أعلام الفن في الفكر العربي المعاصر

د. كريمة محمد بشيوة
قسم الفلسفة– كلية الآداب
جامعة طرابلس

مقدمة:

على مدى تاريخ الفلسفة كانت فلسفة الجمال تعنى بالبحث في مبادئ النقد الفني والإحساس بالجمال وإبداعه، وهي على صلة وثيقة بمبادئ المعرفة والسلوك الأخلاقي. فالجمال وإن كان القيمة العليا التي يسعى إلى تحقيقها فيما يبدعه ويتذوقه من آثار فنية وأدبية فإنه على صلة بالخير الذي هو القيمة العليا التي توجه أحكامه بالخير والشر على السلوك وعلى الحق الذي هو غاية المعرفة.

ولما كان لكل قيمة من القيم الثلاث (الحق والخير والجمال) معاييرها التي تختلف باختلاف الزمان والمكان وباختلاف حاجات الإنسان ورغباته، فقد تعددت فلسفات الجمال

واختلفت مذاهبه ومن هنا كان لتاريخ الفكر الجمالي أهميته منذ القدم حتى العصور الحديثة والمعاصرة.

وفكرنا العربي المعاصر هو حلقة خاصة لها جذورها الممتدة في التراث الإنساني والمتشابكة بالحضارة المعاصرة وللإبداع الفني والأدبي أثره في اراء مفكرينا العرب المعاصرين، لذلك تعرض هذه الورقة لنماذج من اعلام هذا الفكر المعاصر والذي هو رافد للحضارة الإنسانية لا ينفصل عنها وذلك بمنهج تحليلي لما حملته كتاباتهم في مجال الفن والجمال.

أولاً- عباس محمود العقاد:

يُعد العقاد اول مفكر عربي يقدم لنا فلسفة جمالية تجعل من الجمال والحرية شيئاً واحداً،[1] وليس من الغريب ان نعد هاتين القيمتين، واعني بها قيمة الجمال والحرية، حجر الزاوية في ابداع العقاد وفكره على السواء، وسواء كنا نتحدث عن كتابات الرجل السياسية او الاجتماعية او الفلسفية او الأدبية او الفنية، فان الجمال يظل هو الوجه الاخر للحرية في هذه الكتابات، ولكن العكس صحيح في الوقت نفسه، ذلك لأنه لا وجود للجمال دون حرية، ولا حرية الا اذا انطوت على الجمال، بل ان الحرية هي الجمال والجمال هو الحرية عند العقاد، كلاهما بمثابة تعريف للآخر ووجهه المتحد في الهوية على السواء.

ويرى العقد ان تقدير الأمم للفنون الجميلة يعبر عن مقدار حبها وتعلقها بالحرية، ذلك لان الصناعات والعلوم انما تحقق مطالب العيش، والأمم تساق إلى مزاولتها مرغمة مجبرة شانها في ذلك شان من يأكل ويشرب ويلبس ويلبي حاجاته الضرورية وليس مختارا مريدا، وانما تعرف الأمم الحرية حين تأخذ في التفضيل بين شيء جميل وشيء اجمل منه وتتوق إلى

التمييز بين مطلب محبوب ومطلب احب وأوقع في القلب وادنى إلى إرضاء الـذوق واعجـاب الحس، ولا يكون ذلك فيها الا حين تحب الجمال منظورا او مسموعا او جائلا فـي الـنفس او ممثلا في ظواهر الأشياء.

من هنا اعتقد العقاد ان ممارسة الفنون هي ممارسة لحرية الإنسـان، والحريـة التـي يقصدها العقاد لا تعني عنده التخلص من القيود لان القيود والقوانين هي أساس اختيار الحرية.

وقد عبر العقاد عن ايمانه العميق بحرية الإنسان حينما كتب يقول:

"وسعوا افق الحياة ولا تضيقوه، وأنتم على ثقة من صواب ما تعملـون وجـدوى مـا تعملون. اما "خذوا هذا ودعوا هذا"، فهو كلام كسالى مهزومين لا يصلحون للعلم ولا للأدب".

ثم يقول:

ان إلى بيت الشعر وتصرف الشاعر فيه، انه مثل حق لما ينبغي ان تكون عليه الحيـاة من قوانين الضرورة وحرية الجمال.[2]

فهي قيود شتى من وزن وقافية غير ان الشاعر يعرب عن اطلاقه نفس لا حد لها حين يخطو بين بين كل هذه السدود خطوة اللعب، ويظفر من فوقها طفرة النشاط ويطير بالخيال في عالم لا قائمة فيه للعقبات والعراقيل.

ولعل أساس توحيد العقاد بين الحرية والجمال مستمد من تعلقه بعالم الاحياء، فما نـراه متناسبا في الحجم والشكل، انما يكتسب صفة الجمال لأنه أقرب الصفات التي تساعد الكـائن او العضو على أداء وظيفته في يسر وسهولة.

هنا يوسع العقاد من معنى الحرية، فلا يقتصر على فهمها بالمعنى الارادي البشري، بل هو يضيفها أيضا على بعض الأشياء الجمادية الماثلة في الطبيعة، وبهذا المعنى تكون الحريـة هي الانطلاق من القيود التي تعطل مجرى الحياة وتعوق عن الحركة. ولهذا يقـول العقـاد ان

الماء الجاري أجمل من الماء الاسن، كما ان الوردة الطبيعية أجمل من الوردة الصناعية، وهكذا. ولا يقتصر العقاد على القول بان الشيء لا يكون جميلا الا بمقدار ما هو حر، بل اننا نراه يؤكد ان درجة حيوية تتوقف على حظه من الجمال، وان مقياس الجمال في مضمار الحياة العضوية انما هو تلاؤم العضو مع وظيفته.[3]

ولعل هذا ما عبر عنه العقاد حينما كتب يقول:

"انه كلما كانت وظائف الحياة ظاهرة غير معتلة في حركتها، كانت الأعضاء صحيحة حسنة الأداء، وكان عمل الحياة بها سهلاً، وحريتها فيها اكمل، وكلما كان العضو مسهلا لعمل الحياة، كان مؤديا لغرضه، موضوعا في موضعه، وكان مبرأ من النقص والعيب، فهو العضو الذي يجاوب مطالب الحياة، ويحقق لها حريتها، وهو العضو الجميل".[4] وكلما زاد نصيب الشيء من العوائق التي تقيد اداءه لوظيفته، تناقص نصيبه من الحرية والجمال على السواء".[5]

وليس مجرد أداء العضو او الكائن لوظيفته هو المقصود، ولكن المقصود هو كل ما ييسر للعضو حرية الحركة.

ويعمم العقاد هذه الفكرة فيذهب الى "ان الملمس الجميل هو الملمس الناعم الذي تنساب عليه اليد فلا تحس ما يعوق حركتها، والصوت الجميل هو الصوت الحر السالك الذي لا ينحاش كما يقول المغنون والذي تحس وانت تسمعه انه خارج حنجرة لا عقلة فيها، بل يمكنك ان تقول مثل هذا القول في الفكر الجميل، فتصفه بانه الفكر الحر الذي لا ترين عليه الجهالة ولا تنقله الخرافات ولا يصده عن ان يصل الى وجهته صاد من العجز".[6]

ثم يمكنك ان تقول مثل ذلك في الفنون الجميلة جملة واحدة، لأنها هي الفنون التي تشبع فينا حاسة الحرية وتتخطى بنا حدود الضرورة والحاجة، وما من شيء تستجمله وتخف نفسك اليه وهو مغلول الخيال منقبض عن وظائفه حتى الاخلاق ما من جميل فيها الا كان جماله على

قدر ما فيه من غلبة على الهوى وترفع عن الضرورة وقوة على تصريف اعمال الـــنفس فـــي دائرة الحرية والاختيار.

فالجمال اذن هو الحرية والجمال في الجسم الإنساني هو حرية وظائف الحياة وســـهولة مجراها ومطاوعة أعضاء الجسم لأغراضها وقيام هذه الأعضاء مقام الأدوات الملبية لكل إشارة من اشاراتها.

غير اننا نجد العقاد– في مواضع أخرى– يربط الفن بالحياة على نحو اخر، فيقـــرر ان الفن تعبير، والتعبير تلحظ فيه "البواعث" قبل ان تلحظ "الغايات"، وقد نتســـاءل لمـــاذا يصـــرخ المعذب المتألم، فيكون الجواب انه قد يصرخ فيدركه على الصراخ منقذ او مساعد على التعذيب والايلام، ولكنه سواء ظفر بهذا او ذاك انما يصرخ لباعث في نفسه او جسده، ولم يصرخ لغاية يتوخاها من اسماع صوته، وقد يسمع صوته، فيسعد او يشقق بانتهائه الى الاذان، ولكن تحقـــق النفع او تحقق الضرر هذا غير مقصود، ومعنى هذا ان "التعبير" في راي العقاد وظيفة لا حيلة لنا فيها، لأنه مجرد اثر لحالة تقوم بالنفس، فتدل عليها بما لديها من وسيلة ناطقة او صامتة".[7]

والجمال هو النظام عند العقاد، هو الاتساق الذي يقع بين العناصر، ويصل بينها علـــى نحو يوقع الانسجام في المشاعر والعقول، ويستجيب لما تنطوي عليه هذه المشاعر والعقول من انسجام في الوقت نفسه، هذا الانسجام الذي يصل بين العناصر قانون ثابت في حيـــاة الطبيعـــة والاحياء ومنتجات الفن على السواء، ولذلك، كان العقاد يرى الجميل في كل ما ينطـــوي علـــى الانسجام، وكل ما يتحقق به التناغم. العمل الفني جمال لأنه يحقق اقصى درجة من التناغم بين اجزائه، حيث لا يخضع شيء للمصادفة، ولا ينبني عنصر على العشوائية، بل تتضافر العناصر والاجزاء في وحدة واحدة، تنسجم مكوناتها، وتتناغم علاقاتها، والحياة نفسها عمل فني تحكمـــه الأصول التي تحكم بيت الشعر واللحن الموسيقي وصورة المصور، وتخرج الحياة في جملتهـــا

