

جامعة
القاهرة

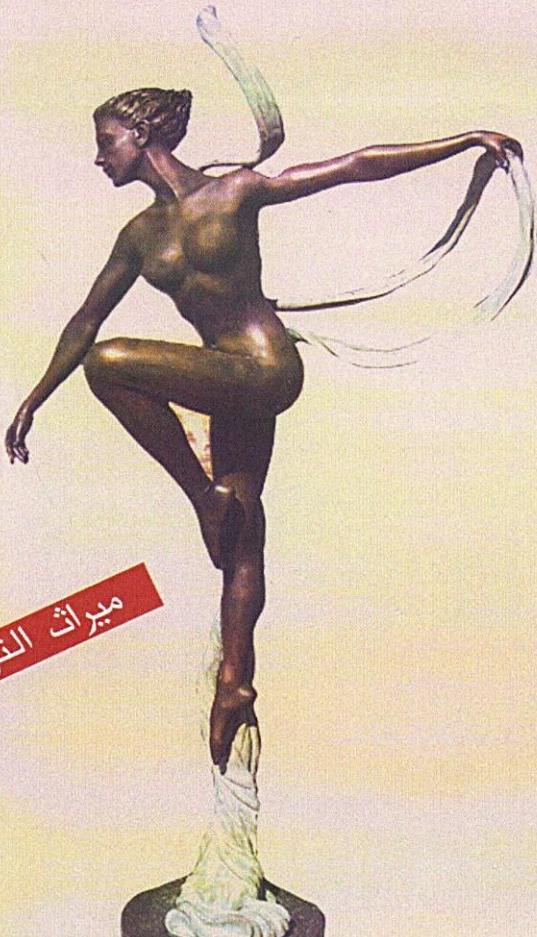
الطبعة الأولى
الطبعة الأولى

دنس هويسمان

علم الجمال

(الاستطيقا)

ترجمة: أميرة حلمى مطر
مراجعة: أحمد فؤاد الأهوانى
تقديم: رمضان بسطاويسى محمد



ميراث الترجمة

1949

علم الجمال
"الاستطيقا"

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغith

سلسلة ميراث الترجمة
المشرف على السلسلة: مصطفى لبيب

- العدد: 1949
- علم الجمال "الاستطيقا"
- دنيس هويسمان
- أميرة حلمى مطر
- أحمد فؤاد الأهوانى
- رمضان بسطاويسى محمد
- اللغة: الفرنسية
2015 -

هذه ترجمة كتاب:
L'Esthétique
Par: Denis Huisman
Copyright © Denis Huisman
All Rights Reserved

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومى للترجمة
شارع الجبلية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

علم الجمال

(الاستطيقا)

تأليف: دنيس هويس مان

ترجمة: أميرة حلمى مطر

مراجعة: أحمد فؤاد الأهلوانى

تقديم: رمضان بسطاويسي محمد



2015

بطاقة الفهرسة

**إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية**

هويسمان، دنيس

علم الجمال: الاستطيقا / تأليف: دنيس هويسمان، ترجمة:
أميرة حلمي مطر، مراجعة: أحمد فؤاد الأهوانى، تقديم:
رمضان سطاويسى محمد؛

القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٥
١٨٤ ص، ٢٤ سم

١ - الجمال، علم

(أ) مطر، أميرة حلمى (مترجمة)

(ب) الأهوانى، أحمد فؤاد (مراجعة)

(ج) محمد، رمضان سطاويسى (مقدم)

٢ - العنوان

١١١,٨٥

رقم الإيداع: ١٥٤٨٩ / ٢٠١١

الترقيم الدولى: 2 - 730 - 704 - 977 - 978

طبع بالهيئة العامة لشئون المطبع والأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة
للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هي اتجاهات أصحابها فى ثقافاتهم
ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.

تقديم

يعتبر هذا الكتاب من الأعمال الرائدة في الدراسات الجمالية التي فتحت الطريق لتأسيس علم الجمال في الدراسات العربية، فقد صدر هذا الكتاب "علم الجمال: الاستطيقا" لدنис هويسمان **Huisman**، ضمن سلسلة ألف كتاب التي أصدرتها إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم عام ١٩٥٩، في وقت كانت الكتابات عن الاستطيقا وعلم الجمال قليلة للغاية، ولهذا فإن ترجمة أميرة حلمي مطر لهذا الكتاب كانت عملاً رائداً يمهد الظهور للدراسات الجمالية فيما بعد، وقد استكملت دراساتها عن علم الجمال فيما بعد، فأصدرت كتاب "مقدمة في علم الجمال" وكتاب "فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر" وكتاب "مقالات في القيم والحضارة"، وقدمت قبل ذلك رسالة الدكتوراه، وكان موضوعها: "الحق والجمال في الفلسفة الأفلاطونية" ١٩٦١، وقدمت في كتاباتها صياغة دقيقة للتمييز بين مبادئ فلسفة الفن وفلسفة الجمال والاستطيقا والنقد الفني على أساس منهجية وفلسفية واضحة، وقدمت عبر إشرافها على عدد كبير من الرسائل العلمية أبحاثاً عن هيجل وشوبنهاور، ولوكانش وجورج سانتيانا وأرنست كاسيرر وباسبرز وسوزان لانجر وكروتشه ونيتشه وكانت وغيرهم من الفلاسفة وعلماء الجمال.

وهذا الكتاب ترجمه ظافر الحسن، وصدر عن دار عويدات بيروت ١٩٨٠ في سلسلة زيني علماً، وهي ترجمة لسلسلة الكتب الفرنسية *ماذا أعرف*، وهي السلسلة التي صدر عنها الكتاب الأصلي باللغة الفرنسية.

والمؤلف دنيس هويسمان (١٩٣٣) قدم دراسات عديدة منها:

- La Littérature française des origines à nos jours avec Pierre Brunel, Vuibert 2007.

الأدب الفرنسي من أصوله إلى اليوم مع بير بروينيل

- Socrate, Chemins d'éternité, Pygmalion, 2003.

ocrates مسارات الخلود

- Histoire de la philosophie française Perrin 2002.

تاريخ الفلسفة الفرنسية

- Visages de la philosophie avec Louis Monier et Serge Le Strat 2000 Arlea

يواجه الفلسفة مع منير لويس وسيرج

- Les plus grands textes de la philosophie orientale avec M. A Malfray Albin Michel, 2000

النصوص العظيمة للفلسفه الشرقيه

- Socrate sur internet , Éditions de Fallois , 1997

ocrates على الانترنت

- Histoire de l'existentialisme Armand Colin, 2005

تاريخ الوجوبية أرمان كولن

- Dictionnaire des philosophes PUF, 2009

قاموس الفلسفة

عني النقاد العرب بعلم الجمال ونظريات الفنون، فعربوا بعض أمهات الكتب في هذا المجال، مثل «الفن والمجتمع عبر التاريخ The Social History of Art» (وظهرت ترجمته بالعربية عام ١٩٧٠-١٩٧١) لأرنولد هاوزر Arnold Hauser و«التطور في الفنون Evolution in the Arts» (وظهرت ترجمته بالعربية أعوام ١٩٧١-١٩٧٢-١٩٧٣) لトomas Munro، و«النقد الفني: دراسة جمالية وفلسفية Aesthetics and Philosophy of Art Criticism» (١٩٦٠) وظهرت ترجمته بالعربية عام ١٩٧٧) لجبروم ستولينتز Jerome Stolnitz، بيد أن حركة التعرّب عن الماركسية والفن وجمالياتها لم تتوقف، منذ الخمسينيات، وأشار إلى بعض هذه الجهود في السبعينيات والثمانينيات، سواء عن مؤلفين سوفييت أو غربيين، مثل «أسس علم الجمال الماركسي اللبناني» (١٩٧٦) لعدة مؤلفين و«الانعكاس والفعل: دialektik الواقعية في الإبداع الفني» (١٩٧٧) لهورست ريديكر و«وظيفة الفن الاجتماعية» (١٩٨١) لجروموف وكاجان، و«الجمالية الماركسية L'esthetique Marxism» (ظهرت ترجمته بالعربية ١٩٨٢) لهنري أرفون Henri Arvon، و«الوعي والإبداع – دراسات جمالية ماركسية» (١٩٨٥) لمؤلفين سوفييت، و«الماركسية والفن الحديث» (١٩٨٧) لفرانسيس كلنجندر.

"الاستطيقا" أو "علم الجمال" مصطلح يستعمل في الفكر المعاصر؛ للدلالة على تخصص من تخصصات العلوم الإنسانية التي تُعنى بدراسة "الجمال" من حيث هو "مفهوم" في الوجود، ومن حيث هو "تجربة فنية" في الحياة الإنسانية. "فالاستطيقا" إذن؛ علم يبحث في معنى "الجمال" من حيث مفهومه وماهيته ومقاييسه ومقاصده. "والاستطيقا" في شيء تُعنى أن "الجمال" فيه حقيقة جوهربة وغاية قصدية، فما وجَدَ إلا ليكون جميلاً. وعلى هذا المعنى نشأت سائر "الفنون الجميلة" بشتى أشكالها التعبيرية والتشكيلية.

ومصطلح "علم الجمال" ترجمة لكلمة "استطيقا"، وهي كلمة ولدت في رحم الفلسفة الغربية من الناحية الاصطلاحية خلال القرن الثامن عشر الميلادي. فقد كان الفيلسوف "باومغارتن" سنة ١٧٥٠م أول من سك هذا اللفظ، ثم انتقل استعماله إلى سائر الثقافات والعلوم الإنسانية كالآداب والفن.

إلا أن "الاستطيقا"، من حيث هي مفهوم، قديمة قدم الإنسان نفسه، وقد صاحبت الحضارات البشرية كلها دون استثناء، وانخذلت لها طابعاً خاصاً مع كل حضارة، كما كانت لها تجليات خاصة ومتغيرة مع كل تجربة إنسانية مختلفة.

وفلسفة الجمال أحد المفاهيم الثلاث التي تسبّب إليها أحكام القيم، الجمال والحق والخير الذي يبحث في الجمال ونظرياته وأحكامه حسب رؤية فلسفية، فالجمال يعد في الخير أو النافع وفي التوازن والتناسق والتتاغم. والنظام يعد أحد مبادئ القيم الجمالية الذي يجمع الأجزاء، وببعضهم بعد الجمال علاقة بين أجزاء الشيء والجمال هو الصدق. وغاية فلسفة الجمال البحث في ماهية الجمال وليس إحصاء أنواع الجمال، كما أكد على ذلك الفيلسوف اليوناني سقراط (صوت سقراط في المحاورات يعبر عن وجهة نظر أفلاطون) ل聆ميده (هيبياس) في إحدى إجاباته لسؤال أستاذه عن الجمال. ويقول الفيلسوف اليوناني أفلاطون: إن ما يجعل لهذه الحياة قيمة إنما هو ذلك المشهد، مشهد الجمال الأزلي الأبدي، فأي مصير، مصير هذا الإنسان الفاني الذي منح القدرة على مشاهدة الجمال الذي لا تشوبه شائبة، الجمال في صفاته ونقاشه وبساطته، الجمال الذي لا يكسوه اللحم ولا صبغ الألوان الإنسانية، أي مصير ينتظر هذا الإنسان وقد أتيح له أن يشهد وجهاً لوجه الجمال الإلهي في صورته الواحدة. تسائل أفلاطون في "المأدبة": هل الجمال تحقيق "الانسجام" الهندسي في الشكل أو التناوب العددي في الصوت والسماع؟ وهل هو قيمة مطلقة، كما هي قيمة العدل والحق والخير، أم هو محكوم بقيم أخرى؟ لا ريب

في أن الجمال حكم راجع إلى إحساس إنساني الطبيعة، ولأجل صفة "الإنسانية" في هذا الإحساس وجب أن تكون للجمال ضوابط عامة تتأى به من حضيض الإحساس الحيواني الساذج القائم على محض الإشباع الغريزي، خاصة أن الجمال بوصفه تجربة إنسانية هو ضرب من أضرب اللغة وشكل من أشكال التواصل يستهدف "دعوة الآخرين المشاركة في نفس الإحساس، وتبني نفس الحكم المحمول على تلك الصورة الجميلة أو تلك اللغة السيميوطيقية". وعليه، فلا يمكن أن تكون للجمال تلك القيمة إلا في ضوء ضوابط ترفعه إلى مستوى القيم الإنسانية الثابتة، شأن الجمال في هذا شأن مفهوم الحرية، فلا قيام لهذه الحرية إلا في ضوء الضوابط التي تقننها كي لا تتحول إلى فوضى، وحركة بلا نظام، وتعد على حقوق الآخر، وربما مثلت "الفنون" المجال الذي يتعرف فيه كل مجتمع على ضوابط لذوقه الجمالي وفقاً لنطورة الحضاري ولرؤيته الفلسفية للحياة والكون.

وهذا ما نجده في الاتجاه الموضوعي الذي يرى أن الذي يجعل الشيء جميلاً هو توافق مجموعة من الخصائص، وهناك اتجاه آخر يرى الجمال في الذات المدركة، وهو ما يتمثل في الاتجاه الذاتي أو المثالي، وهناك وجهة نظر ثالثة ترى الجمال في هذا التفاعل بين الذات والشيء المرئي.

وإذا ساءلنا: ما الجمال؟ فإن تاريخ الفكر يعرض إجابتين، أولهما: الاتجاه الذي يرى أن الجمال لا يمكن أن يقدم في تصورات، لأنها قيمة في ذاته، وهو الاتجاه الذي يرى الجمال عبارة عن فكرة، وثانيهما: الاتجاه الذي يرى أن الجمال ليس شيئاً في ذاته، وأن له طابعاً عيناً وواقعاً، ويمثل هذا الاتجاه هيجل الذي يرى أن الجمال نمط معين لتمثيل الحقيقة وإظهارها في طابع حسي، وهناك وجهة نظر أخرى ترى أن الجمال ليس صفة للأشياء المادية أو فكرة فحسب، وإنما الجمال هو فعل خلاق ينشأ من العلاقة التي تنشأ بين الإنسان والموضوع الذي يتوجه إليه،

فلاقة الإنسان بالكون تكون جميلة متى أدت إلى نمو الكون وتفتحه بحيث يكون فضاء للإبداع الإنساني دون أن يجور على الكون.

وما يصنعه الإنسان من أعمال فنية مهما اختلفت المادة الوسيطة التي يشكل من خلالها عمله الفني مثل الكلمة في القصة والشعر، والصوت في الموسيقى؛ لأن عمل الإنسان هو عبارة عن تأليف بين ممكناً لأنه لا يخلق المادة التي يبدع من خلالها العمل الفني، وإنما يركب المادة (الموجودة من قبل)، ويشارك معه أفراد كثيرون في استخدام هذه المادة مثل اللغة التي يستخدمها الشاعر في صياغة قصائده) ويعيد بناءها في صورة مختلفة تعبر عن تجربته وإحساسه الداخلي والخارجي، وشعور الإنسان تجاه ما يقدمه الإنسان من أعمال فنية هو ما نطلق عليه الشعور بالجميل، وهو إحساس خاص من السرور والمعنى غير المرتبطة بمنفعة مباشرة، وإنما تعبر عن حاجة أسمى من تلبية الاحتياجات المباشرة مثل الجوع والعطش، ذلك أن منظر الماء في لوحة لا يروي العطش، ولكنه يروي هذا التعطش لإدراك الانسجام بين علاقات العمل الفني، وتفاعل الإنسان مع العمل الفني وفق هذا المنظور الحر هو ما نطلق عليه التجربة الجمالية، وأول شرط من شروط هذه التجربة وجود العمل الفني مجسداً من خلال مادة وسيطة تجعل إدراكه من خلال الحواس متاحاً وممكناً، فلا يصح أن يقول شاعر ما أن لديه أجمل قصيدة في داخله لكنه لم يخرجها لنا في صورة ألفاظ بحيث يمكن سمعتها أو إدراكتها مكتوبة في ديوان من خلال حاسة البصر.

علم الجمال **Aesthetics** (وبالفرنسية **Esthetique**) أو الاستطيقا، علم معياري فلوفي، يدرس المبادئ العامة للموقف الجمالي الإنساني إزاء الواقع والفنون بكل أشكالها، فهو علم يحلل المفاهيم والتصورات الجمالية، ويفحص في المسائل التي يثيرها تأمل موضوعات التجربة الجمالية، كالأحكام، والقيم الجمالية،

والمنهج الجمالي، والقوانين الجمالية. إنه علم الأحكام التقويمية التي تميز بين الجميل والقبيح، وتعبر عن تمثيل الإنسان للعالم تمثلاً جمالياً محكمًا بجوهر قوانين تطور الفن وأشكاله المختلفة، إنه بذلك علم ماهية الوعي الجمالي ووظيفته بصورة عامة، وعلم الفن، وما هي وظيفته - باعتبار أن الفن أرقى مظهر له - بصورة خاصة. وبهذا يكون موضوع علم الجمال الظواهر الجمالية المختلفة وقوانين الوعي الجمالي في الحياة والفن، والنشاط الجمالي وعلاقته بسائر نشاطات الإنسانية الأخرى. وكلمة «استطيقا» يونانية الأصل *Aisthesis* «ايستيزيس»، وتعني الإحساس أو الإدراك الحسي القائم على أساس الخيال والشعور وسيلة لتمييز موضوعات الجمال.

يرجع ظهور إرهاصات علم الجمال إلى الحضارات القديمة في بابل ومصر والهند والصين. وقد تطورت التأملات الجمالية بدرجة كبيرة في اليونان القديمة، حيث وضع مفكروها هذه التأملات في صياغة نظرية تناولت حقيقة الجمال ومعناه ومعاييره والعوامل الموضوعية والذاتية في القيم الجمالية. وجاء الفلاسفة اليونانيون بعد ذلك فعالجوا هذه المسائل الجمالية معالجة منهجية علمية، وكان أكسينوفان Xenophon (القرن السادس ق.م) أول من اهتم بالمسائل الجمالية، وعد معيار القيمة الجمالية هو نفسه معيار المتنفع والأخلاق، فوحد بين الجمال والخير والمنفعة. أما ديمقريطس (٤٦٠ - ٣٧٠ ق.م) Democritus، فكان أول فيلسوف يونياني ينظر إلى الجمال نظرة موضوعية مادية، فالجمال عنده انتظام أجزاء الأشياء المادية وتناسبها.

كما أكدت الفلسفة السفسطانية إنسانية الظاهرة الجمالية باعتبار أن الإنسان محورها، وأبرزت قيمة الإدراك الحسي والانتطباعات المرافقة له، وطالبت بحرية الفرد في التعبير عن مكنوناته العاطفية وانفعالاته.

وأنزل بروتاجوراس **Protagoras** قيمة الجمال في مجمل نظرته النسبية إلى القيم الإنسانية وفق مذهبة القائل «الإنسان معيار كل شيء». أما جورجياس **Gorgias** فقد صاغ نظرته في الجمال مبتعداً عن ربطها بفكرة الحقيقة، فشدد على الخطابة لسحر تراكيبها اللغوية التي تتجاوز الإقناع العقلي إلى حد إثارة الانفعالات والعواطف وسلب الإنسان إرادته. وعد فيثاغورث المعيار الجمالي رياضياً هندسياً يقوم على الاعتدال والاختلاف، وهدف العمل الفني التعبير عن الحقيقة بصدق. وبدأت مع **Socrates** معارضته أي نظرية يجعل الفن غاية لذاته وتقيمه على المعيار الحسي، فقد رأى أن الجميل هو ما يحقق الخير النافع، وأن الجمال له غاية هادفة، فأقام الفن على أساس النظر العقلي لا على إثارة الانفعال.

وبنى **Aفلاطون Plato** فلسفته الجمالية على أساس أسطولوجي، مستمدًا فلسفته من النظرية الجمالية الفيثاغورية والناظرة السقراطية، فصاغ أكثر النظريات الجمالية تماسكاً في المرحلة الإغريقية، وكان أول فيلسوف يهتم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجمال، فأقام للجمال مثلاً **Ideal** هو «الجمال بالذات»، ذلك الذي يحتذيه الصانع في خلقه لموجودات العالم الحسي. وقد حدد **أفلاطون** «الجمال بالذات» بالحب الإلهي والخير والجمال الإلهي، وهو المثل الأعلى الذي شارك به جزئيات العالم المحسوس، ومن هنا جاءت فكرة المحاكاة **imitation**، وأصبح الفن محاكاة العالم الحسي لعالم المثل.

ولم يكن لـ **أرسطو Aristotle** نظرية في الجمال تحدد معنى أو مفهوم الشيء الجميل، بل قدم شرحاً فقط لعملية الحكم الجمالي دون تعريفه وبيان خصائصه ووجوده بوصفه ظاهرة جمالية، ونقض آراء أستاذة **أفلاطون**، فأشد بمفهوم المحاكاة وقصره على الفنون نافياً شمولها كل أنواع الإبداع، ولا سيما النظر الفلسفي، وأكَّد أن الفن ليس محاكاة الجميل في ذاته، وإنما هو محاكاة للطبيعة كما

تتجلى وتظهر، لكن وفقاً لمعايير عقلي كلي، فالفن مكمل للطبيعة، والجميل ليس مفارقاً وإنما هو موضوعي كامن في الواقع. وقد فصل أرسطو موضوع القيمة الجمالية عن القيمة الأخلاقية، فأثر هذا على تحليله لفن المأساة. كما اهتم بالمسائل التطبيقية للممارسة الفنية من عنايته بدراسة الجمال العام المطلق. ويعد كتابه في الشعر «بويطيقا» نظرية جمالية تطبيقية. كما أوضح أن قيمة الفن تكمن في فعله في النفس البشري أي في وظيفته التطهيرية التي تقوم على التحرر من بعض الانفعالات والعواطف السلبية عبر معايشتها فنياً. فالفنون مثل الموسيقى والدراما توقظ المشاعر والعواطف الأخلاقية وتدعى الإنسان إلى اتخاذ موقف أخلاقي، ذلك لأن الانفعال الفني الذي يتوهج حماسه هو انفعال النفس بوصفها حاملة للحياة الأخلاقية. وبهذا قدمت نظرية أرسطو في الجمال والفن صورة مثالية عن الإنسان تتمثل في الثقافة الشاملة والارتفاع إلى أعلى مراتب الأخلاق والنشاط السياسي.

وقام شيشرون Ciceron (106-43ق.م) بتقديم النظرة اليونانية إلى الجمال في صورة مبسطة عملية، ارتكز بفضلها علم الجمال الكلاسيكي اليونياني الروماني إلى فكرة جوهيرية وهي فكرة الكوزموس cosmos التي تعني بأن واحد نظام الكون والترتيب والجمال والزينة.

ومع أفلوطين (427-370م) تم الانتقال من النظرة الجمالية اليونانية الكونية إلى النظرة الصوفية اللامادية، من الجمال الخارجي إلى الجمال الداخلي النفسي، فالتحرر من المادة يقود إلى الجمال الإلهي المطلق؛ لأن الجمال هو الخير، والبحث عنه تؤدي إلى الاتصال بالعالم المثالي ومعاينته المبدأ الإلهي. والجمال قرين التنساب والنظام، وموح للخير، فالجميل عنده متجلان مع الإلهي والأخلاقي، إنه المعمول المدرك في علاقته بالخير أول الأشياء وأسمائها، والواحد الجميل والحق المتعالى قمة الوجود.

أما لدى العرب والمسلمين، فقد بقي مفهوم الجمال متجانباً بين أهل النقل وأهل العقل، فتأثر المعتزلة بما جاءت به الأفلاطونية من أن الحق والخير والجمال هي ماهية واحدة. وعبروا بوصفهم ممثلي التيار العقلي في الإسلام، عن هذه النظرة، وربطوا الجمال بالعقل والشرع معاً، فما هو حسن في نظر الشرع ي تعد حسناً في نظر العقل، فالعقل هو أساس القيمة الجمالية، لكن لم تكن للمعتزلة أبحاث تفصيلية في هذا الصدد.

وارتبط موقف المتصوفين المسلمين من الجمال وتفسيره بالجمال الإلهي، فميز الغزالى بين طائفتين من الظواهر الجمالية، طائفة تدرك بالحواس وطائفة ثانية هي ظواهر الجمال المعنوي التي تتصل بالصفات الباطنية وأدلة إدراكتها القلب، فالقلب أو الوجدان هو قوة إدراك الجمال في المعنويات.

وأندمجت في العصور الوسطى المسيحية الأفكار الجمالية مع الدراسات اللاهوتية التي تهتم بالعلاقة بين العدل السماوي والشر الأرضي. ولم يكن ممكناً تصور الجمال إلا بوصفه أثراً إلهياً رمزاً في العالم الطبيعي، وكذلك جمال الفن فهو ذو دلالة رمزية فقط، إنه ضرب من التشبه بالإلهي أو ضرب من حلول الجمال السماوي في الأثر الفني.

فاعتقد أوغسطين Augustine أن الجمال هو التجلّي الرمزي للألوهية، ويتمثل في نظام الوجود وترتيبه وتناسبه وفي وحدة الكون السارية في مظاهره المختلفة. أما الفلسفه الذين جاءوا بعده في العصور الوسطى المسيحية أمثال بونافنتورا Bonaventura، وأنسلم St. Anselm، والإكوني St. Aquinas، فقد بقوا أمناء للرؤية الأفلاطونية، فبدا الجمال الغني دلالة على الحقائق الروحية، وتأثروا على رغم التباين في توجهاتهم الفلسفية، بتعاليم القديس أوغسطين الأفلاطونية، كما تأثروا بمتاسوعات أفلاطين (حول الجميل والصانع والمثال الجمالي)، والتي تضمنت فلسفة جمالية صوفية.

واهتم فلاسفة عصر التوир، روسو Rousseau وديدرول Diderot بالظاهرات الجمالية، ونظرًا إلى الطبيعة بوصفها نموذج النشاط الجمالي، وتمسك ديدرو باعتبار الإنسان معيار الجمال، وأكد هوبيز على الجانب الاجتماعي في القيمة الجمالية، فنظر إلى الجمال نظرية نظرية، وقال إن الحكم الجمالي هو حكم قيمة مرتبطة بزمان ومكان وشخص معين.

وكان للمدرسة الإنكليزية تأثيرها الكبير في تفسير الجمال وربطه بالإحسان والتمييز بين الشعور الخالص بالجمال وبين المنفعة، على يد كل من هوم Hume الذي أرسى الاتجاه الذاتي في علم الجمال، ولوک Locke، وأدموند بيرون مؤلف كتاب «أصل مفهومي الجلال والجمال» الذي اعتمد في دراساته الجمالية على علم النفس الاختباري، ولهذا أمكن عده أحد مؤسسي علم الجمال التجاري، وكذلك وليم هوغارث في كتابه «تحليل الجمال» الذي أكد فيه ضرورة الرجوع إلى الطبيعة بوصفها معياراً للتعرف على القيم الجمالية ومعرفة تكوين الأحكام الجمالية.

ومن أهم المفكرين في تاريخ التفكير الجمالي، في العصر الحديث، رجل التویر الألماني ألكسندر باومغارتن A.Boumgarten، الذي كان أول من استخدم مصطلح «الاستطيقا» للدلالة على علم الجمال في كتاب نشره سنة ١٧٥٠ باللغة اللاتينية بعنوان «الاستطيقا» Aesthetica، والذي يعد رائدًا في الجماليات الحديثة، كان قد قصد به تأسيس علم مستقل (علم الجمال) يبحث في العلاقة بين الشعور والإحسان والكمال، أي قسم المعرفة الحسية الدنيا. وقد جعل مهمة علم الجمال، بوصفه علمًا فلسفياً، التوفيق بين ميدان الشعور الحسي وميدان الفكر العقلي، ومن ثم التوفيق بين حقيقة الشعر والفن من ناحية وحقيقة الفلسفة من ناحية أخرى.

وقد استخدم كانت Kant في كتابه «نقد العقل الخالص» الاستطيقا بمعنى علم المبادئ القبلية للحساسية وللإدراك الحسي وهي الزمان والمكان، لكنه في كتابه

«نقد ملکة الحكم» (١٧٩٠)، الذي يعد دعامة قوية في بناء علم الجمال، تجاوز من سبقه ووضع نظرية نقدية جمالية أكثر تكاملاً وشمولية وعارضه للنظرية الأفلاطونية. فقد استعمل كُنت "استطيقا" بمعنى «الحكم التقديرى الخاص بالجمال». وقد جهد كانت في تحليل الشروط الأولى للحكم الجمالي ساعياً إلى تأسيس منطق للذوق على غرار ما أجزءه بالنسبة لميداني العلم والأخلاق بالاعتماد على المنهج الترانسندنتالى (الشروط الواجب توافرها في الحكم الجمالي لكي يكون ممكناً) فرفض تفسير التجربة الجمالية بردها إلى عوامل خارجية، وأكد الصفة الذاتية للحكم الجمالي، أنه حكم حدس مرتبط بالذات، أي حكم ذوقي ذاتي. ولما كانت الشروط الذاتية لملكات الحكم واحدة عند كل الناس، فأحكام الذوق تتصرف بالكلية. لهذا يعرف كانت الجمال أنه «قانونية دون قانون»، وهو رمز الأخلاقية.

واستمر هذا المناخ الفلسفى النقدي في علم الجمال حتى ظهرت محاولة هيجل Hegel الموسوعية للتوفيق بين الأفلاطونية الجديدة Neoplatonism والكانطية، لإرساء فلسفة ميتافيزيقية مثالية للجمال والفن. فبحث في التناقضات الجدلية للقيمة الجمالية والعوامل الموضوعية التي تحكم بتطور الجمال وتحققه الفنى. وانطلق في كتابه «علم الجمال» من فرضيته القائلة أن الفن وسيلة الروح المطلق في وعيها لذاتها، وهو تحقيق لفكرة المطلق، فالروح في اتجاهها إلى المثل العليا تتجه إلى الجمال وإلى الحقيقة وإلى الإلهوية، فالجمال هو التجلي الحسى للفكرة.

وبتحليل تطور العلاقة الجمالية، تمكن هيجل من وضع تفسير فلسفى لتاريخ الفن ومراحله الأساسية الثلاث: المرحلة الرمزية القديمة (فن العمارة)، والمرحلة الكلاسيكية اليونانية (النحت)، ثم المرحلة الرومانسية في العصور الحديثة (الموسيقى والشعر). وقد أكد هيجل أن موضوع علم الجمال هو الجمال الفنى وليس الجمال资料， لأن الجمال الفنى أرفع مقاماً بوصفه وليد إبداع الروح والوعي والحرية.

أما ماركس Marx فقد حدد علم الجمال تبعاً لنظريته المادية الجدلية، وعده علمًا يدرس تمثيل أو فيهم الإنسان الجمالي للعالم والواقع حسب قواعد منتظمة، تتراول طبيعة التطور الاجتماعي وقوانينه في كل مرحلة تاريخية. وأكد أن الفن والإبداع الفني جزء مهم من علم الجمال، فالجمال في الفن يعبر عن مصالح الطبيعة الصاعدة، والفن مهمته التعبير عن القوانين الموضوعية والجدلية في الواقع الاجتماعي والثقافي. ومهمة علم الجمال التحليل العلمي الدقيق والتقييم الموضوعي للجوانب المختلفة لطبيعة الفنون: أصلها، وجواهرها، ومضمونها، ودورها، وعلاقتها بأشكال الوعي الاجتماعي والتاريخي.

وفي كنف الرومانسية، ظهرت آراء شوبنهاور Shopenhauer (١٧٨٨-١٨٦٠) في الجمال والفن، فقد رأى أن الجمال يتجلّى في موقف الذات من الموضوع، وهو موقف لا يتحقق إلا بالفن، حيث يمكن للفن بالتأمل وقوة الخيال والعيقيرة النفوذ إلى الأفكار الخالدة وتمثيلها وتحرير الإنسان من آلام الحياة، فتغلب الذات على الإرادة وترى الجمال والحق في كل شيء وتنعم بالطمأنينة النفسية العميقية.

وتعد نظرية نيتشه Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠) في الفن أيضًا ضربًا من الرومانسية، فقد قدم عرضاً تاريخياً للثقافة الفنية أكد فيه على التناقض العميق بين وظيفتين للفن: الوظيفة الأبولونية، نسبة إلى أبواللو إله النبوة والبراعة والنظام والوضوح والسيطرة وقوة الفكر، والوظيفة الديونيزية، نسبة إلى ديونيزيوس إله الخصب والخمر والنشوة.

وتؤكد النزعة الحدسية في علم الجمال والفن، التي رادها الفيلسوف الفرنسي برجسون Bergson، على لحظة التأمل والمعاناة الروحية المباشرة في العلاقة الجمالية الفنية. وقد حاول برجسون إيجاد حل منهجي توافق بين الذاتية المطلقة

والموضوعية المطلقة، اللتين تحكمان العمل الفني لفهم عمليات الفن الأساسية: الخلق والتأمل والتفسير. وجاء بنديتو كروتشه Croce بمحاولة توفيقية مثالية بين كاظط وهيجل، وعد علم الجمال وصفياً لا معيارياً وحسيناً عيناً، أما الفن فهو حدس غنائي تمثيلي ووجداني في آن واحد، والعمل الفني هو مزج تعبيري منسق ومنتحق بين صورة ما قبلية وعاطفة حسية.

