارة التي يقول فيها:

" يجب على الفنان أن يهجر عالم التصور والتخيل والإمكان وأحلام اليقظة في سبيل الحياة في عالم الجهد والصنعة والمهنة والإنتاج العملي[62].

وهكذا يتضح لنا اتجاه "آلان" في التركيز على الصناعة التي تمثل عنده قمة تصورات الفنان وخيالاته فالعمل الفني يعد ناقصا، بل أنه يصبح لا وجود له على الإطلاق إذا ارتكز على التصورات فحسب، وركن إلى الخيال دون الاعتماد على مادة صلبة يطوعها الفنان ويصيغها في صورة عمل صناعي، إنتاج تعبر عن روحه، ويظهر حرفته ومهاراته، ويظهر فيه الفن باعتباره نشاطا إنسانيا يقوم على الصناعة والخلق والبناء[63].

والواقع أن النشاط الفني لا ينبثق من نفس الفنان انبثاق الشعاع من الشمس أو الماء من الينبوع أنه لا يحدث بمثل هذه السهولة والتلقائية، وذلك لأن الفنان يعاني ويبذل الجهد في سبيل خلق فكرته، وبناء تصوره ويظهر ذلك في صراع مع صلابة المادة الخام، كذلك في طريقته في اختيار وتركيب الألوان ورسم شكل الخطوط فضلا عن محاولته نقد عمله

والوقوف على جوانب النقص فيه، ومن ثم العمل على تعديله في صورة تسترضيه وتعبرعن احلامه وخيالاته.

سادسا: " أندريه مالرو[64]" Malraux.a(1901- 1979)

عرف "مالرو"في تاريخ الفن عامة بحبه للادب فقد كان روائيا شغوفا بالسايسة متشبعا بروح تميل إلى الثورة والتمرد.

قدم " أندريه مالرو" إلى عالم الفن دراسة شاملة وتأليفه للفنون التشكيلية التي عرفها العالم مستندا في هذه الدراسة إلى معلوماته، ودراسته ، وكذلك خبرته فضلا عن درايته الكاملة بضروب الفن الصيني بالإضافة إلى إطلاعه الشغوف على المراجع الأجنبية في تاريخ الفن.

وقد استطاع " أندريه مالرو" أن يبرز من خلال مؤلفه الرئيسي "سيكولوجية الفن" أهمية الفن وطبيعته وأهم عناصره.

فيرى " أندريه مالرو" أن دراسته الفن هي دراسة تهدف إلى توحيد جميع الضروب الإنتاج الفني التي ظهرت عند المجتمعات البشرية المختلفة داخل عالم دهني واحد، وأن السبيل إلى تحصيل هذه المعارف والخبرات الفنية ممثل في إقامة المعارض التي يعرض فيها نماذج لفنون الشعوب، تفسر تطورها التاريخي والحضاري[65].

ويرى " أندريه مالرو" أن الفن يعد ثمرة الجهد الإنساني في البناء والخلق إذا بفضله استطاع الفرد أن يعدل ويغير في البيئة التي يعيش فيها، وأن يحكم سيطرته على العالم الذي أصبح بفضل الفنون مالكا له[66]

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يرى " أندريه مالرو" أن الفن هو العمل الذي ينأى عن التقليد والمحاكاة لا يمت للتعبيرية الموضوعية بصلة، ولعل هذا هو السبب في عدم اهتمام " أندريه مالرو" بالفن الكلاسيكي لأنه لا يعدو أن يكون فنا تقليديا يقوم على المحاكاة والتقليد.

وينكر " أندريه مالرو" أن يصدر الفن الأصيل عن هذين المصدرين السابقين ويذهب إلى التأكد على فكرة الإبداع الشخصي، والتدخل الإنساني الذي يتمثل في الانفعال والمشاركة في العالم، ومحاولة تحقيق الإبداع الفني، فأن الفن معناه الحقيقي هو الإنسانية الحرة الطليقة التي تعبر عن نفسها فيما تتبعه وتصنعه من مبدعات، تخلها تاريخا وحضاريا[67].

من هنا اعتقد " أندريه مالرو" أن الفن ما هو إلا أسلوب بشري يسعى على خلق عالم يختلف عن الواقع، ولا يكون مناظرا له، كما لا يعبر عنه بصورة حرفية[68].

والحق أن ما يجمع بين جميع الفنون المختلفة في الشكل والمضمون إنما هو شئ واحد هو القدرة على الابداع والخلق الذي تشترك فيه جميع الفنون الكبرى والصغرى والجميلة والتطبيقية، على ما يوجد بينها من اختلافات[69].

لهذا يرى " أندريه مالرو" أن الفن يعد محاولة للكشف عن السمة الإنسانية التي تتميز بها شتى الأعمال الفنية على اختلاف ألوانها. وهنا فإن " أندريه مالرو" ينكر أن يكون الفن للفن ، كما ينكر أن يكون للمجتمع أو يكون في سبيل الله، إنما يؤكد على أن الفن للإنسان[70]

وقد اتجه " أندريه مالرو" هذا الاتجاه الإنساني في الفن من منطلق إيمانه بقدرة وعظمة مواهب الإنسان الخاصة، ومدى قدرته على تغيير الواقع وممارسة إرادته على العالم في سبيل خلق عالم مبدع من الفن[71].

ويرى " أندريه مالرو" أن الفنان المبدع هو ذلك الفنان الذي يخلق منظر فني يكون أجمل وأروع من مثيله في الطبيعة. نحن قد نعجب بمنظر طبيعي جميل، بيد أنه قد يثير إعجابنا بصورة أكبر إذا ما شاهدناه من خلال إبداع ريشة فنان[72].