وتفصيلها من يد الفن الإلهي كما تخرج اللوحة من يد الصانع القدير في فكرتها الباطنة وتمثيلها الظاهر. والانسان نفسه هو اعظم الاعمال الفنية التي خلقها مبدع الكون، فما ينطوي عليه هـذا الكائن من تناغم وتناسق بين الأعضاء والجوارح يحقق صورة مثلـى مـن صـور الجمـال المتكررة".[8]

ولكن العقاد الذي يقرن الجمال بالتناسب والانسجام والتناغم لا يترك هذه الصفات دون تحديدها، وهو يخص التناسب باهتمام خاص، ويحدد ما يقصده به عندما يقول ان التناسب هو ان لا يريد عضو ان ينقص في الحجم او الشكل، فلا يكون أضخم ولا أنحف ولا أطول ولا أقصر ولا مختلفا في التركيب واللون عما ينبغي، وما يدل عليه من دلالة ومغزى. التناسب هو الإرادة التي تحقق شكلا، والغاية التي تتناغم عناصرا، والاختيار الذي يتحقق حضورا وحركة وحيـدة. انه الشكل الجميل الذي يقترن بالحياة ويعمل على تجددها اقترانه بالحرية".[9]

هكذا افتتح العقاد كتابه التأسيس "مطالعات في الكتب والحياة" الذي صـدر عـام 1924 بمقدمة هامة عن فكر الكتاب الأساسية التي تجملها الأفكار السابقة، فيقول:

"ان الكون كله والحياة (هي اعم من الكون في نظره) والفن ومنظـر الأرض والسـماء كلها مظاهر للتآلف او تنازع بين نقيضين دائما: قوى مطلقة وقوانين تحكم هذه القوى المطلقـة. وكلما ائتلفت القوى والقوانين اقتربت من السمة الفنية والنظام الجميل الذي يبين بالمادة صـفاء الروح ويسبر بالقيود اغوار الحرية. وهذا الائتلاف هو دستور الفن الإلهي المحيط بكل شـيء وهو فلسفة الفلسفات في هذا الوجود، وسر الجمال هو الحرية".[10]

ويرى العقاد ان الجمال الفني سهل، وانه على قدر سهولته يكون نصيبه مـن الجمـال. ولكننا بمجرد ما نحكم بان أسهل الفنون هو أجملها، فان السؤال لابد من ان يثار:

ما المقصود بالسهولة في هذه الحال؟ "فلو كان المقصود ان يكون سهلا على جميع الناس لخرج من الفنون العليا فن المتنبي وشكسبير، وارتقى الى ذروة هذه الفنون السوقه وأصحاب المواويل". ولكن من المؤكد ان الفن ليس سهلا على جميع الناس، بل هو سهل على أولئك الذين استعدوا بفطرتهم وتهذيبهم لفن الجمال الرفيع في آيات مبدعة، بمعنى انه تراث عالمي يقاس بمقياس الإنسانية جمعاء، ولكن ليس بمعنى هذا انه خلق للعامة وكل من يعقل ولا يعقل على السواء، وانما معناه ان الفن الرفيع انسان يروق للممتازين من بني الانسان في جميع العصور".[11]

فالقول بان الفن "عام" انما يعني في نظر العقاد انه "للخاصة في جميع الازمان، وليس للخاصة في زمن واحد او بيئة واحدة".[12]

فهل يترتب على هذه النظرة الخاصة الى الفن ان يكون الفن ميزة خاصة ينفرد بها بعض أصحاب الاذواق الرقيقة؟ او بعبارة أخرى: هل يصح ان ننسب الى العقاد نزعة ارستقراطية في الحكم على الفن؟

يقول العقاد:

"ان الحقيقة التي لا مراء فيها هي ان الاذكياء اكثر من الاغبياء، وان أصحاب الاذواق اكثر من المحرومين منها، وان دقائق البلاغة واسرار الجمال اخفق من البلاغة الشائعة والجمال المبذول، وان الانسان بالفطرة والتعليم معا ارجح من الانسان بالتعليم وحده او بالفطرة وحدها".[13]

من هنا نستطيع ان نقرر ان العقاد لا يستكثر على الجمهور القدرة على تذوق مبدعات الفن، ولكن على شرط ان نكون قدمنا له من وسائل التربية الفنية ما يسهل عليه مهمة التمييز بين الغث والسمين".[14]

العقاد اذن لا يأبى ان يكون الفن عاما، لأنه يرى انه ليس ثمة ما يبرر ان يتأثر به أناس دون أناس، اللهم الا بوجه الحق والاستعداد، ولكنه يأبى في الوقت نفسه ان يعمم الفن ليسقط فيه الرفيع الى منزلة الوضيع.

والواقع انه لما كانت انصبة الناس من الحرية مختلفة، ولما كان الفن بمعنى ما من المعاني هو الحرية فليس من الغريب ان نجد العقاد يجعل من النشاط الفني ميزة ينفرد بها الممتازون من بني الانسان في جميع العصور.

حقا ان الفن تعبير عن الحياة، والحياة– كما يرى العقاد– أوسع من ان تحصر في غرض واحد او تعتكف على سنة واحدة، وبالتالي فانه ليس أوسع من شعور الاحياء بالحياة، وليس أوسع من تعبير الفنانين عنها. ولكن من المؤكد مع ذلك ان قدرة المرء على التعبير عن الحياة انما تتناسب تناسبا طرديا مع مدى تحرره من ضرورات العيش واحتياجات الحياة العملية، نظرا لأنه في قيامه بهذه الاعمال مضطر لا اختيار له في أدائها او عدم أدائها، ما دامت الحاجة تضطره إلى القيام بها، رضي او لم يرض. واما حين يقف الانسان من الحياة موقفا إيجابيا، او حين يتسنى له ان ينتقل من مستوى الطعام والكساء والمأوى الى مستوى الفكر والذوق والشعور، فهناك لابد لنشاطه من ان يستحيل الى خلق وابداع، بدلا من ان يقف عند مرتبة الحاجة والاشباع.

في ضوء ذلك نستطيع ان نقرر ان النشاط الفني الصحيح لابد من ان يمتد بصاحبه الى ما وراء حدود الضرورة والحاجة، ما دام من طبيعة هذا النشاط ان يجيء معبرا عن النزوع نحو الحرية والرغبة في تحقيق الذات".[15]

ويمضي العقاد الى حد ابعد من ذلك فيربط السلوك الأخلاقي بالنشاط الجمالي، ويقرر ان جمال الاخلاق انما يتمثل في التغلب على الهوى، والترفع عن الضرورة، والقدرة على تصريف

اعمال النفس في دائرة الحرية والاختيار، وتلك سمات الشخصية القوية الحرة، ان لم نقل بانها صفات (الفنان المبدع)".[16]

بيد ان العقاد الذي يربط الفن بالحرية، وينسب الى الفنان اعلى درجة من درجات الحرية، الا وهي القدرة الإبداعية، يرفض التسليم بان قانون الجمال الأوحد هو انه ليس للجمال قانون! وحجة العقاد في هذا الرفض ان حرية الفنان ليست مطلقة، وان للفن نفسه قواعد.

فيرى العقاد ان النشاط الفني ليس خروجا على كل قاعدة، وانما هو طلاقة نفس تحيل العوائق الى وسائط وتتخذ من الضرورات أدوات التحرر،[17] فقيود قواعد الفن هي التي تسمح للفنان بالانطلاق معبرا عن ذاته وما يجول في مكنوناته، فيتعانق على يديه الخيال الشارد وقيود قواعد الفن.

ثانياً- سلامة موسى:

قدم سلامة موسى فلسفة طبيعية تطورية تحاول فهم "الجمال" في ضوء ادراكها لنشاط الطبيعة، وتسعى باستمرار في سبيل تأصيل جذور "الفن" في صميم "الواقع".

والحق ان سلامة موسى لم يساير علماء الجمال الذين كانوا ينكرون على الطبيعة كل صبغة جمالية، بحجة ان العقل البشري هو الذي يضفي عليها كل ما لها من جمال، بل هو قد ذهب- على العكس من ذلك- الى ان "الجمال الطبيعي" هو الركيزة الوحيدة لكل "جمال فني".

وحجة سلامة موسى في ذلك ان الجمال غاية من غايات الطبيعة، وانه ليس من مجرد الصدفة والاتفاق ان يكون الانسان أجمل حيوان، وان يكون في الوقت نفسه الغاية التي بلغتها الطبيعة.