كما بُرِزَ في القرن العشرين نزعات فلسفية جمالية وفنية عديدة، عبرت عن الاتجاهات الكبرى في تاريخ الدراسات الجمالية (الموضوعية، والذاتية، وجدلية القيم)، كان لها تأثير كبير على الحياة الفنية، مثل نظرية مدرسة التحليل النفسي في الفن التي يمثلها فرويد Freud وكارل يونج Jung، وتؤكد أن الفن يساعد الإنسان على التوازن النفسي الفسيولوجي مع الواقع الاجتماعي. وكذلك نظرية ديوبي Dewey في الجمال الفني التي ترتكز إلى أساس بيولوجي، فهو بعد الحس الجمالي حساً حيوانياً، فلا يجد مقياساً للتمييز بين الجمالي واللا جمال. والنزعات التومانية الحديثة (جاك مارتن) التي تجد في الفن إعادة إنتاج للجمال الإلهي، وتعزّز الأثر الفني بإداعاً جديداً، والمنعة الفنية حسية لا واعية ومتصلة بالوقت نفسه بالشعور بالألوهية. والنزعات البنوية التي تعلن أن ثمة في الطبيعة بني للتفكير والتخيل هي بمثابة هندسة فكرية ثابتة تصدر عنها الآثار الفنية. وكذلك الوضعيّة، التي رادها أو جست كونت (Comte ١٨٠٧-١٨٨٧) وتفرعت إلى تيارات رئيسية أخرى في الفكر الجمالي الوصفي، ويمثل أندريله مالرو Malraux أحدّها، وراد آخرها عالم النفس الألماني ثيودور فخنر Fechner، الذي مثل التيار التجريبي الاستقرائي للذوق الجمالي في كتابه «مدخل إلى علم الجمال»، الذي أصدره عام ١٨١٦. وكذلك الظواهرية الهوسوكية والوجودية والاتجاه المادي الآلي (ماكس بنزي Benze) وتيارات للفلسفة الماركسية المعاصرة ممثلة في الفيلسوف المجري لوكانش Lukacs والألماني بريشت Brecht، وهو من أنصار الحداثة في الفن.

كما مثل ريمون بایر Bayer (١٨٩٨-١٩٥٩) الفكر الجمالي الفرنسي، الذي طرح المنهج الواقعي الإجرائي، والمنهج الاستدلالي والتجريبي، بوصفه أفضل منهج لدراسة العمل الفني والجمالي، وذلك بعد نقد كل المناهج السابقة. وتابعه في الاتجاه عينه إتيين سوريو Souriau (١٨٩٢-١٩٧٩) مؤكداً أنس المعرفة الجمالية العقلية الطابع وموضوعية الفن. وكذلك شارل لاو Lalo (١٨٧٧-١٩٥٣)، الذي مثل الموضوعية الاجتماعية في تأمله للجمالية التجريبية.

وإذا انتقلنا إلى الفكر العربي المعاصر وتأملنا المشروعات الفكرية التي قدمها المفكرون العرب، سنجد أنهم اهتموا بتحليل العقل العربي من جوانبه المختلفة ولكن سنجد أنه قد غاب موضوع العقل الجمالي من المشروعات الفكرية التي قدمها المثقفون العرب، ومن ثم غاب البعد الجمالي من النقد الذاتي الذي مارسه الوعي العربي، رغم الوعي بأهمية هذا البعد الذي يقدم الذور الأولى لنقد الواقع العربي وتجاوزه، وقدم إمكانية الحلم بيتوبيا جديدة وصورة للحياة تتفك من أسر ما هو سائد، وقد غاب معه الاهتمام بالإبداع العربي في صوره المختلفة رغم أن الإبداع العربي لا يزال منتجاً لأفضل ما في الذات العربية من نقد للإنسان والواقع العربي، وقد استطاع الإبداع العربي - رغم كل الظروف - أن يبوح بما لا يمكن التعبير عنه من خلال لغة التصورات المجردة ويساهم هذا الكتاب في تنمية الوعي الجمالي في الفن والحياة.

ويمكن أن نذكر بعض الرواد في علم الجمال في الدراسات العربية، ولا سيما المكتوبة في مصر: سنجد أميرة حلمي مطر، فؤاد زكريا، صلاح فقصوة، عبد المنعم ثليمة، جابر عصفور، طه حسين، إحسان عباس، محمد مندور، شكري عياد، أدونيس، الطاهر لبيب، مصطفى سويف، زكريا إبراهيم، عزت قرني، على عبد المعطي، وفاء محمد إبراهيم، ومما سبق نتوصل إلى:

- غياب المشروع الجمالي في المشروعات الفكرية الكبرى في الفكر العربي المعاصر، وهذه شهادة على تكريس القطيعة التحريرية للفن والإبداع الجمالي.
- إن المناقشات في علم الجمال لم تتجاوز التسمية وإعادة التسمية، ولم تبحث الأصول الجمالية للنقد العربي الحديث.
- سيطرة الطابع الإيديولوجي في البدء بغاية الفن وهدفه في الواقع الاجتماعي، وهي قضية مثالية يثيرها أصحاب الفكر المادي، بحجة الواقعية في الفن.
- تمثل الكتابات في كثير من جوانبها، وتبدو معظمها، وكأنها كتب مدرسية، لا تسعى للمشاركة في الواقع الثقافي والإبداعي، وكل هذا يبين غياب المشروع الجمالي للإبداع بوصفه إستراتيجية للإسهام الفعال في النظرية الجمالية المعاصرة، مما يلقي بظلاله في إثراء النقد والإبداع معاً.
- وهذا الكتاب الذي نقدمه له جانب معاصر يتمثل في بعث الاهتمام بعلم الجمال والفن من زاوية فلسفية.

رمضان بنسطاويسي محمد

كلمة المترجمة

هذه محاولة في علم المجال (الاستطيفنا) يقدمها الأستاذ دينيس هويسان ، في مجموعة « ماذا أعلم ؟ » الفرنسية . وللمؤلف عدا هذا الكتاب « بحث في معيار الفن » ١٩٥٢ ، و « تاريخ الفلسفة الأوروبية » ١٩٥٤ : وهو يعمل بالمركز القومي للبحوث العلمية الفرنسي ، وسكرتيرا لجمعية الاستطيفا الفرنسية وملحق الاستطيفا التي أسسها « إثنين سوريو » أستاذ الاستطيفا بجامعة السوربون . وتتأثر المؤلف باتجاه الأستاذ سوريو واضح ، ذلك الاتجاه إلى إنشاء علم جديد « للصور » موضوعه « التركيب الظاهري للظواهر من حيث هي موضوعات الإدراك . وتتلخص مهمته الفن وفقاً لهذه النظرة في عملية إعطاء صور محددة لمدة سابقة في الوجود ، وتحل من المعرفة الكامنة بهذه الصور علماً موضوعياً للصور هو الذي يسميه بالاستطيفا » ^(٠) .

المؤلف يتفق مع سوريو في فهم الاستطيفا على أنها علم موضوعي ، كما أنه من جهة أخرى يُقرب بين المعرفة في الفن والمعرفة في العلم على أساس اعتمادها على الواقع نفسه ، وإن لم يبين بالتفصيل مدى الفوارق بينهما . ثم إن نزعته التجريبية لم تمنعه أبداً أقرب إلى النقد الأدبي والشعور الصوفي مما يؤكّد اختلافهما في المنهج عن الاستطيفا التجريبية التي يؤمن بها ، وذلك بوجه خاص عند تفسيره لطبيعة الإحساس الجمالي ومعيار الفن .

* « الاستطيفا بين الاستقلال والتوزع العلمي - رأى إثنين سوريو » مقال للأستاذ بدر الدين بيحة علم النفس - أكتوبر عام ١٩٥٢ .

ولا يمنع النقد من التعرف على وجهة نظر المؤلف ولا من الاطلاع على مجهوده في عرض هذا العلم الناشيء في تاريخه وتطوره منذ أفلاطون حتى العصر الحديث ، وفي مجالاته المختلفة وعلاقتها بالجالات الأخرى ، وفي تحديد أهم مشاكله .

ونحن إذ نقدم هذا الكتاب للقارئ العربي لم نذر وسما في توضيح ما ساقه المؤلف من مصطلحات وأفكار جديدة بدون شرح ، الأمر الذي اضطرنا أن نفرد لها ملحقا بالحواشى والملحوظات في آخر الكتاب ، كما أثنا سمحنا لأنفسنا بتعريف كلمة *Esthétique* بالاستطيقا في بعض الموضع وإن جرت ترجمة هذه الكلمة بعلم الجمال . وقد كان اختيارنا لـ الكلمة استطيقا فيه مراعاة لوجهة نظر المؤلف لهذا العلم ، هذه الوجهة التي تجعله دراسة للحساسية أو التذوق أكثر مما هو دراسة للجمال . ومن جهة أخرى فقد كان لـ الكلمة الاستطيقا مرونة تجعلها أطوع لدينا عند اشتغال الصفة أو الحال بغير أن تختلط بمشتقات فكرة الجمال . من أجل هذا لم نتردد في استعمال كلمة استطيقا على نحو ما جرى عليه العرف حديثا من تعريف الكثير من المصطلحات الأوروبية .

أميرة علمي مطر



كلمة المراجع

أصل هذا الكتاب على صغر حجمه ، وصدوره في مجموعة فرنسيّة أشبه أن تكون شعبية ، جيد ، غزير المادة ، عميق في بابه ، شامل في أبوابه ، محاط بمعظم النظريات في علم الجمال ، والمذاهب المختلفة التي قالها علماء الجمال والفلسفة ، وهي مذاهب شتى ، متعارضة ، يرجع تعارضها واختلافها إلى أن هذا العلم حديث الميلاد ، لم يشب بعد عن الطوق ، فضلاً عن صعوبته إخضاعه للمناهج العلمية . ولا تزال الكلمة الأخيرة فيه للذوق . والذوق شيء ليس في الكتاب كايقال .

ومن أجل ذلك ترى للإنجليز رأيا ، وللألمان رأيا آخر ، وللفرنسيين رأيا ثالثا ، وهكذا . لأن فلسفـة كل أمة من هذه الأمم يصدرون في أحـكامـهم عن المذاهب الفلسفـية التي تعبـر عن روحـهم . فالإنجليـز تجـربـيون ، والألمـان مـثالـيون ، والفرـنـسيـون عـقـابـيون ، في جـلـتهم ، فلا غـرـابة أن تـخـضـع نـظـريـاتـهم في الفـنـ والجمـالـ لـمـذاـهـبـهـمـ الفلـسـفـيـةـ التيـ أـشـرـبـواـ بـهـاـ ، وـانـطـبـعـتـ حـضـارـتـهـمـ بـطـابـعـهـاـ .

فلا بد من يـريدـ الاستـفادـةـ منـ هـذـاـ الكـتابـ أـنـ يـكونـ وـاسـعـ الـاطـلـاعـ فيـ الـفـلـسـفـةـ وـالـأـدـبـ وـالـفـنـ عـلـىـ حدـ سـوـاءـ . وـبـعـدـ فإـنهـ يـفـتـحـ لـقارـئـهـ آـفـاقـ جـدـيـدةـ ، وـيـرـشـدـهـ إـلـىـ الأـصـوـلـ التـيـ يـرـغـبـ المـتـعـمـقـ فـيـ الرـجـوعـ إـلـيـهـاـ .

وقد بذلت المترجمة ، التي تقوم بتدريس الفلسفة اليونانية بكلية الآداب في جامعة القاهرة ، جهدا مشكوراً في نقل هذا الكتاب ، وتنبّت على كثير من الصعوبات التي صادقتها في الترجمة ، وبخاصة في نقل المصطلحات التي لم يسبق من

قبل نقلها إلى العربية . وقد عدلت عند المراجعة عن لفظة « الاستطيطا » إلى « علم الجمال » في بعض المواضع ، وبخاصة في ابتداء الكتاب ، حتى لا يهجم على القارئ باصطلاح غريب أعمى . وأبقيت الاصطلاح في مواضع أخرى ، والزمن كفيل ، مع شيوخ الاستعمال ، وعقل اللسان ، وحسن القبول من الذوق العربي أن يجرئ أحد المصطلحين .

وحين عرض الكتاب على المراجعة الأخيرة رأى صديقنا الأستاذ محمود الخضيري رأيا آخر في بعض المصطلحات ، مثل « اللطف » في مقابل grace ، وأنا أرى أنها « الرشاقة » ، ومثل « الجزاية » في مقابل gratuité ، وأقترح لها « السماحية » ، ولا مشاحة في الاصطلاح كما يقولون . ولذلك أود أن أنبه إلى أن الكتاب في صورته الأخيرة هو لمسة من لمسات الصديق ، صديق الحكمة .

أحمد فؤاد الألهواي

مارس ١٩٥٩

هُدَى دَارَةٍ

« نشأ علم المجال يوم تفتح حس الفيلسوف الملاحظة وقلبه للسوق » كذلك كان يقول بول فاليري^(١). ويكون علم المجال مع علم الأخلاق والمنطق هذه المجموعة الثلاثية من « العلوم المعيارية » التي سبق « لثونت » أن تكلم عنها ، فهو بعض تلك الجملة من القواعد التي تفرض على حياة الفكر . ويمكن القول ، بأن أهداف علم المجال الثلاثة المتعلقة بقواعد الفن ، وقوانين المجال والذوق ، تطابق حدّاً حداً قواعد العمل والعلم ، وقوانين الخير والحق ، ومصطلحات السلوك والاستدلال . ولعلنا نكون أكثر دقة حين نأخذ بعبارة هيجل : « إن فلسفة الفن تكون حلقة ضرورية في بناء الفلسفة »^(٢) .

ولكن ما هو علم المجال على وجه الدقة ؟

يمكن القول بمعنى مبدئي – وهو معناه الأول – إن فلسفة الفن تعنى في الأصل الحساسية . (فكلمة إيسينيزيس *aisthesis* تفيد في اشتقاها اليوناني الحساسية) ، التي تدل على أمرين في وقت واحد هما المعرفة الحسية (أو الإدراك الحسي) والظاهر المحسوس لأنفعالنا^(٣) . وعلى هذا النحو يمكن لبول فاليري أن يقول « إن « علم المجال هو الحساسية » . *l'esthétique, c'est l'esthésique.* » وبمعنى آخر أكثر تداولا في الوقت الحاضر يعني علم المجال « كل تفسير فلسفى في الفن »^(٤) .

ومعنى هذا القول : أن موضوع علم المجال ومنهجه يتوقفان على طريقة تعريفنا للفن . وسوف يشغل توضيح هذه الفكرة عدة فصول من هذا الكتاب (من الفصل ١-٤) أولا وفقا لترتيب تاريخي ، ثم وفقا لنظام منطقي .

وسنعود بعد ذلك إلى دراسة سيكلوجية الإنسان إزاء الفن^(٥) وأحوال الناس الاجتماعية إزاء المجال^(٦). وسنحاول بعد ذلك تحليل الفن بالإضافة إلى سائر القيم الأخرى^(٧) أو في ثابيا أنواعه المختلفة^(٨). ونختتم بعض الملاحظات على منهج علم المجال نحاول أن نحدد فيها بدقة مجاله الغامض على حدود علم النقد والتاريخ^(٩).

ويتبين ألا يبحث القارئ في هذه الفصول المختلفة عن نوع من المرافعة الشخصية أو الدفاع عن علم المجال والإشادة به . ومؤلف هذا الكتاب هو أشد الناس اقتناعاً بفضل المضمون على ما يحويه ، إذ فوق فلسفة الفن يقوم الفن ذاته^(١٠).



الجزء الأول

مراحيل علم الجمال

يمكن التمييز على نحو بمحمل بين ثلاثة أدوار في تاريخ علم الجمال : العصر الدجماتيقي وقد كان مرحلة المحاولات الأولى . وقد دام عصر الطفولة هذا منذ سقراط حتى بوهجارتن ^(٧) ، أو على أى حال حتى مونتيسي . وبعد أن جاوز علم الجمال هذه المرحلة على نحو ما ينبغي عبر عصراً تقديرياً وصل به من كانت kant حتى أتباعه اللاحقين عليه .

ثم نضج علم الجمال سريعاً وذلك بفضل ستة مذاهب ، وفي أقل من مائة عام (من ١٧٥٠ إلى ١٨٥٠) أدرك سن الرشد وأصبح ثابتاً مطمئناً .

وفي العصر الوضعي صادف «أزمة نمو» غريبة على من كان في مثل عمره المتقدم . فقد تعرضت فلسفة الجمال للزوال عند ما ظهر أنصار علم الفن يدعون إلى جعلها فنية بحثة . ثم مرت هذه «النكسة الزمنية» كأن لم يحدث شيء ، ويعتبر العصر الحالى امتداداً للعصر الوضعي ، وأصبح علم الجمال المعاصر أبعد ما يكون عن الأضيق حلال بل هو في تمام الازدهار ^(٨) .

الفصل الأول

الأفلاطونية أو العصر الذهبي

إذا شئنا أن نرسم للفن شجرة تشبه شجرة الفلسفة على نحو ما فعل ديكارت صاحب كتاب «المبادى» في مقدمته المشهورة ، فلا بد وأن نعتبر الفلسفة الأفلاطونية أصلاً بذور كل علم للجمال . ولسن في حاجة أن نذهب إلى طوفان الفكر الشرقي ، أو نتبش قبور الأولين الغربيين من أمثال الحنفاء السبعة أو هرقليلط (هيركليلتس) على وجه الخصوص ، بل هيسيد ، فإن أعظم ثلاثة بين فلاسفة إغريقي يرسون الدعامة الأولى لعلم الجمال هم سقراط وأفلاطون وأرسطو . أما سقراط فكان الرائد ، وأما أرسطو فكان خليفة ذلك الإله الحارس للجمال وهو أفلاطون . وبالمثل لم يشارك أفلاطونين ولا القديس أوغسطين في إنتاج الاستطيقين إلا بالقدر الذي رجعوا فيه إلى الفكر الأفلاطوني ، وظل كل تفكير في الفن حتى عصر النهضة وفي أثنائهما يبدأ من أفلاطون ويعتمد عليه .

ثم إذا بالشجرة الكانطية ترتفع في ضخامة لا تقل عن ضخامة فروعها النابتة منها ، وصاروا أكثر أفالاطونية مما كانوا يتصورون ، ونعني بهم هيجل ، وبلنج ، وشو بنهور ، ثم ظهرت أخيراً فروع أكثر حداثة .

ولنذكر من أول الأمر أن سقراط يحدد بداية مرحلة أساسية في علم الجمال قبل أن يوضع لهذا العلم اسم ، ويستطيع أي باحث متزمن أن يلقت نظرنا بمحق إلى أن اصطلاحي الميتافيزيقا والاستطيقا (علم الجمال) يرجعان على التوالى

إلى ثلاثة قرون أو ثلاثة وعشرين قرناً بعد أفلاطون . غير أن هذا القلب المقصود لأوضاع التاريخ والذى أجازه العرف المأثور مما يتيح استعمال هذين الاصطلاحين استعمالاً غير دقيق . ومع ذلك فليس الموضوع في هذا المجال متعلقاً بعمل تاريخي . وقد كفانا الأستاذ بير ما كسيم شول^(٩) كل ما يمكن قوله عن أفلاطون وفنون عصره في رسالته عن هذا الموضوع ، وأتبعها بأبحاث لها قيمتها البالغة .

سقراط : (٤٧٠ - ٣٩٩)

يروى زينوفون في كتابيه «المذكرات» و«المأدبة» كيف كان سقراط يعلم براسيوس المصور ، وكليمون المثال ، الطريقة التي بهما يتمثلان أروع ما في المزوج من جمال حين ينقلان بالإيماءات المحسوسة الجمال الحق للنفس . ذلك أنه لا بد من بلوغ الجمال الحقيق الروح تحت الميكل الجسماني . ويقول أفلاطون أيضاً في دونون :

«البدن قبر» Soma sêma^(١).

غير أن ملاحظات سقراط بهذه أقوال الحكماء السابقين له لا تعدو أن تكون شذرات متفرقة فببدأ النفس المشعة التي تتألق بالجمال فوق الطبيعي هو في أصل المذهب الأفلاطوني . ولن نحاول أن نميز هنا العنصر السقراطي في الفلسفة الأفلاطونية . فمن المؤكد أن التأميذ قد أعاد التفكير في كل ما قاله الأستاذ وفاته فيه ، ويكتفى أن نرجع إلى محاورة فيدون E 100 لندرك مدى الفرق بين المذهبين . وفي ذلك يقول أفلاطون : إنه في أصل كل جمال لا بد من وجود «جمال أول» ، وحضوره هو الذي يجعل الأشياء التي نسميها جميلة ، جميلة ، على أي نحو كانت الصلة التي تقوم بين الأشياء الجميلة وذلك الجمال الأول » : أكثر من ذلك فقد قالوا إن علم الجمال قد ولد يوم

(١) اليونانية « سوما » تهـي الجسم ، و « سـما » تهـي قبر (المترجم) .

استطاع سقراط أن يحجب على أسئلة هيبياس (في محاورة هيبياس الأكبر) بقوله: إن المجال ليس صفة خاصة بعائمة أو ألف شيء، فلا شك في أن الناس والجيواد والملابس والعذراء والقيثاراء كلها أشياء جليلة، غير أنه يوجد فوقها جهبا المجال نفسه^(١٠). ويحجب سقراط الشاب تيتاوس بأن العلم ليس هو الفلك ولا الهندسة ولا الحساب، بل هو شيء أكثر وأسمى من كل هذه المعرفات الجزئية. وكذلك المجال لا يمكن أن يرجع إلى أي موضوع بسيط، كما أنه لا يرجع إلى عشرين موجوداً معيناً. وهنا نضع أيدينا على حجر الزاوية في النظرية الأفلاطونية، فهذا النص يمكن أن يعد مقدمة لكل علم مجال مستقبل. ولكن سقراط عندما كتب أفالاطون هذا الكلام، كان قد انتهى تأثير فكره.

١ - الأفلاطونية

المدخل الأفلاطوني.

لو اتبعنا رأى أفالاطون نفسه لوجدنا أن محاورة «المأدبة» «الأفلاطونية» [ولبست الزيتوفونية] تبرز وحدتها من وسط هذا الثلاثي العجيب (المكون منها ومن فيدروس وفيدون) فتقدم لنا المدخل إلى المجال عن طريق الحب. وبالصعود الجدلي إلى مثال المجال تتجه نحو هذا الحب الأفلاطوني، وهو الضامن الوحيدي لل المجال المثالى، بواسطة ما في هذه القصة التي تشبه قصة «المرأة العجوز» من لطف كما يقول آلان Alain، أما محاورتا فيدون وفيدروس فإنهما تدعان تجربة المأدبة.

فهكذا إذن الطريقة : لمعرفة ما هو جميل يتحقق على وجه هذه الأرض لا بد قبل كل شيء أن نفرغ الذهن وتنظقه من كل ما يحتوى عليه من خطأ أو نقص؛ ويجب إذن أن تخلص من كل الأخطاء السابقة وأن تحاول استرداد الصراحة

الأولى . وموضع «الإقناع» هو إزالة كل العوائق التي تقف حائلاً دون المعرفة الصحيحة . ونحن نعلم أن «المأدبة» تضم جماعة من المدعويين ، يمتدحون جميعاً الحب بأسلوب شعري مزدهر . أما سقراط فهو آخر من يتحدث بينهم ، ويبحّي قصة كاهنة تدعى ديوبتيما علّمه أن الحب أمر متناقض : قد يكون من الرغبة فيها ليس لدى الإنسان وميله إلى غير ما هو عليه ، وأن الحب الخائب مملوء بالأمل ، ومن رماده يولد الحب المختضر من جديد . ولما كان الحب من أبناء فوروس Poros أي الوفرة (أو الوسيلة النافعة) وبنيا Pénia أي العوز ، فإنه دقيق ، مأكراً ، حكيم ، غير أنه فقير مموز يحتاج حتى إلى الفكر . ولما كان فقيراً فيما يملك من حقائق غنيماً بإمكاناته ، راغباً في إكمال طبيعته وإتمام صورته ، فإنه شغوف بزيادة علمه وزيادة ملائكة ، وهو وحده قادر عن طريق إعلاء أنفسنا أن يجعلنا نبلغ كل ما هو خالد وإلهي ، الحب إلهام ليس له حد نحو آفاق عالية تبدل صورته .

والحب بهذا الوصف هو المجال المثالى . غير أن الجذب الروحي الموصى إليه ليس بالأمر البسيط ؛ إذ لا بد أن تدرك أنه يوجد بين الطرفين ، شخص الحب وموضوع الحب ، بين التعلق الشخصى ، والتعلّم نحو الأمر السكلى يوجد محل لطرف ثالث يتجاوز الطرفين السابقين .

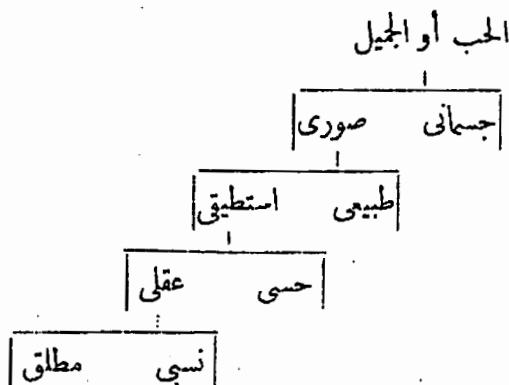
أما الخطوة الأولى في هذا السلم فتتّبع في أن المبتدئ يتوجه إلى حب جسم جميل ولكنّه لا يلبث أن يستلهم هذا الحب لكي يحب جميع الأجسام الجميلة .

ثم يحس الحب بتناهية حبّة الصور المحسوسة ويُحس بالأنجذاب إلى نفس من يحب ، وحين يرى مدى تناهية هذه القشرة الجسمانية فإنه يدرك ضرورة التسامي فوق الصور المحسوسة ليصل إلى جمال الشواغل النفسانية ، أي جمال السلوك الإنساني .

وليس هذا خسب ، فإن محبة القواعد الأخلاقية ترقى إلى حب الأخلاق المطلقة . وسرعان ما يقدر هذا المبتدئ المأواة التي تفصل بين الأخلاق والمعرفة ، وإذا ذاك يقذف بنفسه بدون رؤية للبحث عن معارف مختلفة وفيها يحتوى عليه اختلافها من جمال ، ولن يجد المجال إلا في شمول المعرفة ، وفي العلم ذاته . فإذا به في نهاية الأمر قد تحلى من الجسد وخرج عن فرديته على حد قول « روبان » . فلا يصعب عليه أن يتحقق ذلك « التطهير » ومع ذلك فإن محب الملم لا تكشف له كمال أسراره ، لأن كل ماسبق لم يكن إلا تمهيداً يبيح للمرء طرق باب الأسرار ، أما الوصول للرتبة النهاية فإنه يحدث وكأنه ثمرة كشف ، فيتضح السر الذي يتجلى للمحب الذي استطاع الصبر حتى الوصول إلى هذه الدرجة .

وعند هذا الحد نحصل على رؤية الجليل المطلق ، الجليل في ذاته وبذاته ، الجليل الشامل والمعنوي . فنامس نموذج التماذج ومثال المثل . فمن الجليل بالذات يستمد كل جيل جماله . على حسب هذا المثال الذي هو الحقيقة القصوى يستطيع الفنانون التعبير عن ذواتهم الفردية ، ونزعتهم الخاصة على فقرها بالحقائق ، بإزاء ما في الالانهائي من ثروة بالإمكانيات . ومن هنا فقط نحس أن كل شيء يجب أن يبدأ وإلى هنا يجب أن يتنهى ، لأن المطلق هو المبدأ والنهاية للمحسوس .

والارتفاع إلى مثال المجال إنما يتم بفضل نوع من القسمة الثنائية على هذا النحو :



وعلى ذلك توجد أربع مراحل متميزة للحب هي : حب الصور المحسوسة ،
يليه حب النفوس ، ثم تحصيل العلم ، فبلغ المثال ، أو إن شئت فأشكال الجمال الأربع
هي المجال الجسmani ، فالأخلاقي ، فالمعقلي ، والمطلق .

ولكن لكي نفهم هذا السلم الرمزي ، فلن نجد أوضح من أسطورة في دروس
الرائعة التي نرى فيها النفوس تحاول الصعود إلى أعلى درجة ممكنة في مشاركتها الجميل
المطلق . وتشبه هذه النفوس عربة ذات أجنحة يجرها جوادان لكل منها سائق هو العقل ،
والجوادان هما الغضب والشهوة يتنازعان ويتوازنان في اندفاع عنيف . أما العقل الخالص
فيتوق للصعود إلى أعلى المراتب الممكنة للمعرفة المثالية . وأما الجوادان الجامحان
فيتشوق كل منهما للبقاء في موطنه على الأرض . وهكذا فإن الارتفاع إلى المجال
بالذات لا يتم بغير صوبة . والمقدر لهم أن يكونوا فلاسفة هم وحدهم الذين يشاركون
في الحقيقة المعقولة في هذه الحياة الأولى ، أما الآخرون فلا يتصرون شيئاً ولا يكادون
يتصرون شيئاً . ومن المعلوم أنه فيما بعد وعقب هذه الحياة الدنيا ، فإن الفلاسفة
وغيرهم من الناس لن يعلموا شيئاً إلاّ بطريق التذكر . وسيحاولون تذكر تجربة
حياتهم السابقة ليظفروا بهذه الطريقة بمعرفة مثال المجال المعمول .

بيد أنه في الإمكان الوصول إلى تصوير أكثر وضوحاً لعالم المثل الذي يكون
نواة الفكر الأفلاطوني . وذلك التصوير أشبه بهرم على طريقة النظام القنصلى الذى
اخترعه « سيس Sieyès » بناء على طلب بونابرت . وفي قاعدة المهرم توجد
الأشياء المحسوسة في مظاهرها الخارجى ، ثم تعلوها المعرفة المقلية المتصلة بأكثر
الأفكار مادية ، أو بمعنى آخر سيكون في أسفل السلم المسمى الأجسام في غلظتها
الأولية ، ثم الأفعال وأنواع السلوك والأحداث والحركات بما لها من سوء عن الجسم ،

ثم تأتي النفوس المقة ، ثم تليها ذوات الأجسام ، ثم ذوات النفوس ذاتها التي تلي الأفعال .

وفوق هذه الذوات ، توجد المعارف الخالصة النظرية العقلية المتجردة عن كل مضمون أخلاقي . وأخيراً تبرز الصور تتوجها المثل الرئيسية التي يسميها المحدثون بالقيم و بذلك نحصل على المثل الثلاثة مثال المجال للجمال ومنثال الخير ومنثال الحق التي تعم جميع المعارف السابقة . وبذلك نحصل على الشكل التالي :

الخير

الحق المجال

المثل الكلية

المثل الجزئية - الثانية

ذوات الخواص المحسوسة

النفوس - قواعد السلوك - الأجسام الأولى

الجميل في ذاته :

ونظرة بسيطة في مثل هذا الجدول تسمح بوضع سؤال أساسي هو :

« أيكون الجميل في ذاته مثلاً مطلقاً بحيث لا يمكن أن يسبقه مثال آخر أو يأتي بعده ، أو أن لا توجد فكرة سابقة عليه في الوجود هي أساسه الأولى ؟ » هناك نص في فيدون يبدو لنا هاماً بهذا الصدد « إذ أنه لو وجد جميلاً آخر غير الجميل في ذاته ، فلن يتصف بالجمال إلا بمشاركةه في هذا المجال في ذاته ، أما أنا ، فلست أدرك هذه الأسباب العلمية ولا أستطيع معرفتها . وإن فسر لي (٢ - علم المجال)

شخص سر الجمال المروع في شيء، بأنه يرجع للونه الزاهر أو لخلطة ما أو أى شيء آخر من هذا القبيل فلن استجيب لمناقشته لأنها تربكني، وإنما له السهل البسيط أن أدرك أن السبب في جمال شيء ما ليس سوى وجود المشاركة بينه وبين ذلك الجمال ...» ويضيف سقراط: «إن الجميل يصير جميلاً بالجمال .»