هذا يعنى أن الفنان إنما يضع لمساته الساحرة التي تأخذ بمجامع قلوب الجماهير المتذوقين لفنه.

وفي هذا الشأن فإن "مالرو" يتجه إلى ابراز عظمة الجانب الانساني ومقدار تأثيره على نهضة الفن ورقيه من هنا اعلن"مالرو" أن وظيفة الفن الرئيسية هي تبديل وجه الأشياء، أي تغيير وظيفتها [73]، وفي ذلك تكمن الروعة في الأعمال الفنية، ومن ثم فإن الفنان يحتاج لكي يصبح على مستوى فني أصيل أن يمارس خبراته الجمالية، وألا ينظر إلى إنتاجه الفني وهو في سن صغير. لأنه يكون في هذه المرحلة غير قادر على تكوين خبرة فنية أو استكناه مواهبه والكشف عن إلهاماته[74].

ويتحدث مالرو عن العملية السيكولوجية والسلوكية المتبعة في ممارسة الفن في كتابه "الابداع الفني" وكذلك الى اي حد يتاثر الفنان بالنقل من الطبيعة او محاكاة الاخرين وكيف ان حب الفن والاستمتاع به وكذلك التعبير عنه انما تختلف اختلافا كبيرا من مرحلة الى اخرى من مراحل عمر الانسان.

ويذهب مالرو" إلى أن الاختلاف في التعبير عن الفن ينشأ أصلا عن اختلاف شخصية الإنسان حسب مراحل حياته فإرادة الطفل تختلف عن إرادة الشاب الناضج لأن الطفل يحاول تقليد ما يراه أمامه، كما يدخل في محاولة طريقة لتقليد الطبيعة، ويشعر في ذلكبانه ينساق لها،اي اسير لجمالها الخلاب مفتون بروعتها ومن ثم يحاول تمثلها بدقة تامة، ويختلف هذا الموقف عن موقف الفنان الناضج الذي يعبر عن فنه من خلال قدراته وإلهاماته الخاصة، وإرادته كذلك، والتي تحاول التحكم في المجال الطبيعي الواقعي، ومن ثم تعمل على تعديله وتغييره بالحذف أو الإضافة أي بالابتكار الخلاق الذي يحدث في حرية كاملة، وانطلاق روحي لا متناهي كما يتم في حالة يقظة وإحساس بالمسئولية نحو العمل ذاته، وهنا يصبح الفنان الأصيل هو المشاهد والناقد والفنان.

ويذكر "مالرو" في كتابه "الإبداع الفني" مراحل الفن ، فيبين ذلك بإعطاء الأمثلة عن فن التصوير الذي يبدأ في المرحلة الأولى له بالنقل من الطبيعة أو بتقليد صور اللوحات

الشهيرة لعظماء المصورين أو بمحاولة تقليد الفنان المبتدئ لأسلوب غيره في الرسم. وجدير بالذكر أن هذه المحاولة لا تعني أكثر من عملية مشاركة بين الفنان وغيره من قرنائه في عالم الفن، ولكنها لا تعبر عن روح الفنان ومشاركته للطبيعة وانفعاله بها، وهذا لا يعني على الإطلاق ألا تكون هذه المشاركة مصحوبة بوجدان حي أومقترنة بانفعال(75).

أن لكل فنان واقعاً مادياً ينبغي له أن يعيش ويبدع من خلاله فيتأثر به، وينقل عنه ويحاول تمثله بشكل آخر. وليس من شك في أن المرسم أو الكتاب أو الخميلة أو غيرها من الأماكن والأدوات التي يتعامل معها الفنان إنما تلعب دورا رئيسا في فن الفنان لأنها تعيش في ذاكرته ولا يستطيع نسيانها طوال حياته.

ومما يدل على ازدياد اهتمام الفنان ببعض الجوانب المحيطة به هو إبرازه لها من خلال أعماله فاللوحة الدينيةالتي تصور القديسين والعذراءإنما تشير إالى اهتمام الفنان بالنواحي الدينية أو تدل على عمق وروعة الدين أما اللوحة التي يصور فيها الفنان طفلا أو مجموعة من الأطفال ، إنما تدل على اهتمامه بعالم الطفولة، وهكذا تتعدد الموضوعات لكي تشير في نهاية الأمر إلى اهتمام الفنان بما يرغب الاهتمام به ويحقق من خلاله أحلامه.

وعلى هذا النحو فإن خلاصة رحلة الفن إنما تكتشف عن بؤر اهتمامات الفنان ومدى عمق مشاعره، كما تبين رهافه وجدانه وانفعاله مع ما ينجزه من أعمال.

أما عن الصلة بين العمل الفني والطبيعة فإن "مالرو" يحددها بموضوع الكشف أي بتلك اللحظة التي يحاول فيها الإنسان إعادة خلق العالم من جديد، ذلك لأن الفنان الذي يتميز بالأصالة هو الذي يعلو على الطبيعة، وينأى عن مجرد التقليد والمحاكاة، فمن ذا الذي ينكر روعة الفن عندما يكون أعلى وأسمى مستوى الطبيعة نفسها، وعندما يمتاز بثمة

إبداع عنها فإن هذه الخاصية التي يمتاز بها الفن، هي ما تجعله رائعا وبدعا في عيون المتذوقين[76]

سابعا: البيركامي A[77] ,Camus (1913 – 1960)

يبدأ "كامي" فلسفة الجمالية برفض التعارض الشائع بين الفنان والفيلسوف فهو ينكر أن يكون الفنان مختلفا عن الفيلسوف أو أن يعيش في عالم متمايز مختلف عن عالم الفيلسوف.