ويضرب لنا سلامة موسى امثلة عديدة على ما في الطبيعة من جمال، فيقول: "ارقى أنواع الحيوان هي أيضا اجملها، في حين ان أنواع الحيوان الأخرى كالإسفنج والمحار تكاد تكون شوهاء لما ظهر بعدها، واذا كان النخل في استقامة عوده، وجمال غصونه واتساقها، وتساوي أطرافها على شكل دائري، اجمل الأشجار جميعا، فما ذلك الا لأنه ما نشا منها في سلم التطور".[18]

"هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى اذا نظرنا الى الوان الطيف الشمسي التي زينت بها الطبيعة الزهر والطير، او الى امارات التبرج التي خلعتها الطبيعة على انثى النبات والحيوان حتى تغري الذكر، فإننا سندرك ان "الجمال الطبيعي" واقعة تشهد بها التجربة، لا مجرد اسقاط يقوم به العقل البشري حين يخلع على الطبيعة تهاويل خياله".[19]

ويتساءل سلامة موسى، في موضع اخر، عما إذا كان الجمال غاية، فيجيب، بقوله:

"ان من شان الحضارة البشرية ان تحيل ما في الطبيعة من وسائل الى غايات، فالطبيعة مثلا قد قصدت من "العقل" خدمة الجسم، يهديه الى طعامه ومأواه وانثاه، فاذا بالعقل يستحيل لدى الانسان الى غاية لا مجرد وسيلة، واية ذلك اننا لم نعد نعتبر العقل مجرد واسطة في خدمة مصالح الجسم، بل قد اصبحنا نقول ان الجسم هو الذي يخدم العقل، وانما نعيش من اجل عقولنا، وان العقل هو غايتنا التي لا نشعر بالسعادة او بالكرامة بدونها".[20]

وهذا هو الشأن أيضا في جميع فنوننا الجميلة؛ فقد اخترع الانسان الانية مثلا لاحتواء الطعام والشراب، أي انها كانت في الأصل أداة نستخدمها لتناول الأطعمة والسوائل، ثم لم يلبث الانسان ان ارتقى، فصارت الاواني موضوعات جمالية، بحيث ان جمال الانية ليكاد يصبح اليوم ضمانا لإخراجها من دائرة الاستعمال، ونحن لا نشري اليوم طبق الصيني لكي نتناول طعامنا فيه، بل لكي نعلقه على الحائط، ونمتع انظارنا بما فيه من جمال وصنعة.

وهكذا الحال أيضا بالنسبة الى التماثيل المصرية القديمة، فقد ابدعها قدماء المصـــريين لكي يضعوها في القبر مع الميت، فتهتدي اليها الروح، وتتعرف بها الى اصلها، ولكن بارتقـــاء الانسان، صارت التماثيل تنحت وكأنها غاية فنية نقف عندها، ونستمتع بها، ونحـــرص علـــى اقتنائها لذاتها".[21]

وما ينطبق على الاواني والتماثيل ينطبق أيضا على اللوحات والرسومات وغير ذلك من المنتجات الفنية؛ فإنها كلها نشأت وسائل لغايات فأصبحت هي ذاتها غايات.

بل ان اللغة نفسها قد استحالت الى غاية في نفسها، فلم تعد اللغة مجرد تعبير واداة، بل أصبحت موسيقى وحلاوة لفظ. وقس على ذلك الخط العربي فقد تحول من مجرد وسيلة، الـــى غاية، فصرنا نشتريه مزخرفا، ونعلقه على الحائط لكي نستمتع بجماله".[22]

ويرى سلامة موسى اننا اذا امعنا النظر في شتى مظاهر نشاطنا، فإننا نجد ان كل مـــا نتأنق في أدائه سرعان ما يستحيل هو نفسه الى غاية،[23] ولا شك اننا حين نتأنق فـــي أداء أي عمل، فإننا عندئذٍ نرتفع به من مستوى الصنعة المألوف الى مستوى الفن الجميـــل،[24] ولـــيس النشاط الجمالي وقفا على الفنان وحده، بل هو سمة يتسم بها كل انسان يتفنن فـــي أداء عملـــه ويتأنق في تحقيق منتجاته.[25]

وبهذا المعنى يمكننا ان نقول ان الجمال غاية في ذاته، او هو على الاصح غاية الحياة، وان أي شيء جميل يصح ان يكون غاية، مهما كانت درجة هذا الشيء في الأصل.[26]

وبناء على ذلك يكون الامل في الرقي منحصرا في إحالة الصنعة البســيطة الـــى فـــن جميل. ولا غرابة في ذلك، فان الامة لا ترقى الا بوفرة غاياتها، لان ذلك يعني انهـــا تناولـــت اعمالها بروح فنية اشاعت فيها الجمال، حتى صارت الوسائل غايات.[27]

وعلى الرغم من ان سلامة موسى لا يجاري فلاسفة الجمال الذين دعوا الى تقديس الطبيعة وعبادة الجمال، الا اننا نراه يشيد بالحضارة الاغريقية التي لم يكن لأصحابها غاية يسعون اليها سوى الجمال.

ويساير سلامة موسى بعض فلاسفة الاغريق فيربط بين الخير والجمال، فيقرر ان الجمال– كالحب– أساس لجملة فضائل، واية ذلك الجمال، يدعونا الى النظافة، والى الرياضة والى الاعتدال في تناول الطعام، والى مراعاة الصحة، وتنشئة الذوق، والرغبة في إرضاء الناس، والعمل لسرورهم، وبذلك يصح ان يكون أساسا لحضارة راقية في زماننا هذا كما كان عند الاغريق.[28]

وتدلنا هذه الفقرة على ان سلامة موسى كان يعطي الصدارة للقيمة الجمالية على ما عداها من القيم، بدليل انه يريد ان يقيم الحضارة كلها على الجمال وحده، ولابد من ان يكون "سلامة موسى" قد اطلع على كتاب "سانتيانا" في فلسفة الجمال، فإننا نجده يردد في كتابه "في الحياة والادب" كثيرا من الآراء التي وردت في كتاب سانتيانا "**الإحساس بالجمال**".[29]

حقا ان سلامة موسى لم يقدم لنا مبادئ محددة كتلك التي حددها "سانتيانا"، الا اننا نجد لديه اتجاها واضحا نحو ارجاع معظم القيم الأخلاقية الى "القيمة الجمالية". وهو يربط الجمال بالحب، فيقرر في موضع اخر ان الإحساس بالجمال يسري في النفس بمقدار استعدادها للحب، فيقول:

"... ان رجل الفن العظيم الذي ينشد الجمال في قصيدة او تمثال او مقال او قصة هو أيضا رجل الحب العظيم".[30]

وقد انعكست رؤية سلامة موسى السابقة على تقديره لدباء الغرب، فنراه لا يتردد في ان يضع "دستوفسكي" على راسهم جميعا، لأنه في رايه "رجل الحب والجمال".[31]

ولا غرابة في ذلك فقد كان "دستوفسكي" يرى الجمال في كل شيء، ويحب كل شيء. ويدرس مسائلهم الاجتماعية والاقتصادية، ويعرف كيف يعيشون وكيف يموتون، وكيف يحبون وكيف يكرهون.

لهذا يؤكد سلامة موسى مرة أخرى "ان موضوع الادب هو الحياة التي اذا وقفنا على شيء من اسرارها تفتحت لنا أبواب المعاني، وانقادت لنا اللغة في التعبير عنها".[32]

وهكذا الحال بالنسبة الى باقي الفنون: فإنها جميعا وسائل لنقد الحياة، او هي على الاصح وسائط نرفع بها من مستوى الحياة، لكي نسمو بها الى أمثل ما نفهمه من صورها.

ثالثاً- توفيق الحكيم:

عاصر "توفيق الحكيم" ما جرى على الساحة الفكرية في مصر من كفاح ضد الاستعمار، وشارك في الدعوة للاستقلال والحكم النيابي كما شهد الصراع الذي احتدم في الثلاثينات والاربعينات بين أنصار التراث وأنصار الثقافة الغربية.

وقد صاغ "الحكيم" نظريته التي اطلق عليها اسم التعادلية بعدما تناول بالبحث والتحليل الاتجاهات السائدة في الفكر والفن والادب المعاصر له.[33]

والتعادلية عند الحكيم تدعو الى إيجاد توازن في كل انحاء الحياة الإنسانية، وقد وضح ان هذا التوازن كان موجودا دائما لدى المصري منذ أقدم العصور الى ان جاء عصر العلم فقضى على هذا التوازن لصالح العقل، ومن هنا فقد دعا الحكيم الى أهمية الايمان ليعادل العقل، ورأى ان الانسان حر ولكنه مجبر ومسير ومحدود بالإرادة الالهية، كذلك فان الشر والخير متعادلان وكلاهما ضروري ليعادل أحدهما الاخر.

وفي السياسة رأى الحكيم وجوب ان تعادل قوة الحاكم قوة المحكوم بحيث لا تنفرد قوة واحدة دون الأخرى.

والتعادل كما هو مطلوب لحياة الانسان، فهو أيضا قانون الطبيعة ورد فعل مستمر، وعلى هذا النحو ينبغي للفن والادب ان يحققا التعادل بين الشكل والمضمون وان يهدفا الى تحقيق التعادل بين المتعة والجمال.(34)

بيد ان ادراكه للعدل الاجتماعي والحرية السياسية سرى الى العديد من كتاباته ومسرحياته التي كرسها لنقد الثرثرة السياسية والنفاق الاجتماعي الدائر حوله، ففي عام 1939 ندد بالممارسات البرلمانية في مسرحية "براكسا" وفي يوميان "نائب في الأرياف" صور نماذج واحوالا اجتماعية متخلفة في الريف المصري، وبين كيف تتحول نصوص القانون أسلحة في ايدي السلطة وهل تكون الغلبة فيها للسيف ام للقانون.(35)

وبعد ثورة 1952 صور في مسرحية "الايادي الناعمة" صور الارستقراطية التي لم تكن تدري شيئا عن قيمة العمل، ثم نشر عام 1956 مسرحية "الصفة" منددا بالظلم الواقع على الكادحين وما يقع على كاهلهم من الملاك الذين لا يربطهم بالأرض سوى الاستغلال، وبعد النكسة 1967 كتب عن القلق حول مستقبل الوطن في شكل جديد اسماه "المصراوية".(36)

والحقيقة هي ان "الحكيم" لم يرض عن الليبرالية السائدة قبل الثورة، كما لم يرض عن اشتراكية الثورة ولا عن الرأسمالية التي كانت مستغلة لثروة البلاد، ووصف الليبرالية السابقة على الثورة بانها ليست ليبرالية سليمة، ووصف الاشتراكية المطبقة بعد ذلك بانها اشتراكية غير سليمة، لان الليبرالية الحقيقية هي التي تسمح بوجود أحزاب تمثل الطبقات تمثيلا صادقاً، اما الأحزاب التي كانت تحكم فقد كانت أحزاب أصحاب المصالح، والثورة التي جاءت بعد ذلك مهدت فقط لاشتراكية لحمت أشياء في أشياء بما يمكن ان يسمى الاشتراسمالية.