فإذا سلمنا بأن الجمال الأقصى يتحدد بالخير الأقصى - إذ من المستحيل حين نبصر الجمال إلا نبلغ ما هو خير - فإننا لنسأل وما هي الفكرة المحسوسة التي يمكن نصوتها عن هذا الجمال في ذاته؟

في الإمكان أن تخيل نموذج الجسم الكامل على وجه الدقة من النظر إلى تمثال «أبولون باشيدير». وتمثال «موسى» ليختنائيل أنجلو أو شيئاً بين «پراكستيل» و«رفائيل». وفي الإمكان أيضاً أن نتمثل أروع بطولة تتحقق في هذا العالم عند تصور عمل ثامن (هيراكليس) أو أى عمل عظيم يقام على أساس من (مبادئ) «كينكيناوس»^(١) أو البطل عند كورني. وفي الإمكان أيضاً تصور نموذج المعرفة الخالصة حين توضع على مسافة متساوية بين الجبر والأنطولوجيا إلى جانب نسق من بديهيات هليرت أو المنطق الرمزي؛ ولكن من ذا الذي يدعى معرفة المطلق؟ قد يكون هناك زهو في معرفة البطل، أو القديس، أو الحكم ولتكن أى غرور في محاولة تصور الإله؟ ذلك لأن مثال الجميل يندمج تماماً بهذه الصورة الإلهية.

المذب أو الحب الأفلاطوني :

ليس هناك ما يسمح بهم ذلك الاندماج الذي يسود تلك الحالة الفريدة أو تلك التوبية الأنجدازية التي يصل إليها الحب الثنائي قدر ذلك النص الذي تكشف فيه ديوتها لسرقراط المأخذ عن هذه الحالة .

« إنَّ مَنْ تَقْدِمُ فِي أَسْرَارِ الْحُبِّ حَتَّىٰ وَصَلَ إِلَى النَّقْطَةِ الَّتِي وَقَفَنَا عِنْدَهَا وَاتَّهَىٰ إِلَى آخِرِ رِتْبَةٍ مِّنْ مَرَاتِبِ الْأَسْرَارِ ، فَسِيرِي خَلَةُ أَمَامٍ بِصَرِّهِ جَمَالًا عَجِيبًا ، ذَلِكَ الْجَمَالُ يَاسْقَرَاطُ هُوَ آخِرُ أَنْوَاعِ الْجَمَالِ السَّابِقَةِ ، جَمَالٌ خَالِدٌ غَيْرُ حَادِثٍ وَلَا فَانٌ ، خَالِيٌّ مِّنَ الدَّبُولِ وَالْزِيَادَةِ عَلَىٰ حَدْسَوَاهُ ... وَيُشَارِكُ فِيهِ كُلُّ أَنْوَاعِ الْجَمَالِ الْأُخْرَىٰ ، مُشَارِكَةٌ لَا تَؤْثُرُ فِيهِ سَوَاءٌ بِالصَّغِيرِ أَوِ الْكَبِيرِ أَوْ بِأَىٰ تَغْيِيرٍ طَفِيفٍ آخِرٍ ، أَىٰ عَزِيزِي سَقَرَاطُ ، لَتَعْلَمُ أَنَّهُ لَا يَوْجِدُ شَيْئًا يَضْفِي عَلَىٰ هَذِهِ الْحَيَاةِ أَىٰ قِيمَةً قَدْرِ مُنْظَرِ الْجَمَالِ الْخَالِدِ ... وَإِنِّي لِأَتْسَاءِلُ أَىٰ شَيْئًا لَا يَنْعَمُ بِهِ ذَلِكَ الإِنْسَانُ الَّذِي يَحْظَىٰ بِتَأْمُلِ الْجَمَالِ الْخَالِصِ فِي نَقَائِهِ وَبِسَاطَتِهِ ، الْخَالِيٌّ مِنْ كُلِّ مَلَابِسَةِ الْجَسَدِ وَالْأَلْوَانِ الْبَشَرِيَّةِ ، وَمِنْ كُلِّ تِلْكَ الْمَبَاهِيجِ الْمَقْدِرِ عَلَيْهَا الْفَنَاءِ . بَلْ قَدْ يَنْعَمُ بِعِوَاجِهِ الْجَمَالِ الْإِلَهِيِّ وَجْهًا لِوَجْهٍ فِي صُورَتِهِ الْفَرِيدَةِ ... أَلِيَّسْ بِتَأْمُلِ الْجَمَالِ الْخَالِدِ ، عَنْ طَرِيقِ الْعُضُوِّ الْوَحِيدِ الَّذِي نَبَرَّهُ بِهِ تَنْوِيلُ الْفَضَّالِ الْحَقِيقِيَّةِ الصَّحِيحَةِ ، وَلَيْسَتْ صُورَهَا الْمَزِيفَةُ لِأَنَّ صَاحِبَهَا لَا يَتَجَهُ إِلَى الصُّورِ الْمَزِيفَةِ لِأَنَّ الْحَقِيقَةَ وَحْدَهَا هِيَ الَّتِي يَعْشُقُهَا . » — (المَادِبَةُ : ٢١١ د).

فَالترقُّ في الحُبِّ الْأَفْلاطُونِيِّ ، إِنَّمَا يَتَجَهُ إِلَى الْبَحْثِ عَنْ هَذِهِ الْحُبِّ الْأَسْمَىٰ ، وَهُوَ وَحْدَهُ الْقَادِرُ عَلَىٰ هَدَايَتِنَا . يَقُولُ سَقَرَاطُ فِي مُحَاوِرَةٍ فَايِدِروُسُ « إِنَّا بَعْدَ أَنْ هَبَطَنَا إِلَىٰ هَذَا الْعَالَمِ قَدْ عَرَفْنَا الْجَمَالَ مَعْرِفَةً أَوْضَعَ مِنْ مَعْرِفَتِنَا لِسَائِرِ الْحَقَائِقِ بِوَاسِطةِ أَكْثَرِ حَوَاسِنَا نُورًا : بِوَاسِطةِ الْبَصَرِ أَدْقَ أَعْضَاءِ الْجَسَمِ . وَصَارَ الْجَمَالُ يَشْتَرِكُ فِي كُونِهِ أَكْثَرَ الْأَشْيَايَ وَضُوحاً كَمَا أَنَّهُ أَجْدَرُهَا بِالْحُبِّ وَلَقَدْ شَارَكَهُ الْجَمَالُ فِي صَفَةِ الْوَضُوحِ وَالْحَمْبَةِ . » فَمَاذَا يَعْنِي هَذَا ، غَيْرُ أَنَّ الإِنْسَانَ يَسْعِي طَوْلَ حَيَاةِهِ إِلَى الْاتِّحَادِ بِهِذَا الْجَمَالِ غَيْرِ التَّجَسِّدِ ، غَيْرِ الْمَادِيِّ الَّذِي يُفْرُضُ عَلَيْنَا بِنَقَائِهِ الْأَسْسَىٰ الْأُولَىٰ ؟ إِنَّ الْبَحْثَ عَنِ الْجَمَالِ هُوَ رَغْبَةٌ فِي الْخَلُودِ ، وَنَوْعٌ مِّنْ إِرَادَةِ التَّطَهِيرِ الَّتِي تَبَعُثُ فِي الإِنْسَانِ الْحُبِّ وَالْغَبَطَةِ . وَبِدُونِهَا يَمْحُدُ الإِنْسَانُ نَفْسَهُ وَكَانَ مِنْ الْمَقْدِرِ عَلَيْهَا أَنْ تَنْعَمَ فِي عَالَمِ الْأَشْيَايَ

المحسوسة . وبفضل الجمال في ذاته ، البسيط النقى ، غير المختلط ، وغير المنسخ بالجسد البشري أو الألوان أو التفاهات الفانية ، يصل الإنسان إلى المطلق و تدرك نفسه ما يسمى على الوجود ذاته ، حيث الانسجام السكلى والوحدة الأساسية .

الفنون الجميلة والفلسفة :

من المبىث أن نبحث في الفلسفة الأفلاطونية عن مذهب كامل في علم الجمال .
إذ لا يوجد بها سوى أحسن أو أقل بذور لنظرية في الفن . أما سيمكلوچية الفنان أو الجمهور فان تظفر منها إلا بعض الملاحظات المختلفة فيما يتعلق بالمهمة الأخلاقية التي يقوم بها كل نوع من أنواع الفنون الكبرى .

ويبدو أن الشعر يحتل مكان الصدارة في فلسفة أفلاطون ، على شرط أن يجتمع فيه حسن الصياغة الفنية مع الإلهام السائى . والفلسفة تقدم في هذا القام للشعر أو فر
التابع وأكثرها خصوبة .^(١٢) أما الموسيقى سواء الآلية أو الصوتية أو الراقصة -
(إذ يُعد الرقص أحد أنواع الموسيقى عند أفلاطون) - فتؤدي مهمة أساسية في
الدولة : إنها « حراسة » المدينة أو « حصنها » . - (الجمهورية ، الكتاب الرابع ،
٤٢٤) ولا بد من أن تُهذَّب الموسيقى وترتقى لكي تهذب الأخلاق ، وسييل ذلك
أن تخضع الموسيقى للبساطة المطلقة ، وأن ينقى الإيقاع إلى أبعد حد وذلك على نحو
يجعل الموسيقى معتمدة كل الاعتماد على السياسة والأخلاق . ويستبعد مؤلف القوانين
أنواع الموسيقى الميسكوليدية والليدية بسبب ما يغلب عليها من طابع الشكوى
والسأبة ؛ أما الأنواع الأيونية أو الليدية الخالصة فهي ذات طابع شهوانى تسرف في
الأنوثة ؛ أما الدورية فهي وحدها التي يجب أن يحافظ بها لطابعها الحرجى الحماسى ،
وكذلك الفريجية لطابعها المادى المسلح . وعلى هذا النحو يمكن أن نجد عند أفلاطون
تصورا سابقا لسياسة التوجيه الفنى المعاصرة .

ولكن كل ما يتعلّق بالخطابة أو السفسطة أو خداع البصر ، أو الزيف ، والوهم فقد كان يبدو لأفلاطون غير جدير بأن يكون موضوعاً للفن . ولهذا السبب كان الرسم يبدو له أخطر الفنون ، وكان يحتم الرجوع لرسم الأسلاف والمحافظة على نماذجهم القديمة .

يقول الناطق بلسان أفلاطون في محاورة القوانين : « هنالك في مصر تنشر قاعدة تصف التحف الفنية التي تعرض في المعابد ، ولم يكن من المسموح به ، وليس حتى الآن مسموحاً للرسامين أو المصورين أيّاً ما كانوا أن يجدّدوا أو يتخيّلوا شيئاً لا يتفق والتراث القديم . ويجدر الملاحظ هناك أشياء مصورة أو منحوتة منذ عشرة آلاف سنة ، وعندما أتول عشرة آلاف فإنّي لا أبالغ بل أذكر الحقيقة بالضبط ، ولا تزيد هذه الموضوعات روعة ولا قبحاً عن موضوعات هذه الأيام لأنّها تصمم وقطعاً لنفس القواعد » . ويستحسن المتحدثون « هذا الإبداع في التشريع والسياسة » . ولما كان أفلاطون من أشدّ أنصار الفن المقدس فهو يرفض كلّ أنواع التجديد في الفن ، وقد أخذ دائماً جانب القدماء في كل معركة دارت بينهم وبين المحدثين . ومن أجل هذا عارض أفلاطون جملةً الطرق الفنية في التصوير التي تظهر للصورة معنى يتلاشى عند النظر إلى ألوانها عن قرب . ومنها ما يبدو على البعد صوراً تمثيل جيلاً أو جسراً أو أشجاراً أو فاكهة ولكن عند الاقتراب منها لا يبقى سوى قطع لا شكل لها ولا تشبه أي شيء . وعلى ذلك فالرسم يكاد يكون دائماً منبع الأخطاء ، فهو مهمّ عن قرب ، خادع من بعد .

أما فنون المسرح والنحت والمعارة فهي على العكس من ذلك فنون مشاركتها أكثر في المبدأ الأساسي ؟ فالجمال يتعدد فيها بالقياس والانسجام . أي أنه يبعث مسرّة لا يمكن نعمتها إلا بأنّها جمالية . فهذا النوع من اللذة الخالصة إنما يدين بالفضل لمقياس

ليس رياضيا بل لذوق يتصل بانفعال مرتبط بالبحث العقلي النزيه عن كل غرض آخر . فالقياس يكون في العلوم الأخرى نظما خاليا من اللذة (انظر فيليبيوس ٥١ ، والسياسي ١٢٨٤) ولكن القياس La Métrétique في الفن يتجاوز القياس العلمي حين يتسمى بهذه العلوم .

وكذلك نجد الفلسفة الأفلاطونية تنتهي إلى مزج المثل الرئيسية بفكرة الوحدة في الحجوم . يقول أفلاطون في تيتانيوس « إن ما يتناسب هو الخير والجميل » . ويقول أيضا : « من الجميل أن يحكم المرء حكما صحيحا » . وأيضا : « إن الحكم الصحيح ، والعلم وجميع الأحكام الصادرة عنه كلها جميلة ومحيرة » . فنحن نجد الانسجام الأساسي للمعرفة الكلمة ناشتا عن العلم أو السلوك أو الفن . والجمال يوهب لكل من التزموا حدود الطبيعة السوية .

ييد أنه ينبغي ألا نظن أن فكرة أفلاطون عن الفن هي كما يصورها روبيان Robin فكرة عقلية أخلاقية لا تصدر عنها إلا موضوعات جافة بقدر ما هي سقيمة (١٢) .

كلا ، إنما يوجد الفن عند أفالاطون في البحث التلقائي الطبيعي السليم الصادق ، لأن الفن عنده اكتشاف . إنه يتخصص في البحث عن الانسجام ، وعن المظمة التي تكمن في أعماق وجودنا السابق .

ماهية الفن :

فلسفة الفن عند أفالاطون هي فكرة التعال ذاتها . فالجمال لا يوضع عنده أبدا في مستوى الحياة ، وليس له وجود هنا على الأرض . إنه أسمي من هذا العالم ويعلو عليه . ولا بد لكي نحس بالجمال العميق في الأشياء من الاقتراب من الماهيات

والمثل بقدر الإمكان ولا بد من المشاركة في نماذجها الأصلية ، وبدون هذا البحث الديالكتيكي في المجال المطلق ، وبدون ألفة النماذج الخالدة التي تفرض على بصرنا المضاعف في وجودنا السابق على الحياة ، فلن نستطيع إدراك مجال الأشياء . إن ماهية المجال توجد في التمثيل ، في مثال المجال الخالد الذي يضيئ عالم المجال كما تضي الشمس العالم الأرضي ، أو ينير العقل أذهاننا الضيقه . فال المجال في ذاته غير محسوس ، ولكنّه وحده الجدير بأن يسعى المرء إلى الاقتراب منه .

وأولئك الذين عاينوه عن قرب هم الذين يجب علينا أن نعجب بهم مستعينين بكل خطوطهم ورسومهم وأصواتهم . والقديم هو دائمًا الأصيل في مجال المجال ، أما المجدد فإنه دائمًا مضلل ، لأن تجربة عشرة آلاف سنة لا يمكن أن تهوض . فلنقلد أقدم العبريات مستعينين في ذلك على ذوقنا الخاص . ولكن بدون أن نكتف عن البحث عن التمثيل ، فهذا وحده هو الطريق المؤصل إلى المجال . والتقدم مرادف عند أفلاطون للانخلاق . وهو في السياسة كما في الفن يتبع دائمًا موقف المحافظين .

وهكذا لا نستطيع إلا أن نردد كلام الأستاذ ب . م . شول^(١٤) : « مهما تكن المسافة التي تفصل أنواع المجال الأرضي عن المجال الحق ، فإن الذين عاينوا طريقه في وهج لا مثيل له بين باقي المثل في عالم يسمى على الأرض ، أولئك هم وحدهم الذين يمكنهم معرفة أنواع المجال الأرضي ؛ التي ليست سوى تقليد باهت مشوه له^(١٥) ». »

٣ — الفلسفة الأرسطية

لقد اختلف أرسطو عن أستاده في عدة مواضع، كما اختلف مالبرانش عن أستاده ديكارت. ولكننا لا نعد الصواب لو قلنا بصرامة إن الفلسفة الأرسطية على الأقل فيما يختص بعلم المجال، إنما تبدي لنا في صورة تنسيق للفلسفة الأفلاطونية.

ومن المحتمل جداً أن يكون أرسطو قد كتب مؤلفاً بعنوان «بحث في المجال» فقد ذكره ديوجين اللايرسي (الكتاب ٤، ١) ، وأرسطو نفسه يشير إلى هذا البحث في كتاب الميتافيزيقا (الكتاب الثالث عشر فصل ٣). وعلى أي الحالات فلم يبق لدينا سوى مقتطفات من مؤلف أطول هو كتاب الشعر، وكذلك نص آخر على قدر كبير من الدقة الفنية، وعلى قدر غير كبير من الصلة بعلم المجال وهو كتاب الخطابة. بيد أن الفكرة التي تستخلصها منها تفوق المحاجات الأفلاطونية: «فالكائن أو الشيء المكون من أجزاء متباعدة، لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاؤه في نظام، وتتحذ أبعاداً ليست تسميفية، ذلك لأن المجال ما هو إلا التنسيق والعظمة. (كتاب الشعر، الفصل السابع). ولم يسبق لأفلاطون أن عرف المجال بدقة، أما أرسطو فلا يتردد في تحديده، وإن لم يكن هناك في الواقع بين المعيار الأفلاطوني للانسجام والقياس، والتعريف الأرسطي للنظام والعظمة من اختلاف سوى اختلاف الباطن والظاهر، أو اللامحدود بالنسبة للمحدود.

ثم يمكن أرسطو تعريفه بالإشارة إلى التجديد والتماثل والوحدة. فالمجال يتبع في تناقض التكوير لعالم يتبدى في أجل مظاهره. فهو لا يُعني برؤية الناس كما هم في الواقع بل كما يجب أن يكونوا عليه «فالمسألة هي محاكاة لـكائنات أعظم أو

أحسن في النوع من الكائنات المبتذلة.» (كتاب الشعر الفصل الخامس عشر). وتذهب رواية خاطئة إلى أن أرسطو قد عرف الفن بأنه حاكمة الطبيعة. وهذا الرأي خطأ بين، لأن ما يؤكده أرسطو هو عكس ذلك: إذ أن الفن عنده إما أن يكون أسمى من الطبيعة أو يكون أدنى منها، أما أن يكون في مستواها فهذا مالا يراه أرسطو أبداً.

« والفارق الذي يميز الملاحة من المأساة هو أن هذه نصور الناس اختياراً وتكلّم صورهم أسوأ مما نراهم عليه في الواقع.» (الشعر، الفصل الثاني).

فاختلاص الأساسية في الفن تلخص في إخراج الطبيعة عن طبيعتها، وفي الانحطاط بالإنسان أو في التسامي به: إنها حاكمة مُصلحة، إنها تبديل. ويتفق أفلاطون مع أرسطو في تأكيد ضرورة البساطة الداعية إلى قبول النّكيل المكتمل العضوي بوصفه كائناً حيّاً، فكلّ منهما يسعى إلى التحسين والتكميل، وإلى أن تصير الشخصيات أكثر جمالاً مما هي عليه في الواقع، حتى تكاد لشدة جمالها ألا تكون حقيقة، وكلامها ينشد نموذج الفن في المجال الكلّي الضروري، المطلق، المثالي.

غير أن التشابه بينهما يقف عند هذا الحد؛ فقد كان أفلاطون يرى في مثال المجال بالذات مبدأً متعالياً يسمى على الذات، وعلى العالم: نموذجاً أصلياً خالداً، مثلاً خالقاً خارج العقل الذي يتضوره.

أما أرسطو، فلا يرى فيه سوى نموذج باطنى في العقل البشري، ليس له موضوع نبحث عنه خارج أنفسنا. فليس هناك مثال يتتجاوز حدود الإنسان أو العالم، فكلّ شيء موجود فينا نحن، والمثال موجود في الإنسان. يقول أرسطو: «إننا لا ننشد النافع والضروري إلا من أجل المجال.» (السياسة، الكتاب السادس، الفصل الثاني عشر، الفقرة الثانية) ولكن هذا المجال يتعدد والعقل البشري. فالفن ليس

سوى قدرة منتجة يوجهها العقل الصحيح . » - (الأخلاق إلى نقيو ماخوس : الكتاب السادس الفصل الثالث) - على حد قول أرسطو ، تلميذ الأكاديمية المعارض لأنستاذه . غير أنَّ هذا النوع من أنواع الإنتاج هو المقام أكثر منه كشفنا . فالفن عند أفلاطون هو اكتشاف بواسطة التذكرة للمعرفة السابق اكتسابها بالمشاركة في المثل . ولكن الفن عند أرسطو هو على العكس من ذلك إنتاج مبدع لصور جديدة لم يكن لها في وقت ما معرفة سابقة عند الذي أبدعها . وفي هذا ما يكشف في أرسطو عن النزعة الإنسانية التي ستظهر في عصر النهضة وبخاصة عند بيكون .

إن أرسطو يحسم المشكلة الرئيسية في علم المجال بشكل أوضح من أفلاطون إذ يسأل : أين نجد التموج في الفن ؟ لن نجد في الحقيقة الواقمة ، ولا في إمكان الأزل الحاضر ، ذلك لأن المجال أسمى من الحقيقة . وأرسطو هنا أفلاطوني أكثر من أفلاطون وقضيته حين نسير بها حتى نهاية الشوط تشبه مقدمات لـ كل علم مجال مستقبل ، ويترتب عليها أن الشعر أكثر صدقًا من مجرد الوصف العلمي .

إن مجال الشعر الكامل ، المتنظم ، المرتب ، والإدراك العميق المباشر الحدسى عند الشاعر ، مما يجعل الشعر أول مرتب المعرفة ، بل المعرفة الوحيدة كما يقول الأستاذ بول كلوديل Paul Claudel في كتاب « فن الشعر » الذي ظهر بعد كتاب أرسطو في الشعر بأربعة وعشرين قرنا من الزمان .

ويمكن أن نبين مع قدر أكبر من الدقة ، كيف يشير فن الدراما الرعب والشفقة وعلى أي نحو يحقق المسرح ذلك « التطهير » من الانفعالات والضروري لسلامة الصحة الباطنة . ولكن مهمة الفلسفة تتركز عند أرسطو في إقامة النظام الذي يبدأ بأفكارنا التي ينبغي أن يسودها الترتيب الشامل . ويحاول أرسطو أن يفسر اللذة الفنية بنفس الطريقة فيقول (المشكلة ٣٨) : « إننا نحب الانسجام الموسيقى ، لأنَّه

خلط من العناصر المتصادمة تجتمع مع بعضها بنسب معينة، وهذه النسب متعلقة بالترتيب والترتيب يبعث فينا السرور عثاماً ديا (انظر : Egger, Essai sur la Critique Chez les Grecs, p403 إيجر : بحث في النقد عند الإغريق . ص ٤٠٣) .

فالإيقاع، أو الانسجام، أو القياس أو الماثل، تردد جمِيعاً في آخر الأمر إلى الترتيب. وإذاء النقد الأفلاطوني الديناميكي في أساسه يؤلف الفكر الأرسطي مقولات ثابتة : وفي حين يندفع الأول بلا منهج نحو المجال الالاهي ، يقف الآخر بحكمة في مجال الإطارات الصورية الخالية المضمنة .

٣ - الأفلاطونية الجديدة

من الممكن لو اتسع المجال أن نبين كيف أثرت الأفلاطونية تأثيراً عميقاً على العصر الوسيط ، وعصر النهضة ، والقرن السابع عشر . ويمكن القول بنوع ما إن الكلاسيكيين الكبار وبخاصة بوسويه Bossuet وبوالو Boileau يبدون وكأنهم من الأفلاطونيين المحدثين شديدي الحماسة والطاعة للقواعد المطلقة للتراث الموروث ، وذلك في انتصارهم للحقيقة والأخلاق وفي احترامهم للأصل والنموذج . « المجال هو تأثير الحق والخير . . . » أما الرواقيون جميعاً ففيذكرون كلُّوا كانوا أفلاطونيين شديدي الطاعة في التزامهم أخلاقاً جمالية عند نحتمهم « تمثلهم الخاص » . أما أفلوطين (٢٧٠-٢٧٥) فيعرف المجال بالوحدة وبالصورة المنسنة والترتيب ، فال المجال في الموجودات هو « تماثلها وانتظامها » (التساعية الأولى - الرسالة السادسة) ، الفصل الأول) ذلك لأن الحياة صورة ، والصورة مجال . أما القديس أوغسطين ، فقد علق تعليقات متعددة على قضية الأفلاطونيين « إن الإله يفكِّر دائماً فـ كيرا هندسيا » .

في حين يبين القديس توماس الأكويني الرضا، الأقصى والراحة التامة للذوق والفهم في الانسجام الذي يجلب السرور.

ويتعدد ليوناردو دافنشي^(١٦) بعد مارسيل فتشيني قضايا أفلاطونية أخرى.

وفي حين يرجع عصر النهضة إلى المذاهب الأفلاطونية يهز مونتيسي كيان الدجاءطية المتقطم ، ذلك لأن عصر الأفلاطونية كان قد شرع في إنساح الطريق لعصر الكانتية .



الفِصْلُ الثَّانِي

الكنظية أو العصر النفدي

حين انتقل علم المجال من من المرحلة الدجاطية إلى المرحلة النقدية أي من التصور للموضوع إلى الاتجاه النسبي ، أو بمعنى أدق إلى الاتجاه الذاتي ، خضع لتطور آتجاه به من مبحث الوجود إلى ميدان علم النفس ، وهذا مظاهر من جملة مظاهر « الثورة السكوبيرنيقية » .

وسوف نحاول أن نستخلص مصادر الفاسفة الكانتية وأتجاهاتها وتأثيرها من خلال تراجمها وعناصرها الأساسية ومصادرها المتأخرة .

١ - السابقون على كانت :

يقول فيكتور باش في السطور الأولى من مؤلفه الضخم « بحث نقدى لعلم المجال عند كانت » « إذا حاولنا النظر في الحركة الفلسفية (السابقة على كتاب نقد الحكم) من بعيد فن السهل علينا أن نحدد محورها في تيارين كبيرين يصدران عن النزعة العقلية عند ليبرت و بومجارتن ، والنزعة الحسية عند بوركه ... ثم بعد ذلك محاولة للتوفيق عند كانت » . و حين يأخذ باش في تفصيل ماسبق أن أجده باختصار ، ينتقل مع هذا التطور خطوة خطوة موضحا مالا يقل عن ثمانى مدارس مختلفة استقى منها كانت ، وهى : المدرسة الديكارتية ، والأدب الكلاسيكي في عصر لويس الرابع عشر ، وفلسفة لوك ، والاتجاهات العاطفية عند أدباء « آخر القرن » (وهم الأدب بوصور

وفنلنون ، ولا موت هودار والفلسفة الليينتزية مع شاقسبير وكروساز وهمسترهاوز و « علم المجال الوجداني » للأب دوبوس ، والمدرسة السيكلولوجية الأنجلوأمريكية عند أدبسون وهتشسون وبوركه وهو جارث ، ووب ويونج ، وأصحاب الماجموديندرو باتوروسو . وأخيراً وبخاصة المدرسة الألمانية مع كونيج وجوتشد وبدمر ، وونسكلاان ولستنج وبومجارتن وغيرهم .

و سنكتفي بهذه التيارات الثلاثة وهي : النسبيّة الديكارتية ، والعقلية الليينتزية ، والحسية الأنجلوسكسونية .

(١) ديكارت (١٥٩٦ - ١٦٥٠) .

قال مونتيسي . « أكابر الظن أننا لن نعلم أبداً ما في المجال في طبيعته وأصله . فكان بذلك ديكارطياً من قبل ديكارت . فال المجال عند المفهود يتمثل في شفاء غليظة منتفخة وأنف مفرط حضن ، وأهل يبرون ينسبون له الآذان الكبيرة ، وأخرون يجعلون المجال في الأسنان الحمراء أو السوداء . وهكذا ننتقل من دجماتيقية أفلاطون المرتكرة على موضوعية المجال في ذاته إلى نزعة شلّك مبالغ فيها مع مونتيسي أو ديكارت أو بسكال وخاصة عند فولتير فيما بعد .

و حين نسأل ما في المجال ؟ فإن يدرى أحد ما هو . إنه يتغير بتغير الأقطار « الحقيقة عبر البرانس ... » ^(١٧) . و يشير ديكارت في كتابه « موجز في الموسيقى » بقدم كانت حين يثبت أولوية الذوق على مثال المجال بالذات . وعلى هذا الأساس تكون الفلسفة الديكارتية ذات نزعة نسبية ^(١٨) .

(ب) لينتزر ١٦٤٦-١٧١٦ :

لقد قيل إن علم المجال عند كانط يمكن أن يُعتبر بمعنى ما «ترجمة في عبارات ذاتية لعلم المجال عند لينتزر» معنى هذا أن أهمية لينتزر في تاريخ نظريةات المجال تتلاحم في إحياءاته تصورات الحياة والصورة والغاية معارضًا بذلك ديكارت . فلينتزر معارض ديكارت، فهو يتم ويعمق ما كان عند ديكارت سطحيا ونافقا . والكون عند لينتزر نسق من الأنوار المتزايدة تزداد وضوحاً وتميزاً بازدياد نصيب الموضوعات التي تكشف عنها من الوضوح والتفسير العلمي (وفقاً لتصوير «كونوفشر» العميق) . ولم يعد الكون عند لينتزر مجرد آلة تتحرك بقوانين حتمية مجردة عن الطاقة والتلقائية . بل صار على حد قول فكتور باش: «لما ضخماً من الأحياء الشاعرة التي تؤلف مجموعاً واحداً ذا انسجام تام» .

ولتكن العالم كذلك ليس سوى صورة من إدراكنا : ففي كلا الطرفين يتحقق الواحد والكثير ، وليس روعة ذلك الانسجام الكوني في الواقع سوى انعكاس للانسجام الداخلي فيينا . «إنَّ الانسجام الكوني يمتد منا إلى الأشياء الأخرى ومن الأشياء إليها .» (المراجع السابق . ص ٧ .).

وكذلك تعود تلك الصيغة الأفلاطونية الجديدة ، التي تقول بالوحدة في التعدد، فتظهر على الرغم منها مكتوبة في سياق جديد ، يكاد يكون ديكاريًا جديداً إلى حد ما ، تستطيع النقوس أن «تنتج فيه شيئاً ما يشبه أعمال الإله وإن كان في صورة مصغرة .» وذلك في الفعل الجالي الذي يتم بفضل الانسجام السكري . وكذلك الحال عند لينتزر، تكشف الحالة الفنية بواسطة «هذا الذي يسمى بالأذواق والصور وكيفيات الحواس» وهي «الإدراكات البسيطة» ، أو في تلك «الانعكاسات الحية أو صور عالم الخلوقات أو صور الألوهية ذاتها أو خالق الطبيعة نفسه القادر على معرفة نظام

الكون وعلى تقليده في نماذج أصلية ، بحيث يكون كل فكر أشبه بالله صغير في قسمه » فإذا شئنا أن نستعير من الفيلسوف عباراته .

ولابد أن نذكر الأب أندري^(١٩) P.André من بين تلاميذ لينتز المتأخرين وهو أول من ألف كتاباً في علم المجال باللغة الفرنسية مستلهمًا في ذلك بمحرية الفسكرة الأوغسطينية في الترتيب ، ومستشاراً يوم مغارتن الذي ساعد كانت على كثرة من كروسان أو بوس Bos في حل شيقية الإحساس - والحكم . وقد كان يحقق أباً لهذا العلم الناشئ^{*} الذي يدين له بالكثير .

(ح) النزعة الحسية الإنجليزية :

قدم كل من هيوم ولوك وهتشسون بعض الفرض في تفسير المجال . يقول الأخير : « إن لم نشعر في أنفسنا بالمجال ، فقد نجد في المباني والخدائق ، والملابس والأثاثات منفعة . ولكننا لن نجد لها أبداً جميلة » . ولقد استمرت هذه النزعة التجريبية التي استفاد منها كانت بعد ذلك مع هو جارت وينج وبوب Webb وبوجه خاص مع بوركه وهو مو .

بوركه - ظهر له في عام ١٧٥٦ « البحث الفلسفى فى أصل أفكارنا الخاصة بالرائع والجميل » والقضية التى يعرضها بسيطة ، وهى تتلخص فى أن النزق هو الحكم الذى ينطوى في حكمه على المجال . والجميل يصدر عن الغربزة الاجتماعية ، أما الرائع فيصدر عن غربزة البقاء . وبناء على ذلك تكون العلة الفاعلة في المجال هي « شعور اللذة الإيجابي المولد للحب المصاحب لأنبساط المضلات والأعصاب ، أما الرائع فعلى العكس من ذلك فإنه يرتبط بالتوتر أو بالانقباض فى العضلات والأعصاب . ويستجيب الرائع لإحساس بالألم الفيد ، وهو يتعلق بالفراغ ،

والملوع ، والظلمات ، والعزلة ، والصمت ، وصفوة القول أتنا نرى من هذا الوصف ما اتهى إليه فيخنر Fechner ، فالتحليل السيكوفزيولوجي في مجال علم المجال يصل في هذا العصر إلى درجة عالية من الدقة . ولقد أثر هذا التحليل الذي لم نستطع أن نقدم له صورة واضحة تأثيرا فعّالا على كانت .