ويذهب "كامي" إلى أن كلا من الفنان والفيلسوف مرتبطان لا ينفصلان عنه فالفنان مثل الفيلسوف يعجز عن الحركة بدون مصاحبة فكرة، كما أنه لا يستطيع أن يبرز أعماله أو يحقق فيه بدون وجود مذهب فكري يظهر من خلاله أعماله. مهما اختلفت في رموزها وأشكالها المتباينة

والحق أن أعمال الفنان التي تتحقق في صور مختلفة إنما تعبر في نهاية المطاف عن فكرة واحدة كلية تنسحب على كل أعماله المبدعة رغم تعدد مظاهرها.

وعلى هذا النحو فإن "كامي" لا يفرق بين الفنان والفيلسوف فإن الفنان يمكن أن يصبح فيلسوفا والعكس صحيح.

ويرتبط الفن عند "كامي" بالموقف الميتافيزيقي للإنسان وبالتالي فإن هناك ربطا بين العمل الفني، والموقف الميتافيزيقي، وأن يواجه العبث الذي يسود العالم، وأن يعمل جهده في سبيل إعادة تشكيل الوجود وصياغته من خلال فكرة أو عمله الفني، ولهذا فأن على الفنان المتمرد أن يحاول فرض وجوده في صورة شكل فني جديد، منظم أو في تصور معقول عن العالم[78].

وهكذا يتحدد عمل الفنان الأصيل من خلال تحقيق ذاته عملا وفكرا في صورة عمله المبدع، فهو إذ يرفض ويزدري العالم يشيع فيه من عبث وتناقص، وفوضى ولا نظام،

فهو يسعى في ذات الوقت إلى خلق العالم من خلال العمل الفني، على الصورة التي يريدها له[79].

ولما كان العالم في تصور الفنان هو مصدر عبث وتمزق وفوضى فإنه إنما يسعى مجتهدا في سبيل إقامة عالم تتجلى فيه الوحدة التي يعجز عن الحصول عليها في العالم الطبيعي الذي يعيشه[80].

ويذهب "كامي" إلى أن كل لون من ألون الفن، إنما يعبر عن الهدف الأسمى الذي يسعى إليه الفنان، وهو الوحدة التي يفتقد وجودها في العالم المحيط به [81]، فإن في فن الموسيقى يستطيع بجهد الفنان ، أن يحقق نوعا من الانسجام والوحدة التي يستحيل العثور عليها داخل الطبيعة، أما في النحت فإنه يضعه في قمة الفنون الجميلة، لما يتسم به من قدرة فائقة على تخليق الشكل البشري وهو يقول:

" إن النحت يحاول رد فوضى الحركات إلى وحدة الطراز[82].

أما فن الرواية فهو الذي يتحقق فيه الكون الخاص، والذي ينطلق بكلمات النهاية كما تنسحب على طابع الحياة فيه مسحة مصيرية [83]، وهو يعبر عن ذلك بجلاء في تعبيره الدقيق فيقول : " إن الرواية إنما تصنع المصير بالقدر المطلوب"[84].

ويعتمد بناء الرواية عند "كامي" على عاملين أساسيين هما: حرية الاختيار وتجاوز الواقع، وهما عاملان مرتبطان تماماً ، ذلك لأن الكاتب الروائي – وهو فنان– إذا لم يستطيع أن يتجاوز الواقع الذي يعيش فيه، إلى بناء عالم خاص بنفسه، أي عالم يستطيع من خلاله ممارسة حريته وتحقيق ما يصبو إليه فإنه يكون عندئذ مجانبا للأصالة والموهبة الخلاقة، ولو أن فنا من الفنون حاول أن يحاكي الطبيعة حرفيا لأصبح مجرد تكرار لا أساس له من الجدة والإثارة، ولتحول إلى تكرار ممثل للواقع بخلو من لمسات الإبداع والتجديد[85].

ويعيب "كامي" على الكتاب الروائيين الماركسيين اتجاههم إلى تصوير الواقع في الصورة التي تتلائم مع مذهبهم، ولذا فإنهم يحاولون حذف ما لا يروقهم من جوانب الواقع حتى تبدو وراياتهم على وفاق مع المذهب الماركسي(86).

وإذا كان "كامي" يهيب بالكاتب الروائي العمل على تحقيق ذاته، وتأكيد لمسته الخاصة في عمله، أي تطبيق مبدأ التطبيع الأسلوبي، بيد أنه لا يدفعه إلى هجر الواقع تماما أو مجافاته، والاعتماد على الخيال فحسب، لأن الخيال وحده لا يكفي في بناء الرواية لأنه لوتملك ناصيتها واعتمد على تصورات وآراء نظرية لما استطاع تحقيق النجاح لعمله، أو التأثير على وجدان القراء. ونحن نعلم أن فقدان الرواية لدعامات الواقع، وقيامها على عامل الخيال البحث، إنما يفقدها وحدتها وقدرتها على الوصول للناس، والتأثير فيهم وجدانياً.

ورغم أن "كامي" يؤمن بأن الفن مجرد وجهات نظر ورؤى خاصة تختلف من فنان إلى آخر، بيد أنه يعود ويقرر " أنه رغم ذلك فهناك مبدأ واحد يشترك فيه جميع الفنانيين وهو ما يعرف بالطراز أو الأسلوب، وهو الذي بمقتضاه يفرض الفنان طرازا خاصا أو أسلوب معينا على المادة وهنا نستطيع ان نقف على المعايير العامة التي يشترك فيها الطراز وتميزه.