لكن هذا لم يرض الحكيم اليمين ولا اليسار فكان في فكره مغتربا متفلسفا يحكم بحكم مثالي على نحو ما كان يرى فيلسوف اليونان "افلاطون" في جمهوريته الفاضلة.

وكانت تلك المثالية الافلاطونية وراء ايمان الحكيم بعالم القيم المفارقة للحياة الواقعية، وهي التي املت عليه ان يرى في الفن تعبيرا عن مثال الجمال الخالد الذي ينأى عن الاشتغال بكل ما هو ارضي، وعن تحقيق أي منفعة.(37)

وقد كان الأستاذ "احمد امين" قد كتب مقالا يدعو فيه الى توثيق الصلة بين الفن والمجتمع، ويضرب فيه مثالا بالأدب الأمريكي وكيف ان الذين اصبحوا يحملون لواءه اليوم هم رجال مارسوا الحياة العملية في شتى شئونها، ثم لم يكتبوا في خيال واوهام واحلام، انما يكتبون اكثر ما يكتبون في مشكلاتهم الحالية ومسائلهم اليومية وحالاتهم الاجتماعية، واكثر هؤلاء لا يستوحون اساطير اليونان والرومان، وانما يستوحون مجتمعهم وما فيه وما يصبو اليه.(38)

فكتب "توفيق الحكيم" ردا على هذا المقال، تحت عنوان "في الادب والفن" قال فيه:

"ان الانسان الأعلى هو الذي يصون الجمال الفني عن الاشتغال الأرضي".(39)

"وان اليوم الذي نرى فيه "الادب" قد استخدم للدعايات الاجتماعية، و "التصوير" استغل في معارض الإعلان عن السلع التجارية، والشعر "جعل أداة لإثارة الجماهير في الانتخابات السياسية، لهو اليوم الذي نوقن فيه بان الانسان قد كر فانقلب طفلا يضع في فمه تحف الذهن وطرف الفكر، لأنه لا يدرك لها نفعا غير ذلك النفع المادي المباشر".(40)

ويتركز الخلاف الذي نشا بين "احمد امين" و"توفيق الحكيم" في الأول منهما كان يعتقد بان الفن المسخر لخدمة الضرورات اليومية في المجتمع هو الفن الارقى، بينما كان الثاني يميل الى القول بان الفن الخالص لوجه الجمال الفني هو الارقى والابقى.(41)

بيد ان "الحكيم" يعترف في رده على "احمد امين" بانه "اذا كان في الإمكان وجود فن يخدم المجتمع دون ان يفقد ذرة من قيمته الفنية العليا، فاني ارحب به واسلم على الفور بانه الارقى".[42]

وقد اعتقد "الحكيم" ان الفردية أساس كل فن، وان الفنان اذا لم يقل "انا" فهو ليس بفنان، كما ان العالم الذي يقول "انا" ليس بعالم.[43]

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى اعتقد "توفيق الحكيم" "ان الفن ليس ملزما باتباع اتجاه معين، ولا يجوز لنا ان نفرض عليه ارتداء لباس الحكمة والإصلاح، الا ان يشاء وهو يرضى".[44]

ويستشهد الحكيم هنا بعبارة "اندريه جيد" التي يقول فيها:

"ان الفن لا ينبغي له ان يثبت شيئا ولا ان ينفي شيئا".[45] ثم يعقب عليها بقوله:

"ان الفن العالي ليس أداة للجدل، انما هو كالسحر ينفذ الى النفوس فيحدث فيها أشياء، ان الفنان ليس مصلحا، ولكنه صانع المصالح".[46]

وكما أكد "العقاد" من قبل دور الحرية في نطاق الفن، نرى الحكيم ينادي بان الفن هو الحرية: حرية الفكر والشعور، فليس للفن من منبع سوى فكر الفنان وقلبه، وهذان وحدهما هما الهاديان له.

يقول الحكيم:

"ان الوعي الفردي هو روح الفن، فاذا اردنا إبادة الفن واستئصاله من الأرض فلنقتل فيه هذا الوعي الفردي".[47]

وحجة الحكيم في ذلك ان ما يجعل من الانسان انسانا، انما هو الفردية او الحرية، لا الوعي الاجتماعي او التفكير بعقلية الجامعة، والفارق بين الفنان والعالم يكشف عن الطبيعة من

خلال نفسه، في حين ان العالم يكشف عن الطبيعة من خلال المجهر، فالفن يقول "انا" والعالم يقول "هو" أي الشيء، وكلاهما يكمل الاخر في بناء المعارف الإنسانية، اما ان يخدم الفنان والعالم امته وقومه فهذا واقع بالبداهة والضرورة، لان اثار الفن والعلم لا تبقى، الا اذا رأى الناس في بقائها منفعة.(48)

من هنا اعتقد "الحكيم" "انه من غير المقبول ان نقول للفنان والعالم: "اصنعا شيئا نافعا للناس، بل يجب ان نقول لهما فقط: اصنعا فنا وعلما".(49)

بيد ان "الحكيم" لا يرجع أصل الفن الى وعي الفنان الفردي فحسب، بل هو يرجعه أيضا الى أسلوب الخالق المبدع. وهو يأخذ على نقاد القرن التاسع عشر على انهم انخدعوا بانتصارات العلم، فأرادوا للأدب والفن ان يهرعا الى العلم لكي يقرا له بالغلبة والسلطان، في حين ان المنبع الحقيقي للفن انما هو أسلوب الله في صنع الكون.(50)

والواقع ان كل ما راه الانسان في الطبيعة من تناسق وتناسب، وارتباط للسبب بالنتيجة، واتصال وثيق بين الشيء والشيء، انما هو في الحقيقة مجرد إدراك لأسلوب الخالق. وقد فتح الانسان عينيه على ظواهر الطبيعة، فادرك ان أسلوب المبدع في صنع الخليقة هو وحده المنبع الازلي لكل ما شاهده في الوجود من منطق، لكل ما وقع عليه بصره في العالم من اتساق، ولم يلبث الانسان ان فطن الى ان هذه السمات التي ادركها في عمل الخالق انما هي الأسلوب السليم لكل عمل فني عظيم.(51)

وهكذا كان رجل الفن الأول– في راي الحكيم– أيضا انما هو اول انسان هرف "المنطق" صفة فنية، بعد ان كلن "المنطق" سليقة سامية تسبح في انحاء نفسه، دون ان يعرف ما هي.

وكلمة "المنطق" هنا انما تعني الإحساس بالنتيجة والسبب، والشعور بالتناسق والتناسب، والحرص على تحقق التماسك بين الأجزاء في كل واحد متسق.(52)

من هنا نستطيع ان نقول ان أساس التناسق في جميع الفنون في راي "الحكيم" انما هو التناسق في الحياة والكون.

يقول الحكيم:

"ائتلاف بين الأجزاء لا كل الائتلاف واختلاف بينها لا كل الاختلاف".[53]

فيرى الحكيم ان الخالق قد اوجد تشابها في الطبيعة ولكنه لم يجعله تشابها مطلقا كما اوجد فيها اختلافا ولكنه لم يجعله اختلافا شاملا ولم ينشا تناسق الكون الا من "تنوعه في وحدته" او "وحدته في تنوعه"،[54] وجاء الفنان فرأى ان سر التماسك في كل بناء انما هو مبدا "الاخذ والعطاء" لان هذا المبدأ يقتضي بالضرورة تمايز الأجزاء كما تتمايز في الطبيعة سائر الأشخاص والاشياء والا لما نشا بينها "الاخذ والعطاء".[55]

من هنا اصبح أسلوب الله في صنع الكون هو قوام التناسق عند الفنان: "التشابه لا كل التشابه والاختلاف لا كل الاختلاف".[56]

ولكن هل يكون معنى هذا ان الحكيم قد أراد للفنان ان يقتصر على محاكاة الطبيعة او بعبارة أخرى: هل يكون الحكيم مجرد داعية من دعاة "التقليد" او "تصوير الواقع".

هنا يهيب "توفيق الحكيم" بعبارة مشهورة للأديب الإنجليزي "هكسلي" فيقول معه: "ان الفن ليس هو الحقيقة وليس هو الواقع بل هو شيء اخر: انه الحقيق مقطرة ومصفاة كيميائيا".[57]

ويعقب توفيق الحكيم على هذه العبارة، فيقول:

"هذا صحيح واذا كان الماء يصفى للناس في معمل كيميائي فان الحقيقة تصفى وتقطر للناس في معمل المؤلف الروائي وهذا المعمل هو "الفن" نعم ان الفن ليس الطبيعة ولا الحقيقة انما هو تقطير الطبيعة والحقيقة من خلال "امبيق" "للفنان".[58]

ويطبق "الحكيم" هذه النظرية على الفن الروائي فنراه يثور على الطريقة الحديثة في "المونواوج الداخلي" ونجده يقرر انه ليس من حق الروائي ان يترك بطله يتكلم بكل ما يرد على

خاطره ويخرج لنا كل ما يخالج نفسه لأنه عندئذٍ سوف يمنع أيدينا كل فكرة فاضلة او سافلة خيرة او شريرة تافهة او قيمة ينطلق بها بطله وانما لابد للروائي من ان يتخير أشياء وينبذ أشياء من بين ما يدور في نفوس الشخصيات التي يصف لنا نفسياتها.