أما هوم فقد تضمن مؤلفه « عناصر النقد » ١٧٦٢ ، نزعة حسية أصلية أو على وجه التحديد نزعة أنثروپومورفية متكاملة . فهو يرى « أن الجمال بما يمثل علاقات توحد بين المشاهد ونظائره (انظر باش : بحث ندوى في استطيقا كانت ص ٦١٨) فليس الشيء لأنه جميل فلا بد أن يؤثر تأثيرا كلانيا وضروريًا ، ولكن يرجع السبب في ذلك إلى وجود عنصر إنساني عام كامن وراء الاختلافات التي تفرق بين الأفراد ، وهذا العنصر العام موجود في الموضوعات الجميلة .

ولا شك أنه يوجد هنا ما يكاد يكون نقضا للنزعة الأولاطونية . إذ لم يعد المهم هنا هو المجال بالذات ، بل الذوق الإنساني .

ولم يبق على كانت سوى الرجوع لتلك الحركة التي ضمت بوركه ، وهوم ، ودوجالد واستيوارت ، ورييد ، وينج ، وغيرهم ، حتى ليتمكن القول أن السكنطية قد وجدت بالقوة عند الاثنين الأوليين .

٣ — كانت^(٣)

يقول آلان Alain في استهلال مؤلفه « عشرون درساً في الفنون الجميلة » « يوجد في علم المجال مؤلفان لا يمكن إغفالهما وقد شققا الطريق لمن جاء بعدهما ، يشير

بذلك إلى كاظن وهيجل . ثم يضيف : لقد وفق كاظن في الوصول إلى تحليل الجميل والرائع وإلى التمييز بينهما ، وليس هناك ما يغنى عن قراءة تلك الصفحات التي أعتقد أنها معروفة » .

ونقول ابتداءً إن كتاب كاظن « نقد الحكم » بعد أحسن مقدمة ، إن لم يكن المقدمة الوحيدة لعلم المجال . غير أن هذا الكتاب يبدو غير مفهوم إذا نظرنا إليه نظراً مجرداً ، ولذلك فلا بد من وضعه في جوء التاريخي ، علينا أن ندرك إدراكاً إجمالياً فكرية كاظن الرئيسة بغير أن نتتبع الخطوط التفصيلية لطريق الانطولوجيا الذي سلكه . وسنحاول دراسة مصادره ، ثم دراسة تطوره كنهاي إلى المبادئ الأساسية في علم المجال عنده .

١) المصادر :

سبق أن أوضحنا حسب رأى الحال المتعقد في علم المجال عند كاظن كيف أثبتت لييفنز وجود المجال في الأنسجام ، أو بمعنى آخر « وجود المنطق في العالم المحسوس » وكيف أن هتشسون قد فصل بينه وبين « الرغبة المرضية » وكيف فرق بوركه بينه وبين « السكال » . فقد كان تحطيم « الغائية الموضوعية » وإظهار أهمية الصورة ، وأولوية تصور الظاهر ، واعتبار الذوق وظيفة للإحساس للأذهن ، وأخيراً وبخاصة التصور الذاتي للعمال ، كل ذلك كان يمثل وجهات نظر السابقين المعاشرين لـ كاظن وهم سولز ، وونكلمان ، ومنداسون ، ودو بوس ، وتتنس ، وبوجارت . غير أن هذه الأفكار المترفرفة حول علم المجال النفسي لم تثبت أن تألفت وتناسقت مع كاظن .

لقد كان هناك تناقض قبل كاظن يعتمد على فكرة وجود « ذوق ذاتي »

هو مادة للشعور، ويتضمن كل مافي الحسية من إمكان وخصوصية واصطناع، ومن جهة أخرى «ذوق آخر كلى ضروري». وانتهت فكرة الذوق إلى التأرجح بين هذين القطبين، فمرة يرتد إلى «اللذة» ومرة إلى الحكم، وعلى كل حال لم يعد الذوق يعني شيئاً.

بيد أن الفلسفة الكانتية قد تميزت بخاصة فريدة، هي اكتشاف «النقد الثالث» الذي يتلخص في نظرية جديدة في ، الذوق فلم يعد الذوق مجرد حكم على الشعور - *Gefühlsurtheil* - ولكنه أيضاً «شعور بالحكم» *Urtheilsgefühl*. وبمعنى آخر اتصف بأنه كلى ضروري وجداً

ولكى ندرك المصدر الأول المباشر لهذا المبدأ [عند كانت] ، لا بد من الرجوع إلى التقسيم الثلاثي للنفس الذى فصله مندلسون بوضوح ، وذلك على النحو التالي : يوجد بين المعرفة والرغبة ، ملائكة استشعار اللذة نفسية أو ملائكة استحسان . ولا بد إلى جانب ذلك أن قراءة تتنفس قد أكدهت عند كانت حقيقة الكثرة فيها رأه ليينتر وولف ثانياً بخصوص الإرادة والنهم . ففي عام ١٧٨٦ استطاع مندلسون أن يوْقظ كانت من سباته الدجباطي فيما يختص بعلم المجال . فمن غير المؤكد أن يكون كانت قد تصور إمكان وجود ملائكة ثالثة في مؤلفيه النديرين الأولين .

غير أنه اكتشف في التأثر الوجداني *affectivité* ملائكة متميزة تماماً ، تبدو تحت اسم الشعور باللذة والألم ، كما لو كانت مبدأ ثالثاً مصدره تلك المبادئ الأولية التي سيحاول كانت أن يكشف عنها ويصنف مضمونها . وقد كان هذا هو الموضوع الأساسي لكتابه «نقد الحكم» .

ويُمكن على حد قول باش أن نعتبر « فكرة الشعور المعمول الأخلاقى هو الأصل

الثاني لعلم المجال عند كانتط » ولا شك أن مذهب كانتط يؤكّد وجود هذا المصدر الخالص إلى الحد « الذي يسمح بتحديد العلاقة بين معرفة لا تصدر عن العقل الخالص العملي ولا عن العقل الخالص النظري ، بل عن ملحة الحكم وبين شعور اللذة أو الألم ، وذلك بواسطة تصورات أولية » (المرجع السابق ٢٩) .

ويمكن اعتبار المبدأ الثالث الذي يقوم عليه « نقد الحكم » أنه هو فكرة الغائية التي تحكم في عالم الحرية الروحية ، والتي سترتفع عند كانتط عقب مؤلفات بوركه ، وصولاً إلى مرتبة الانسجام السكري . وفي هذا الانسجام السكري نجد الاتجاه الغالب في علم المجال الكانتطي الذي يتلخص في أن الغائية تفرض على الدوام وسطاً فـيما فعـلاً ومؤـكداً بين عالم الطبيعة وعالم الروح ، بين الخيال والفهم ، بين الوجود والإرادة . والحق أن فكرة الغائية هي الأساس في نظرية الحكم الفكري ، وهي نقطة البدء الأساسية لنفهم علم المجال الكانتطي .

ب) نقد الحكم :

من المعلوم كايلاحظ بوزانـكيـه في كتابه « تاريخ علم المجال » أن كتاب « نقد الحكم » قد ظهر بعد موـتـ لـنـجـ ، وـونـكـلـانـ . وإذا كـنـاـ نـصـادـفـ فيـ هـذـاـ الـكتـابـ بعضـ أـثـرـ منـ روـسـوـ ، أوـ سـوـسـورـ فـلـيـسـتـ هـذـهـ فـيـ الـوـاقـعـ « سـوـىـ اـسـتـنـاءـاتـ تـؤـيدـ القـاعـدـةـ » ذلكـ أـنـ كـتـابـ نـقـدـ حـكـمـ هـوـ مـوـلـفـ مـبـتـكـرـ تـاماـ لـيـمـتـ بـصـلـةـ إـلـىـ أـيـ قـراءـاتـ سـابـقـةـ .

ولـماـ كانـ منـ الـفـرـرـورـيـ أـنـ نـضـمـ النـقـدـ الثـالـثـ فـيـ مـوـضـعـهـ مـنـ تـطـورـ مـذـهـبـ كـانتـطـ ، فـلـنـاـ أـنـ نـسـاءـلـ عـماـ يـتـضـمـنـهـ هـذـاـ الـكتـابـ .

يتـكونـ « نـقـدـ حـكـمـ » مـنـ مـقـدـمةـ يـبـيـنـ كـانتـطـ فـيـ ثـمـانـ نقاطـ مـنـهـ كـيـفـ حـاـولـ

التوافق بين مؤلفيه الآخرين في النقد ، أو بمعنى أصح أن يجمع قسم الفلسفة في كل موحد ، ومن هذين الجزأين المتفاوتين في الأهمية فإن أولها وحده هو الذي يهمنا .

ويسى هذا الجزء « نقد الحكم الجمالي » وهو بدوره ينقسم إلى جزأين
ما تحليل الحكم الجمالي ، وديالكتيك الحكم الجمالي . أما الجزء الثاني فلا يهمنا إذ
يتعلق بنقد الحكم الغائي أو ببحث الفائبة الموضوعية في الطبيعة .

أما تحليل الحكم الجمالي فينقسم بدوره إلى جزأين ، ما تحليل الجميل وتحليل الرائع ،
والجزء الأول ينقسم إلى أربعة اعتبارات : الاعتبار الأول لحكم الذوق من وجهة نظر
الكيف - بعد أن يأخذ كاظن في التحليل الدقيق لشعور الإشاعي الميّز لحكم الذوق
وهو شعور بريء عن أي هدف - يوازن كاظن بين صور هذا الإشاعي وهي : الإشاعي
الجمالي للذوق ، واللذيد ، والغير ، وبعد أن يقابل بين هذه الصور ، يستدل منها
على تعريف للجمال مستمد من الاعتبار الأول يتلخص في « أن الذوق هو ملكة
الحكم بالرضا أو عدم الرضا ، على موضوع أو على أسلوب معين بشرط أن يكون هذا
الحكم بريئاً عن النرض . ويسى موضوع هذا الإشاعي بالجميل » .

الاعتبار الثاني لحكم الذوق من وجهة نظر الحكم : وحين ينظر كاظن إلى
الذوق من وجهة نظر المقوله الثانية متبعاً نفس التخطيط السابق يبين أن المجال يتمثل
”بغير تصور“ كموضوع للإشاعي الفروري ، وأن الذوق يتضمن شعوراً باللذة
وحكماً لا يبين أي الاثنين سابق على الآخر . والتعريف الثاني للجمال المستمد من
الاعتبار الثاني ، هو أن : « المجال ما يجلب اللذة بوجه كلي وبغير تصور » .

الاعتبار الثالث لأحكام الذوق من وجهة نظر العلاقة : ويبين كاظن هنا كيف

يعتمد حكم الذوق على مبادئ أولية ، وأنه مستقل عن « الجاذبية » و « الانفعال » كاً هو مستقل عن تصور « السكال ». ويقدم نموذج المجال ، معرضاً إياه بأنه « أَكُل ما يمكن من اتفاق في جميع الأزمان وعند جميع الناس » وذلك في الآثار النموذجية . (ص ٦٣) غير أنه يعود فيعین أن الحكم بواسطة مثال للمجال لا يمكن أن يكون مجرد حكم الذوق (ص ٦٦) ، « فالوجه المستوى تماماً يكون عادة بغير تعبير » وأن مثل هذا الحكم الجاف والعلقى البخل « لا يسمح بوجود أي جاذبية حسية ، ومن هنا يمكن أن نستدل على تعریف الاعتبار الثالث للمجال: « بأنه صورة الغائية لموضوع من حيث تدرك فيه الغائية بغير تمثيل للغاية . » ص ٦٧ .

الاعتبار الرابع لحكم الذوق تبعاً للجهة : (تبعاً للإشباع الصادر عن موضوع ما) « إن ضرورة الرضا العام متتصوراً في حكم الذوق هي ضرورة ذاتية ، غير أنها تتمثل في شكل موضوعي حين يفترضها الحس المشترك . » والتعریف الأخير (ص ٧٠) هو على النحو الآتى : « الجميل ما يعترف به موضوعاً لإشباع ضروري بغير تصور » . ثم يبين كأنط التقابل بين الجميل والرائع (من جهة الغائية التي لا توجد إلا بالنسبة للجميل ، أما الرائع فهو حين يكون مصدر رضا فإنه - بحكم تعریفه - لا يبلغ « سوى أفكار العقل » وليس لموضوع من موضوعات الطبيعة ، ومن ثم لم « يكن الرائع داخلاً في أي صورة محسوسة » فالرائع يدرك في ذاته وكأنه بضاد الغائية .).

ويقابل كأنط بين صورتين للرائع : صورة رياضية ستاتيكية ، وصورة ديناميكية ، ثم يحال في أثناء هذا الاستدلال عن الأحكام الجمالية الخالصة ، المجال والفن والفنون الجميلة التي يحاول تصنيفها بنظام يتفق مع العبرية التي صاغتها ، ويفترض الديالكتيك الذي يتحقق هذا المجال أنَّ « مثالية الغائية في الطبيعة هي فن كا هي مبدأ فريد للحكم الجمالى » .

هذه هي الخلطة التي اتبعناها في توضيح هذا المؤلف الصعب والذي لا يمكن فهمه بغير معرفة المؤلفين الأولين في النقد . ومع ذلك فلنحاول أن نكشف عن معناه العام .

ح) علم الجمال الكانطي : معناه

لا بد أن نفهم أولاً أن الشعور الجمالي عند كانت يوجد في انسجام الفكر مع الخيلة بفضل حرية عمل الخيلة . وفضلاً عن ذلك فإن العبرية أو تلك الروح Geist الخالقة للأفكار الفنية التي بدونها لا يمكن لأى موضوع من موضوعات الفن أن يخرج إلى الوجود ، إنما تكن دائمة في هذا المزيج الفريد من الفكر والخيالة . وهذه النظرية من « الانسجام الذاتي » تفسر كل الأفكار الجمالية عند كانت . وفضلاً عن أن الشعور نفسه ليس سوى انصدبي الذاتي لهذا الانسجام ، فإن الحكم التأملي لا يمكن تفسيره إلا في هذا الضوء نفسه ، والداعم إليه هو دائماً شعور ما . وهذا الانسجام هو وحده الذي يستطيع أن يحدث نفمة للفانية غير هادفة يؤدى تحقيقها إلى توليد الشعور بالجميل . « ولما كان هذا الانسجام مستقلاً ليس فقط عن المضمن التجربى ، بل أيضاً عن أي إسكان فردى individuelle contingence الكلى فإن الشعور بالجمال يوجد وجوداً أولياً ، ويؤسس من حيث كذلك الصحة الكلية الضرورية للاحكم الجمالية ^(٢١) ». وعلى ذلك يوجد عند كانت صورتان من الجمال ، تطابق بإحداهما طراز الجمال الحالى أو « الحر » من أي نوع (مثلًا في عرض لصور يتحقق انسجام الفكر والحواس انسجاماً يقوم بذاته وبغير أي هدف آخر ، كالحال في الزهور ، أو الطراز المربى أو الطبيعة الموصورة) وتطابق الأخرى طرازاً من الجمال الإنساني السامي مع أنه ليس حرًا أكثر من الآخر إلا أنه مرتبط بالتصور . والرأى يبدو كأنه حالة ذاتية خالصة (ولا ريب أن الجمال عند كانت صفة

خاصة بالذات غير أنه يستجيب كذلك للشروط الموضوعية ، لا يمكن لها في نظرها إلا أنها أى أن تقبل الحدس المحسوس . « فهو يضطرنا إلى تفهم ذاتي للطبيعة في جملتها ، فتمثلها شيئاً فائضاً للحس دون أن نستطيع تحقيق هذا التمثل تحقيقاً موضوعياً » . فالفن عند كاظن هو خلق واع للموضوعات تشعر من يتأملها بأنه قد خلقت مثل الطبيعة بغير هدف . « وخاصة الفن المميز له تسكن في العبرية التي لا تسلك في الفن مسلكاً لها في العلم . وأخيراً فإن تصنيف الفنون الجميلة يقوم على أساس تقسيم العبرية الإنسانية إلى فنون الكلام (بلاغة وشعر) وفنون الشكل (تشيكيلية : نحت وعمارة ورسم وتنسيق حدائق) والصوت (الموسيقى) أو بعبارة أدق فنون « التلاعب بالإحساس » (التلوين ، والألعاب الصناعية للإحساس البصرية) وأخيراً فنون مختلطة تأخذ من كل ما ذكر في هذا التصنيف بطريقة تتفاوت في الدقة مثل المسرح أو الغناء ، أو الأوبرا ، أو الرقص .

صفة القول : إن كل ما سبق ذكره لم يقدم في الواقع سوى جزء ضئيل من الآفاق الواسعة من مذهب كاظن . فقد أرسى الأسس لعدة علوم للجال لعلم واحد فقط . وما لاشك فيه أنه قد كان يمكن الاهتمام باظهار المتانصات والمعالجات والعموش الذي يكتنف هذا العمل الضخم القوى ، فهو في الواقع على قدر من الثراء لا تستغرب معه مثل هذا الاستطراد .

فهناك بضعة متانصات تبقى بغير حل حتى بعد قراءة كتابه وإعادة قراءته . على أن إثارة مذهبة المشكلة أعظم أهمية من الحلول التي يعرضها ، فهو يفتح آفاقاً أكثر من افتراحه نظريات جامدة ، فهو في الواقع ليس سوى مقدمات لكل علم للجال في المستقبل . الحق أن كتاب « نقد الحكم » يحمل في طياته مستقبل علم الجمال كله ، عند فيخته ، وهيجل ، أو شيلر ، وشننج ، أو شاعرية ريشتار ، وسخرية شليجل ، أو نظرية

اللُّعب عند دارون وسبنسر، أو فكرة اللُّداع عند لانج، أو « يوم العيد » عند جروس Groos ، حتى نظريات « البرناسيين في الفن للفن »، ونظريَّة كذب الفن عند بولان ونظريَّة المعرفة الْدوقيَّة عند كروتشه ، ولا ننسى كذلك استطيفيَّة بودلير ولو بير؛ إلى جانب الكثيرين من الكتاب والفنانيين الذين التمسوا مصدرهم التاريخي والنظري في ذلك التمييز الدقيق الموجود في « تحليل المجال »^(٢٢). ويبدو أنَّ كانط قد قلب قواعد فلسفة الفن في « جرأة هادئة » على حد قول بوزانكيه ، فلم يستطع أحد من قبله ، بل منذ عام ١٧٩٠ أن يدخل مثل هذه الدقة في التمييز بين الألفاظ والاهتمام الدقيق بالواقع في تحليل هذه الأفكار الفنية . وهو وحده أول من طبع المنطق على المجال وحلل الفن بدقة علمية .

ولعلم المجال كعلم الأخلاق أبطاله وقد يسوه ، ويعدُّ كانط أحد هؤلاء الأنصار من الآلهة . فذهبه الذي أتى به مذهب عمالقة ، وفيه نفس العبرية ، وعراة الأعمال التي بدأت ولم تبلغ التمام .

والواقع أنَّ الفلسفة الكانتية ، لا يمكن أن تنتهي إلى خاتمة ، لأنَّ أساس الانقلاب الكوبرنيقي حركة مستمرة .

٣ - الفلسفة بعد كانط

أتباع كانط كثيرون ، ويُكاد يجمع معظمهم على أنَّ « نقد الحكم » أفضل المؤلفات النقدية الثلاثة . وكان بودنا أن نتحدث عن چان پول ريتشر Richter ونوڤاليس Novalis ، وعن شليجل وتصوره العجيب للفن على أنه « ميراث ترنسندنتالية » (سخرية لنقد الذات ومعارضة الذات نفسها) وعن تيك أو جوته غير أنا سنغفل هؤلاء المستقلين ونقصر الحديث عن أتباع كانط المعاشرين .

(١) شيلر ١٧٥٩ - ١٨٠٥ : معاصر لأستاذه ، اتبع في مؤلفه « رسائل في التربية الجمالية » وفي مؤلفات أخرى خاصة بعلم المجال الطريق الذي رسمه كأسطف في النقد الثالث ، غير أنه « صاحب الفضل في أن يكون أول من جرّ على تخطي كأنط » كما يقول هيجل .

فهو يبدأ بأن الفن نشاط ولعب ، وأن مجال المجال هو موضع التوفيق بين الروح والطبيعة ، أو بين المادة والصورة ، لأن الجميل هو الحياة ، أو هو (الصورة الحية Lebende Gestalt) : « وفي الصورة الجميلة حق للفن ، لا ينبغي أن يكون المضمون شيئاً ، أما الصورة فهي كل شيء ، فلا يمكن التأثير على الإنسان بكنته إلا بواسطة الصورة ، أما المضمون فلا يفيد إلا في التأثير على قواه المنفصلة عنه . و يتلخص سر الفنان الكبير في : أنه يخفي المادة بواسطة الصورة .

وقد حاول شيلر أن يثبت خلال مؤلفه « رسائل في التربية الجمالية للإنسان » أن الفن يمكنه أن يسيطر على المادة بما فيه من قوى حرّة السلوك ، وهو يؤكّد سيطرته على المادة التي تفرض نفسها ، المسئولة على النفس ، الجذابة بذاتها - ذلك أن « نفس المشاهد أو السامع يجب أن تظل حرّة لا يتّسها شيء ، ويجب أن تخرج من عصا الفنان السحرية نقية كاملة كالمخرجة من يدي الخالق » . وكذلك يجب أن تعامل المادة التافهة بطريقة تــسكننا من تحويلها بذاتها إلى الجد الشديد ، إلى مادة جادة شديدة الجد ، وبحيث تتحفظ بإمكان تحويلها من الجفاف الجدى إلى الالهو الخفيف . خلاصة القول إن الإنسان ما دامت ذاته هي العالم ، فلن يجد عالمًا غير نفسه ، وحين ينفصل من العالم فعنده فقط يراه حقيقة مستقلة . والمجال الجمالي هو وحده المجال الواسع الذي يضم كل الحالات الأخرى ، وهو على العكس من كل

أنواع النشاط الإنساني الأخرى لا يفرض على النفس اتجاهها معيناً ، « والتجرّبة الجمالية وحدها هي التي تبلغ بنا إلى الالامحدود » .

ب) شلينج ١٧٧٥ - ١٨٥٤ : - إذا كان فنّته أول تلاميذ كانت لـ لم يكتب كثيراً في علم المجال ، فإن شلينج قد أُلْفَ على التوالي « مذهب المثالية الترنسندنتالية » ثم « برونو Bruno » ، ثم « دروس في فلسفة الفن » ألقاها في بینا بين عامي ١٨٠٢ - ١٨٠٣ ثم أعادها في فرتزبورج ، وانتشرت في ألمانيا كلها بفضل ملخصات صغيرة مخطوطة بعنوان « العلاقات بين الفنون التصويرية وفنون الطبيعة » (من ١٨٠٠ - ١٨٠٧) ومؤلفات أخرى كثيرة من النوع الذي يجمع بين الفلسفة والفن . على أن شلينج وإن اعترف بقيمة كل ما قدمه السابقون عليه من آراء في فلسفة الفن مثل فشته وشيلار وشليجل ، إلا أنه أخذ عليهم بشدة لأنهم افتقدوا الجدية والروح العلمية الحقة (٢٣) Wissenschaftlichkeit .

فهو يقترح الرجوع إلى الأصول أى إلى « نقد الحكم » ذلك الكتاب الذي لا يمكن أن يوجد مثله . والبدء بفلسفة الطبيعة ونقد الحكم الثاني ، مما جعله كاظن تكملة لدراسة الحكم الجمالي . فقد كان المهم هو الوصول إلى همسة الوصل بين الفلسفة النظرية والفلسفة العملية فضلاً عن إدراك الوحدة الجوهرية بين هذين العالمين في داخل الروح *l'esprit* ذاتها . فهل يوجد في أعماق الذات نشاط يتضمن الوعي واللاوعي على السواء ؟ نشاط لا واع كالطبيعة ، نشاط واع كالروح ؟

يجيب شلينج على ذلك بالإيجاب ، فذلك موجود في النشاط الجمالي الذي يعتبره « آلة عامة للفلسفة أو مفتاحاً لكيانها » .

يوجد طريقان يمكن الخروج بواسطتهما عن عالم الحقيقة الجارية ، هما طريق

الشعر وفيه يكون المروب إلى عالم مثالي ، وطريق الفلسفة وفيه تحطيم العالم الواقع . وبناء على ذلك رأى شلنجر أنه : « لا يوجد سوى عمل فني واحد مطلق ، هو الذي يتبدّى في نماذج مختلفة ، وعلى الرغم من ذلك يظل متفرداً إلى درجة أنه لا ينبغي أن يوجد في صورته الأصلية » . ويؤكد شلنجر أن الفن ليس مجرد آلة للفلسفة ، بل هو مرجمها الأصيل . وكما ولدت الفلسفة من الشعر ، فلا بد أن يأتي عليها اليوم الذي تُؤود فيه إلى أمها الكبرى التي انفصلت عنها .

وعندئذ تقوم ميشولوچيا جديدة على أكتاف الفلسفة الجديدة . فكما أن الفن الحقيقي ليس تعبيرا عن لحظة من اللحظات ، ولكنه تمثل للحياة الانتهائية ، والخدس الترسندتالي الذي يصبح موضوعا ، كذلك المطلق هو موضوع الفن والفلسفة على السواء ، غير أن الفن يمثل المطلق في المثال (Urbild , ideé) أما الفلسفة فتمثله في انعكاس المثال (Gegenbild) « والفلسفة لا تتعقب الأشياء الواقعية ، بل مثلها ، وكذلك الحال في الفن ، فهذه المثل التي ليست الأشياء الواقعية إلا صورا غير كاملة لا تظهر في الفن ، تظهر موضوعية بوصفها مثلا ، وبالتالي تكون كاملا لأنها تمثل المقول في عالم الفكر » - وكذلك ينتهي شلنجر إلى مثالية ذات تقسيم ثلاثي مؤلف من (الحقيقة ، والخيرية ، والجمال) مما سيكون له أثر كبير في كوزان .

ح) هيجل (١٧٧٠ - ١٨٣١)

يقول أحد شراح هيجل « ظفر علم الجمال عند هيجل كما ظفرت فلسنته بشهرة فائقة وإعجاب لا مثيل له في العالم الأوروبي . ولا يبدو أن أحدا سواه قد تعمق مثله في هذا المجال » (٢٤) .

ولا شك أن هيجل أعظم مؤلف في علم الجمال في جميع العصور . وقد يقال

إن في هذا الرأى سذاجة كأنه يخوض المناقشة ، ولكن على الرغم من ذلك فإن مؤلفاته الأربع في علم المجال تزخر بثروة لا ينفردُ معينها :

١) الفن : المجال عند هيجل هو التجلّي المحسوس للفكرة idée ، فضمون الفن ليس سوى الفكرة ، أما صورته فتلتخص في تصويرها المحسوس والخيالي . ولكي يتداخل هذان الوجهان في الفن ، لا بد للمضمون كي يتحول إلى موضوع فني من أن يصبح لائقاً مثل هذا التحويل ، لأن هيجل يهدف دائماً إلى البحث عن التعقل الباطني في كل موضوع واقعى . ومع ذلك فمن المؤكد أن فكر الفنان لا يمكن أن يظل فكراً مجرداً . وأعلى مراتب الحياة الروحية هي في الواقع ما يسميه هيجل « بالروح المطلقة » وحين تصل الروح إلى هذا المستوى ، فإنهما تستتحيل إلى شعور واعٍ ب الثنائية الموضوع الواقعى ، وبعباطة « الفكرة » أو المطلق لكل الأشياء . وهنا فقط يتحد الوعى بفعل الوعى الذاتى ، الذى ينكشف فيه المطلق على نفسه ليسرى دائماً في الكثرة الانهائية في الحياة .

والخطوات الثلاث التي تبين معالم الطريق الذى تسلكه النفس الإنسانية في بحثها عن المطلق هي على وجه الدقة الفن (بوصفه كشفاً عن المطلق في صورته الحدسية ، أو بوصفه ظهوراً خالصاً ، أو مثالياً تتبدى خلال الواقع مع بقائهما منالية في مقابل موضوعية عالم الأخلاق الإنسانية) ثم الدين ، ثم الفلسفة .

يقول هيجل « إذا بلغ الفن غايتها القصوى فإنه يشتراك مع الدين والحياة في تفسير العنصر الإلهى وإيصاله وكذلك بالنسبة لأكثر المطالب الإنسانية عمقاً وأشد حقائق الروح اتساعاً ». وعلى الرغم من كونه ليس أعلى صور المقل إلا أنه لا يبلغ « كماله إلا في العلم » .

ب) مراحل الفن : - وبعد أن بين هيجل كيف يتبع الفن للإنسان حاول أن يحدد مراحله الأساسية متقدمة وأهم الأزمنة التاريخية التي ازدهر فيها .

وهذا هو موضوع الجزء الثاني من كتاب هيجل « علم المجال » والذي يمكننا أن نجد فيه ما يشبه ميتافيزيقا تاريخ الفنون الجميلة ، وموضوع الجزء الثالث (وهو الجزء الأخير) الذي يكشف فيه هيجل عن مذهب وعن تصنيفه للفنون الجميلة .

ولما كان الفن عند هيجل علاقة تقوم بين الفكر والصورة المحسوسة فإنه يسمى « رمزا » في مرحلته الأولى ، التي لا تصل فيها العلاقة إلى الاتزان النهائي للمثل الأعلى للفن ثم « كلاسيكيا » حين يصبح الفن هو الفعل نفسه للمثل الأعلى ، أي يكون الوحدة المحسوسة الحية لطرفين وتحتتحقق هذه الوحدة في مظاهر متناه ومحدوه ؛ ثم « رومانتيكيا » عندما تصل العلاقة الديالكتيكية لهاتين المرحلتين إلى الحد الذي يجعل الفكرة الابيهية لاتتحقق إلا في « لامهانية الحدس ، في تلك الحركة الحقة التي لاتنتهي تهاجم وتخل كل صورة محسوسة » . ويطابق هذه المراحل الثلاث ، العصور الثلاثة لفن الشرق ، والإغريقي ، والحديث : وفي كل منها تتمكن خلاصة ثقافة مميزة ومعينة . ويرتب هيجل الفنون المختلفة على ديدالكتيك هذه الخطوات الثلاث . فالعمارة تطابق المرحلة الرمزية ، والنحت يطابق المرحلة الكلاسيكية ، والرسم والموسيقى والشعر تطابق كلها المرحلة الرومانسية .

غير أن الشعر ذاته يمكن أن ينقسم إلى قسم ذي مظهر تشكيلي أو تصوري (مثل الشعر الملحن) أو يكون ذا مظهر إيحائي وموسيقي (مثل الشعر الغنائي) وتألف كل هذه الصور المتباينة في وحدة كلية هي الدراما .

ح) موت الفن : أكَد هيجل الطابع المقول أو النظري للفن ولكنَّه قد

تعرض في هذا لصعوبة كبرى كان سابقوه قد تجنبوها.

غير أن الفلسفة المييجيلية مالت أن اصطدمت بها. ولقد احتل الفن مكانه في مجال الروح المطلق على قدم المساواة مع الدين والفلسفة. وحين يؤدى الفن والدين وظائف أخرى تختلف عن وظيفة الفلسفة فلابد أن يصيرا في مرتبة أقل منها، ولكنها لا يستبعدان كلية من مجال معرفة «الروح». ولكن الدين والفن إذا كانوا يختلفان بمعرفة المطلق فائي قيمة تكون لها حين ينزلان مع الفلسفة في ميدان المباافة؟ لن يكونا بالطبع إلا مراحل عارضة تاريخية وجزئية من حياة البشرية. فذهب هيجل على حد قول كروتشه مضاد للفن بقدر ما هو عقلي مضاد للدين. ويضيف كروتشه قائلاً: «وهنا نجد نتيجة غريبة وغير مقبولة من رجل قد وُهب حسّاً مرهقاً بعلم المجال. وبعد هاويا متهمساً للفن مثل هيجل، ويرجع السر في ذلك إلى السير في الطريق السيء ذاته الذي سار فيه أفلاطون إلى جانب المساوى الآخرى التي انزاق إليها. وكأن فيلسوفنا القديم لم يتزدد في طاعة العقل فأدان المحاكاة والشعر الهوميرى الذي كان عزيزاً عليه، فكذلك فعل هيجل حين خضع لضرورة مذهبة فاعلن فناء الفن أو قل موته^(٢٥)».

والواقع أن نقطة البداية في كل هذا هو المبدأ المييجيلي الداعي إلى أن الفن حتى في أوج مراتبه يظل بالنسبة لنا ماضياً. ونقطة البداية هذه القائمة على فكرة تصاول الفن بالنسبة للتفكير مع تغلب الخصائص المادية أو الأهمية السياسية هي الجوانب التي أبرزتها المركبة في علم المجال عند هيجل^(٢٦).