وهنا يبرز ما يسمى بعملية التطبيع الأسلوبي عند "كامي" وهو يعني وجود قطبين هما قطب الواقع من جهة، وقطب الذهن الذي يخلع صورته على الواقع من جهة أخرى حيث يستطيع الكاتب عن طريق هذه العملية الأخيرة إعادة العالم لحسابه الخاص مستخدما قدراته الخاصة على التنظيم(87).

ولما كان مذهب "كامي" في الوجود يتجه إلى تأكيد مفهوم التمرد على الواقع والثورة عليه، فقد انسحب نفس هذا الاتجاه على الأدب ، فقد ربط بين العمل الروائي الفني وبين التمرد فالروائي هو الذي يتمرد على واقعة ويسعى جاهدا لتحويره وتغييره(88).

وتجدر الإشاره هنا إلى أن التمرد الذي يفهم منه في بعض المواقف أنه موقف سلبي أو بائس أو عابث يراه "كامي" عاملا هاما في بناء وتنظيم الرواية الأدبية، ومن ثم يعد التمرد دعامة من دعامات الأدب الحقيقي، كما يمثل عنصرا أساسيا في بناء الرواية المتكاملة عنده.

وعلى هذا النحو السابق فإن "كامي" يرفض الواقع ويراه لا معنى له ، ورغم ذلك فإنه يرى أن الفن مهما حاول أن يعكس على مبدعاته رو ح الفنان وأسلوبه إلا أنه لن يستطيع أن يهرب من الواقع لأنه يرتكز عليه، مهما تكن صورة هذا الواقع مظلمة ومضطربة ، فمما لا شك فيه أن الفنان يسعى إلى تجميلها وتنظيمها[89].

وإذا كان الإنسان يثور ويتمرد ميتافيزيقيا فإنه يثور كذلك في مضامين وأشكال فنه ولهذا فإن الفنان يسعى مجتهدا في سبيل تحقيق النظام والوحدة والكمال في الأشياء التي يخلقها بفكره وجهده.

ثامنا: "سارتر"[90] Sartre (1905 – 1980)

حاول "سارتر" في كتابه المتخيل أن يحدد لنا نوع الوجود الذي يتمتع به الموضوع الجمالي متخذا لنفسه موقفا وسطا بين النزعة الواقعية المتطرفة من جهة، والنزعة النفسانية المتطرفة من جهة أخرى، فعلى حين أن أصحاب النزعة الثانية يقولون بأن للموضوع الجمالي وجود التصور، جاء "سارتر" فقال أن الموضوع الجمالي موضوع متخيل فهو لا يكون ولا يدرك ألا بفعل ذلك الوعي المتصور (بكسر الواو) الذي يضعه باعتباره "لا واقعيا"[91].

ولعل السمة الرئيسة التي تميز الوظيفة التخيلية في نظر "سارتر" هي أنها تلقائية إبداعية يستطيع الوعي عن طريقها أن يهب لنفسه موضوعه الخاص، بحيث أن الموضوع المتصور ليبدو وكأنه لا يملك من التجديدات إلا ما أضفاه عليه الوعي. وعلى حين أن

موضوع الإدراك الحسي هو موضوع يلتقي به الوعي. وعلى حين أن موضوع يقدمه الوعي لنفسه وبنفسه! ومعنى أن هذا الموضوع المتخيل مختلف تمام الاختلاف عن الموضوع المدرك، ولهذا فإن "سارتر" تضرب صفحا عن مفهوم الصورة ومفهوم الخيال لكي يقتصر على الحديث عن تلك الوظيفة الإبداعية للذهن، إلا وهي وظيفة التخيل [92].

ويعرف "سارتر" الخيال بأنه: الوعي بأسره من حيث هو قادر على تحقيق حريته، بمعنى أنه الشعور من حيث هو قادر على تجاوز الواقع، وفرض دعائمه الخاصة على صميم بناء العالم الخارجي. وهنا لا تنفصل نظرية "سارتر" في الموضوع الجمالي عن نظرية في الخيال، باعتباره تلك الحرية التي تملك القدرة على رفع العالم ووضعه في آن واحد.

ويرى "سارتر" أن الموضوع الجمالي هو أشبه ما يكون بنداء يوجهه الفنان إلى المتذوق، مهيبا بتخيله أن يعمل عمله من وراء إدراكه الحسي، وليست مخيلة المتذوق أو المتأمل مجرد وظيفة تنظيمية تقوم بعملية إعادة تكوين الموضوع الجمالي ابتداء من تلك الآثار التي خلفها الفنان، ولا تختلف المخيلة في هذا الصدد عما عداها من الوظائف العقلية الأخرى، فإنها لا تستطيع أن تمارس نشاطها في داخل ذاتها، بل هي في حاجة إلى الاتجاه نحو الخارج، من أجل ممارسة نشاطها في شيء آخر تجعل منه دائما موضوعا لمشروعها الخاص.

لهذا يقرر "سارتر" أن ثمة نداء تتردد أصداؤه في أعمال كل لوحة وكل تمثال وكل كتاب: ألا وهو ذلك النداء الذي يهيب بالمتأمل او القارئ ان يعمل مخيلته في سبيل العمل على اذوق العمل الفني.

من هنا يعتقد سارتر ان الجمال ينتمي الى عالم المخيلة وحينما يقرر سارتر ذلك ، فهو لا يقصد أن هناك عالما علويا يصدر عنه الإبداع الفني، بل هو يقصد أن الموضوع الجمالي إنما يستدرجنا إلى عالم لا واقعي دون أن تكون هناك سماء أفلاطونية يحيا فيها مثال الجمال [93].