والحكيم حين يرفض هذا النوع من الروايات فانه يكشف لنا بذلك عن ميله الى البناء السليم في كل خلق وحرصه على توفير الصحة لهيكل عمله الفني وهو يعلل هذا الرفض بقوله: "ان القصة ليست سجلا او ملفا لنفسية فلان من الناس بل هي بناء فني يستلزم ضربا من الاختيار او الانتقاء والا لكان مثلها كمثل أجهزة الأرصاد الجوية التي تسجل ما يحدث في كل دقيقة وثانية وهذا هو السبب في ان الحكيم يلحق أمثال هذه القصص بالعلم والفن".[59]

ولو اننا عدنا الى الفنون الاغريقية و"الحكيم" يتفق مع "سلامة موسى" في اعجابه بالجمال الاغريقي لوجدنا ان العقلية الفنية عند اليونان لم تقتصر يوما على التقليد او المحاكاة ويكفي ان نسترجع صور تماثيل اغريقية مثل تمثال "ابولو" او تمثال "فينوس" لكي نتحقق من ان الفن الاغريقي هو تجميل للطبيعة الى حد اشعارها بنقصها.[60]

يقول الحكيم:

"لكأنهم يريدون ان يقولوا للطبيعة: انظري كان ينبغي ان تصنعي هكذا"[61] اذن فان الفن اليوناني في راي "الحكيم" لم يكن مجرد نقل عن الطبيعة او مجرد تمثيل للواقع وانما كان تعبيرا عن قدرة الفنان الاغريقي على البناء وتأكيداً لرغبة الانسان اليوناني في فرض نفسه على الطبيعة.[62] ويرى الحكيم انه لا يوجد للفن قواعد يلتزمها او قوانين يأخذ نفسه بها بل ان الأسلوب الحقيقي الأصيل انما هو ذلك الذي يهزأ بكل قاعدة من قواعد السلوك والفن الصادق الجدير بهذا الاسم انما هو الذي يبدو لنا بمثابة طريقة جديدة في النظر الى الأشياء.

ويضرب لنا "توفيق الحكيم" مثلا بفن الشعر فيقول: "ان مآرب الشاعر هو الارتفاع بالناس الى سحب لا تبلغ والرحيل بهم الى عوالم لا تنظر هو ان يريهم من خلال كلماته البسيطة ووسائله البادية أشياء لم تكن بادية ولا طافية في محيط ضمائرهم الواعية، انه ذلك السحر الذي يوسع ذاتية الناس فيرون ابعد مما ترى عيونهم ويسمعون اكثر مما تسمع آذانهم ويعون اعمق مما تعي عقولهم ما من فن عظيم بغير شعر أي بعير تلك المادة السحرية التي تجعل الناس يدركون بالأثر الفني ما لا يدركون بحواسهم وملكاتهم.(63)

والفن بهذا المعنى أسلوب جديد في النظر الى الأشياء بل ادراك لحقائق تمتد فيما وراء ظواهر تلك الأشياء.

اما "الخبرة الجمالية" التي يعانيها المتذوق حين يشهد اثرا فنيا حقا فهي "خبرة كشفية" تجدد كل وجوده تجديدا جذريا وتفتح امامه آفاقا جديدة لرؤية ما لم تسبق له رؤيته.(64)

هنا يقدم "الحكيم" احد مزاياه الفلسفية الا وهي الحكم على الاعمال الفنية من الداخل لا الخارج، وقد فطن الحكيم الى ان الفن كما قال "برجسون" انما هو الدليل القاطع على امكان توسيع ملكات الادراك الحسي عندنا بحيث ترى ما هي في العادة عاجزة عن رؤيته، وليس اعجاب الحكيم بالنشاط الفني سوى مجرد وظهر من مظاهر حبه للحياة ورغبته في الكشف عن المزيد من اسرارها.(65)

ولعل هذا هو السبب في اننا نراه يضع الفن على قدم المساواة مع كل من الدين والعلم على اعتبار انها جميعا خيوط ثلاثية كتب على بشريتنا القاصرة العمياء ان تتمسك بها لنهتدي الى نور الحقيقة.

بيد ان "الحكيم" حين ربط الفن بالوعي الفردي وحين سلم بالعبارة المأثورة التي تقول: ان الفن "انا" والعلم "نحن" فانه وقع في نفس الخطأ الذي وقع فيع العقاد من قبل لان من شان

التسليم بهذا الراي انكار تاريخ الفن وتجاهل الصيغة الاجتماعية للنشاط الفني في حين ان ظهور الفنان متوقف على قيام علاقة معينة بينه وبين مجتمعه وقد جاءت تطورات المجتمع العربي نفسه شاهدة على قصور هذه النظرية الفردية الى الفن فكان على الباحثين المتأخرين في علم الجمال عندنا ان يصححوا تلك الفكرة الخاطئة عن الفنان باعتباره ظاهرة شاذة لا صلة لها بالعالم الذي نعيش فيه.

رابعاً- أحمد حسن الزيات:

اقام الزيات فلسفته الجمالية تحت تأثير دراسته للأدب الفرنسي مثله في ذلك كمثل "توفيق الحكيم".

فمن المعروف ان "الزيات" قد سافر الى باريس في النصف الأول من القرن العشرين وهناك استطاع ان يتعرف على أمهات الكتب الفرنسية في الادب والفن ووجد في روائع الفن العالمية التي تزخر بها متاحف باريس ارهافا لحسه وصقلا لذوقه.

وقد كان للزيات من الالمام بأدب العرب وفلسفة الشرق وحكمة الإسلام ما جعله يحاول الوقوف على اسرار الجمال في بدائع الإنتاج البشري غربيا كان ام شرقيا.

ومن هنا فان "الزيات" لم يقتصر على معارضة روحانية الشرق بمادية الغرب بل هو قد حاول ان ينفذ الى روح الجمال الإنساني فيما وراء أمثال هذه الفروق السطحية العابرة.(66)

ولم يكن غريبا على مترجم "رفائيل" و "آلام فرتر" وغيرهما ان ينهل من ثقافة الغرب ما يعينه على فهم جوهر الفن.

وهكذا استطاع "الزيات" من خلال احتكاكه بالثقافة الفرنسية ان يقدم لنا فصولا قيمة في فلسفة الجمال والنقد الادبي وما الى ذلك من مواضيع فنية وادبية.

وقد كتب "الزيات" دراسة عميقة في الجمال صدر بها الجزء الأول من كتابه "وحي الرسال" وكان هدفه منها هو الوصول الى تحديد مفهوم "الجمال" في كل من الطبيعة والفن على السواء.(67)

هذا وعلى الرغم من اعتراف "الزيات" بتعدد أنواع الجمال وتنوع الأشياء الجميلة فإننا نجده يحاول الاهتداء الى الخصائص الرئيسية المميزة للجمال عقليا كان ام ادبيا ام ماديا.

وقد قادت الزيات هذه المحاولة الى ربط الجمال بثالوث رئيسي من الخصائص الا وهي: القوة والوفرة والذكاء.

والمقصود بالقوة عند الزيات، شدة العمل وحدته وبالوفرة كثرة الوسائل وخصوبتها وبالذكاء الطريقة الرشيدة المفيدة لتطبيق هذه الوسائل.(68)

وجمال الأشياء انما يتفاضل فيها بمقدار ما تشتمل عليه من هذه العناصر؛ فان خصائص القوة والوفرة والذكاء لا تتوفر في الأشياء الجميلة بنفس الدرجة ولا بنفس الطريقة وانما تختلف من موضوع لآخر وتوجد أحيانا مجتمعة وأحيانا أخرى متفرقة فيقول الزيات:

"ففي جمال الأسد القوة وفي حمال الطاووس الوفرة وفي جمال الانسان الذكاء ولا اقصد ذكاء الانسان في نفسه انما اقصد ذكاء الطبيعة في تهيئته وتثقيفه".(69)

وقد يعجب المرء كيف ينسب الزيات الى الأشياء الطبيعية ضربا من الذكاء ولكن هذا العجب سرعان ما يتبدد اذا علم ان ذكاء الطبيعة في نظر الزيات انما هو ملاءمة وسائلها لغاياتها ومطابقة طرائقها لصورها.(70)

ويضرب لنا الزيات مثلا بجمال المرأة فيقول:

انت لا تستطيع ان تفقه جمال المرأة الا اذا وقفت على حكمة الله فيها وغرض الطبيعة منها وادركت ما بين طبيعة خلقها وعلة وجودها من المواءمة التي تسترق الافئدة وتدق على افهام البشر.(71)

فقد ارادت الطبيعة للمرأة ان تكون مطلوبة لا طالبة، زوجة لا محاربة، اما لا عقيمة، فليس بدعا ان يكون جمالها مزيجا من الوداعة والعزة وخلطا من الضعف والدلال وطباقا من الهيبة والنبل، واما الرجل فقد ارادت له الطبيعة ان يعمل ويقاتل ويحمي زوجه ويعول اسرته، فزودته بما يحقق هذا الغرض: تركيب وثيق محكم تنم ملامحه عن السرعة والمهارة والقوة والشجاعة وجسم متجاوب الأعضاء متوازن الأوضاع يصلح لكل عمل ويقدر على كل حركة ويستقيم على أي صورة.(72)

من هنا عندما نقول: "رجل جميل" فانت تعني بذلك ان الطبيعة وهي تكونه عرفت ما تفعل وفعلت ما تريد، واذن فان اختلاف جمال الرجل عن جمال المرأة انما يرجع الى اختلاف قصد الطبيعة من وراء خلقها لكل منهما، او تباين العلة الغائية لخلق الواحد منهما والأخر.