فقد أكدَ هيجل هذه النقطة بقوله: «إتنا قد أنزلنا الفن منزلة عالية ولكن لا بد أن نذكر مع ذلك أن الفن سواء في مضمومه أو صورته ليس بالوسيلة السامية التي ترد إلىوعي الروح غرائزها الحقة، فالفن محدود بسبب صورته في مضمون ضيق».

ولا يمكن للإنتاج الفني أن يعرض لنا سوى دائرة معينة ودرجة محدودة من الحقيقة، ونعني بذلك الحقيقة التي يمكنها أن تنتقل إلى المحسوس ، وتنظر مطابقة له كحال في آلة الإغراء .

أما روح عالمنا الحديث ، وبوجه خاص روح ديننا وتطورنا المقلبي فقد يبدو أنه تجاوز هذه النقطة التي يعبر الفن فيها وسيلة لإدراك المطلق . ولم يعد اختصاص الإنتاج الفني وأثار الفن ترضي حاجتنا المتسامية . . . » وينتقم هيجل كلامه بقوله : « إن الفكر والتأمل لها الصدارة على الفنون الجميلة . »

وهذا ما اضطر كروتشه ، ذلك الركسي التخفي أو ذلك الميجلي المتلوّن ، أن يقول وممّه بعض الحق : إن علم المجال عند هيجل لم يكن إلا مدحما مشئوما للفن . فهذا العلم يستعرض الصور المتناثلة (أو المراحل المتفصبة) فيُبين فيها ما أحرزه من تقدم باطنى ، ثم يضعه بأجمعه في قبر عليه لوحة تحمل اسم الفلسفة . » .

ومع اعترافنا بأن هيجل قد حاول الإعلاء من شأن الفلسفة وتجريده الفن من خصائصه الذاتية ، وهو أمر ما زال يقبل المعارضة ، فلا بد من أن نقدر العمق والاتساع في مؤلفه الشخص الذي يوجب الإعجاب .

وليس في الإمكان أن نقدم تلخيصا ينقل إلينا ما يخرج به من قراءة علم المجال عند هيجل من إحساس بالعظمة والقوة – إذ ينبغي قراءته في الأصل ، وكل ما يمكن أن قوله لا يرقى إلى متاعة النظر^(٢٧) .

ولا يزال خلفاء هيجل يتکاثرون منذ فشل شازلر ، ومن بركس حتى باق المركسين – وعلى الرغم من أن علم المجال الميجلي قد قضى عليه بالزوال إلا أن مبادئه قد أفسحت المجال لكتير من التطبيقات التي ظلت حية من بعده وما زالت تحيا^(٢٨) .

٥) شوبنهاور ١٧٨٨ - ١٨٦٠ .

تردد شوبنهاور دأماً بين الفلسفة الكانتية التي صدر عنها ، وبين الفلسفة الأفلاطونية التي كان داعمًا يميل إليها . فكل فن يتلزم بقسم خاص به من الأفكار يفسرها في نطاق كتابه « العالم إرادة وعقولاً » بأنها : « تَوْضُع objectivastion ' الإرادة القابل لعدد من الدرجات التي يقاس بها النقاء والكمال المتزايد » .

فلكل شيء جاهله الخاص به، ولكن هناك سلماً يبدأ بالعادة ويتهي إلى الحياة، ومن الكائنات الحية إلى الإنسان . « وال المجال الإنساني هو أعلى مستوى من مستويات الموضوعية الكاملة التي يمكن معرفتها » .

ويتليغ شخص كتابه « مذهب الفنون الجميلة » في تقديم قسم معين من الأفكار لكل فن من الفنون . فأدلى أنواع الفنون هو فن العيارة الذي تقترب خاينته العملية من فن تنسيق الحدايق ، ورسم المناظر الطبيعية ؟ لأن كلا الاثنين يقدم أفكاراً عن الطبيعة المعدنية (في الأحجار) أو الطبيعة النباتية (في تنسيق الحداائق) . ثم يليها الرسم والنحت اللذان يتخذان الحيوانات موضوعات لها في مقابل الطابع الماليء في الفن السابق . ثم « الرسم الباطني » la peinture d'intérieur .

واللوحات ذات الموضوعات ، التارikhية ثم التمايل والصور الإنسانية التي تمثل مجال الجسم الإنساني . وبعد ذلك يأتي الشعر وهو يسمى على كل الفنون التشكيلية الأخرى لأنّه يتناول فكرة الإنسان كموضوع خاص به . غير أنه يوجد في داخل الأدب نفسه سلسلة تنظم فنونه التي تبدأ (في اتجاه تصاعدي) بالقصائد الغنائية (Lied) ثم القصص الخيالي ، وقصائد الغراميات الساذجة والملحمة والدراما . ويستثنى شوبنهاور الملحمة التي يرى أنها لا تصل إلى مرتبة الفن لتفاهتها . وبظلّ الشعر على العموم في مستوى (- ٤ علم المجال)

أدنى من مستوى المأساة ، لأن المأساة هي التي تسمح لنا بالتجاوب مع « الإنسان المطلق » وذلك عن طريق الشفقة . والشفقة عند شوبنهاور أشبه بمحاسة سادسة ، فالإنسان لا يمكنه معرفة الأشياء ولا فهمها إلا بالقدر الذي يتعاطف به معها وقدرما يُشقق به على الإنسانية . والمشاركة الوجدانية هي الغاية السامية للفلسفة بأسرها .

لَكِنْ هُنَاكَ فوْقَ كُلِّ هَذِهِ الصُّورِ فِي الْفَنِ الَّتِي تَعْبُرُ عَنْ أَفْكَارٍ تَعْلَقُ تَارِيْخَ الْمَادِيَةِ أَوْ بِالْحَيَاةِ أَوْ بِالْإِنْسَانِيَةِ ، تَوْجِدُ صُورَةَ الصُّورِ ، وَمِثَالُ الْمُثُلِ .. الْفَنُ التَّدْمِيقُ فِي الْكَوْنِ نَفْسِهِ ، أَلَا وَهُوَ الْمُوسِيَقِيُّ . « إِنَّ الْعَالَمَ لَيْسَ سُوَى مُوسِيَقِيٍّ تَجَسَّدُ ، بِقَدْرِ مَا هُوَ إِرَادَةٌ مَتَجَسَّدَةٌ ». يَقُولُ الْفِيلِسُوفُ « إِنَّ فِي الْمُوسِيَقِ شَيْئًا أَلْيَافًا لَا يَكُنُ التَّعْبِيرُ عَنْهُ . فَهُنَى تَبَدُّلُنَا أَشْبَهُ بِصُورَةِ لَفْرُودُوسِ مَلْوُفُ لَنَا غَيْرَ أَنَّا لَا نَدْرِكُهُ أَبَدًا ؛ فَهُنَى بِالنَّسْبَةِ لَنَا مَعْقُولَةً جَدًا وَإِنْ كَانَ لَا يَكُنُ بِأَيَّةِ حَالٍ تَفْسِيرَهَا^(٢٩) ».

وَيَجِبُ أَلَا يَفْهُمُنَا ذَلِكُ أَنَّ الْمُوسِيَقِيَّ عَنْدَ شُوبِنْهُورَ هِيَ مُجَرَّدُ فَنٍ مِنْ جَمْلَةِ الْفَنُونِ ؛ إِنَّهَا لَا تَعْبُرُ فَقْطًا عَنِ الْأَفْكَارِ ، بَلْ هِيَ مُثَلِّهَا تَعْبُرُ عَنِ الإِرَادَةِ ذَاتِهَا . وَلَيُسْتِ الْمُوسِيَقِيَّ مُجَرَّدُ حَسَابٍ كَمَا كَانَتْ عِنْدَ لِيَنْتِزِرَ ، وَإِنَّمَا هِيَ مِيَافِرِيقَا .

التَّأْمِلُ : وَيَنْبُغِي أَنْ نَدْرِكَ أَنَّ شُوبِنْهُورَ حِينَ يَصُفُ شَيْئًا مَا بِالْجَمَالِ فَهُوَ يَقْصُدُ بِذَلِكَ أَنَّهُ مَوْضِعُ تَأْمِلِنَا الْجَمَالِيِّ .

فَالْمُتَأْمِلُ يَصِيرُ ذَاتًا عَارِفَةً خَالِصَةً ، مَتَحْرَرَةً مِنِ الإِرَادَةِ وَمِنِ الْأَلْمِ وَمِنِ الزَّمَانِ بِفَضْلِ نوعِ مِنْ « التَّطَهِيرِ الْجَمَالِيِّ » عَلَى حدِ قولِ كِروْتِشِهِ . وَكَذَلِكَ يَبْدُو الْفَنُ كَشْفًا حَدِسِيًّا غَامِضًا مَعْجِزاً بِمَا فِيهِ مِنْ أَفْكَارٍ . « إِنَّ تَأْمِلَ الْأَشْيَاءِ بِصَرْفِ النَّظَرِ عَنْ مِبْدَأِ الْعُقْلِ » (فَصِلُّ أُولٌ : ١٩١)

وَكَذَلِكَ فَإِنْ جَوْهِرُ الْعَبْرِيَّةِ ، إِنَّمَا يَقْوِمُ عَلَى « الْمُقْدَرَةِ عَلَى التَّأْمِلِ » ؟ فَالْفَنُ هُوَ أَحْسَنُ طَرِيقَةً لِلْمَعْرِفَةِ الْفَلَسْفِيَّةِ ، ذَلِكَ لِأَنَّ الْجَمَالَ هُوَ

الذى « يمثل الإرادة أتم تمثيل » ولا نستدل من ذلك على أن الفن والفلسفة يختلطان « فالفلسفة تظل بالنسبة للفنون فى مقام النبىذ من النكرم ». فالأولى صعبه للنال فى حين أن الأخرى سهلة . وللفلسفة شروط مشاكسة صعبه وجمهورها قليل ، في حين أن جمهور الفن كثير .

صفوة القول يمكن تلخيص علم المجال عند شو بنھور بهذه العبارة : « إن الفنان يغيرنا بصره لكي ننظر به إلى العالم ». (الفصل الأول : ٢٠١) فالفن هو خير طريق للوصول إلى المعرفة « النقية » بالعالم . ومن هذا الوجه يكون الفن هو « التفتح المزدهر لكل ما هو موجود ». وإذا كانت الإرادة مؤله أو كانت إرادة الحياة بائسها فالفن أفضل عزاء ، وهو راحمة مؤكدة . والفن من جهة أنه باعث على القوة والراحة معًا يؤدى إلى هذه الحماقة الجمالية التي تمحو أزمات الحياة » .

ومع ذلك فإن الموسيقى ليست كافية لأن الغبطة العميقة لا بد أن تخلى مكانها للسكون المادى ، ويتهنى الحال بالجمال الأقصى المطلق إلى أن يشبه العدم ، وتحتول الاستطيقا إلى صوفية . والإنسان الذى يبلغ درجة إلقاء الإرادة يكاد يصل إلى الفرق فى فنائه فى ذاته ، أو النرقانا Nirvâna .

وعلى الرغم من تأثيره فى الفلسفه التأثيريين وعلى فكر نيتشه ، وعلى الرغم من ذكائه الخالق وحساسيته الحادة ، إلا أن شو بنھور قد قمع بالفنون فى فلسفة الفن وظل مذهب أقرب إلى إنتاج شاعر منه إلى مذهب فيليسوف .

وبشو بنھور يختتم تراث أتباع كانط ، ويرث العصر الحديث فى الاستطيقاعصر الفلسفة النقدية .

الفصل الثالث

الفلسفة الوضعية أو العصر الحديث

من تاريخ الاستطيقا - إذا أخذنا برأى كروتشه - بثلاث مراحل رئيسية: العصر السابق على كانت، والعصر الكانتي وما أعقبه، ثم العصر الوضعي الذي يمتاز بعده الشديد للميتافيزيقا. أما ما قبل ذلك ففترة هي بمثابة ما قبل تاريخ الاستطيقا وهي تزيد على ألف عام، وأما ما بعد ذلك فهو عصر الاستطيقا المعاصرة.

إما نحن فنقسم المائة عام والخمسين عاماً التي تبتعد من وفاة كانت إلى أيامنا هذه من ١٨٥٤ حتى ١٨٠٤ تقسياً هو إلى مراعاة المنطق أدنى منه إلى مراعاة الترتيب الزمني. ويبدو لنا «خنز» الشخصية الكبرى في تلك الحقبة، وذلك من حيث إنه كان على رأس طائفة من الأتباع وأنه كان «هدف المعارض» «نظراً للأحقاد التي أثارها في النفوس». وعلى ذلك فلنحاول أن ندرس على حد تعبير خنز الاستطيقا العليا أولاً وهي من المحاولات الأخيرة للفلسفة الصرفية، ثم الاستطيقا السفل أو التجريبية، ثم استطيقا أيامنا الحاضرة.

١- الاستطيقا العليا

وهنا ينتقل فكرنا بطريقة آلية إلى المفكرين الأوبيين الذين هم نظريون أكثر منهم فنيون فنجد مذاهبهم مذهب لنظرية، ونجد فكتور كوزان يمثل نطاً أساسياً لهم ومؤلفه في هذا الموضوع هو «في الحق والجمال والخير - ١٨٢١»^(٣٠).

فقد تمسكت فرنسا في القرن التاسع عشر بنوع من الاستطيقا التوفيقية سرت

فيها عناصر مستمدة من شلنج جنبا إلى جنب مع العناصر الأنجلو سكسونية . ولم يتفوق أحد من تلاميذ كوزان على أستاذهم أمثال كترمير دوكونيس ، أو جرنييه أو چوفروي . أما لامنيه فقد استطاع الانفصال عن هذه المجموعة ليخرج ببحث في فلسفة الفن معروف باسم « في الجيل » حاول أن يكشف فيه عن العنصر الإلهي من خلال شروطه المادية أو المحسوسة . وهناك غيره مثل رودولف توپفر وهو استطيفي سويسري (مثل كروساز في القرن السابق) وقد كان رساماً ومحكراً في الوقت نفسه ، ورافايون وفرديك بولمان الذي عاصر نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، وج.م . جويو الذي اختطفه الموت المفاجئ قبل أن يبلغ ذكره الموزع في عالم الفن مرحلة النضج . وهو مؤلف « الفن من وجهة نظر علم الاجتماع » و « مشاركل الاستطيفية المعاصرة » . وجرييل سياي صاحب « العبرية في الفن » و « ليوناردو » و « مصدر الفن ومستقبله » كل أولئك جديرون بتحليل غير مختصر . وكثير من هؤلاء الاستطيفيين الفرنسيين في القرن التاسع عشر لم يحظ بالدراسة الجيدة ، ومن هؤلاء بول سوريو . فالواقع أن إنتاج سوريو الضخم قد احتفى وزراء إنتاج بعض الاستطيفيين المزيفين أو المؤلفين السطحيين الذين اهتموا بنقد الفن . وفي حين كان « باش » مشغولاً بتراث الجermany و « بروتيير » ناقداً ، و « فوسيلون » من بعدهم مؤرخاً للفن وبرجسون أقرب إلى الميتافيزيقا ، إلا أن بول سوريو كرس حياته كلها للدراسة عميقه عرضها في مؤلفات ممتازة في فلسفة الفن تتأتى عن أي ضحالة . « ونظريته في الارتفاع ١٨٨١ » مشهورة وكثيراً ما يرد ذكرها ، ومؤلفه في « استطيفاً الحركة » الذي ظهر في نفس العام الذي ظهر فيه « بحث في معطيات الوعي المباشرة ١٨٨٩ » وذلك قبل إنتاج الإخوة « لومير » بسبعين سنوات . أما مؤلفه « اقتراح في الفن ١٨٩٣ » فربما تكون المعرفة به أقل على الرغم من أنه يستحق أن يعرف بقدر أكبر ، لما قد

أوحي به إلى كثير من كتاب الفن، وكذلك بعد « مختلطة الفنان ١٩٠١ » مؤلفا هاما، أما « المجال العقلي - ١٩٠٤ » فيعد خير مأটججه، وهو على العموم كتاب أساسى في الاستطيقا المعاصرة ويستحق أن نوصى بقراءاته من يهتمون بالاستطيقا . وقد تدرج بول سوريو في مناصب الأستاذية بجامعة ليل وجامعة نانس حتى صار عيدا لكليتها التي كانت تعد حصنا من حصنون الثقافة الفرنسية قبل عام ١٩١٨ . وقد كان سوريو جديرا بتولي كرسى الاستطيقا أو « علم الفن » في جامعة السوربون ، ولكن الحظ وتواضعه الشديد قد هيأ له شيئا آخر . وجدير بنا أن نقدر فضل ذلك الذى خدم الاستطيقا في فرنسا كثرا من ثلاثة أو أربعة فلاسفة يتبعه إليهم الذهن عند ذكر هذه الحقبة ، فقد خدمها في الواقع أكثر من بوترو ولا شوليه ودوركيم وبرنشفيك ، بل أكثر من فكتور باش منافسه في السوربون - بل أكثر أيضا من برجسون في مجال الاستطيقا^(٣١) .

أما في الخارج فلا بد من ذكر ذلك البحث العجيب (الذى تناول الاستطيقا من قبل نشأتها) والذى كرسه تولستوى للإجابة عن سؤال « ما هو الفن؟ ». ويليق أيضا أن نتحدث عن الأمريكيةين (ما دام المجال لا يسمح بالحديث عن الروس) ، وعن ادجار بو (١٨٠٣ - ١٨٨٢) ومؤلفاته « المبدأ الشعري » و« فلسفة التأليف » وكذلك عن إمرسون (١٨٠٣ - ١٨٨٢) الذي تكون رسائله المتباينة مع كارليل همنة الوصل بين إنجلترا والولايات المتحدة . وقد ظلت تلك الحقبة في إنجلترا تسودها شخصية راسكين Ruskin ، ذلك الذى أدخل « عبادة المجال » والذى يجدر بنا أن نذكر كل مؤلفاته فيها ، غير أنها سنكتفى بذلك « الرسامون المحدثون - ١٨٤٣ » و « سبعة مصابيح للعازة ١٨٤٩ » و « أحجار البن دقية » ، و « مقابل

رفائيل « (١٨٥١) » ومحاضرات في العماره ١٨٥٣ « وأخلاق المسمى »
وغير ذلك .

وظل جون راسكين (١٨١٩ - ١٩٠٠) العاشق المخلص للطبيعة ، والمعاصر
لفايكس راثيون يردد كلراهق طول حياته : « إن الأحجار كانت لـ دأماً خبراً ».
وبقدر ما كان شفوفاً بالجمال امتنلاً بالخير والرحمة ، ووفق بين نزعته الاشتراكية
وإعجابه بالآثار القديمة ، وأيقن أن الجمال هو كشف عن الإلهامات الإلهية أو هو
« ختم » ينفعه الله في مخلوقاته وحتى أصغر مصنوعاته . وليس الفكر ولا الإحساس
بقدارين على كشف الجمال بل هي ملكرة نظرية أو شعور خاص يدفعنا إلى النشوة
إذاء موضوع طبيعي أكثر مما نحسه إذاً كنا بقصد موضوع فني صنعته يد الإنسان .
ويترتب على هذا الحدس الصوف والغافل للطبيعة أن كل ما هو جميل، لا بد أن يكون
في الوقت نفسه خيراً ، وبالتالي يمكن تفسيره بما يشبه الدين . والخلاص أنه لا يمكننا
أن نجد ما هو أكثر برقاً (بالمعنى والجنس) ولا ما هو أقل تنسيقاً من فلسفة
راسكين التي ينقصها الاتساق . و شأن راسكين هو شأن كارليل وشلي صاحب
« الدفاع عن الشعر » العجيب ، و شأن وايلد في أنه عاجز عن وضع نظرية تامة .

وهذا هو أيضاً شأن نيشه الذى تعد مؤلفاته « نشأة التراجميديا » و « قضية
فاجز » و « هكذا قال زرادشت » و « اعتبارات غير جارية » (وهى التى تتضمن
فاجز فى بيروت) وكلها تعد من أكبر النصوص فى استطيقا القرن التاسع عشر .
ويمكن القول أن كل استطيقا نيشه قد وجدت بذورها فى كتاب « نشأة
الترجميديا » كما وجدت أيضاً بالقوة فى الجزء الثالث من كتاب « العالم إرادة وعثلاً »
عند شوبنھور .

وقد تأثر نيشه فى شبابه بعقيدة ذلك الفيلسوف وتأويمه العميق الذى كان

كلامه لصاحب زرادشت ككلام الأنجليل . كذلك استطاعت فكرة شوبنهاور في إرادة الحياة أن تبعث فكرة إرادة القوة في نطاق نيتشوي . وللصلة الأساسية التي تبرز عند نيتشه هي التمييز بين الروح الديونيسية التي هي تعبير مباشر عن الأُم الأولى أو الشر التأصل الناتج عن حركة السكون ، ومن الروح الأبولونية التي هي تعبير رمزي خيالي عن معنى العالم في حال ساكن . وقد أمكن هنا تجاوز التشاوُم بل التغلب عليه عن طريق ما يحدثه الفن من تغيير أصيل في الهيئة . وتعود عبرية فاجنر مثلاً رائعاً لذلك عندما يتحول ألم العالم مادة لغبطة سامية حين يعلو على الروح الأبولونية والديونيسية . غير أن نيتشه استطاع أن يعلن فشل الفلسفة الشوبنهاورية والقاحزية في الصورة الأخيرة لفلسفته . إذ أن هذه الحالة الديونيسية أو التراجيدية التي تفضي إلى تطهير للوجود لا بد أن تخلي مكانها لتحليل الوظيفة الفنية بوصفها « نشطاً عند الذي يرتاح » . الواقع أن هناك ثلاثة مراحل في فكر نيتشه :

فقد بدأ نيتشه باستطيقا التشاوُم الرومانسي (١٨٦٩ - ١٨٧٦) وظل فيه مخلصاً لشوبنهاور وريتشارد فاجنر ، وحاول تبرير البطولة أو إلهام العبرية الفنية ، وال عبرية الميتافيزيقية . ثم فترة الوضعية الشكّية (١٨٧٦ - ١٨٨١) حيث يرتد فيها كل شيء إلى « حرية العقل » . ثم فترة إعادة البناء الأخيرة (١٨٨٢ - ١٨٨٨) التي أثبت فيها نيتشه القيم حتى ما كان منها وهما ، وهي « القيم التي تحتاجها الحياة لكي تدوم وتقوى » على حد قول شارحه المتعمق تشارلس أندرل^(٣٢) .

ولم يصدق نيتشه بهذا التطور المستمر ذرعاً ؟ إذ لم يكن يحمل بالتناقضات ، بل رأى فيها « نوعاً من الدجل الصادر عن عقول منتظمة » . ومن أجل ذلك لم يرض لنفسه أبداً بوضع مذهب . وظهر إلى جانب نيتشه مؤلفون أمثال هربارت ،

وتزيرمان Zimmerman وفيسر، وهارمان الذين رأوا على الرغم من مظهر صلابتهم «روح المندسة» عندهم تتحول إلى «روح جادة» فيها كثير من. «النقل»^(٣٣).

وعلى العموم فإن الاستطيقا العليا لم تبلغ مرحلة الازدهار إلا إذا استثنينا بعض الحالات النادرة.

٢ — الاستطيقا السفلي

إذا كان من الصعب علينا التحديد الدقيق لنقطة البدء في ترتيبنا الزمانى للنشأة: الاستطيقا التجريبية ، فإنه من السهل أن نذكر من كان ول أمرها ، وهو في الواقع ليس سوى جوستاف تيودور فنر (١٨٠٧ - ١٨٨٧) الذى كان ألمانيا كما كان. بمحاجتن في القرن الثامن عشر . وقد استطاع فنر في « مقدمته للاستطيقا ». ليزج ١٨٧٦ - أن يقترح لأول مرة لفظة الاستطيقا الاستقرائية « السفلي » . Von unten في مقابل الاستطيقا القديمة الميتافيزيقية التى تستدل « من أعلى » . Von oben - على التحديد التصورى لجوهر المجال الموضوعى .

أما فيما قبل فنر ، فمن الواجب ذكر «تين» (١٨٢٨ - ١٨٩٣) مؤلف « فلسفة الفن » ذلك الذى حاول إقامة استطيقا تاريخية غير دمجاطيقية بتحديداته للخصائص الموضوعية الثابتة للقوانين . يقول «تين» مستعملًا كلمة سانت بوف Saint - Beuve الكلasicية « إنها تعامل عمل النبات في التاريخ الطبيعي للعقل . فهى أشبه بعلم النبات الذى لا يطبق على النبات ولكن على المنتجات الإنسانية » . واستطاع «تين» أن يبين في حاضراته المشهورة التى ألقاها في مدرسة الفنون الجميلة.

(فلسفة الفن ١٨٦٥) كيف كانت المتتجات العظيمة حصيلة ثلاثة قوى هي البيئة والزمان ، والجنس ، وقد أمكنه بتحليله للبيئة أن يدفع النقد الأدبي إلى التعمق ، غير أن استطاعته ظلت مع هذا مضطربة . وظل تين بوصفه فرعاً صادراً عن كومت وهذا صلة به يجعل ، استطاعتها في جانب ماركس وفنز.

ومن ذلك فقد كانت هناك دعوة إلى الاستطاعتها التجريبية من قبل تين عند باتو الذي أراد في القرن الثامن عشر أن يقلد العلماء الفيزيقيين الذين كانوا يحملون التجارب ليؤسسوا عليها مذهبها بصوغها في مبدأ ، أو عند فكتور كوزان الذي كان يود أن يكون كعالم الطبيعة أو الكيميائي الذي يقدم تحليلات للجسم المركب بأن يرده إلى عناصره البسيطة (٣٤) . « فليس هاهنا شيء سوى التجربة والاستقراء المباشر » .

أما الاستطاعتها الفيزيولوجية فلا يرجع تاريخها إلى فنر ، ولا إلى الوقت الحاضر؛ فقد اصطنع هذا الاصطلاح براتنر ألن (لندن ١٨٧٧) وجعله عنواناً لكتابه المشهور، كما أوجى هذا الاصطلاح بكثير من الموضوعات لميلمولتز وبروكه وشترومف (فيما بين ١٨٦٠ - ١٨٨٠) .

ويعد معهد علم النفس الذي أسسه ثونت Wundt في ليبزج عام ١٨٧٨ حدثاً هاماً في تاريخ الاستطاعتها . بل يمكن القول إن سلطان السيكلو - استطاعتها psycho - esthétique (علم المجال النفسي) قد ساد تحت رعايته ، إذ لم يوجد مبشرون به غيره ، وكذلك قد شارك سبنسر Spencer في نشأة « استطاعتها سفل » ذات طابع جبري واجتماعي . وهناك عدد من المؤلفات التي تستحق الذكر مثل (فلسفة الأسلوب - ١٨٥٧) « والنافع والجميل - ١٨٥٤ » « ومصدر الموسيقى ووظيفتها - ١٨٥٧ »

ولكن استطيقا اسبنسر لا تأدى بتجديده الكبير بالنسبة لسابقه إذ ترك هذا المؤلف كثيرا من المشكلات بغير حل ، فهو يقول في بعض كتبه إن العلاقات بين الفن واللعبة قد سبق أن درسها مؤلف ألماني ، ولكنه قد نسي اسمه «يريد شيلر ! » .

وفي مكان آخر يعلن بكل ألمعية «أعتقد أنه لم يوجد من وضع نظرية شاملة في فن الكتابة ». ذلك على الرغم من أنه قد سبق له اقتراح نظرية علمية . وبناء على كل ما سبق فمن المبالغة القول بأن فخر هو مخترع الاستطيقا العلمية ، كل ما في الأمر أنه صاغها هذه الصياغة ..

أما أول عالم في الاستطيقا استطاع أن يكشف مجاهل استطيقا العمل ، فأكبر الظن أنه فرنسي يدعى «شغروال ^(٣٥) » وقد بين الأستاذ اتين سوريو في مقال له في مجلة الاستطيقا ^(٣٦) « أنه فيما يتعلق بموضوع دراسة التضاد التوازن للألوان ، الذي استطاع شغروال أن يطبقه مباشرة على ممارسة الفنون ، فإن مجرد ذكر التوازن يكفي لإظهار تفوق شغروال الدائم على فخر عند الموازنة بينهما ^(٣٧) ».

ولكن في حين لم تستغل فرنسا أساس النظرية التجريبية التي تركها شغروال ، استطاعت ألمانيا أن تستغل عمل فخر بطريقة منهجية ، واستطاع منهج فخر أن يحظى باستجابة واسعة لدى وتطبيقات لا حد لها عند انتشاره في ألمانيا وإنجلترا والولايات المتحدة وإيطاليا . وتقدمت الاستطيقا الصناعية التي طبقها بعض الفنانين الأمريكيين الذين استقوا من هذا المصدر ^(٣٨) .

وقد احتلت الاستطيقا في نظر فخر بالنسبة للميافيز يقا مكانة الفيزيقا بالنسبة للكوزمولوجيا . ذلك لأن عصر المذاهب كان في نظره قديمي ، وحاوت الاستطيقا

التقدم مستعينة بوسائل الاستفراء كـ تكشف عن المبادىء الكبرى (وهي مبادىء ليست عظيمة جداً وبوجه خاص ليست سامية جداً، ومن أمثلتها مبدأ « العقبة الاستطعيمية للنمو » و مبدأ « الوحدة في داخل الكثرة » و « غياب التناقض » و « الوضوح » و « الترابط » و « التضاد » إلى آخره ، وكل منها يظهر بفضل النهج الملائم له ^(٣٩) (مثل مناهج الاختيار ، والتأليف ، والخشوع ... الخ) وقد كان المهم قبل كل شيء إجراء تجارب : وأشهرها تجربة مستطيلات « الكرتون الأبيض » ذات المساحات المتساوية بقدر الإمكان (وهي تساوى مربع طول ضلعه ٨ سم) غير أنها تتحذن نسباً مختلفة فيما يتعلق بأضلاعها ابتداءً من النسبة $1 \times 2 \times 0.5$ حتى $21 \times 24 \times 34$ (وهي القطاع الذهبي) .

وتتلخص التجربة في وضع هذه المستطيلات بغير نظام على منضدة سوداء ، ثم نأتي بعدد من الأشخاص من أوساط مختلفة ولكن ينتمون جميعاً لطبقة الميسرة (والمنفعة) ثم يطلب من هؤلاء الأشخاص بواسطة منهج الاختيار أن يذكروا أي المستطيلات أشد قبولاً وأيها أشد فوراً بصرف النظر عن الفائدة الممكنة منها . وكان فترز يقيد الإجابات في جداول وصل منها إلى إحصائيات مدهشة ، ويوضح بها الوسط الحسابي مع تقسيم الأشخاص إلى ذكور وإناث ومع ترقيم الإجابات وعدا ذلك من الجداول الأخرى الكثيرة . وقد كانت نتيجة « الشكل الذهبي » هي إحدى النتائج الملحوظة التي لاقت نجاحاً لدى الجمهور المتوسط .

وبدون أن نذهب في القول مع شازل « إن منهج فترز هو طريقة تعسفية لأحكام تعسفية لمجموعة تعسفية من أشخاص قد اختبروا تعسفاً » لا بد من الاعتراف بأن الإحصاء ليس دائماً سليماً في ذاته ، فقد حاول فترز تأكيد رقته الذهبي بتحليل

مئات المساحات والأشكال والجداول المشهورة ، ولكنكَ لم يحصل على أى نتيجة .
أما حين يتعلق الأمر بمعرفة ما الفن أو المجال نجد أن خنزير يرجع إلى نظريات
مبهمة لا تمت إلى الروح التجريبية بصلة ، فالمثير هو الرجل الجاد الذي ينظم كل شيء
في منزله ، وال المجال هو زوجه الزاهية ، والقبول هو الرضيع المتملىء إحساساً ولعباً ،
والنافع هو الخادم الذي يقدم عمله اليدوى لأسياده ، والحق هو معلم الأسرة ؟ فهو يضع
العين للخير ، واليد للنافع ، ويُبسط مرآة أمام المجال ! » ^(٤٠) (هكذا) ومع أتباع
خنزير ، سواء في الولايات المتحدة ^(٤١) أو ألمانيا ^(٤٢) أو إنجلترا ^(٤٣) ظهرت استطيقا
علمية مترکنة إلى علم البيولوجيا وعلم الاجتماع غير أن هذه المحاولات كلها ظلت
تصدر عن « فلسفة الفن ». وما زلنا في انتظار استطيقاً للمعلم ، ذلك لأن مستقبل
الاستطيقا إنما يعتمد على « علم الفن » ، ومن هنا وجوب الاجتهاد في خلقه ^(٤٤) .