يرى "سارتر" أن العيان الفني لا يخرج عن كونه فعلا من أفعال الوعي الذي يبث العدم في أرجاء الوجود، وما دام التخيل فعلا حرا يصنع الجمال ، فسيظل الموضوع الجمالي رفضا للواقع وتعليقا للوجود الحقيق، وانفلاتا مستمرا من عالم الكينونة[94].

تاسعا: "سوزان لانجر"[95] Suzane K. Langer (1895 – 1975)

تقوم فلسفة الفن عند "لانجر" على الاعتقاد بأن الفن رمز والعمل الفني صورة رمزية، وفي ضوء ذلك حددت الفن بأنه: إبداع أشكال قابلة للإدراك الحسي بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشري[96]

الفن إبداع ويعني هذا إضافة شيء جديد لم يكن موجودا من قبل. وما الذي يبدعه الفن أنه يبدع أشكالا وطبيعة هذه الأشكال: أنها مدركة حسيا أي قابلة للإدراك الحسي وإدراك هذه الأشكال إنما يكون من خلال الحدس وبمساعدة الخيال.

وهذه الأشكال المبدعة إنما تعبر عن الوجدان البشري أو الحياة الباطنية، وهذه الأشكال لا تكون معبرة إلا من خلال الرمز، وعلى هذا الأساس فإن الفن رمز، رمز الوجدان البشري.

من هنا اعتقدت "لانجر" أن الفن ليس محاكاة أو تقليد للطبيعة ، ذلك لأن نظرية المحاكاة تؤكد العلاقة بين الفن والتجربة الإنسانية خارج مجال الفن، فالفن أما أن يكون مرآة للحياة، وإما أن ينهل منها ويحاول إيضاحها. أما "لانجر" فترى أن الفن عالم قائم بذاته، ويتميز بالغيرية والغرابة وأنه مكتف بذاته، لأنه شكل مبدع أو رمز مبدع لم يكن له نجود من قبل [97].

لهذا اعتقدت "لانجر" أن الفن ليس محاكاة ، حتى وإن ارتبط الفن بالواقع، وأخذ عنه، فلا بد من أن يتجاوزه ويتعداه ويسمو عليه[98].

هذا ولما كان الفن عند "لانجر" رمزيا فإن المبدأ الأساسي في العمل الفني الجيد هو تعبيري.

وتتساءل "لانجر" : لكن ماذا أعني بالقول بأن هذه الصورة معبرة؟ وكيف يمكن للعمل الفني أن يعبر عن الوجدان؟ وتجيب : أعني بذلك أن العمل الفني يمثل الأفكار والرمز هو الذي يمكن أن يقوم بهذه المهمة. (99)

وتوضح "لانجر" هذه الفكرة بالقول إذا ما تقلت أية فكرة بوضوح عن طريق وسائل الرمز، فإننا نقول أنه قد عبر عنها جيدا، ومع أن الإنسان قد يحاول أن يعبر عن أفكاره بأحسن صورة ممكنة إلا أن إعطاء التعبيرية لأية فكرة يختلف تماما عن اعطاء التعبير للوجدان. فالغرض النهائي للفن هو تحقيق تأثيرات نوعية معينة، لها قيمة تعبيرية.

وهنا تتساءل "لانجر" مرة أخرى: لماذا تكون مهمة الفن هي التعبير؟

وتجيب على ذلك بأنها تعتقد بأن كل عمل فني هو عمل معبر، وقد يكون أكثر أو أقل نقاوة ولكنه يعبر، لا عن العواطف والوجدانات الخاصة بالفنان، ولكن عن تلك التي يعرفها ويصيح غرض الفن هنا هو البصيرة، أي فهم جوهر الحياة الخاصة بالوجدان.

وفي ضوء ذلك اعتقدت "لانجر" أن كل الفنون هي إبداع أشكال تعبيرية، أشكال معبرة عن الوجدان البشري. فأيا ما كانت الاختلافات بين الفنون إلا أنها تشترك جميعا في صفة أساسية هي أنها جميعا أشكال معبرة عن الوجدان البشري. وتصبح كلمات مثل "الصورة و " التعبيرية" والمبدعة" أشبه ما تكون بمفاتيح يمكن عن طريقها فهم العمل الفني.

وتربط "لانجر" بين الفن والحياة إذ ترى أن المبادئ التي تؤسس عليها الصورة في الطبيعة تتشابه مع المبادئ التي تؤسس عليها الصورة في الأشكال الخاصة بالفن، وأعنى بها الحياة بيد أن هذا لا يعني أن الفن والحياة الطبيعية متشابهان. أي أن الفن تقليد للحياة أو للواقع. وإنما هي ترى "أن مبادئ الحياة تؤثر في مبادئ الفن"(100)

غير أنها تؤكد أن مبادئ الابداع في الفن ليست هي مبادئ التعميم والتطوير التي نجـدها في الطبيعة. ذلك لأن نوعية الحياة في العمل الفني هي نوعية واقعية لهذا لهي تتحدث عن الفراغ الواقعي في التصوير وعن الزمان الواقعي في الموسيقى وما إلى ذلك.

فالعمل الفني عند "لانجر" له استقلاله الخاص، وحياته الخاصة، ونوعية الحياة في العمـل الفني نوعية واقعية وهي تختلف عن النوعية في الحياة الفعلية. وهذا ما يميز الفـن عـن الحياة ويجعله عالما مستقلا قائما بذاته.