بيد ان الأستاذ "الزيات" لا يقتصر على القول بان اجتماع هذه الخصائص الثلاث ضروري لحصول الجمال بل اننا لنجده يحاول أيضا النفاذ الى جوهر كل خاصية من هذه الخصائص على حدة: فهو يتحدث مثلا عن خاصية "القوة" التي نلمحها بسهولة في جمال الأنهار والبحار والرياح والجبال، لكي يقول لنا انها أروع خصائص الجمال واشدها اخذا بمدارك الحس.(73)

اما خاصية "الوفرة" فإنها اضعف من خاصية "القوة" لتأثرها بالذوق وخمودها بالإلف والعادة ولكن من المؤكد ان ما يروقنا في الكثير من موضوعات الطبيعة كالزهرة والفراشة مثلا انما هو وفرة الوانها ونصاعة اصباغها وتعدد اشكالها.(74)

اما خاصية "الذكاء" فهي اخفى الخصائص الجمالية جميعا: لان مرجعها الى التأمل والفهم وهذان لا يتيسران في كل الوقت، ولا لكل واحد، ولما كان "الزيات" قد فهم من "الذكاء" معاني الترتيب والمواءمة والانتظام، فليس غريبا ان نراه يقول بصعوبة ادراك الجمال القائم

على خصيصة الذكاء وحده، خصوصا وان سر الابداع في كثير من أشياء الطبيعة لغز مجهول يدق للكثير من العقول ان تنفذ اليه.[75]

ثم ينتقل الزيات بعد ذلك الى الحديث عن الجمال الطبيعي والجمال الصناعي فيقول:

ان "جمال الطبيعة قائم في الغالب على القوة والوفرة في حين ان جمال الصناعة يستلزم أولا وبالذات عنصر الذكاء"[76]

والواقع ان روعة الجمال الطبيعي في نظر الزيات اتية من ناحية الحرية في الطبيعة وحرية الطبيعة هي قانونها العام لا تقوم عظمتها الا به ولا تتجلى فخامتها الا فيه.

ويربط "الزيات" جمال الطبيعة بانطلاقها وحريتها كما فعل العقاد من قبل فيقول: "ان شلالات النيل اجمل منظرا للعين من النوافير المنظمة لان الجمال المطلق يملا خيالك بالتأمل الحالم وذهنك بالتفكير الرفيع وشعورك بالطرب الباسط".[77]

اما حينما ترين الضرورة على الشيء او على الحي فهناك تجيء مظنة العبودية فتضيف اليه معنى من الحقارة والقبح يحطه ويشوهه.[78]

وهكذا الحال أيضا بالنسبة الى الجمال الصناعي: فانه لابد من ان يتقيد بالقواعد ويتحدد بالأصول ولكن الفنان في حاجة الى الكثير من البراعة حتى يخفي تلك القيود ويحجب هذه الحدود.[79]

ومعنى هذا ان "العمل الفني" لابد من ان يتسم بسمات الطبع المرسل والالهام الحر والا لجاء خلوا من الحياة والقوة والصدق الفني.[80]

وتبعا لذلك فان الزيات لا يريد للفنان ان يكون مجرد "صانع" يتبع بعض القواعد او مجرد "محترف" يلتزم ببعض الأصول بل هو يريد له ان يكون انسانا مبدعا يستعين بذكائه من اجل تجاوز أصول الحرفة وتحطيم قواعد الصنعة.

يقول الزيات:

"ليس الجمال في الفن المعنوي او الحسي ان تحاكي الطبيعة محاكاة الصدى وتمثلها تمثيل المرآة وتنقلها نقل الالهة تلك هي التبعية التي تنفي الذكاء والعبودية التي تسلب القوة انما عظمة الفن ان يفوق الطبيعة وانما براعة الفنان ان يزيد في ترتيب صورها بالذكاء وفي تنويع تفاصيلها بالوفرة وفي بيان تعبيرها بالحياة وفي سلطان تأثيرها بالقوة وفي حقيقة وقائعها بالسحر الموهم والوشي الخادع".(81)

وواضح من هذا النص ان الزيات يعد "الجمال الفني" اسمى بكثير من "الجمال الطبيعي" لان في "الجمال الفني" من القوة والوفرة والذكاء ما يفوق كل ما تنطوي عليه مشاهد الطبيعة من أمثال هذه السمات وقد يكون الشيء الذي يقدمه الفنان قبيحا في عالم الطبيعة ولكن صدق التعبير عنه ودقة التصوير فيه والتماس المنفعة منه تجعل منه عملا جميلا في عالم الفن؛ كالوجه الدميم يرسمه المصور المبدع بريشته او كالخلق الذميم يصوره الشاعر البارع بقلمه.(82)

وهكذا يتحقق جمال "العمل الفني" بالعظمة في انتاجه والسعة في وسائله والحكمة في غايته وحين يستعين الفنان بالجمل النافذة والصور الاخاذة والظلال الرهيبة فانه يجعل من الحوادث المؤلمة والمناظر المحزنة والمواقف المؤثرة "تعبيرات فنية" تحمل من "التأثر" اكثر من كل ما تنطوي عليه مآسي الحياة واحداث الواقع وصرف الزمن.(83)

واما اذا قلد المرء أصوات الطبيعة من غير تأليف ولا تنسيق ولا معنى او اذا اقام شلالا من الماء والحجر يضارع به شلال اسوان او اذا سرد بالكلام الموزون حادثة عادية من حوادث اليوم فهنالك لابد من ان يخطئه الفن وينزوي عنه الجمال ولو كانت كل مهمة الفن هي العمل على محاكاة الطبيعة او هي الاقتصار على نسخ الواقع لكان الابداع الفني مجرد عملية آلية تخلو تماما من كل تعبير وتفتقر في تصميمها الى عنصر الذكاء.(84)

صحيح انه ليس من الفن في شيء أن يصغر الفنان الطبيعة او يحتقر الواقع او ان يتعلق بالتافه ولكن من المؤكد ان الاقتصار على تكرار الجمال الطبيعي او تقليد الحقيقة الخارجية او ترديد الواقع انما هو أيضا مجرد براءة تكتيكية ليست من الفن في شيء.(85)

ويعترف "الزيات" بسمو الجمال الفني على الجمال الطبيعي حين يقول:

"انظر الى تعاجيب الطبيعة وتهاويل الفلك من العواصف والصواعق والبراكين تجدها في ذاتها جليلة رائعة ولكنك تجدها في فن الشعراء والمصورين والمثالين اجل واروع لقد وضعوا فيها شهوات النفوس وسلطوا عليها تصادم الاهواء وصوروها للأذهان في عالم من الالهة الكاملة في قواها المختلفة تتنافس في العجائب وتتصارع في الاهوال وتتفانى على اللذة وسحر الفن الاغريقي في صمته وفي نطقه قائم على تحميل الظواهر المروعة في الطبيعة بالنوازع المتضاربة في النفس".(86)

بيد ان "الزيات" يعود فيقرر في موضع اخر انه ليس من شان الفن ان يعارض الطبيعة او ان يناقضها وانما من شانه ان يحسنها ويزينها ويعمل احسن مما عملت باتباع طريقتها واقتباس وسيلتها وملاحظة تطورها.(87)

وحجة "الزيات" هنا ان الفنان كلما دنا من الطبيعة كان انقى واصدق، لان الطبيعة صادقة لا تعرف التمويه، صريحة لا تقبل الرياء، وهو يضرب لنا مثلا، فيقول:

"انظر الى ادب الجاهليين من العرب والاغريق، تجد اظهر خصائصه الحقيقة السذاجة والوضوح: ذلك لان البدوي او الهمجي يمتاز بقوة بصره وحدة سمعه، وان حاسته المعنوية التي تتصل بعينه واذنه تمتاز كذلك بوضوح الادراك وصدق الحساسية. وان كان ذوقه اضعف من ذوقه اضعف من ذوق المتمدن في التحليل والتحديد والتمييز، فانه ثابت غير مضطرب، خالص

غير مشوب، لقد اخترع البدوي المجازات البيانية والصور الخطابية، قبل ان ينشأ الفن ويوضع البيان.."[88]

هذا، وعلى الرغم من ان الزيات يعترف بان الحقيقة الفنية تختلف في نفسها من شعب الى شعب، ومن قرن الى قرن، حتى لتختلف في المكان الواحد، وفي الزمان الواحد، وفي الانسان الواحد تبعا لحالات العواطف وانطباعات واختلاف الميول، علا ان مرجع كل حكم من احكام الذوق– في راي الزيات– انما هو الى الطبيعة التي هي القاضي الأعلى.[89]

ولما كان للطبيعة في نظر الزيات قانون نافذ على كل كائن، فليس بدعا ان نراه يقرر انه قد كان الناس– قبل ان يوجد الفن– ذوق معنوي خلقته الطبيعة فيهم كما تخلق الغرائز، وكان لهذه الحاسة من ميلها ونفوذها قاضٍ يحكم على كل شيء فلا يخطئ حكمه.[90]

ان الزيات ليتمنى ان يجيء اليوم الذي نستطيع فيه ان نكون طبيعيين كالبدو، نستلهم الواقع ونستوصى بالطبيعة! ولكنه يدرك صعوبة تحقيق هذه الأمنية، فيعقب على ذلك بقوله:

"اليقين الذي لا ريب فيه اننا لا نستطيع، لان حياتنا قد أصبحت من التركيب والتعقد والتصنع، بحيث لا تجد غريزة على جبلتها، ولا عادة على طبيعتها، ولا عاطفي من عواطف الناس على أصلها وحقيقتها، فنحن نتغل من غير حب، ونمدح من غير عاطفة، ونصف ما لم نر، ونقص ما لم يقع، ونتقمص في القصص أشخاصا خياليين او حقيقيين، فنتكلم بلسانهم، ونشعر بشعورهم، فكين نستطيع في هذه الأحوال ان نجد العبارة والحرارة اللتين يجدهما البدو او الهمجي من دون كد ولا معاناة؟ لقد جعلنا الطبيعة بالتصنع فناً، فينبغي ان نجعل الفن بالتطبع طبيعة".[91]

ويبقى ان نتساءل: هل من الحق ان الطبيعة هي من "الكمال" على الحد الذي نستطيع معه ان نقول انها هي المرجع الأوحد لكل حكم من احكام الذوق؟ او هل يكون من الصواب ان

يقال ان الفنان كلما دنا من الطبيعة كان دائما اصدق وانقى؟ السنا نلاحظ ان الطبيعة نفسها قد تخطيء، فضلا عن انها قلما تقدم لنا لوحات فنية بمعنى الكلمة؟ واذن فلماذا يأبى الزيات الا ان يدعو الفنان الى الخضوع الى الطبيعة، في حين انه هو نفسه قد اعترف– في موضع اخر– بان الجمال الفني أرقي وأسمى من الجمال الطبيعي؟ السنا نحيل الفن الى مجرد بطانة تافهة للعالم الخارجي، لو اننا طلبنا من الفنان ان يستمد كل قواعده من الطبيعة؟ ولو كانت كل مهمة الفنان هي الاقتصار على استلهام الطبيعة، افلا يكون من واجبنا عندئذٍ ان نسلم بان فن التصوير الشمسي (الفوتوغرافي) انما هو الوريث الشرعي الأوحد لكافة الفنون الجميلة؟".[92]

وإذا صح هذا، افلا يكون من العبث ان نتمسك بضروب ناقصة من المحاكاة، كتلك التي يقدمها لنا فن النحت او فن الرسم؟

صحيح ان الزيات حينما يدعونا الى استلهام الطبيعة، فانه لا يرمي من وراء ذلك هذه الدعوة الا الى تأكيد أهمية "الصدق" في الإنتاج الفني، وضرورة البعد عن التصنع في شتى التعبيرات الفنية، ولكن من المؤكد ان النشاط الفني لا يخلو من عمليات تشكيلية تستلزم المهارة، والصنعة، والحيل التكتيكية، فليس من الخروج على الفن في شيء ان يصف لنا المرء ما لم ير، او ان يقص علينا ما لم يقع، والا لكان علينا ان نستبعد من دائرة الفن تماما كل تخيل ابداعي، في حين ان الخيال الفني انما هو المصدر الأصلي لكل نشاط جمالي.

خامساً– زكي نجيب محمود:

تدور فلسفة زكي نجيب محمود الجمالية حول عدة محاور أهمها منطق التحليل اللغوي المستمد من فلسفة الوضعية المنطقية ونظريته الانفعالية في القيم ثم موقفه من النقد الأدبي والفني.

لقد تمسك زكي نجيب محمود بمنهج التحليل الذي يطبق معيار التحقق على لغة العلم فذهب على القول بان صدق العبارات في العلوم الطبيعية يرجع إلى مطابقة العبارة للواقع، اما العلوم الرياضية فيكون المعيار هو اتساق النتائج مع المقدمات.(93)

ويسلط زكي نجيب سلاح التحليل على عبارات الفلسفة الميتافيزيقية التقليدية التي تتحدث عن مطلقات لا تشاهد في الواقع وبالتالي لا يمكن تطبيق معيار الصدق والكذب على مدلولاتها وينتهي إلى القول بان ما تتحدث عنه الميتافيزيقا من مطلقات كالقول بالمثل او الجوهر او الانا الأعلى هي عبارات لا هي صادقة ولا هي كاذبة وانما هي عبارات من باب اللغو خالية من المعنى.(94)

ومنهج التحليل المنطقي للغة الذي يسلطه على لغة العلوم بل واللغة الجارية هو الأداة التي يفرق بيها بين اللغة العلمية وما عداها من لغات لا تدخل المجال العلمي كعبارات الشعر والادب والدين والفن.

ويضرب لنا زكي نجيب مثالا لذلك ما دارت حوله الفلسفة المثالية الافلاطونية من حديث عن مثل الخير والجمال ووجودهما في عالم مفارق خالد مستقل عن عالم الواقع المحسوس، يعقب زكي نجيب محمود على ذلك بقوله:

"اننا في الحقيقة لا ندري كيف يكون لمثل هذا الكلام معنى– لأنه ليس هناك من الكلمات ما يدل على موجودات فعلية الا أسماء الاعلام واي كلمة مثل إنسان في حد ذاتها هي رمز ناقص لا يرمز لشيء محدد إلى ان يعرف الفرد الجزئي الذي يتصف بمجموعة الصفات التي تدل عليها هذه الكلمة".(95)

وكذلك نقول في كلمة جمال اسم لفكرة معينة نراها متمثلة في كل الأشياء التي نقول عنها انها جميلة، فنحن لا نتساءل ما هذه الفكرة الواحدة التي تكون في المتفق وتكون في قصيدة

الشعر في ان واحد... فلئن كان جمال الشفق في لونه فليس لقصيدة الشعر لون، واذا كان جمال القصيدة في صورتها او في لفظها، فليس للشفق صورة ولا لفظ موزون منظم، قل ما شئت في العنصر الذي نراه مصدر الجمال في شيء ما نجد ان هذا العنصر غائب في أشياء أخرى مما تصفه بالجمال.(96)

ان كلمة جميل وما يدور دورها من كلمات لا تشير على شيء قائم بذاته في عالم الأشياء الخارجية، بل تشير إلى حالة نفسية يحسها قائل هذه الكلمة فليس في الشفق الجميل الا سحاب مصبوغ بألوان يمكن تحديدها بأطوال موجاتها الضوئية. وان الجمال فيما هو من نفس رائيها وكلمة جميل دال على حالة ذاتية عند فرد معين وليس ثمة تناقض بين شخصين يقفان امام الشفق الواحد، ويقول احدهما انه جميل بينما يقول الاخر انه قبيح.(97)

ويوضح زكي نجيب نظريته في القيم الأخلاقية والجمالية بقوله:

"ان احكامنا على سلوك معين بالخير او على موضوع او شيء بانه جميل، انما هو احكام تصف شعورنا وانفعالنا بما يعجبنا او لا يعجبنا ومن هنا تخرج احكامنا وعباراتنا التي تتحدث عن الخير والجمال عن مجال العلم.(98)

"ان العبارة الأخلاقية وكذلك العبارة الجمالية لا تصف شيئا، انما هي تعبير عن انفعال المتكلم، وهي تقال لعلها تثير في السامع انفعالا شبيها به، كما يصيح حيوان من ذعر فتثير الصيحة ذعرا شبيها به عند سائر افراد الفصيلة التي تسمع الصيحة، والامل في ان يستخدم المنفعل كلمة معينة فيثير بها انفعالا شبيها بانفعاله عند السمع مرجعه ان أبناء الجماعة الواحدة يربون على طريقة واحدة فتصطحب كلمة ما بشعور ما في عملية التربية حتى اذا ما نطقت كلمة بعد ذلك احدقت في نفس سمعيها الشعور الذي كان قد اصطحب بها مرارا اثناء تنشئته وتربيته".(99)

"اما في النقد الفني فيتبنى زكي نجيب مذهب النقد الجديد، وخلاصته ك ان الناقد عندما يتناول موضوعا من موضوعات الفن والادب فعليه الا يبحث عما يحاكيه هذا العمل الفني او الأدبي سواء كان باطن نفس الفنان او خارجها، على الناقد ان يعكف على تحليل العم نفسه ولا ينفذ من خلاله إلى نفس الفنان ولا إلى العالم الخارجي، عليه ان يقف عنده ليرى كيف تآلفت عناصره".(100)

يقول زكي نجيب محمود: "لا يجوز للناقدين في هذه المدرسة الجديدة ان يسال عن لوحة مثلا قائلا مغزاها او ما معناها، ذلك لأنه لا مغزى ولا معنى في الفنون اذ الفن خلق لكائن جديد هل نسأل عن جبل او عن نهر وعن شروق او غروب قائلين: ما مغزى وما معنى او هل ترانا ننظر إلى التكوين وحده معجبين او نافرين". (101)

وعندما يتحدث زكي نجيب محمود عن موقفه النقدي فانه لا يقف عند حدود التأثر والانفعال وانما ينظر إلى الاعمال الأدبية والشعرية نظرة المحلل المدقق، ويرى ان الشاعر عندما يبدع فانه يجسد اللامحدود في لفظة مكثفة محدودة".(102)

فاذا انتقلنا إلى موقفه من الفنان ورسالته، لوجدناه يعلق أهمية كبرى على النشاط الفني في المجتمع البشري، على أساس ان رسالة الفنان انما هي مخاطبة الإنسان من حيث هو إنسان على الاطلاق.