٣ - الاستطيقا من أدنى إلى أعلى

أو مستقبل الاستطيقا

ما زالت الاستطيقا ، سواء منها الخاصة بالحاضر المباشر أو المستقبل القريب
تقديم أواناً مختلفة منفردة الأطياف لا يمكن الحديث عنها جمعاً ، ولذلك لن نذكر إلا
بعض الأسماء الكبيرة . فقد قدمت ألمانيا خلال نصف هذا القرن الأخير عدة فلسفات
كبيرة في الفن ، هي فلسفة ليبس وجروس وموللر فرنفلز ، وبخاصة فلسفة ماكس
حسوار ، وقدمنا إنجلترا بوزانكيه Bosanquet ، وشاهدت أمريكا نشأة مجلة
جمعية خاصة بالاستطيقا يديرها الدكتور توماس موزو هو « الفتون » وعلاقتها
المتبادلة ^(٤٥) « وكذلك الأستاذة بوس وبرات ، أما إيطاليا فقد سادها بندو كروتشي
بشخصيته الضخمة (١٨٦٦ - ١٩٥٢) وبعد أكابر عامة الاستطيقا في الخارج في

في القرن العشرين . وقد كان كروتشه تلميذاً لشيكتو و كانط وهيجل و ماركس ، فكان بذلك جاماً لـ كل الاتجاهات .. كان ماركسياً مرتداً على حد قوله ، وكانطياً غير شديد الطاعة ، وهيجلية بسارية ولكنها معتدل للغاية ، وفي خلال حياة طويلة حدد معالمها بنشره مؤلفات لا عد لها ، استطاع كروتشه أن يثبت أن الاستطيقا هي « لغة عامة » أو « علم للتعبير » ، وبفضل ما يوجد بين الاستطيقا والمنور من موازاة « فإن اللغة حين تصل لمستوى معين من الاكمال العالمي ، وبوصفها عالماً، لا بد وأن تمتزج بالاستطيقا امتزاجاً كلباً إلى حد لا يسمح ببقاء رواسب من بعده »^(٤٦) .

أما إذا أردنا تكوين فكرة شاملة للاستطيقا الفرنسيّة المعاصرة ، فلا شيء يعوّض عن قراءة كتاب المرحوم فالستان فلدمان Valentin Feldman الذي يحمل نفس العنوان^(٤٧) .

فقد ميز فلدمان عام ١٩٣٦ بين ثلاثة اتجاهات رئيسية في الاستطيقا وهي :

(١) المثالية الرومانسية : عند فكتور باش ، والإشرافية البرجسونية ، ومدرسة

إكس أون بروفانس

(٢) الواقعية المقلالية : عند أ. سوريو و فوسيلاؤن و بابيه

(٣) والوضعية الفكريّة : عند آلان Allain ، وه. دولاً كروا H. Delacroix

والاجتماعية عند ش. لالو Lalo ch. . ومثل هذا التخطيط ، يمكن تطبيقه على نطاق أوسع عندتناول فلسفة الفن المعاصرة .

ففي رأى فكتور باش نحن « لا نبدأ بالمعرفة ولا بالإرادة ، بل نبدأ بالإحساس

بالغضب أو بالألم^(٤٨) على وجه الخصوص ». وباش بوصفه داعية لنظرية « المشاركة

الوجودانية الرمزية أو التعاطف » « empathie »^(٤٩) الذي يفضله نمذج بموضوع

التأمل ، قد قدم صورة السيكلوجي المدقق المهم بال النقد الأدبي والفنى أكثر منه المعنى

بالمذهب الاستطيقي . أما الأستاذ جوزيف سوجوند ، وهو استطيقي من « إكس أونز بروفنس » فقد ترك « بحثا في الاستطيقا » ^(٥٠) لا يزال في فرنسا حتى اليوم بمحاجفه . وقد خلفه ميتافيزيقي مرموق ظلت ذكرى دروسه في الاستطيقا حاضرة في نوعه . وقد خلفه ميتافيزيقي مرموق ظلت ذكرى دروسه في الاستطيقا حاضرة في ذهان جميع تلاميذه : هو الأستاذ جاستون برجير M. Gaston Berger ، الذي لم ينشر حتى الآن أى بحث في الاستطيقا .

وعلى هذا النحو يبدو أن تراث مدرسة إكس أون بروفنس مازال فعالا .
أما هنري « فوسيليون » فقد ألف كتابا يعد من أكبر كتب الاستطيقا الفرنسية في تاريخ هذه المرحلة الرابعة وهو كتاب « حياة الصور » ^(٥١) غير أنه لم يغفل شرح القضايا المورفولوجية التي ذكرها باختصار في هذا المؤلف . وقد بدأ بهذا المبدأ « إن الصورة هي المضمون الأصلي في الإنتاج الفني ». ثم شرع يبين خلال تلك الصفحات المشرقة كيف « تنطوي الصورة على قدرة فريدة تجعلها تكفي ذاتها وإن ظلت فارغة نية ». غير أنه قد ظل محدودا بتحليل الصور التشكيلية ، وكذلك ظلت الاستطيقا عنده من نوع استطيقا برنارد برنсон Bernard Berenson وقا على تاريخ الفنون البصرية . ^(٥٢)

أما الأستاذ ريموند بايه M. Raymond Bayer فقد أتم في عام ١٩٣٦ أهتمامه بـ *L'esthétique de la grâce* ، وهو « استطيقا اللذاف » . ويرجع تاريخ له ، وهو « استطيقا اللذاف » ^(٥٣) ، غير أن مؤلفنا مازال يؤكّد رأيه الأول ويعمقه ، وهو أن المجال هو قبل كل شيء « ثمرة للواقعية الأدائية » ^(٥٤) ويضيف إلى ذلك : « أنه يوجد في الفن خط سحرى خاطف ، أو ما يقرب من ذلك .. إنه ذلك الخط الذى يرسمه الأستاذة من الرسامين والذى ينتقل بنوع من السحر ، من الشىء إلى العين ، ومن العين إلى القلم .. . وفي هذا القوس المنعكس ينشأ المجال » . وبفضل

برعايته لهذا التأمل الاستطيقي وهذه الأفكار الفلسفية الخالصة ، قدم الأستاذ بايه تلك الواقعية المقلية التي أشرفت على ذلك العصر الذي أخذ « فِلْدَمَان » يحمل إنتاجه . وقد ظهر الذهب وكأنه مذهب تركيبي عظيم ، يدور حول فكرة الموضوعية التي تتجه إليها كل قضيائنا . وفي ذلك يقول : « ليس حكى هو الذي يحكم على الإنتاج ، إنما حكى يحكم على ذاتي » .

ويمدرأن نلحق بهذه النزعة الموضوعية إنتاج تلميذ الأستاذ بايه والأستاذ سوريو ، الذي أحدث نظريته المدوية ضجة كبرى في الاستطيقا الفرنسية المعاصرة ، وهو الأستاذ ميكيل دوفرن مؤلف « فنومينولوجيا التجربة الاستطيقية » الذي حاول أن يبين بموهبة لا حد لها – عند اتحائه الجاذب الموضوعي – كيف ينتهي الإنتاج الفني إلى « عالم موضوعي معطى من قبل أو متصور – الجزء الأول ص ٢٥٢ » .

ويُمكن إثبات لوعة فلدمان بالإشارة إلى أفكار « ما بعد الرين » بقدر ما يمكن استخلاصها من « وسرل وهيدجر (انظر إنتاج مرتن هيدجر في الاستطيقا في : على النحو الذي فسّرها به سارتر . ييد أنها نلاحظ أن سارتر Die Holzwege لم يقصد الحديث عن الاستطيقا لا في كتابه « الخيلي imaginaire 'ا ' ولا في « ما هو الأدب » ويعُكن أن نذكر بهذا الصدد أيضا جايتن بيكون مؤلف « المدخل إلى الاستطيقا والأدب » وهو يسير بخطى واسعة في نفس هذا الاتجاه .

وقد عارض فلدمان بينهم وبين النزعة الفكرية السيكلوجية عند هنري دولا كروا الذي ما زال مؤلفه « سيكلوجية الفن » يُعد أحد المؤلفات الكلاسيكية الكبرى في الاستطيقا الفرنسية ، أو النزعة الاجتماعية عند شارل لاو الذي أحدث بإنتاجه الضخم تمديدا مدهشا في استطيقا القرن العشرين . فكان يحقق رائدا حقيقة ، ومنقبلا لا يمل

فيسائر مجالات الفن. أما ديلاكروا فقد ذهب إلى أن الواقع لا يقدم لنا أبداً تجربة استطبيقية جاهزة، وليس علينا إلا استخراجها منه.

ذلك « لأن الفنان لا يجد العالم الاستيطي إلا عند ما يُشيده هو... » الحق أن الفن سواء عند آلان Alain أو ديلاكروا هو « صناعة وإنتاج روحي »^(٥٤).

أما آلان مؤلف « مقدمات للاستطيطا » فيجيب على التحويل الآتي :

« إن السر العظيم والخلف في الفنون يتلخص في أن الإنسان لا يخترع كما ينبغي » (ص ١٥٥) الواقع أن « الفنان هو أولاً صانع »^(٥٥)، وأن الجميل لا يزدهر إلا إذا قام على أساس من النافع ». وكذلك نجد أن كتابيه « المذهب في الفنون الجميلة » و « أقوال في الاستطيطا » يهدفان إلى إثبات أن « كل ما في الفن قد قصد به بيان المثابة والوزن ».

أما شارل لاو (١٨٧٧ - ١٩٥٣) فقد تطور على مدى حياته الطويلة المزدهرة، فاعتمد على بحثه في « الاستطيطا التجريبية » ١٨٠٩ ، واتخذ موقعًا هيجلية في كتابه « مدخل إلى الاستطيطا »، ثم أفلح عنه إلى نزعة وضعية اجتماعية حافظ عليها مدى عشرين عاماً، من ١٩٢٠ إلى ١٩٤٠ - تشهد بذلك مؤلفاته « الفن والحياة الجارية » و « الفن والأخلاق » وعشرون مؤلفاً غيرها .

إلا أن لاو من خلال دراسته للفن عن قرب من الحياة ثم عن بعد منها ، قد تجاوز هذه النزعة الاجتماعية النسبية، كي يدرك النزعة الصوفية التي كثيراً ما رفضها من قبل . غير أن مجموعة مؤلفاته الأخيرة وبخاصة « المروب الجمال » Les grandes évasions esthétiques - العيق ذي الصدق التام الحالى من أي خوف من الإنكار أو التناقض الظاهر . وعلى الرغم من اكتظاظ إنتاج شارل لاو إلا أنه من ذلك النوع الجدير بالاحترام^(٥٦). (٥ - علم المجال)

وقد استبعد فلادمان من عرضه للاستطيقا الفرنسية المعاصرة المoha الموهوبين من أمثال كلوديل ، وچيد ، وبروست ، وما لارمييه ، وفاليرى ^(٥٧) ، لأن الكلام عن الاستطيقا عند غير الفلاسفة إنما يتطلب مؤلفا مستقلا . وقد حقق اندرى مالرو ^(٥٨) في كتابه « أصوات الصمت » عملاً ذا أهمية كبيرة وإن زعم غير ذلك ، وكذلك فعل رودان في بداية هذا القرن ، إذ ترك « أحاديث في الفن » وبعد من أعظم ما كتب في الاستطيقا ، وكذلك « أوپالينوس Eupalinos » لبول فاليرى الذى يزخر بكثير من انبثاقات العبرية .

وهناك غيرهم يجدر ذكرهم من المخترفين : فهناك تراث « لسيكلوجية الفنون التشكيلية » قد ناله التجديد على يد « فوسيلون » وقد استمر هذا التراث في تعلم الأستاذ رنيه هوج في « الكوليج دو فرنسي » ، وهناك أيضا علم اجتماع استطيقى ما زال مستمرا في مدرسة « الدراسات العليا » بفضل الأستاذ فرانكشتل مؤلف بحث في « الرسم والمجتمع » ، وأكاد جورج جاماتى أهمية « المسرح والحياة الباطنية » . أما هنرى جوييه فقد تمسك بفكرة الجوهر العقلى والوجود .

وأما جان كاسو M. Jean Cassou فقد حاول أن يقدم لنا عرضاً أصيلاً ل موقف الفن المعاصر ، في حين طور الأستاذ جان-كاليفتش في « الموسيقولوجيا » بطريقة جديدة (عند فورييه ودو بوسى ورافيل وغيرهم) .

وبالإضافة إلى كل ما سبق ، توجد شخصية ، يبدو أنها تسيطر على مجال الاستطيقا الفرنسية بالدور الرئيسى ذى المكانة العالية الذى تقوم به ، وقد تنبأ بذلك ثالتنان فيلدمان منذ عام ١٩٣٤ أى قبل أن يتولى الأستاذ إتين سوريو منصب أستاذ الاستطيقا وعلم الفن في السوربون بأحد عشر عاما ، فقال : « إن مستقبل الاستطيقا مصيره إلى نظرية في المعرفة ، إلى نصور « سكيوبويطيق » Skeuopoétique »

« أى صانع للشىء » - في الفن . ثم إن الآفاق التي أمكن التلميذ الأستاذ إتيين سوريو ملاحظتها؛ هي نفسها التي اتبعها مؤلف « الفن والحقيقة » على نحو طبيعي . وقل أن نصادف مؤلفات بمثل العمق والكمال والاتساق الذي نجده في مؤلفات إتيين سوريو الذي نشأت بذور نظريته بأكملها في أول مؤلفاته « الفكر الحى والكمال الصورى » (١٩٢٥) . أما « التجريد العاطفى » (١٩٢٥) فقد وضع صور الفكر بنفس الطريقة التي اخترطها المؤلف لنفسه ، وأظهر كيف يفرض بوجه خاص في الفن . وجملة القول أن الأستاذ إتيين سوريو قد تمسك تماماً بعذهبه ، فاكتشف بذلك الصبغة الشعرية في الفن ، وفتر فاعلية الفكر بواسطة ما يمتاز به من صفات صورية

وبعد أن يتناول المؤلف « الأثر الفنى بعد تمامه » في صفحة من صفحات « مستقبل الاستطياناً » (٥٩) يتجه مباشرة إلى بيان ما قد بيّن عليه إتمامه (ص ١١٩) ويعنى مقاله عن « الفن والحقيقة » وهى التي تتضمن الوحي الأساسي في استطيانا سوريو (٦٠) . ولقد كان الأستاذ سوريو يحس منذ عام ١٩٢٩ بأن « نوع المعرفة الداخل في الفن هو معرفة صور الأشياء » (٦١) .

ويترتب على ذلك أن تصبح الاستطيانا علماً للصور « عند انطواها تحت الأنواع الكلية » ، ولئن ساعدت الفلسفة بعمق على معرفة الفن ، فإن الفن من جهة أخرى إنما يترفع في أعلى مرتبة من مراتب المعرفة الفلسفية . « فالفن وحده هو الذى يعبر عنا لا يمكن التعبير عنه » informable والفن على حد سواء هو « وظيفة سكيوبوطيقية » في تقسيم العمل الاجتماعى ، وهو أيضاً مجموعة من « المقولات Catégories » و « المبادىء » « لعمل شعري » عندما يكون في وحدة التأمل الباطنى .

وأسطاع الأستاذ سوريو بفضل توسيعه للأسس الرئيسية التي ضمنها كتابه «مستقبل الاستطيقا» أن يقدم مؤلفه «البناء الفلسفى»^(٦٢) وقد بين فيه مدى خصوبته هذه التخطيطات البنائية المجددة حين أكد وحدة الفن والفلسفة، و«اتصالها عند لا يتلخص في مشاركة الفلسفة فيما يتضمنه الفن من ضعف . . . بل إن العامل المشترك بين الفن والفلسفة هو أن كليهما يتتجه إلى إقرار وجود كائنات يكون وجودها مشروعًا بذاته». فالفيلسوف ينظر إلى إنتاجه نظرة الشاعر إلى قصيده. ويعلق الأستاذ «جиро» على هذا «الإنتاج العميق والقوى» بقوله «إنه عمل فريد في نوعه جدير بالشهرة الدائمة». ويؤلف الأستاذ سوريو مذهبه في الفنون الجميلة بعد تطبيقه للمبادئ التي سبق أن ضمنها كتابه «مستقبل الاستطيقا» ومقالة «الفن والحقيقة» في كتابه «تناظر الفنون» وهو أكثر مؤلفاته الاستطيقية طرافة وأحاجها للقارئ وأكثرها قبولًا لديه. هذا فضلاً عن عدد لا حصر له من المقالات والمؤلفات في الميافيزيقا مثل: «حياة النفس» و«أنحاء الوجود المختلفة» ودراسات في الاستطيقا التطبيقية مثل «آلاف المواقف الدراماتيكية» وكلها تعد مقدمات لبحثه المستفيض «بحث في الاستطيقا»^(٦٣) وأيًّا ما كانت استطيقا المستقبل، سواء هوت إلى مثالية ذاتية أو تأصلت جذورها في أرض تجريبية أو صارت سيكاوجية أو أكدت العامل الاجتماعي في المدرسة الماركسية^(٦٤) - فن المؤكد أن الاستطيقا لا يمكن أن ينظر إليها بغير اعتبار فكر إثنين سوريو، والموقف الذي يشغله في الفلسفة المعاصرة للفن هو موقف سائد قد أثار فيه كبرى المشكلات المتعلقة بالاستطيقا. ولقد قدم لها لأنحائها العلمية، كما أرسى قواعد تضييف جديداً للفنون وسيولوجية مستقبلة في الفن^(٦٥) وفناً جديداً للفلسفة^(٦٦). وبذلك صار «مستقبل الاستطيقا» في الواقع «استطيقا المستقبل»^(٦٧).

ابن روزان

جمال است الاستطمار

الفصل الرابع

فلسفة الفن^١

ربما يبدو من نافلة القول أن نطيل البحث في نظريات الفن بعد أن استعرضنا المذاهب الكلاسيكية في علم المجال، – وقد كان من الصعب علينا ألا نسلك الطريق الذي اختاره أمم الاستطيفا ابتداءً من هيجل إلى دلacroix ، وهم الذين أحصوا أصناف المعرفة المختلفة في الفن قبل الوصول إلى تكوين تصورهم الخالص عنه. غير أنه قد بدا لنا من الألائق أن تناولنا تناولاً سريعاً المشاكل الثلاث الرئيسية في فلسفة الفن لندللي بكلمة عن طبيعة الفن ومعياره وقيمة.

١ - طبيعة الفن

لئن ذهب البعض في تفسيرهم للفن على أنه محاكاة للطبيعة – (طبقاً لنظرية مذهب الصدق أو الواقعية أو الطبيعية أو أنه لعب أسلوب) – كما يقول شيلر أو اسپنسر وغيرها – إلا أنه كان مفهوماً دائماً بطريقة مضادة تماماً ، على أنه عمل ! فقد كان ثاليري يعرف بأنه « طريقة عامة للعمل ». أما « آلان » فقد اعتمد على اشتقاء لفظة الفن ، فأعلن أن الفنان : « صانع Artisan أولاً » أما بعد ذلك ، فهو الأستاذ سوريو فيلسوف « البناء » وصاحب النظرية الجديدة في الفن يعلن « أن

الفن ليس سوى نشاط بنائي » إنه الجدل الخاصل بالتسامي في المجال البعيد عن الحكمة ، فالفن يقوم على إشعارنا بالتعالي عن عالم من الموجودات والأشياء التي يضعها بطريقة اللعب بالصفات المحسوسة المعتمد على جسم فيزيقي مرتب على نحو يهدف إلى إحداث هذا التأثير ^(٦٨) » .

وسنحاول فتح آفاق أخرى لتصور جديد للفن .

فالذى يتقوّم به الفن في مقابل باقى أنواع النشاط الإنساني الآخر هو طابعه اللاتصويري إذ أن أبسط أنواع الفن - كفن الأطفال أو المجانين ، أو الفن غير ذى القيمة الكبيرة ، يتجاوز في الواقع مجرد التصوير لما ينطوى عليه من حد أدنى من المثالية يعلو به على نطاق الحقيقة المعتادة . فليس الحقيقة الخالصة هي التي تبرز في الفن أو بواسطته بل هي حقيقة مرتيبة ومنقحة بواسطة الإنسان . وليس قولنا إن المنظر الواقعى أو الرواية الطبيعية عند زولا ، أو الإخوة « جونكور » ^(٦٩) أو كوربيه الذى استلهم التموج الخارجى ، أو « أوربرا » چيورданو ، أو زاندونى وهى من أكثر الاتجاهات صدقًا ، تنطوى في الوقت نفسه على مثالية بطريقتهم الخاصة ، قوله متناقضًا ، ذلك لأن الإنسان هنا يضاف إلى الطبيعة ، أما إذا أردنا الواقعية التامة ، فلا بد إذن من حذف المؤلف ، وعندئذ تختفي خشبة المسرح إزاء الطبيعة البسيطة ، ولا تثير المصايخ عند ما يسطع ضوء النهار .

ومهما أدار المثلون ظهورهم للجمهور متعمدين عند « أنطوان » ^(٧٠) في أوج عصر المسرح الحر ، ومهما دقوا الاثنين عشرة دقة لبيان وقت الظهيرة ، فإن « قطاع الحياة » المفروض هذا ليس فيه من الحياة سوى الاسم : ولقد ظل أكثر المسرحي

واقعية شيئاً آخر يختلف عن الواقع : ولو كان مطابقاً تماماً للواقع ، لقد لفتن صفتة الفنية .

وكذلك إذا تناولنا نحت رودان Rodin ، لوجدنا التشكيل البارز وما يسميه باللون والحركة والقوة ، كل ذلك يجعل من فنه شيئاً يفوق الواقع بل يتطرف في لواقعيته حتى لا نجد عنده أبداً حقيقة خالصة . وليس هناك أدل على هذا المعنى من تلك التحف الفنية مثل لوحة « الرجل الساير » أو المرشال « ناي » Rude أو « سباق إيسوم » Géricault لجيريكو . ذلك لأن الحقيقة في هذه اللوحات الثلاث تظل موضوعة عمداً بين قوسين . فلم يحدث أبداً أن مشى إنسان على طريقة « الرجل الساير » : بتثبيته رجليه الاثنين على الأرض دون أن يقسد رجلاً على الأخرى ، ومع ذلك فنحن نرى هذا الرجل سائراً كما لو كنا متأنفين من رؤيتها الجياد وهي تجري على الرغم من أنه لا يمكن أبداً رؤية جياد تتلاصق بطونها والأرض ، وتكون أقدامها الأمامية مجرد امتداد لأقدامها الخلفية . وانطلاقتها هي أن « رودان » قد استخرج ما لا يقل عن عشرة أخطاء في موقف بطل رود Rude ستة أخطاء إرادية وست حرّكات غير حقيقة ، ولكنكم تبدو لنا على الرغم من ذلك طبيعية أكثر من ذلك « الكليشييه » الذي يصور ضابطاً يقفز على رجل واحدة في وضع مرذول قد يكون التقط في ظرف واحد على مائة من الثانية بواسطة آلة تصوير شديدة الدقة والسرعة ، ولكنها تجعل هذا الوضع الحقيق يبدو في النهاية خطأً مبتبراً .

فلا شك في أن « ناي Ney » عند « رود » Rude مكتظ بالأخطاء ، ولكن صدق .

آثاره الفنية إنما تستمد من هذه الأخطاء نفسها . فصدقها أعظم بكثير بالإضافة إلى الحقيقة المادية ، ولذلك فهو غير واقعية ، وهذا يؤيد قول أرسطو : « إن الشعر أصدق من التاريخ » .

فالنحث أصدق من « الصبّ القالي » وكذلك الرسم أصدق من التصوير الفوتوغرافي المباشر . وفن الأفلام أو الفن « الفوتوغرافي » لا يكون فناً إلا بالقدر الذي يصيّر فيه صاحبه خالقاً وليس مجرد عامل آلي ، فإعادة خلق العالم هي بدورها عملية خلق خالصة ، ولا بد من الفسّر كي يمكن الحديث عن الفن . وإعادة الخلق هذه لو تمت بطريقة آلية وغير واعية ، بواسطة آلة خالية من العقل ، لا يمكن اعتبارها فناً ، وهي لا تصل حتى إلى مجرد الإنتاج المتفرع عن الفن . وربما كانت أدخل في باب الصناعة أو الصنعة ولكنها على أي الحالات في طرف آخر مضاد للفن . وعلى ذلك يبدو أن الفن هو تحويل الواقع بواسطة صور من نوع خاص . والفن - كما يقول أندري مارلو في مؤلفه « المتحف المليالي » « هو ما به تصير الصور أسلوباً » وخلاصة الأمر أنه سواء قلنا إن الفن تحويل ، أو عملية رمز ، أو هروب ، أو تسامٍ ، فليس ذلك بذى بال . فهو دأباً انتقالاً من حقيقة شائعة إلى عالم يفوق الواقع يحاول التتحقق في وجود مستقل بذاته . وإذا كان الأمر كذلك ، فإن المعيار الذي وجدهناه هو على وجه الدقة درجة من التجويف في الصورة ، وكلما ظل الشيء مطابقاً تماماً للواقع كلما قل نصيه من الفن . وكلما قل حظه من الطبيعة كلما زاد حظه من الصبغة الفنية . ولا بد لكل أثر فني من نصيب من الوجود الذي يفوق الواقع لكي يكون أصيلاً . وإذا كان التلوين قل أن يكون سجيناً ، فذلك لأنّه تقليد أعمى للطبيعة .

والفن الجدير بأن يكون كذلك يأبى أن يتخذ غروب الشمس في الادرياتيكي أو ضالة الإنسان إزاء « بحر الجليد » موضوعات له. لأنه يحس في هذه الحالة بالخبطات شأنه إزاء الطبيعة نفسها فلا يمجدر به أن يرتفع إلى مصاف الآلهة . فالإنسان لا يمكن أن ينقلب إليها خالتا إلا في مجال يضمن ألا يتعرض فيه للسخرية . ويفيدو أن التدرج يمكن أن يتم بسهولة من الفن الأولى إلى الفن الإلهي السامي كلاماً ابتعدنا عن الحقيقة الضئيلة لترتفع إلى الفن المتكامل . أو من الانسجام البسيط الشبيه بالفن إلى فن « أسلوب التوازي الموسيقى »^(٧١) « L'Art de la Fugue » أو إلى آلة « الكلافسان » Clavecin الجديدة الأتزان ، أو من موسيقى السوق إلى هذا « الكوتوار Quatuor Gabriel Marcel fa diese » الذي استمد منه جبريل مرسيل دراماً من أحسن ما كتب ، - وفيما بين هذه الأطراف نحصل على سلم تصاعدي - من فن مزيف إلى ما يدено من الفن ، أو من شبه الفن إلى الفن الخالص . وعلى ذلك يكون الفن التجريدي هو نهاية ما يصل إلى السابقة ، كما أن تطور الإنسانية ، يعبر عن تقدم مستمر من الزمن القديم ، إلى عصر النهضة ومن الكلاسيكية إلى الرومانسية ، ومن التأثيرية حتى أيامنا الحاضرة .

بقى أن نفتر بعض أخطاء في الذوق ، فن هنا وهناك ، توجد تلك « الريفية Pastorale » التي تعتبر من أخطاء الصبا الممتدة فيها بعد ، والسابقون على بيكاسو في العصر الأبيض وهم أصحاب بدعة لم يقع هو فيها ، ثم هذه القصائد الجارية المختلفة عن اتجاه « التأدب »^(٧٢) عند الأستاذ إيزودور إيزو . ومع ذلك فن الواضح بذاته أن الشعر الخالص ، والموسيقى « ذات الثنائي عشر صوتاً » والنزعـة التكعيبية أو عمارة الأستاذ كور بوزيه تتصرف قبل كل شيء بأنها غير تصويرية أي أنها تقترب من الكمال . ولعل الأستاذ أندريه مارول لا يقطع علينا هذا التسلسل في الشرح الذي

حاولنا أن نقدمه في شرح «أسلوبيته» فيتافيزيقا تاريخ الفن التي قدمها تنتهي إلى نزعة توفيق تطورية تسمح بقبول كل الفنون وكل المدارس وفقاً لطريقته المبسطة .. وإننا لا نبالغ في تقديمها لتفكير ذلك العدد الكبير من المؤلفين المعاصرين الذين يلتفون حول هذه الفكرة .

ويكفينا بناء على كل ما سبق أن نتمنى إلى أن الفن ليس «إنتاجاً للجال في أعمال كائن واع» بقدر ما هو صياغة الواقع في أسلوب ، أو إظهار وجود ، أو خلق لصور ، على حد ما جاء في قاموس الأستاذ لالاند ^(٧٣) .

٣ — معيار الفن

لَكِنَّ كِيفَ يُمْكِنُ التَّعْرِفُ عَلَى الْفَنُونِ الْأَصْلِيَّةِ وَالْمُتَيَّزِ بَيْنَهَا وَبَيْنَ الْفَنُونِ الْمُزِيفَةِ أَوِ الْفَنُونِ الْسَّكَافَةِ - أَوْ نَمِيزُ بَيْنَ غَيْرِ الْإِسْتَطِيعَيِّنِ مِنْهَا ^(٧٤) وَضَدِ الْإِسْتَطِيعَيِّنِ عَلَى حَدٍّ قَوْلُ الأَسْتَاذِ لَالو ؟

يقول بهذا الصدد مؤلف ^(٧٥) «تناظر الفنون» «تمييز الفنون من بين باقي أنواع النشاط الإنساني ، بأنها تهدف بصرامة وعن قصد إلى صنع الأشياء - أو على العموم صنع كائنات فريدة - يكون وجودها هو غايتها» .

ولَكِنَّ مَا الفَارَقُ الْأَسَاسِيُّ الَّذِي يُمْكِنُ إِثْبَاتَهُ بَيْنَ رَسْمِ الْلَّوْحَاتِ وَبَيْنَ دَهَانِ الْمَبَانِيِّ ، أَوْ بَيْنَ مُوسِيقِ الْخَلَلَاتِ السَّمْفُونِيَّةِ وَمُوسِيقِ الْأَسْوَاقِ (موسيقى الرقص ، والموسيقى الحرية ، وغيرها ..) أو بين «رقص الباليه الإيقاعي» والرقص العادي ؟ قد يكون من الأسهل علينا التفرقة بين الفن والصناعة - حتى على فرض وجود فن

(*) «أنين سوريو» (المترجم) .

صناعي أو صناعة فنية – على نحو ما فعل الأستاذ سوريو في كتابه «مستقبل الاستطيقا» إذ ذهب إلى أن الفن يقوم بالنسبة للصناعة مقام الخلق بالنسبة للإنتاج . فيكون المعيار عندئذ هو « إمكان أو عدم إمكان الجهل بالتحديات الحقيقة للعمل التام »^(٧٥) أو بمعنى آخر يمكن القول بأن التعرف على وجود الفن يرجع إلى التأثير الوجداني ، (انظر كلمة فاليرى : الاستطيقا هي الاستطيقا : L'esthétique c'est l'esthétique) غير أنه توجد حساسية غير استطيقية . وفضلا عن ذلك فإننا لا نتعرف على الفن إلا عندما يصير موضوعاً في أثر فني . وهنا نرجع إلى السؤال عن موضوع الفن ما هو ؟ والخلاصة أنه لا بد من تقدير الأثر الفنى بواسطة حكم على القيمة ، وبذلك يمكننا أن ندخل معيار الفن في مبحث القيم . وعلى هذا النحو أيضاً يمكننا أن ننظر إلى المنطق والأخلاق والاستطيقا .

وفي حين يذكر التاسب والانسجام ، نجد أن عدم التناسب الشائع في أكثر الأعمال المعاصرة ، والتنافر في الموسيقى الحسوس أو الاتجاهات « ذات الآتني عشرة صوتاً » تتبعه جميعاً عن الفن الحقيقي بغير سبب واضح . وكذلك ظهرت فكرة «الجزافية»^(٧٦) la gratuité واللامبالاة والغاية بلا غاية . ولكن كيف نفسر حجز المقاعد مقدماً لحضور ألحان وزارات الكنسية أو « فندق درووه » ؟ وتساءل ما مصير الفنون الزخرفية في حدود هذا النطاق . واستعمال مقاعد من طراز فولتيير أو آثانا من طراز لويس الخامس عشر ؟ ولقد قال أحد المخاتير المشهورين إنه لا يوجد صانع ذو محل متخصص في المصنوعات الذهبية أو الفضية ، يمكن أن يعد فناناً لأنه يعمل تحت ضغط القيود . فالحرية وحدها هي الضمان الأكيد للمعلم الفني . والفنان هو ذلك الذي

(*) الحكم المجزافي م مصدر عن غير مبرر ولا أساس سليم . (الترجم) .