والفن يبدع صورا حية ديناميكية وتدل "لانجر" عن ذلك بفن الرقص، فالرقص هـو فـن الصورة المتحركة ذلك لأن الرقص كفن ليس مجرد أشياء معطاة مثل المكان، الجاذبيـة، القابلية للحركة بل هناك عوامل أخرى مساعدة مثل الصوت والضوء، غير أن كـل ذلـك يختفي، وما يجعل فن الرقص كاملا هي تكل الأشياء التي نراهـا، فـالرقص لـيس هـو الأشياء المعطاة فعلا، وإنما المدركة فنيا. فالرقص إنما هو صورة قابلة للإدراك الحسـي وتعبر عن الوجدان البشري، وتعبر عن تعقيد وثراء الحياة الباطنية للإنسان إنهـا الحيـاة كما يشعر بها الأحياء.[101]

هذا وكما رفضت "لانجر" القول بأن الفن محاكاة فهي أيضا ترفض القول بأن الفن انفعـال وتوضح "لانجر" ذلك بالقول:

"عندما أقول أن العمل الفني معبر فأي نوع من التعبير اقصد؟ أن كلمة تعبير لها معنيان " الأول هو التعبير عن النفس، والثاني هو التعبير بمعنى تمثيل الفكرة، والأثر الـذي عـن طريقه يتم تمثيل الفكرة هي الرمز[102].

والتعبير الذي تمثيل الفكرة يكون عن طريق الفن. هذا التعبير يتم عن طريـق الصـورة المعبرة التي نراها في الفن، وهو يتشابه مع التعبير المنطقي من حيث أن كلا من هـذين التعبيرين تتكون صورته من مجموعة من العناصر تدخل مع بعضها في علاقـات هـذه

العناصر تعبر منطقيا كما تعبر الصورة المنطقية نفسها عن مجموع العلاقات الكائنة بين العناصر المختلفة والمتباينة التي تتكون منها الصورة[103].

وتربط "لانجر" بين الصورة الفنية والصورة المنطقية من حيث أن هناك تشابها في العلاقات بينها.

وعلى هذا يكون التعبير تعبيرا منطقيا، من حيث الشكل والعلاقة والترابط، وليس تعبيرا سيكولوجيا، لأنه عندئذ سيكون عرضا لما يشعر به الفنان.

ولأن الفن يختلف عن المنطق فإن للصورة الفنية منطقها الخاص ومن ناحية أخرى فإن التعبير عن النفس إن هو إلا رد فعل لما هو واقع، أو هو موقف حاضر، أو حدث. بمعنى أن هذا التعبير يرتبط أساسا يعبر عن الخبرة الفعلية. بينما التعبير الرمزي في الفن يمتد بمعرفتنا إلى ما وراء المجال الخاص بالخبرة الواقعية مثل هذا النوع من التعبير يختلف تماما عن التعبير عن النفس وقد يسمى التعبير التصوري[104].

إذن التعبير المنطقي هو التعبير التصوري أو الصورة المنطقية للإحساس فهنالك أنماط من المحسوسات يقابلها صور من المشاعر والفن هو هذه الصورة المعبرة عن الجانب الشعوري الذاتي عند الإنسان الذي لا يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه[105].

وتبعا لمفهوم "لانجر" يكون الفن صورة للانفعال وليس انفعالا ففي الفن يتحول الانفعال إلى صور أي يأخذ شكلا بحيث يمكن فهمه وتأمله وإدراكه.

وصورة الانفعال هي تجميع هادئ للعاطفة [106]. ولما كان الفن تعبيرا عن الانفعال وليس انفعالا فإنه ليس مجرد تعبير عن ذات الفنان ذلك لأن الوظيفة الأولى للفن إنما هي إحالة الوجدان إلى حقيقة موضوعية بحيث يكون في وسعنا أن نتأمله وندركه[107].

"والوجدان الذي تقصده "لانجر" هنا ليس وجدان الفنان الخاص ولكنه الوجدان البشري. فالفنان لا يكون فنانا بسبب وجداناته الخاصة ولكن عن طريق فاعلية تعرفه على الأشكال

الرمزية للوجدان وميله إلى إسقاطه لهذه المعرفة الانفعالية في مثل هذه الأشكال الموضوعية[108]

وعلى هذا نستطيع أن نلخص فلسفة "لانجر" في النقاط الثلاث التالية:

أولا: الفن وسيلة رمزية للمعرفة فليس هدف الفن عند "لانجر" تزويد المدرك بأية لذة حسية، بل هي إحاطة علما بشيء لم يعرفه من قبل[109].

ثانيا: الفن ليس محاكاة أو تقليد للطبيعة كما أنه ليس انفعالا أو وصفا لانفعال بل تعبير وتصوير للانفعال[110]

ثالثا: الفن لا يهدف إلى التعبير عن حالات وجدانية خاصة وإنما يريد أن ينقل إلينا تلك الحالات الباطنية الديناميكية التي لا يمكن أن تنقل أو يعبر عنها إلا من خلال الرمز. ويصبح من الأهمية بمكان النظر إلى الأعمال الفنية، وإلى السمات الخاصة بها وليس الشخصية التي عبرت عنها[111].