"فالفن عند زكي نجيب محمود اجتماعي، ولكن لا بالمعنى الذي يخدم به هذه الجماعة دون تلك، بل بالمعنى الذي يخدم به المجتمع الإنساني باعتباره أسرة واحدة".(103)

وقد حاول زكي نجيب محمود ان يوفق– في مجال الفن– بين النزعة الفردية والنزعة الاجتماعية، فيختم حديثه عن "رسالة الفنان" بقوله:

"والدعوة التي ندعو الها في رسالة الفن ماذا نكون، انما تحقق الفردية العزيزة على أصحابها، كما تحقق في الوقت نفسه اشتراك الناس في فاعلية واحدة، وهي ان يتجه الفنان إلى حقيقة الإنسان في اماله والامه، وخواطره ومشاعره، ليلقى في محرابه كل إنسان".[104]

وقد قدم زكي نجيب محمود تصنيفا لاتجاهات الفن المختلفة، فصنفها وفق أساسها الفلسفي إلى اتجاهات خمس، وهي:

1- موقف المدرسة التكعيبية، ومرده إلى النظرية الفيثاغورية في الفلسفة.

2- موقف الفن التجريدي، ومرده إلى النظرية الافلاطونية في المثل.

3- موقف الفن الكلاسيكي، ومرده إلى النظرية الارسطية في الصورة والمادة.

4- موقف المدارس التعبيرية والسريالية، ومرده إلى التحليل النفسي للشعور واللاشعور.

5- موقف المدارس الشكلية المحضة، ومرده إلى المدرسة الجمالية الحديثة التي نادت باستقلال الفن في عالم ثالث قائم بذاته، بين الطبيعة والذات".[105]

هكذا استطاع الدكتور زكي نجيب محمود ان ينفذ بفلسفة الفن في صميم الفكر العربي المعاصر إلى مجالات جديدة، فحاول ان يبرز لنا رسالة الفنان، كما حاول ان يوفق بين النزعة الفردية والنزعة المجتمعية في مجال الفن، أضف إلى ذلك مذهبه في النقد الأدبي، والذي يرتكز على تحليل العمل الفني ذاته دون النفاذ إلى البنية النفسية للفنان.

المصادر والمراجع:

(1) زكريا إبراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر. – القاهرة: مكتبة مصر، 1966. ص371.

(2) اميرة حلمي مطر. فلسفة الجمال اعلامها ومذاهبها. – القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002. ص 273.

(3) زكريا إبراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر. – مرجع سابق. ص 372.
(4) عباس محمود العقاد. الحرية والفنون الجميلة، مجلة الرسالة، 1943.
(5) اميرة حلمي مطر. فلسفة الجمال، مرجع سابق. ص 272.
(6) اميرة حلمي مطر. فلسفة الجمال، مرجع سابق. ص 273.
(7) زكريا إبراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر. – مرجع سابق. ص 373.
(8) جابر عصفور. من اعلام التنوير، مرجع سابق. ص 61.
(9) المرجع السابق.
(10) عباس محمود العقاد. مطالعات في الكتب والحياة. – القاهرة: دار النهضة، 1934. ص (ب المقدمة).
(11) زكريا إبراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر. – مرجع سابق. ص374.
(12) عباس محمود العقاد. الفن عام: نعم ولكن باي معنى 2، مجلة الرسالة، 1945.
(13) المصدر السابق.
(14) عباس محمود العقاد. الفن عام. – نعم ولكن باي معنى 2، مجلة الرسالة، 1945.
(15) عباس محمود العقاد. مراجعات في الآداب والفنون. – القاهرة: المكتبة التجارية، (د.ت.). ص ص 60 – 61.
(16) عباس محمود العقاد. مراجعات في الآداب والفنون. ص 62.
(17) عبد الفتاح الديدي. النقد والجمال عند العقاد. – القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، 1968. ص ص 30 – 36.
(18) سلامة موسى. في الحياة والادب.– القاهرة: مطبعة المجلة الجديدة، (د.ت.). ص 20.
(19) المصدر السابق. ص 22.
(20) المصدر السابق. ص 23.
(21) سلامة موسى. في الحياة والادب، مصدر سابق. ص 30.
(22) المصدر السابق. ص 33.

(23) المصدر السابق. ص 34.

(24) المصدر السابق. ص 35.

(25) المصدر السابق. ص 37.

(26) نفس المصدر السابق.

(27) المصدر السابق. ص 40.

(28) سلامة موسى. في الحياة والادب، مصدر سابق. ص 42.

(29) المصدر السابق. ص 44.

(30) المصدر السابق، ص 45.

(31) المصدر السابق، ص 46.

(32) سلامة موسى. في الحياة والادب، مصدر سابق. ص 95.

(33) توفيق الحكيم. تحت شمس الفكر. – القاهرة: مكتبة الآداب، 1941. ص 50.

(34) انظر، المصدر السابق، ص52.

(35) اميرة حلمي مطر. فلسفة الجمال، مرجع سابق. ص 274.

(36) نفس المرجع السابق.

(37) توفيق الحكيم. تحت الشمس، مصدر سابق. ص 50.

(38) زكريا إبراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق. ص 386.

(39) توفيق الحكيم. تحت شمس الفكر، مصدر سابق. ص 54.

(40) انظر، اميرة حلمي مطر. فلسفة الجمال، مرجع سابق. ص ص 275 – 276.

(41) زكريا إبراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق. ص 387.

(42) توفيق الحكيم. تحت شمس الفكر، مصدر سابق. ص 54.

(43) توفيق الحكيم. الفن والإصلاح، مجلة الرسالة. 1944.

(44) زكريا إبراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق. ص 387.

(45) نفس المرجع السابق.

(46) توفيق الحكيم. تحت شمس الفكر، مصدر سابق. ص 55.

(47) المصدر السابق. ص 60.

(48) توفيق الحكيم. تحت شمس الفكر، مصدر سابق. ص 60.

(49) نفس المصدر السابق.

(50) المصدر السابق. ص ص 66 – 70.

(51) زكريا إبراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق. ص 388.

(52) أنظر، توفيق الحكيم. تحت شمس الفكر، مصدر سابق. ص 75.

(53) توفيق الحكيم. تحت شمس الفكر، مصدر سابق. ص 78.

(54) نفس المصدر السابق.

(55) المصدر السابق، ص 97.

(56) زكريا إبراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق. ص 389.

(57) نفس المرجع السابق.

(58) توفيق الحكيم. زهرة العمر. – القاهرة: مكتبة الآداب، 1943. ص 15.

(59) توفيق الحكيم. تحت شمس الفكر. مصدر سابق. ص 22.

(60) زكريا إبراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق. ص 389.

(61) توفيق الحكيم. تحت شمس الفكر. مصدر سابق. ص 27.

(62) زكريا إبراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق. ص 390.

(63) توفيق الحكيم. تحت شمس الفكر. مصدر سابق. ص 30.

(64) زكريا إبراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مرجع سابق. ص 391.

(65) أنظر، توفيق الحكيم. تحت شمس الفكر، مصدر سابق. ص ص 31 – 32.

(66) زكريا إبراهيم. فلسفة الفن في الفكر المعاصر. مرجع سابق. ص ص 392 – 393.

(67) احمد حسن الزيات. وحي الرسالة. – القاهرة: مطبعة الرسالة، ج1، 1940. ص 3.

(68) احمد حسن الزيات. وحي الرسالة. مصدر سابق. ص 6.

(69) نفس المرجع السابق.

(70) المصدر السابق. ص 7.

(71) المصدر السابق. ص 4.

(72) احمد حسن الزيات. وحي الرسال. مصدر سابق. ص 4.

(73) المصدر السابق. ص 5.

(74) نفس المصدر السابق.

(75) المصدر السابق. ص ص 9 – 10.

(76) احمد حسن الزيات. وحي الرسالة، مصدر سابق. ص 11.

(77) نفس المصدر السابق.

(78) المصدر السابق. ص 13.

(79) المصدر السابق. ص 15.

(80) نفس المصدر السابق.

(81) احمد حسن الزيات. وحي الرسالة، مصدر سابق. ص11.

(82) المصدر السابق. ص 12.

(83) نفس المصدر السابق.

(84) المصدر السابق. ص 13.

(85) احمد حسن الزيات. وحي الرسالة. – مصدر سابق. ص 12.

(86) نفس المصدر السابق.

(87) احمد حسن الزيات. دفاع عن البلاغة، مجلة الرسالة. 1943. ص 202.

(88) احمد حسن الزيات. دفاع عن البلاغة، مصدر سابق. ص 203.

(89) المصدر السابق، ص 204.

(90) المصدر السابق، ص 205.

(91) المصدر السابق، ص 220.

(92) احمد حسن الزيات. دفاع عن البلاغة، مصدر سابق. ص 220.

(93) اميرة حلمي مطر. فلسفة الجمال، مرجع سابق. ص 277.

(94) زكي نجيب محمود. نحو فلسفة علمية. – القاهرة: دار الشروق، 1990. ص 127.

(95) زكي نجيب محمود. موقف من الميتافيزيقا. – القاهرة: دار الشروق. ص 108.

(96) زكي نجيب محمود. نحو فلسفة علمية. مرجع سابق. ص ص 108 – 109.

(97) زكي نجيب محمود. موقف من الميتافيزيقا. مرجع سابق. ص 128.

(98) المصدر السابق. ص 129.

(99) انظر؛ نفس المصدر السابق.

(100) زكي نجيب محمود. في فلسفة النقد. – القاهرة: دار الشـــروق، 1991. ص ص 222 – 225.

(101) زكي نجيب محمود. في فلسفة النقد. مصدر سابق. ص 223.

(102) زكي نجيب محمود. مع الشعراء. – القاهرة: دار الشروق، 1990. ص 115.

(103) زكي نجيب محمود. فلسفة وفن. – القاهرة: مكتبة الانجلــو المصــرية، 1963. ص 235.

(104) زكي نجيب محمود. المصدر السابق. ص236.

(105) زكي نجيب محمود. فلسفة وفن، مصدر سابق. ص 207.