يتحرر من القيود الاجتماعية أو المادية أو الاقتصادية . وليس هذا القول مؤكدا ، فقد لاحظ جيد « Gide » أنَّ القواعد لا تقل في استبعادها عن تحريرها . ومن الملاحظ أنَّ أكثر نجاح العبريات إنما نشأ في ظل ظروف العمل الشاق ، فالانسجام أو الجزافية أو الحرية تبدو لنا على السواء غير قادرة على التفرقة بين الفن وظله ، إذ كيف تبين نقطة البداية أو الاتهاء في الفن المزيف ؟ ولقد قدم « عاناوئيل لورو » المسألة من زاوية فيها اختلاف طفيف في المؤتمر الدولي للإسطيقية وعلم الفن عام ١٩٣٧ ، عندما سأله أيرجع طابع الفن المزيف إلى تفااته ؟ ولاحظ أنَّ الجمهور الكبير تسره الصبغة الخددة ، والسلبية ، ويقدس التوارث ، ويتسلل من كل هذا على أنَّ الآثار الفنية الأصلية لها قيمة في ذاتها وبذاتها ، وبماها من استقلال وأكتفاء ذاتي . وكان يصرخ دائمًا أنه لم يوجد عالم إسطيقية استخرج الخاصة المميزة للفن الاستيطيقية الخاصة من جهة الموضوع ، ويستفاد من هذا الكلام على مانعتقد أنه لا بد أن نسير على العكس من ذلك أي من جهة الذات ، فالفن يتمتع بالشعور الذي يشيره . ولقد لاحظ توستوى أنَّ معيار الفن يوجد في المشاركة أو العدوى الوجدانية ، فلا بد إذن من ميل عقلي معين حتى يمكننا أن نؤكد وجود أثر فني عام . ولكن يمكن أن توجد الاستجابة الصادقة عند هاو واحد للفن للحديث عن الفن الأصيل . ومن أقوال بلزاك : « إنَّ الآثار العظيمة تعيش بفضل جانبها الانفعالي » فمعيار الفن على ما يبدو لنا يتلخص في حدة الشعور الإسطيقى إلى أقصى حد . فقد لاحظ بوسان أنَّ عالمة الفن توجد في الغبطة ، أما ليوناردو فقد جعلها في الانهيار ، أما بالنسبة لأوچين ديلاكروا فإنَّ اللوحة المستحقة لهذا الإسم لا بد وأنَّ تجعل من المحب بها تستوى عليه ، فالمعيار الوحيد للفن هو النشوة، وحيثما افتقدت الغبطة افتقد الفن . ذلك لأنَّنا لافتراضنا أنَّ الفن يصدر أحيانا عن الألم أو أنَّ المحب بالفن هو رجل حزين (حين تناول

مثلا الرومانستكين) فلا بد عندئذ أن نعتبر هذه الاتجاهات اتجاهات ثانوية أو موانع أو مواقف أو قضايا مصطنعة ، ثانية وغير صادقة وليس حالات نعيشها بأصله ، أى حالات مباشرة وعينية فالغبطة هي في جوهرها حالة أولية ، وإذا كانت فرحة الموسيقار أو (المتيم بالألحان) خالصة ، وإذا مالم تكن سعادته مصطنعة ، فهنا فقط ، وفي تلك الحالة يمكننا أن نجزم بوجود الفن دون أن نخدر .

ولقد كان مشليه يقول إن الغبطة آية البطل ، وهي أيضا معيار الحكم على العبرى والقدس . فعندما يبعث العمل الفنى فينا الغبطة ، يمكننا عندئذ أن نجزم بوجود الإنتاج الفنى الأصيل (٧٦) .

٣ - قيمة الفن

توقف قيمة الفن على وجهة النظر التي نتحذها . فإذا ما بدأنا من وجهة نظر ذات منحى اجتماعى فسوف يظهر الفن بظاهر فاپض لا أساس له ، أو سلوك متوف أو تسلية سطحية . أما إذا ما بدأنا من نزعة استطبيقية أصلية فستتجه إلى اعتبار الفنحقيقة الوحيدة الثابتة والوضعية . على أنه من الواضح أن كلا النزعتين الاجتماعية والاستطبيقية تتعرض للنقد . ومع ذلك فإى قيمة يجب أن نمزوها للفكرة العامة عن الفن .

يجيب إميل دوركيم (٧٧) « بأن الفن يرضي حاجتنا إلى إشاعة نشاطنا الخلالي من أى هدف من أجل لذة هذه الإشاعة ، غير أن دوركيم كان يمقت « الاشتراكية في علم المجال » التي كانت منتشرة في آخر القرن التاسع عشر . وقد كان يظن أن « النشاط الاستيطني لا يكون سليما مالم يكن معتدلا ، فال الحاجة إلى اللعب ، والعمل الخلالي من المهدى الذى لا يبني سوى لذة العمل لا يمكن أن يتتجاوز فى نموه حددا معينا دون أن ينعزل عن الحياة الجادة ». ثم أضاف إلى ذلك قوله « إن التهو المتطرف للقدرات

الاستطيقية هو عَرَضُ مرضى Symptôme من وجهة النظر الأخلاقية ». وقد تمسك على التوالى ، كل من ليلى برويل Bruhl - Lévy وبرنشفيك ، وغيرهم مثل تولستوى (في مؤلفه « ما هو الفن ؟ » وهو اتهام حقيقى لفن الحديث منذ عصر النهضة حتى فاجنر Wagner ومازيمى ، ماراً بكل المهن المنهية مثل إخصائى الآلات والمخادين ، والنقاشين والشعراء والرسامين والموسيقيين .) – بأن الفن ليس له أى قيمة خاصة . وليس هذا النزاع حديثا ، إنه ليرجع إلى روسو Rousseau ، وخطابه إلى دالمير Lettre à d'Alembert « وإلى بسوويه Arnaud وبوعسون Boussuet ومهاجمتهم للمسرح ، بل إلى رقابة الكنيسة وإدانتها ، وإلى كاتو القديم وثوراته على الفن والترف ، وإلى أفلاطون وجعوريته . فحين طرد أفلاطون هوميروس من المدينة ، بعد أن كله بالزهور ، كان في الواقع يقدم لنا صورة سابقة للدور كيم في تقسيمه للعمل الذى لم يترك فيه محلًا للفنان . فبما حكام أو فلاسفة ، أو محاربون أو تجار أو زراع أو صناع ، أولئك هم وحدهم أصحاب المهن ، أما الفن فليس معدودا من بين المهن . وتقدم النظرية الأبيقورية القائلة بأن الفن ناتج عن اللعب إلى دور كيم حلا لهذا الإشكال : فالفن ليس على الإطلاق عملا اجتماعيا ، إنه لعب ، وله ، بل مجرد تسلية خالصة بسيطة . ألا يلعب الممثل الكوميديا؟ ألا يلعب الموسيقى بالسكن؟ ألا يكون الرسام في الحقيقة ملطفا؟

إن الفنانين ليظفرون بهذه الطبقة الاجتماعية بمظهر المهرجين الألعاب ، الدجالين . « فالفن إذن ليس سوى بقية من حساب الصناعة ، وما دامت صناعتنا وأخلاقنا مرتبطين ، فسيترتب على ذلك أن يكون الفن راحة تحقرها أخلاقنا ». هذا ما يلاحظه ج. ولبوا^(٧٨) ، ويمكن الاعتراض على هذا الموقف بأنه موقف قد

فقد فاعليته وحيويته وصلاحيته . فعلم الاجتماع في القرن العشرين أصبح ينظر للفن نظرة أكثر اعتباراً . ذلك لأن القرن العشرين لم يعد يرى فيه مجرد هذا اللعب القائم على غير أساس ، ولا هذا النشاط الذي يزدرى العقim ، كما كان القرن التاسع عشر ينظر إليه في أغلب الأحيان .

وقد بين الأستاذ اتيين سوريو في كتابه « مستقبل الاستطيقا » ذلك التشابه القوى بين الفن والصناعة ، وذلك حين ميز بين عمل أدائي وعمل فني وكل العملين يتقيان في الفن والصناعة على السواء . فيما يقتصر العامل على معالجة الآلة بغير أن يدخل ذوقه ولا تقديره للنتائج ، بل يكتفى بأداء التنفيذ بدقة ، يكون العمل أدائياً وكذلك تكون الحركة التي هي ثمرة الاعتياد المخالص عند الفنان المشهور حين يعيد للمرة المائة عمل لوحة « بركة سانت كوكاف في شهر مايو في العاشرة صباحاً » عندما يطلبه منها تاجر اللوحات^(٧٩) . وهناك أكثر من « العمل الفني » عند رسام الصناعة فيما يكون بقصد عمل ابتداعي ، أو عند المهندس الذي يصمم بناء السيارات الفخمة من نوع « الإسبانور سويزا » لا بد إذن من أن يقف الفنان بجوار الصناعة عند تقسيم العمل الاجتماعي ، لأنهما لا يختلفان في الطريقة سوا منها اليدوية أو الميكانيكية ، غير أن الفن خلاق أما الصناعة فإنتحاجية . والفن أشبه بالعنصر الأثيري في الصناعة ، إنه الصناعة المتعالية بل هو الصناعة بمعنى الكلمة ، وتدل لفظتها Ars و Technê على أعمال في غاية المتنانة . وفن الحداائق ، وفن الخزف وفن طرق الحديد كلها أنواع من النشاط الذي يجمع بين الوجهة الاستطيقية والفائدة العملية . وعلى ذلك لا يمكن هدم الفن بدون أن نهدم في اللحظة نفسها كل أنواع النشاط الإنساني الكبير : ذلك لأن الفن ملازم لكل أقسام العمل الاجتماعي . ومن المستحيل (٦ - علم المجال)

عزله عنها . ومن الواجب علينا البحث عنه حيّاً وَجَدْ والتقاطه من أمكنته المتعددة ،
ولابد من تحليله في أماكن اختبائه . ولما كان لا يمكن دراسته خلال تنوعاته
العديدة فلابد من أن نحاول اقتناصه في موقف أولئك الذين يحيون فيه ، أولئك
الذين يختبرونه ويحسُّونه . وإذا كنا قد استبعدنا البحث في ميتافيزيقا الجيل ، فلنحاول
البحث في سيكولوجية الفن .



الفصل الخامس

سيكلوجية الفن

« ليس للجال وجود فيزيقي » ، كذلك كان يقول بندتو كروتشه .

ومعنى ذلك أنه لا يوجد للموضوع حساب وإنما المهم هو الذات .

ولكن كيف يمكن الوصول إلى الحساسية الاستطبيقية ، إن لم يمكن معرفة الفن بواسطة المناهج الموضوعية ؟ يمكن ذلك بوجه خاص إذا نظرنا في سيكلوجية المنتج ، والمستهلك ، أو الصانع والمستعمل ، وكذلك أيضاً عند دراسة هرمة الوصل بينهما نعني الواسطة أو الترجمان (سواء أكان هاوياً أو تاجراً للوحات) . وبعبارة أخرى لا بد من دراسة الخلق ، والتأمل ، وتنفيذ العمل الفني . ولنطرق ذلك الموضوع مستعينين بتلك الفكرة الكانتوية التي صاغها فــكتور باش في قوله : « إن الصفة الاستطبيقية لشيء ما ليست صفة لهذا الشيء ، ولكنها نشاط لذاتنا ، إنها موقف تتجذب إزاء هذا الموضوع » .

والواقع يحتمل موضوع الفن أو الأثر الفني قدرًا كبيراً من التنوع (كأن يكون صورة أو آنية أو قصيدة سمعونية) إلى درجة يصعب معها دراسته في وحدته وفي عموميته لأن المعرفة التي تسمح بالوصول إلى العمومية الضرورية لتحليله ليست سوى معرفة الذهن أو الوعي الاستطيفي حين يكون بقصد العمل الفني .

ومن الواضح أن سيكلوجية الفن لا ترتد إلى التجزئة الثلاثية لهذه المراحل الاستطبيقية نعني التأمل ، والخلق ، والتأويل . وفضلاً عن ذلك – فإن أقل ما يقال :

إنه يوجد ألف طريقة وطريقة لتدوين الفن ، ولكن المتأمل يخلق العمل الفني على طريقته ، وخالق العمل يتأمله قبل أن يصوّره . وعلى ذلك فيجب ألا تأخذ هذه التجزئة الثلاثية إلا على محمل فرض لتسهيل البحث أو طريقة تناسب التصنيف ، ولكنها تعسفية بالضرورة .

١ - التأمل (La contemplation)

إن صوت السكان يشجينا ، ورؤيه الشجر تبهجنا ، وبعض أشعار « مالرمية » تسحرنا . وكم غير ذلك من إحساسات أخرى من هذا النوع قد اتفق على تسميتها باسم « الشعور الاستطيقي » تدرس كا يدرس الشعور الأخلاقى والدينى على السواء . ولا يوجد أحد من الناس لم يحس بهذه الإحساسات ، غير أن كل إنسان يلتمس لذته الاستطيقية حيث يجدوها ، ولذلك تنوع الأذواق في قاعدة مختلفة الأشكال والألوان . ومن المستحيل دراسة المتعة التي يحسها متذوق الفن لأن تلك المتعة ليست واحدة عند جميع الناس بل لهاآلاف الصور . وفي حين أنه توجد سيكولوجية عامة من السهل معرفتها عند جميع خالقى الفن ، نجد المتذوقين أو المتأملين مختلفون في ذلك فإذا يحس كل منهم بالفن على طريقته الخاصة ، وليس لهم قانون مشترك . فإذا أردنا تكوين نظرة شاملة عن الفن ، فلا بد من البحث عن العنصر الكلى خلال الجزئى ، والتنقىب في أعمال كل خلق حتى يمكن استخراج البحث الموضوعى للصورة الخاصة على قدر الإمكان . ولا بأس علينا أن نختلف في الرأى من أستاذنا حين يقول :

«إن خطوات الذهن في الخلق الفني هي وحدتها الشيء المهم في هذا الصدد»^(٧٩) فن المؤكّد بالطبع، أن الشعور الفني هو كثُر في الخلق ألفة منه عند المتأمل البسيط، غير أنه ليس أوليًا في الخلق بل فرعياً. يقول باش «إن الفنان

ظاهرة نادرة ، وهذا الكائن الغريب ، هو نفسه الذي يحس بالفن ويؤكده هذا الإحساس بوصفه متاماً له قبل أن يتناوله بالخلق . فهو يبدأ بالأثر لابنخلق ، ولا بد للفنان من أن ينظر ويسمع قبل أن يتمكن من ممارسة موهبته . وقبل أن يضع الفنان البدائي وشم وردة على جلده لابد أن يكون قد سبق له أن لاحظ الطبيعة وأحس بالورود قبل أن ينقله . فالخلق يمكن أن يكون في الحال الأول بالنسبة إلى التفكير ، ولكنه لا يكون كذلك بالنسبة للتذوق . والملائكة أو الارتيال قد سبق العمل الفني بكثير . وبهذا الصدد لابد أن نذكر « إن القبطية توجد أولاً ». وأخيراً ، فإن التذوق هو أمر شائع ، لأن كل إنسان يمكنه أن يحس به وبخاصة الحالقون ، بل يشمل أيضاً القلوب البسيطة والعاجزين عن التفكير مثل البدائيين والأطفال .

وأيّاً ما كان الموضوع سواء كان « فيلما » عن رعاة البقر ، أم قصة بوليسية أم نقاشاً خليعاً مبتذلاً أم موسيقى رخيصة ، فليس النوع بدأ بالـ الشعور الفني .

غير أن هذه النزعة التجريبية الخالصة عابرة تماماً . فإذا ما كانت كل الخبرات مقبولة وكل الأذواق معترفاً بها ، فبأى شئ يمكن أن تميز هذه المجموعة المكونة من أنواع الشعور الفني المتباينة ؟ هل يوجد عامل مشترك بين الاستطيق - عاشق الجمال وطائر « القاق » وبين التوحش الذي يصرخ بصياح من حنجرته يشبه الغناء الإيقاعي (mélopée) والشاعر الأخلاقي (٨٠) ذي الإنتاج الرقيق الأثيري ؟ أجل ، ولا ريب . إنها الملائكة الفنية التي يحس بها كل منها . وهذه الفكرة التي تترجم إلى فكتور باش تبدو لنا جوهرية في هذا المقام . ومن المعروف أنه يميز بين خمسة مواقف أساسية ، تتصف الأخيرة منها بأنها استطيقية ، وهي تختلف عن الأربع الأخرى وتتميز باستقلالها التام؛ فقد كان يرى أن الموقف الاستطيق ينطوى

على مظاهر ين : ها التأمل ذو الأساس العقلى ، والشعور الفنى المعتمد على التأثر الوجدانى ، وقبولنا هذا الفرض القائم على ذاتية الاستطيقا ، فإن المشكلة تبدو لنا مختلفة : فهناك ثلاثة طرق للاستجابة للفن والشعور به :

- ١ - فاما أن يتركنا الموضوع في حالة أقرب إلى اللامبالاة ، حين يحدث قبول خالص بسيط هو أدنى إلى عدم الاهتمام المذهب عند المروءة الخدفين .
- ٢ - وإما أن تحدث للذة حقيقة (سواء قوية أو ضعيفة) حين تكون إزاء العمل الفنى ، وعندئذ ينبع نوع من الإشعاع الذى يعكس على الموضوع ما يشبه « قوس قرخ » من الأطيااف ذات الألوان المتعددة . فها هنا سمو عن الطبيعة أو بال موضوع ، وهكذا يمكن للعمل النافع الحقير أن يصير متألقا ، وللمتنظر المسود الفذر أن يضىء ، وللقصة المزقة الأوراق أن تصير إبداعاً فيها مسکراً . ويمكن لصانع الفن (ونحن ندخله أيضاً في هذا التأمل) أن يحس بذلك في عمله اخلاص بالتجليد ، أو عند « عاملة الأزياء » ، أو في الميلودrama ، أو عند البدائى أمام الزجاج الملون . وهذه الذلة ذاتية إلى أقصى حد ، وتتوقف على أهواتنا ، فقد تبدو لنا إحدى « الصوونات » بديمة يوماً ما في حين تبدو لنا سقيمة بعد عدة أسابيع . وهذا الانفعال الاستطيقى لا يصدر إلا منا نحن ، وبذلك نظل أبناء سادة في هذا المجال الاستطيقى ، غير أن هذا الشعور يظل تجربينا صرفا .

- ٣ - وأخيرا ، وهنا لا بد أن نعي كيف يوجد اختلاف في الطبيعة ، لأن هذا الموضوع يتعلق بنظام آخر : حين نستطيع الإحساس في هذا التأمل بنوع من الغبطة الداخلية ، وهى الفرض من بحثنا هذا ، وهى أيضا ما يقدمه لنا الفن في حالة النشوة . وعلى هذا فلا يمكن أن نوافق على وجود مقولات فنية محددة مثل الرائع والرشيق

أو العجيب . فليست هذه كلها سوى تحديدات مجردة ، وكذلك تتعرض لمثل هذا النقد الفئات التسع التي وضعها شارل لا لو ^(٢) والصور الست عند وولف ^(٣) .

فلا يوجد سوى صورة واحدة للشعور الفني ، وإلى هذه الحساسية الإيجابية التي تعرف بالغبطة ترجع جميع الإحساسات الأخرى . فهل يمكن بالتالي أن نقول بوجود متأملين معدبين بالفن ؟ أو هواة فن متثنعين ، أو متمرين عصبيين ؟ نحن لا نعتقد أن ذلك صحيح على الإطلاق - خيئاً وجد التعذيب في الفن استحال وجود التذرق . وهذه الإحساسات السلبية تبدو لنا مصطلحة خيالية ولا تصدر إلا عن تمويه وخداع ، فهى ليست سوى جنون ممثلي هزليين يجهلون أنفسهم أو عصبيين منفعلين أو أناس يكذبون على أنفسهم .

(*) نجد هذه المقولات التسع التي وضعها شارل لا لو في كتاب « أنسكار في علم المجال » :

Notions d'esthétique (P. U. F. 3 éd, 1948 P. 59)

وذلك على النحو المبين في هذه اللوحة :

القدرات Facultés	Harmonie		
	Possédée	Cherchée	Perdue
Intelligence العقل	Beau الجيد	Sublime الرائع	Spirituel فيه دعابة
Activité النشاط	Grandiose الفخم	Tragique التراجيدي	Comique هزلي
Sensibilité الحساسية	Gracieux اللطيف	Dramatique الدرائي	Ridicule المضحك

والقيم الاستheticية الست الأساسية عند وولف في (R. M. M d'octobre 1948) هي على النحو التالي :

Valeurs Positives	Valeurs antithétiques
Sublime الرائع	Grotesque القبيح
Beau الجيد	Laid المزعج
Gracieux اللطيف	Comiques المضحكة

فَيْنَ أَنْظَرَ إِلَى لُوْحَةٍ : فَإِمَّا أَنْ تَظَلَّ بِالنِّسْبَةِ لِعَدِيمَ الْأَهْمَى فَلَا أَحْسَنُ نَحْوَهَا بَأَى نَوْعٍ مِّنْ أَنْوَاعِ الْأَنْفَعَالِ أَوِ اللَّذَّةِ الْفَنِيَّةِ . أَوْ قَدْ تَعْجَبَنِي فَتَتَحَوَّلُ لِأَمْبَالَاتِي بِهَا إِلَى اللَّذَّةِ تَظَلُّ تَقْوِيَّ كَلَّا زَادَ اِتَّبَاهِي فِي تَأْمِيلِهَا . أَمَّا إِذَا زَادَ حَمَاسِيَّهَا فَلَمْ يَفْلُحْ حَدَّ النَّشُوْةِ فَإِنِّي أَشْعَرُ عِنْدَئِذٍ بِسَرُورٍ يَجْعَلُنِي أَنْجَازُوهُ بِكُلِّ الإِحْسَاسَاتِ الْمُكَنَّةِ وَلَوْ كَانَتْ حَزَنَةً أَوْ أَمْلَأَ عِيْقَةً . فَإِذَا أَسْتَمِعُ مِثْلًا إِلَى «الْكَوْنِسْرُو السَّادِسِ الْبِرَانِبِرْجُو» فَإِنَّ الْأَصْوَاتَ الْمُتَعَدِّدةَ لِلآلاتِ الْمُفرَّدَةِ الْعَالِيَّةِ لَا تَمْنَعُنِي مِنْ تَأْمِيلِ الْسَّتَّائِرِ الْمُرَّاقَةِ الْقَدِيمَةِ لِبَهُوِ الْمُوسِيقِ «الْكَوْنِسْرُو ثَاتُورَ» وَلَكِنْ يَحْدُثُ بُخَافَةٌ وَفِي لَحْظَةِ مَا (أَنْ يَخْتَفِي كُلُّ شَيْءٍ) . فَلَا يَوْجُدُ الْبَهُوُ ، وَلَا يَوْجُدُ الْجَمْهُورُ - لَا شَيْءٌ سَوْيَ الصَّوْتِ وَحْضُورِ «بَانِي Bach» نَفْسَهُ وَعِنْدَئِذٍ فَلَنْ أَظْلِلَ وَحْدَيَ - بَلْ سَأَكُونُ فِي حَوَارٍ يَنْتَشَلُنِي مِنْ ظَرُوفَ وَجُودِي الْأَنْتَارِجِيَّةِ . فَإِذَا حَدَثَ إِذْنُ لِلْبَهُو؟ - إِنَّهُ لَمْ يَعْدْ مَوْجُودًا بِالنِّسْبَةِ لِي ، فَكُلُّ مَا هُوَ مَادِيٌّ قَدْ هَرَبَ ، وَإِدْرَاكُ الْبَصَرِيِّ لِلْعَازِفِينَ وَإِحْسَاسِيِّ الْسَّمْعِيِّ لِلآلاتِ قَدْ اسْتَحَالتَ جَمِيعًا إِلَى شَعُورٍ أَنْجَازُوهُ بِحَدَّدَاتِ ذَاتِي : إِنَّهَا النَّشُوْةُ .

لَقَدْ حَدَثَتْ إِذْنَ صَدَمَةٍ جَاءَ عَلَى أَثْرِهَا هَذَا الْجَلَالُ ، وَهَذَا الشَّعُورُ هُوَ مَا أَحْسَهَ بِرُوْسَتْ تَامًا فِي الْلَّهَظَاتِ الَّتِي تَلَتْ سَمَاعَهُ لِصُونَاتَهُ ثَاتُولُ . إِنَّهُ الْجَذَابُ بِكُلِّ مَعْنَى الْكَلْمَةِ : فَمِنْ نَاحِيَّةِ نَحْسِ بَغْبَطَةِ ثَبَاتِيَّةٍ «statique» هُوَ سَرُورٌ بِالْغَيْرِ يَتَضَمَّنُ مِنْ نَاحِيَّةِ أُخْرَى اِنْتِزَاعًا أَوْ اِخْتِطَافًا مِنْ الظَّرُوفِ الزَّمَانِيَّةِ لِلْحَيَاةِ الْجَارِيَّةِ . وَكَلَّا الْمُعْنَينِ يَلْتَهَيَا فِي وَحْدَةٍ ، إِذْ يَجِبُ أَنْ تَقاومَ عَنْدَ الْغَبْطَةِ أَنْوَاعَ التَّلَهِيِّ الْأُخْرَى ، أَوْ مَا يَصْرُفُنَا وَيَحْمُولُ بَيْنَنَا وَبَيْنَ الشَّعُورِ بِهَا ، فَالْغَبْطَةُ اِتَّلَاءٌ أَوْ اِنْجَذَابٌ تَامٌ ، وَلَا يَمْكُنُ أَنْ تَتَوَزَّعَ أَبْدًا كَمَا سَبَقَ أَنْ يَبْتَدَأَ . وَالْغَبْطَةُ تَسْتَوِي عَلَى الْمَرْءِ اِسْتِلَاءٍ مُطْلَقًا وَبِالْتَّالِي لَا يَمْكُنُهُ الشَّعُورُ بِالْغَبْطَةِ إِنْ كَانَتْ مُخْتَلَطَةً بِغَيْرِهَا ، وَكَذَلِكَ النَّشُوْةُ بِحُكْمِ تَعْرِيفِهَا فِي كُلِّيَّةِ ، وَكَذَلِكَ الْحَالُ فِي الْغَبْطَةِ فِي شَامِلَةٍ ، تَسْتَبَعُهُ كُلُّ إِحْسَاسٍ إِضافِيٍّ ، وَكُلُّ تَأْثِيرٍ خَارِجيٍّ .

عنها » وهذه النشوة أو هذه النوبة العجيبة يمكن أن تحدث بطرق شتى . وكذلك يجد الأستاذ چانكليفيتش Jankélévitch أن « قصيدة الغبطة » *« l'hymne à la Joie »* لا تثير الغبطة لأنها في نظره « فن غير خالص ، قد اخترط بالإنسانية وعلم الاجتماع والميتافيزيقا وتبيع خطى الحياة » .

وفي حين يبعث رافيل Ravel وفورييه Fauré في نفسه الغبطة ، فقد يتوجه الآخرون « بسرارات فرانك » وقد يجد البعض الآخر السرور عند « باخ » أو أوفنباخ أو في موسيقى السوق . وطبيعة النشوة تظل ثابتة دائماً، والغبطة هي أنتي أنواع السلوى ، ذلك لأن الفن إما أن يكون سلوى أو لا يكون فناً على الإطلاق .

٣ - الخلق

كل خلق هو إنتاج قبل كل شيء : فإذا ما كان عذاب الولادة يتلوه نشوة الإحساس بإنتاج كائن جديد من لحم الإنسان فلابد أن كل خلق يتم في غبطة على الرغم من أن الحزن والشك والقلق تسبق الشعور بمحاسة النصر . ويؤكّد برجسون في إحدى صفحات « الطاقة الروحية » أن الغبطة تملن دائماً « أن الحياة قد نجحت ، وأنها قد بسطت سلطانها ، وأنها انتصرت ، وحيثما وجدت الغبطة وجد الخلق ، وكلما كان الخلق أغنى ، كلما كانت الغبطة أعمق . » (ص ٢٤) ويمكن القول ، إذا ما عكسنا هذه الصيغة ، إنه حيّها وجد الخلق وجدت الغبطة ، فمند الرومانتيكيين الذين ييدون في أشد أنواع الاضطراب ، وعند المهزتين أو اليائسين توجد الغبطة أيضاً غير أنها تظل في حالة كون ، أو كما يقول جيد عن شوبان « إن شوبان يصل للغبطة من خلال اجتيازه لحزنه » . أما بيتهوفن فيقول بصرامة « إن الفرح يولد من خلال الألم » .

ويمكنا معارضة فكرة موسى Musset في قوله :

« لاشيء يصيرنا أكبر مما نحن مثل أمّ كبير
وإن أكثر الأنساب يأساً وغمّاً هي أجمل الأنساب »

بذلك البيت من شعر كيتس Keats الذي يفوقها صدقًا : « الجليل مصدر متعدد
على الدوام

فالغبطة واحدة عند جميع الناس سواء تعلق الأمر بتكون صورة « العبد
الجريح » أو لموت « إيماناً بوقارى » أو « للغبطة في السماء » فإن الانتشاء في كل هذه
الحالات ينبعث دائمًا هو هو وبعنف . والغبطة تتولد تلقائياً عند الخلق ، بل كل خلق
ينطوي بدوره على النشوة . أما الأساس الذي وراءه فلا يهم . أما القول بأنه يمكن
الخلق بدون « غبطة » فإيماناً يعني إنكار هذا التشابه المطلق بين النشوة الاستטיבية
والدينية . ويعلن فيني Vigny في « جريدة الشاعر » أن سعادة الإلهام هي هذيان
يفوق بكثير المديان الفزيقي المقابل له الذي يذكر بين ذراعي المرأة ، لأن شهوة النفس
أطول ، والنشوة الأخلاقية أسمى من النشوة الفيزيقية . » (ص ٤٢) ولا يمكن أن
ت تكون الغبطة في الفن أقل من الغبطة في الدين . ولنسلم في هذه النقطة لمزري ديلاكروا
مؤلف « سيكلوجية الفن » ذلك المؤلف الذي حظى بأعظم نصيب من الكلاسيكية
والقوة من بين كل ما ظهر في فرنسا حتى الآن ، ففي رأيه « أن الشابة بين النشوة
الدينية والنشوة الفنية إنما ترجع إلى ذلك القدر المشترك بينهما من الشعور بالوجود
في صميم الوجود والشعور بكل شيء ، وتبيئه أنه لاشيء على الإطلاق إذ يحس المرء
« بالرهبة من الرائع » و « بالسكون إلى الصفاء » في وقت واحد فالغبطة « شعور بالسعادة »
ولكنها أيضاً خفة طرب ، إنها امتلاك ولكنها أيضاً فراغ ، وحيث كانت الغبطة
خائنة على ملأ وشمور بالخلواء ، شعور بكل شيء وبلا شيء ، فإنها تسخر من كثرة

المتناقضات التي تنطوي عليها ، لأنها سواه في الفن أو في الدين «انتصار على الزمان» بل تحليد «للآن» ، وتجاوز لما يخضع للزمان ، وارتفاع من الملابس المادية للحياة الخارجية. وإنك لتجد المتدين والشاعر على السواء يرددان هذا الدعاء : «أيها الزمان توقف عن الطيران» .

فإن الخلق الفني هو ذلك «المران الثمين على الأرض» الذي يتحدث عنه باسكال في «مذكراته» والذي بواسطته كان يبلغ حد الغبطة بل «دموع الغبطة» أو «السرور الأبدي» ، أما الأستاذ سوريو ، فهو يشخص وحدة التسامي الديني والنشوة الفنية حين يؤكّد «أن الفن وحده هو الذي يعبر عما يعجز عن التعبير» .

عوامل الخلق :

١ - « يعني الفنانون بالاعتقاد في الحدس المفاجيء ، أو ما يسمى بالإلهام الواقع كما يقول نيتše ، إن الفنان الجيد ينتج دائمًا ما هو جيد ، وما هو متوسط وما هو ردئ » .

غير أن حكمه الشديد الإرهاف « يختار ويرفض ويؤلف » فكيف يحدث الاختيار والرفض والتأليف ؟ سنحاول فيما بعد ، وفي الغالب وفقاً لرأي ديلاكروا ، أن نخطط على وجه السرعة إجابة لهذه الأسئلة التي ما زالت عصية على الحل ^(٨١) . فلم توجد بعد أى « وصفة » أو « طبعة » استطاعت أن تفيدنا في خلق عمل ثمين دون الاستعانة بالعامل الأساسي يعني الإلهام أو الروح الأصلية .