عاشرا: " سوريو"[112] Souriau (1852 – 1926)

تستند فكرة سوريو في كتابه "مستقبل الاستيطيقا"عن الجمال والفن إلى التضامن بين الجوانب النفعية والجمالية وهو يقول في هذا الصدد:

(أن الوظائف النفعية للعمل الفني لا تكاد تنفصل عن وظائفه الاستطيقية وإننا ربما لمحنا في الجمال الخالص ثمة منفعة خالصة تمكن الشيء من تحقيق غايته بصورة كاملة دون أي مبالغة أو مغالاة وهكذا فإننا لا نستطيع أن نعد الجمال خاصية متميزة للعمل الفني وبذلك نغلق المجال أمام الفن ونقصرة على مجرد خلق الإنتاج الجميل)[113]

وعلى هذا النحو السابق نجد أن "سوريو" يوحد بين النشاط الفني والصناعي باعتبار أنهما يهدفان في المحل الأول إلى انتاج شيء أو صناعة موضوع ما، فالفن عمل وذلك للاعتبارات التالية:

1. لأنه يحتاج إلى حرفة، وصنعة ودراسة تخصصية عميقة وجدية
2. لأنه يحتاج إلى مرحلة المحاولة والخطأ
3. لأنه يتطلب الاستعداد للتعلم والاحتراف
4. يحتاج إلى بذل الجهد والإنكباب الشديد على العمل[114]

وهكذا تتضح لنا صورة العمل الفني باعتباره عملا صناعيا أو حرفة أو مهنة يزاولها شخص مسئول ومتقان في تحمل مسؤولية وإتقان عمله، بل ومجتهد في إبراز وجه الجمال فيها. فليس من المستغرب إذن على الفنان أن يقدم لنا روائع مبدعة من فئة فهو يكون في حالة ممارسة لنشاطه الخلاق.

والفنان عند "سوريو" ليس شخصا شاذا أو غريبا لكنه في المقام الأول محترف فهو يقدم إنتاجا تكون الجماعة الإنسانية في حاجة روحية إليه[115].

يتبين لنا من مضمون آراء "سوريو" في الفن أنه يشور على مفهوم "الفن لهو" لأنه ينظر إلى الفن باعتباره مرتبط بالصنعة أو بالحرفة كما ينظر إلى الفنان باعتباره مهنيا يرمي من وراءه فنه إلى تحقيق إنتاج مبتكر في مجال فنه[116].

ويرى "سوريو" أن الخطوة الأولى في طريق الفن هي تقرير موضوعية الظاهرة الجمالية موضوع دراساته ومن ثم يجب استبعاد مفهوم "القيمة الجمالية" من مجال الدراسات الجمالية لأنها فكرة ذاتية ثانوية محضة[117].

ويذهب "سوريو" إلى التأكيد على موضوع شيئية علم الجمال ورفض تصور الأحكام التقديرية ومن ثم فإنه يجمع هنا بين مجالي الفن وعلم الجمال.

هوامش البحث :

* برجسون ولد بباريس في 18 أكتوبر 1859، من أبوين فرنسيين يهوديين، عين أستاذا للفلسفة بليسة انجيلة 1881، توفي 1941 من أهم أعماله: رسالة في معطيات الشعور

المباشرة، التطور الخالق، ينبوعا الدين والأخلاق، انظر: زكريا إبـــراهيم، برجســـون، سلسلة نوابيغ الفكر الغربي العدد 3، دار المعارف بمصر (د.ت) ص ص 17 – 30.

(2) برجسون: الضحك، ترجمة سامي الدروبي، الهيئة المصرية العامة للكتـــاب 1998، ص 106

(3) نفس المصدر السابق

(4) برجسون: الضحك، مصدر سابق ص 107

(5) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق، ص31

(6) برجسون: الضحك، مصدر سابق، ص107

(7) A forest "L" sxistemce selom bergsom", Articleim the" Archivesde philosophie Vol. xvll, Bergson et bergsomisme, 1977,PP, 88-89

(8) بندتو كروتشة: هو فيلسوف وعالم جمالي إيطالي كان احد أتباع اليتار الهيجي الجديد ومن الذين ثاروا على النظريات الاقتصادية والماركسية ، وأرســـوا دعـــائم المثاليـــة المطلقة، ومن أهم مؤلفاته في مجال الفنون والجمال كتابه " الستاطيقا بوصـــفها علـــم المعاني ، وصدر عام 1902، والمجمل في علم الجمال وصدر عام 1911.

(9) محمد زكي العشماوي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصـــر ، دار النهضـــة العربيـــة بيروت 1981 ص 18

(10) انظر بوشنسيكي (أ.م) : الفلسفة المعاصرة في أوروبا ، ترجمـــة، عـــزت قرنـــى، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد (165) ص 133.

(11) كروتشة: المجمل في فلسفة الفن: ترجمة سامي الدوي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947، ص 130

(12) كروتشة: المجمل في فلسفة الفن: مصدر سابق، ص 32.

(13) نفس المصدر ص 32

(14) نفس المدر، ص33

(15) كروتشة: المجمل في فلسفة الفن: مصدر سابق، ص 34.

(16) أنظر ، أفلاطون/ محاورة الجمهورية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985 ص 123

(17) كروتشة/ المجمل في فلسفة الفن، مصدر سابق/ ص 36

(18) انظر أفلاطون محاورة الجمهورية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة العامة المصري للكتاب ، القاهرة 1985 ص 123.

(19) نفس المصدر السابق

(20) كروتشة : المجمل في فلسفة الفن، مصدر سابق ص 34

(21) كروتشة، المصدر السابق ص 36

(22) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق، ص 63

(23) كروتشة: المجمل في فلسفة الفن: مصدر سابق ص 36

(24) نفس المصدر

(25) نفس المصدر ص 37

(26) كروتشه: المجمل في فلسفة الفن: مصدر سابق ص 35

(27) ستولنتز (جيروم) : النقد الفني ترجمة فؤاد زكريا الهيئة المصرية العامة للكتاب/ ط2 القاهرة 1981 ص 159.

(28) " جورج سانتيانا " هو فيلسوف أسباني، من أهم مؤلفاته في مجال الفنون والجمال كتابه : " الإحساس بالجمال " ، وقد ظهر سنة 1896 ، والعقل في الفن ، وقد ظهر سنة 1905.

(29) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق/ ص 69

(30) المرجع السابق ص 70

(31) راوية عبدالمنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ الفن، دار النهضة العربية / بيروت ط1 1998، ص 27.

(32) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق ص 70

(33) Ssntayna, George , Reason in art, inphilosophy of santayna, Ed, with an introduction essay, by Irwin Edman, the modern philosophy Liberary, Radon House, New York, 1936, p. 15

(34) Ibid p 25

(35) سنتيانا: الاحساس بالجمال مصدر سابق ص 62

(36) المصدر السابق ص 30

(37) انظر سنتيانا: الاحساس بالجمال مصدر سابق، ص 82 – 83

(38) المصدر السابق ص 83

(39) راوية عبدالمنعم عباس: الحس الجمال وتاريخ الفن مرجع سابق ص 274

(40) جون ديوى: الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية ، بيروت 1963، ص78

(41) المصدر السابق، ص79

(42) ديوى. الفن خبرة، مصدر سابق ص 79

(43) مصدر سابق، ص 78

(44) المصدر السابق، ص79

(45) المصدر السابق، ص80

(46) ديوى: الفن خبرة مصدر سابق ص 79

(47) المصدر السابق ص 80

(48) المصدر السابق ص 97

(49) نفس المصدر السابق

(50) راوية عبد المنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ الفن، مرجع سابق، ص 248

(51) ديوى: الفن خبرة مصدر سابق ص 97

(52) المصدر السابق ص 98

(53) نفس المصدر السابق

(54) المصدر السابق ص 89

(55) ديوى: الفن خبرة، مصدر سابق ص 90

(56) هو فيلسوف وعالم جمال فرنسي. من أهم مؤلفاته الجمالية" تقسيم الفنون الجميلة" ، وتمهيدات لعلم الجمال

(57) Alain," Systemedes Beaox. Arts. ' Gallimard, Paris, 1962 p. 33.

(58) Loccit

(59) Alain, Op. Cit, P.35

(60) Ibid, P. 36

(61) Ibid, P. 36-37.

(62) Ibid, P. 37

(63) Ibid, P. 39

(64) هو فيلسوف وأديب فرنسي معاصر اهم كتبه سيكولوجية الفن

(65) Malrauz, A, Lamonnaie de La' Absolu. Gallimard, Paris,1951, P631

(66) Ibid, p 619

(67) Malraux ,A, op. cit, 619

(68) Ibid, P. 605

(69) Ibid, P. 603

(70) Ibid, P. 603-604

(71) Ibid, P. 6053

(72) Malrauz, A, laceration Artisique. Gallimard, Paris,1965, P.132

(73) Ibid, P. 133

(74) Ibid, P. 140

(75) Malaraux A, Op. cit, p. 151

(76) Malraux A, op, cit, p 152.

(77) البيركامي Camus(1913 – 1960): فيلسوف فرنسي، من أهم أبحاثه وكتاباته الأدبية والفلسفية بحث أفلاطون والقديس أوغسطين ومن أهم أعماله الأدبية مسرحية ليجولا وقصة الطاعون وأسطورة سيزيف

(78) Camus, A, L Homme Eevolte, Gallim ard, Paris, 1951, p.341

(79) Camus, A op. cit, p322

(80) Ibid, p 323

(81) Ibid, p 322

(82) محمد زكي العشماوي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، مرجع سابق ص 233

(83) Camus, A, op. cit p. 333

(84) Ibid, p 334

(85) Camus, A, op. cit p. 335

(86) Ibid, p 336

(87) Camus, A, op. cit p. 339

(88) Ibid, p 339 340 –

(89) Ibid, p 342

(90) فيلسوف وجودي ولد عام عام 1905 وتوفي عام 1980 ، أعن أعماله الوجود والعدم ومن مسرحياته الذباب، الغثيان، انظر: بعدالرحمن بدوي موسوعة الفلسفة جـ 1 ، ص 563.

(91) Sartre, L Imaginaire " Gallimard, 1940 op. cit, pp.320 – 231. 231

(92) Ibid, p 236

(93) Loc cit

(94) Loc cit

(95) فيلسوفة أمريكية تركزت دراستها حول فلسفة الفن، ومن أهم أعمالها الوجدان والصورة ، مسائل في فلسفة الفن

(96) Langer S. k Proulemsong Art, John Hopkinms press, Baltimore 1962. P. 84

(97) Langer , S K op cit, pp 88-87

(98) Ibid, p 87

(99) Langer S. Kop cit p. 116

(100) Ibid p 120

(101) Langer S.K OP CIT P 152

(102) Langer S.K Feeling and Jorm Rovtledge, London, 1958 p 82.

(103) Ibid p 177

(104) Langer S.K Feeling and Jorm op. cit p. 240

(105) Op. cit Ocit

(106) Ibid 127

(107) Loc cit.

(108) Langer S.K Feeling and Jorm op. cit p. 244

(109) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق ص 327

(110) راشي حكيم: فلسفة الفن عند سوزان لانجر، مرجع سابق ص 55

(111) راضي الحكيم : مرجع سابق ص 56

(112) عالم جمال فرنسي أهم مؤلفاته في مجال الجمال: مستقبل الاستطيقا وتستند فكرته الرئيسة في هذا المؤلف عن الجمال والفن إلى التضامن الضروري بين الجوانب النفعية والجمالية للفن

(113) Souriau Z Avenirde L esthetique. Alcan Paris, PP 104 – 105.

(114) Souriau. Op.cit p 122

(115) Ibid p 135

(116) Ibid p. 140

(117) سوريو (أ) : مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، ترجمة عبـــدالرحمن بدوي ، جـــ2 ، دار النهضة العربية القاهرة 1967، ص 127