ولكن علينا أن ندفع عن أنفسنا سفطات المباقرة فقد كان لامرتين يقول : « أنا لا أفكّر أبداً ، إنها خواطري التي تفكّر » وقد ألف تارتيني Tartini ^(٨٢) « صوانة الشيطان » في الرؤيا ، كما اكتشف ديكارت قاعدة « أنا أفكّر – Cogito »

فِي حَلْمٍ . أَمَا جُوْتَه فَقَدْ كَتَبَ ثُوْرَ وَهُوَ يَسْتَمِعُ لِأَصْوَاتِهِ فَقَطْ . وَكَانَ چُورِجْ صَانِدْ تَقُولُ إِنَّ الْخَلْقَ عِنْدَ شُوْبَانْ « كَانَ يَأْتِيهِ تَلْقَائِيَاً وَمَعْجَزاً ، وَكَانَ يَحْدِهِ بِغَيْرِ أَنْ يَبْهِي لِلْحَصُولِ عَلَيْهِ وَلَا أَنْ يَتَوَقَّعَهُ ، وَكَانَ يَأْتِيْهُ كَامِلاً فَجَانِيَا سَامِيَا » . أَمَا كُولِيرِيدْجْ ، فَقَدْ كَتَبَ « كُوفَبَلَدِي خَانْ » فِي أَثْنَاءِ نُومِهِ كَالَّذِي كَانَ مَسْحُوراً . وَكَمْ هُنَاكَ مِنْ مُؤْلِفِينَ يَنْطَبِقُ عَلَيْهِمْ قَوْلُ شَاتُو بِرِيَانْ « فِي يَوْمِ جَمِيلٍ ، اسْتَلْقِيْتُ ، وَأَغْمَضْتُ عَيْنِي تَنَاهِماً ، وَلَمْ أَبْذَلْ أَىْ جَهْدٍ ، ثُمَّ تَرَكْتُ الْعَمَلَ يَتَمَّ عَلَى صَفَحةِ ذَهْنِي . وَكَنْتُ أَحْتَرُسْ عَلَى الْأَخْصِ منَ التَّدْخُلِ فَقَدْ كَنْتُ أَنْظَرْ إِلَى مَا يَجْرِي فِي نَفْسِي مِنْ أَشْيَاءٍ . لَقَدْ كَانَ حَلْماً . وَهَذَا هُوَ الْأَلَاثُورُ » ^(٨٣) .

وَيَمْكُنْ اعْتَبَارُ بُولْ فَالِيرِي ، الْخَالِقُ الْوَحِيدُ الَّذِي اسْتَطَاعَ الْمَدِيثَ عَنْ خَطُوطَ الْخَلْقِ الْفَنِيِّ بِأَمْانَةٍ وَصَدْقَةٍ . وَلِفَالِيرِي فِي مَقْدِمَتِهِ لِتَمْبَحِ لِيُونَارِدُو دَافِنْشِي (ص ١٥) هَذِهِ الْكَلْمَةُ الشَّهْوَرَةُ : « إِنَّ الْآلَمَةَ تَنْعَمُ عَلَيْنَا بِمَطْلَعِ الْقَصِيْدَةِ دُونَ مَقْابِلٍ ، أَمَّا الْبَيْتُ الثَّانِي فَعَلَيْنَا نَحْنُ أَنْ نَزُلَفَهُ » – وَهَذَا الْبَيْتُ الثَّانِي لَا بَدْ وَأَنْ يَسْجُمُ مَعَ الْأُولَى وَلَا يَقُلُّ فِي قِيمَتِهِ عَنْ أَخِيهِ الْأَكْبَرِ الْفَائِقِ عَلَى الطَّبِيعَةِ – وَيَجِيبُ آلان Alain كَصْدِي لِهَذَا القَوْلِ « إِنَّ الْقَانُونَ الْأَسْمَى لِلَاخْتَرَاعِ الإِنْسَانِيِّ يَتَلَخَّصُ فِي أَنَّهُ لَا يَمْكُنْ اخْتَرَاعَ شَيْءٍ مَا لَمْ يَكُنْ ذَلِكَ فِي أَثْنَاءِ الْعَمَلِ » ^(٨٤) .

وَلَكِنْ عَلَى أَيِّ نَحْوٍ يَكُونُ الْعَمَلُ الْمُنْتَجُ ؟ إِنَّ الْفَلَاسِفَةَ وَالْعُلَمَاءَ أَمْيلُ إِلَى التَّفْكِيرِ ، وَالْفَنَانُونَ أَكْثَرُ حَاجَةً إِلَى الإِحْسَاسِ .

وَلَكِنْ قَدْ يَحْدُثُ « أَنْ يَكُونَ الإِنْسَانُ مُمْتَلِئاً بِالإِحْسَاسِ ، وَفِي الْوَقْتِ نَفْسَهِ غَيْرُ قَادِرٍ عَلَى التَّعْبِيرِ » ^(٨٥) . لَا رِيبُ أَنَّ الإِحْسَاسَ الْعَمِيقَ ضَرُورِيٌّ كَيْ يَتَمَّ الإِنْتَاجُ ، وَلَكِنْ لَابْدُ أَيْضَاً مِنْ وَضْحَ هَذَا الإِحْسَاسِ لِمَا يَتَطَلَّبُهُ الْفَنُ مِنْ اتِساقٍ (coherency)

— (فإن وجد في الفن هذيان فهو داعماً من النوع الذي نتخطاه) ، والا بثاق التلقائي للخلق قد يحدث في سن مبكرة؛ فقد كان موزار Mozart مؤلفاً في الثالثة من العمر، وهابدين في الرابعة ومندرسون في الخامسة ورفائيل في الثامنة ، وجيوتو وفان دايك في العاشرة ، وشوبرت وهاندل وفير في الثانية عشرة الخ ... ثم إن أحوال العمل تبلغ من الاختلاف حداً يضطرنا إلى ترك دراستها التفصيلية . ولنذكر أن ملتون ، وروسيني كانوا يستقين ، وأن موزارت كان يسير بخطى واسعة ، وبودلير وفرلين كانوا يتعاطيان المخدرات ، وبلازاك يستعمل القهوة ، والإخوة جون كور يقضون السهرات الطويلة ، وشيلار وجرترى كانوا يستعملان حمامات مثلجة للقدم .

أما بول سوريو فقد قال في مؤلفه « نظرية في الاختراع » : سبيل الاختراع هو التفكير في شيء آخر - أما « نيوتن » فقد كان يجب على من يسألونه كيف نجح في اكتشاف نظرية الجاذبية بقوله : « كنت أفكّر فيما على الدوام ! » فهل يمكن بعد ذلك التفكير في اكتشاف الخصائص العامة أو العوامل الكلية في الخلق؟ لقد استطاع هنري ديلاكروا أن يلاحظ تسعة عوامل : ثلاثة منها عامة هي: الأصلية l'originalité (أى أن يشبه الشخص ذاته ولا يشبه غيره) والتلقائية la spontanéité أن يرى الفنان مالم يره غيره والثالث في رؤيته للواقع ، أى باعتبار أن الفن هو بالضرورة ثورة وعلة لنفسه ، والإنتاجية وهى خصوبة في الكيف أكثر منها في السم . أما الشروط الثلاثة الخاصة بالخلق أو الشروط الأولية التي بدونها لا يكون فهـى : الاهتمام l'intérêt بما يعمل المرء ، والخيال الخلقي بوصفه قدرة على تغيير الواقع ، أو كما يقول « إيلوار » : لابد من أن أرى الواقع على خلاف ما يكون ، ويضيف « هابمان » إليها فسكة النانوية، فالبتدى le primaire لا يمكنه أن يحافظ بالفكرة لمدة طويلة كافية للخلق، بوصف الخلق ترديداً داعماً منتظماً لكل التجارب السابقة .

يساوى الامتداد غير المحدود لمضمون الوعي . أما صور الإنتاج الثلاث التي يميزها هـ . ديلـاـكروا ، فهى التحقيق الفجـائـى و تقلـيـلـ الفـسـكـرـ اللاـشـعـورـىـ أوـ نـصـفـ الشـعـورـىـ ، والـعـمـلـ الشـعـورـىـ بـعـنـاهـ التـامـ أوـ الإـتـاجـ الصـحـوبـ بالـفـسـكـيرـ^(٦) « وـفـلـسـفـةـ التـأـلـيفـ » المشـهـورـةـ لـإـدـجـارـ پـوـ Edgar Poe ، مـعـروـفـةـ بـهـذـاـ الصـدـدـ ، وـفـيهـاـ يـحـلـلـ المـؤـلـفـ وـبـيـّـنـ وـيـفـصـلـ كـلـ بـيـتـ عـلـىـ حـدـةـ مـنـ الـمـيـكـانـىـ الـحـقـيقـىـ الـذـىـ يـضـمـنـهـ قـصـيدـتـهـ « الـغـرـابـ » ، « الـمـؤـلـفـ يـصـنـعـ عـمـلـهـ كـاـ كـيـفـلـ عـالـمـ أـوـ الـهـنـدـسـ بـطـرـيـقـ وـصـفـاتـ عـاطـفـيـةـ اوـ جـيلـ أـدـبـيـةـ » .

وعـلـىـ ذـلـكـ تـكـوـنـ الـعـبـرـيـةـ أـقـرـبـ إـلـىـ الـاسـتـدـلـالـ الـذـىـ يـتـمـ دـفـعـةـ مـنـهـاـ إـلـىـ أـنـ تـكـوـنـ يـوـمـيـاتـ صـادـقـةـ تـعـلـقـ بـاـنـخـلـقـ ؟ـ فـالـاسـتـدـلـالـ يـوـجـدـ فـيـ الـفـنـ ،ـ وـكـذـلـكـ الـتـعـامـلـ الـلـادـىـ ،ـ وـلـكـنـ كـلـاـهـاـ صـادـرـ عـنـ صـنـعـةـ فـنـيـةـ ،ـ وـلـاـ يـعـكـنـ لـسـيـكـوـلـوـجـيـةـ اـنـخـلـقـ الـفـنـ أـنـ تـصـلـ إـلـىـ وـعـىـ اـنـخـلـقـ إـلـاـ بـنـظـرـةـ وـاحـدـةـ وـبـغـيرـ أـنـ تـحـاـولـ تـفـتـيـتـ تـطـرـرـ عـمـلـهـ أـوـ بـنـاهـهـ .ـ وـحـينـ بـنـدـأـ فـيـ التـحـلـيلـ وـمـعـرـفـةـ الـعـنـاصـرـ الدـاخـلـيـةـ فـيـ التـرـكـيـبـ فـانـ يـكـوـنـ لـلـاستـطـيـقاـ فـيـهـاـ نـصـيبـ .ـ

٣ — الأداء (L'Interprétation)

لـمـ تـقـرـ الـاسـتـطـيـقاـ أـنـ تـنـزـلـ مـنـزـلـةـ الـاعـتـباـرـ الـارـحلـةـ اـلـخـاصـةـ بـتـنـفـيـذـ الـعـمـلـ إـلـاـ حـدـثـاـجـداـ ،ـ وـقـدـ سـاعـدـتـ مـجـهـودـاتـ السـيـدةـ چـيـزـيلـ بـرـولـيـهـ^(٧)ـ الـتـىـ تـدـورـ حـولـ الـأـدـاءـ الـموـسـيـقـيـ ،ـ وـالـأـسـتـاذـ مـيـكلـ دـوـفـنـ^(٨)ـ ،ـ عـلـىـ رـواـجـ هـذـهـ التـجـزـئـةـ الـثـلـاثـيـةـ الـلـامـلـ وـالـخـالـقـ وـالـمـارـكـ (ـ فـيـ الـأـدـاءـ)ـ .ـ

وـبـهـذـاـ الصـدـدـ يـنـقـلـ الـفـكـرـ إـلـىـ «ـ قـائـدـ الجـوـقةـ »ـ فـيـ السـرـحـ الـقـدـيمـ Coryphée

الذى تتلخص مهمته فى المساعدة على توصيل رسالة الخالق أو الكاتب المسرحي إلى الجمهور ، حتى الجمهور البعيد أو غير المتنور بالنسبة لمعنى المسرحية . ولكن ألا يمكن اعتبار الخروج خالقاً للأثر الفنى (من جهة تقليل نظره فيه) ومتأملاً له (عند تقديره قيمة الموضوع الفنى) ؟ وأى عنصر جديد يمكن للدراسة نفسيته أن تضيفه إلى المعرفة بالوعى الاستطيفي ؟ وسواء نظرنا كيف يعيد « جيسكنج » خلق بتهوفن كما كان . چوڤيه Jouvet يعيد « طرطوف » ، أو كيف يُجدد كريستيان بزار فى مسرح « جيرودو » بحيث يمكننا عند « فرانسيس » ، القول بوجود أصلالة فى هذه الطرق تكفى لبلوغ الخالق كما له بغير الحديث عن التنفيذ . أو على العكس من ذلك يكون المصمم والممثل ولاعب « البيانو » قد انتظروا بين صفوف الآلات أو العدد البسيطة المقدار عليها تسجيل إرادة الفنان تسجيلاً مجرداً خالصاً ، وفي هذه الحالة لا يضيف هؤلاء جمِيعاً شيئاً إلى سينولوجيا الفن . وعلى هذا التحوُّل يحاول شنابل وباكهاؤس إيجاد « بتهوفن » وينتَج مارشا ولودو إعادة « مولير » .

وما لا شك فيه أنه قد سبق لكارل جروف ثم مولر فريينفلر من بعده التمييز بين سينولوجيا اللاعب وسينولوجيا المخرج ؛ فالإحساس الفعال ، أو التأمل الإيجابي ، الذى تتحرك فيه الذات (بالمشاركة) ، يقابل الإحساس المفعول أو التأمل الساكن . الذى يغيب الإنسان فيه عن نفسه (السلبية) . والأمثلة التالية التى تقدمها مولر فريينفلر ، توضح ذلك مع استبدال كلمة المشارك بلفظة المؤدى :

« إنى أنسى كلية أنى على خشبة المسرح فأنسى وجودى الشخصى . ولاأشعر إلا بشئون الشخصيات ، في بعض الأحيان أهذى مع عظيم ، وقد ارتجف مع ديدمونة .. وأحياناً أخرى أود لو تدخلت لنجدتها ، إنى أنتقل بسرعة من حال إلى أخرى .

أ فقد فيها نفسي ، وخاصة في المسرحيات الحديثة . ومع ذلك فقد لاحظت في نهاية رواية « الملك لير » أى قد استندت إلى إحدى صديقاني من شدة الفزع » . أما التأمل الساكن فيقول على العكس من ذلك : « إنني جالس ، أمام المسرح كما لو كنت حيال لوحة ما ، وإنني أعلم في كل لحظة أن الأمر لا يتعلّق بالحقيقة . نشت أنسى في أى لحظة أني جالس في مقعد الأوركسترا . حقا ، إنني أحس بإحساسات وانفعالات الشخصيات غير أنها لا تتعدي كونها مادة لإحساسى الاستطيفي الخاص ، فأننا لا أحس بالعواطف المتمثلة بل بما يتتجاوز هذه العواطف المتمثلة . وبظل حكمي يقطا وواضحا ، وإحساساتي واعية أبداً فلا أهادأ أبداً ، ولا أرتاح إن حدث ذلك القياد . فالفن يبدأ عند ما ننسى السؤال عن الشيء ما هو (Was) ولا يتوجه الاهتمام إلا للسؤال عن الكيف (Wie) . » .

فالشارك ، هو ديونيسى (سكران) ، محرك ، افعالي أصيل حتى في العالم الإيجابي من المسرحية . أما التأمل فهو أبوللونى ، (حكيم) متعقل ، ثانوى ، شكلى ، موضوعى . أمّا الأول فهو على العكس ذاتي خالص .

ومع ذلك يمكن أن نسأل : ألا يكون المثل الجيد مفكراً وعاطفياً ، وحسناً ، ومتيقظ الحواس وليفاويا ، وتأثيراً على حد سواء ؟

يقول الأستاذ « ميكيل دوفرن » : « إن التأمل ، متفرج ولاعب على السواء ، وهذا هو التناقض الموجود في الإدراك الاستطيفي ؛ فنحن نتأمل ونشارك ... غير أن هذه المشاركة لا تبلغ أبداً حد التام ». ولو تحدثنا من وجة نظر استطيفية فإن موقف الجمهور الممتاز هو موقف في وسط الطريق بين المؤمن والملحد بإزاء عبادة واحدة ، فيكون لكل طقس من الطقوس معنى بالنسبة لأولئك ، أما بالنسبة للأخر فلن يكون

كل هذا سوى « حركات استهزائية » ونحن نذهب إلى أبعد من الأستاذ دوفن ففترض أن التأمل الحقيق متدين أكثر منه ملحد ، إنه كالمنفذ الجيد (المصور أو الموسيقى أو النحت) حين يكون ملهمًا أو مأخوذًا بالله ؛ فعاشق الموسيقى الأصيل التتحمس لساع « لويس أرمسترونج » أو « شونبرج » هو أقرب إلى الحالة الاستطيقية من الهواة العاديين الذين يكون اهتمامهم بسيطا . والأفضل أن يكون مأخوذًا مسلوبًا من أن يكون غير مأخوذ ؛ فالجمهور الأنبيق هو على العموم فارغ بغير صورة ولا استجابة . أو انظر كيف تصنع الشخصية بالطلب ، وعندئذ لن تجد أسفاف من عازف يوم الأحد ، أو من فتاة الأسرة التي يحملونها على لعب « السمفونية العاطفية » أمام صفة الأصدقاء . ولو قارنا بينها وبين لاعب *الستاند الصغير* الذي تلقى تربية أوربية لدى « رومان جاري » ، فسوف نجد هذا الأخير لا يعيش إلا بموسيقاه ، وعلى هذا النحو يجب أن ننظر إلى المنفذ الحقيقي .

وهكذا يبدو لنا أن الحالة الاستطيقية الوحيدة هي « الغبطة » ، من بين المراحل الثلاث لسيكولوجية الفن .

أما الحالة الثانية وهي حالة « الارتياح » فتتميز بها عملية التأمل والخلق والتتنفيذ على السواء . وقد كان دي درو يقول في مؤلفه « تناقض الممثل المهزلي » : إن « الثبات المطلق يجب أن يكون من مميزات الممثل الكبير » وقد تمثل إيجور استرافينسكي في مؤلفه « الشعر الموسيقي » بأن الموسيقار كان دائمًا يتصرف بالثبات ، وكثيراً ما كان ئاليري يقول : « ليست المماثلة من أحوال الكاتب الصحيح » . ولكن لا يوجد هنا ثلاثة تمارين متعلقة بالأسلوب ، والمذهب الرفيع ، والتمويه الخطابي ، وبالاختصار ثلاث مشكلات ؟

أغلب الظن كما يقول سندال « إن الذين يشغفون بحب الموسيقى الرديئة أدنى إلى الذوق السليم ، من العقلاء ذوى الحس السليم والاعتدال في حبهم استماع أحسن مادوّن من موسيقى » .

وعلى ذلك تكون الغبطة هي العلامة الأكيدة على وجود الفن . غير أن هناك اعتراضاً قد يطأ مباشرة في ذهن من يفضلون « الأفلام الحزينة » أو « القصص السوداء » أو « الأغانى اليائسة » أو « الميلودrama » التي تبكى فيها « مارجو » . أفالا يجدر أن نقول والحال كذلك بالعاطفة الجياشة بدلاً من الغبطة ؟ ولأمر ما تفضى سيكولوجية الفن بالضرورة إلى النشوء .

يتحيل علينا أنه من المستحيل أن تحس النفس الإنسانية بالألم إزاء العمل الناجح ، كأنه لا يمكن لأحد معاناة الألم إزاء إبداع فني عظيم ، اللهم إلا إذا كان هذا الشخص مثل « هيرستراتوس » ^(٨٩) (وحتى هذا الشخص لابد كان يحس بنبطة ما وإن كانت في الواقع سقيمة) ، واليأس الظاهر عند المهومنين ليس إلا سطحيا ، ولو سبرت الأغوار لاكتشفت الغبطة كامنة تحت كل الأعمال الفنية حتى في تلك التي يظل صاحبها حزينا .

يتسائل إ . د . هانسلك ^(٩٠) الاستطيق الألماني منذ قرن مضى على التام يقول : « إذا كانت الصلوات الجنائزية ، والمارشات الجنائزية ، والألحان البطيئة التي تفيض علينا ، لها القدرة على إحرازنا ، فمن ذا الذي يتحمل الوجود تحت مثل هذه الظروف ؟ » - ويضيف « لكن العمل الموسيقى الحق (ويمكن أن ينطبق هذا الكلام على كل عمل فني) إنما يُحْدَد في وجوهنا بأعين صافية برقة من الجمال ، فنحس بأننا مقيدون بسحر لا يقهـر ، حتى لو كان موضوعه كل آلام العالم » ^(٩١) .

الفصل السادس

الفن في نظر علم الاجتماع

يقول جان كاسو Jean Cassou في مؤلفه « موقف الفن الحديث »^(٩٢) « إن كل مجتمع يحاول أن ينظر إلى الفن من جهة وظيفته الاجتماعية ». ومع ذلك ثارت سوسيولوجية الفن في حاجة إلى البحث . وهذا إشكال عجيب لمشكلة كان يجب أن تثير العقول الكبيرة ، ولكن علماء الاجتماع لم يتناولوا الفن حتى الآن بالاهتمام الكافي . والمدرسة « الدوركامية » التي قدمت بحوثا هائلة في مجالات الدين والسياسة والمؤسسات الاقتصادية والقانونية والجغرافية ، لم تفصل للبحث في مجال الفن المتسع . ومع ذلك فقد سبق أن رأينا خلال الثلاثة الفصول الأولى أن مراحل الاستطاعة كانت هي المرحلة الدجاطيقية ثم التقديمة ثم الوضعية . وهذا يطابق في الحقيقة : فلسفة الفن ، وسيكلولوجية الفن ، ثم سوسيولوجية الفن ، ومن ناحية نظرية هذا بوجه الإجمال هو الذي يحدث فعلا ، وهو على الأخص ما كان جويو Guyau يفكّر فيه عندما كتب في الفن من وجهة النظر السوسيولوجية فقد كان يميز عام ١٨٨٠ بين استطاعتين المثال - الأفلاطونية ، واستطاعتين الإدراك - السكانطية ، وفترة سادتها سوسيولوجية قائمة على التعاطف الاجتماعي . ولكن هل يمكن التأكيد من تحقق هذه الاستطاعتين ؟ من الغريب أن نلاحظ أن برنامجا لاستطاعتين سوسيولوجية^(٩٣) عند لا لو Lalo قد بقي بغیر صدى في فرنسا . أما أمرا يكافئه فقد أجرت تحليلات استطاعتين واسعة بغیر أن تخرج من هذه الواقعية بنظرية حقة . أما شارل لا لو فقد قدّم كتابا صغيرا عن « الفن والحياة الاجتماعية » وهو

موضوع تناوله بعد ذلك الأستاذ سوزيو ، ولكن في اتجاه مضاد ، في مقالة من مؤلفه «كراتاسات في السوسيولوجيا المعاصرة» ، أما الأستاذ باستيد فقد أخرج «مشكلات في سوسيولوجية الفن^(٩٤)» وحققت ألمانيا وانجترا بعض المحاولات المتواضعة في هذا الاتجاه . ولكن ما قيمة كل هذه المؤلفات ؟

١ - الجمهور

تناول الفكرة الاجتماعية للجمهور أو المجموعة (سواء للسامعين ، أو للقراء أو للنظارة) التأمل السيكولوجي . ولكن ما الجمهور ؟ يبدو أنه لا يوجد جمهور واحد بمعنى الكلمة ، بل جاهير كثيرة : « قراءات في جماعات صغيرة ، أو الإعادات العامة السابقة على العرض الأول ، أو في العرض الأول والعرض أمام هيئة التحكيم ، أو العرض قبل الافتتاح ». كل أولئك يكونون عدداً متعدداً من الجاهير ، غير أنه يوجد « مجتمعات صغيرة » تكون بالنسبة للعمل الفني مثل مجتمع الرسام ونموذجه ، أو مجتمع المخرج والمؤلف ، أو الجماعات التي تحضر لتقدير قيمة سيمفونية ما ، أو عرض للرسم ، أو مسرحية . ذلك لأنه « يجب ألا نعتقد بوجود سلبية مطلقة عند الجمهور ، فالجمهور على العموم لا يوجد مصادفة إزاء العمل الفني ولكن يلف حوله باهتاه وتقدير . وقد لا يكون ذلك بداع من حب الفن دائماً ، فقد يكون بفضل الروح الاجتماعية العامة ، ولكن علينا أن نلاحظ أن مثل هذه الروح الاجتماعية مما يشجعها الفن^(٩٥) » وقد لا ي يكون الجمهور مخلصاً بالضرورة في إعجابه بالتأثير الفني ، فالجمهور المجتمع حول عمل فني قبل عرضه ، أو لسماع أوبرا ، أو عند عرض « فيلم » قد يكون من يلتمس فرصة العرض الراهن أكثر من العرض الاستقطبي ، غير أنه مهما يكن « الجمهور

ساهيا ، أو متهدلقاً أو صاحباً فإنه يتلقى دائماً قليلاً (وأحياناً كثيراً) من « التنظيم الفنى » عن طريق هذا الضرب من الافتتاحية الجمالية للجتماع^(٩٦)؛ فشكلة إخلاص الجمهور.. وأحواله ، وأساليبه المختلفة ، والتحدق ، كل ذلك يبدو ذات أهمية بالغة . ويلاحظ الأستاذ باستيد^(٩٧) فضلاً عن ذلك أن « سosiولوجية المتحدلقين » مازالت في حاجة إلى البحث في مجال الفن . ويمكن أن يقال إن الحذقة الاستطعمية تتميز بالرغبة في التظاهر باحتلال اللذة الخادمة حيث لا يوجد في الحقيقة إلا ضجر مكرر ، والتصنيع هو الصفة التي تسوده ، غير أن أفكار الترف والفلو ما يتصل به اتصالاً وثيقاً . وقد روى « إميل فوليرموز » في مؤلف جامع عن راقيل كيف استهزأ صغار المعجبين به برقصات « الفالس النبلة العاطفية » قبل وفاته بعدة سنوات ، في أثناء حفلة غير معلن عن أسماء المؤلفين فيها ظن هؤلاء أن رقصات الفالس ليست لراقيل ، ولكن يدخلوا على نفسه السرور سخروا منها ، وهم أولئك الذين كانوا يصفقون لكل ما كتب إليهم ، ويبدو أن الجمهور المتحدق يعجب بالموسيقى « الدوديكافونية » أو بمسرح بول كاوديل ، في حين أنه يفضل الواقع البطلة أو مسرحيات « چان دولتزاز مائة مرة . فال النوع لا يتوفّر هنا ، ومثال ذلك أن « بيتهوفن » لا يساير ذوق العصر ، كما أصبح من التفق عليه عدم الذهاب إلى « الباليه رو يال » Palais Royal فالأسباب الاقتصادية والاجتماعية في نجاح مؤلفين من أمثال چيرودو ، وبرجسون ، وپراندللو ، واسترافسكي ، وراقيل وسارتر أو البرت كامو إنما ترجع إلى الحذقة التي لحقت بهم . وسوف نرجع إلى هذه المسألة بالتفصيل في مناسبة أخرى^(٩٨) . وثمة وقائع أخرى ذات طابع اجتماعي تؤثر في النجاح ، كما تؤثر في الانتشار الوجданى عند الجمهور ، وفي الاتجاه العقلى عند المشاهدين وعند السامعين والمهاوة من كل مستوى .

فعلى أى شىء يتوقف النجاح المباشر فى الفن ؟ ففى رأى ستندال Stendhal على الحياة أو على السياسة كما يؤكّد نودير Nodier ، أو على القوة كما يقول نيشة ، أو التوسط عند أجر Ingres و بودلير Baudelaire أو على المصادفة عند كورنو Cournot ، غير أنه يمكن لعلم الاجتماع الإجابة عن ذلك بطريقة أقل تعسفاً بفضل المقاييس والإحصاء ، غير أن الإجابات التي أمكن الحصول عليها فى فرنسا قد تمت عن طريق محمد جالوب وكانت تعانى بالعوامل غير الاستطيقية (اختيار العنوان أو شهرة بعض الأبطال) وقد يكون فى مقدور سوسيلوجية الفن أن تنبأ يوماً بالنجاح الذى يصيبه الأثر الفنى غير أنه لا يبدو هذا ممكناً على ضوء الحالة الراهنة للبحوث .

٣ — في الأثر الفنى

يذكر الأستاذ إتيين سوريو فى مؤلفه « الفن والحياة الاجتماعية » « أنه يوجد فى الأثر الفنى ذاته — فى تكوينه وفي طريقة تقديمه ، وفي نصبه من القيمة الفنية — أسباب لдинاميكية خاصة به . فالتأثير الفنى الخاص بالطبقة الواسعة يكون قوياً . أما « التحفة الفنية le chef-d'oeuvre » فهى جامدة للنفس إنها تخلق مجتمعاً ت تكون فيه هي المقاون والوسيط الفعال ». والدراسة الاجتماعية للفن لا يمكن أبداً أن تقف عند حد دراسة إحصائية للجمهور، وإلا فسوف يتاح لها أن تقرر أن « التدليل الأزرق » لإتيين بيكيه « هو القصة التى حازت أعظم نجاح فى القرن التاسع عشر » فى حين ظل ستندال Stendhal غير معروف طوال النصف الأول من القرن التاسع عشر .

ولقد حازت مسرحية « تيموقراط » لتوomas كورنيل أكبر نصيب من النجاح فى القرن السابع عشر فى حين فشلت « فيدر » ولم تزل مسرحية « السيد »

إلا بجاحاً متوسطاً . ولئن سئل معبد « جالوب » عن أكبر رئيس أوركسترا فرنسي في القرن العشرين فإنه ليجيب بمنطق سليم بأنه « چاك هليان » ، وأن أحسن قصاص هو « هنري بوردو » وأن أكبر رسام في هذه الساعة هو چان جبريل دو مرج ، في باريس على الأقل ، لأن الأفاليم لا تعرف الرسام الموهوب ، وتكتفى بكراهية بيكاسو دون أن تحاول فهمه ، وتحتقر ماتيس وتجهل براك ولি�چيه Léger ورووه وتمسك بالأحياء) .

ولقد شاهد القرن التاسع عشر أوسع هوة بين الفن والمجتمع ، أو بين الرسم والدولة ، في معارض الدولة طفي « بونا وكارلوس دوران وبوفيس دوشافان على سيزان ومونيه وپسارو » وكان لاروميه المدير العام للفنون الجميلة يقول لجوجان قبل عام ١٩٠٠ بقليل : « ان يدخل شبر من الوحانة في معارضنا ما دمت حياً » .

وقد تأثرت مجموعة كايبوت ، وهى تراث ثمين كان اللوثر يغتر باقتنائهما ، في أنحاء أمريكا المختلفة . ومن جهة أخرى فن العلوم أنه عند نيقشه كما هو الحال عند « تين Taine » يتقييد خالق الآخر الفني بمجموعة من الشروط (هي التي سماها نيقشه حين نظر إليها من زاوية أخرى باسم « المياء الثلاث Trois M. » أي الوسط Milieu والمراحلة Moment ، والطريقة Mode) .

وكانت علاقة الفن بالمجتمع تحمل بـ . أبراهام على التفكير في ثلاثة مظاهر رئيسية هي : اللامبالاة أو الرفض ، والانتباه أو الملاحظة ، والرضوخ أو المعارضة . وهنالك ثلاث مجتمعات من الآثار الفنية تقابل تماماً هذه التسميات التي اقترحها مؤلف « الأجزاء الخالصة بالفن في الانسكلوبيديه الفرنسية »^(٤٤) : وهى تلك التى تصدر عن « الفن للفن » ، أو تلك التى تصدر عن الفن الاجتماعى ، والآخريات هى التى تتعلق

بالفن التربوي أو الفن السياسي . فال المجتمع قد يعتبر فنانيه سحرة لا فائدة منهم ، أو طفليات ، أو كائنات لطيفة تصلح للزينة ، وعندئذ تسود نظرية الفن للفن ، وفيها يشحد الفنان قلبه من أجل « محاولات فنية دقيقة » نتيجة لخلطه في التفرقة بين المستهلك والصانع .

وعلى العكس من ذلك « حينما ينتاب المجتمع قلق يشعره بال الحاجة إلى معرفة وجهه الحقيقي والبحث عن مرآة يمكنه البحث فيها على مهل » عندئذ يبرز المشاهدون الواقع ، الرسامون والقصصيون أو كتاب المسرح ، يؤلفون ليقدموا له هذه الصورة المرجوة » . (ص ١٦ ، ٣٦٢) .

ولكن حينما يقبل المجتمع على فترة من الاضطراب فإنه يبعث في نفسه « أنواعاً من النشاط ينطوى نصفها على الوحي ونصفها الآخر على الصراع لكن يصاحب أغانيه ذلك المجتمع في الطريق الذي يسير فيه » .

ويتفق مع كل فترة من هذه الفترات صيغة تتفق مع طبقة معينة : فالأرستقراطية ، تبعاً لرأى بيير أبراهام ، تستجيب لنظرية « الفن للفن » (أو أدب ميكينات Mécénat ، والبرج العاجي) أما الديمocratie فتميل إلى الملاحظة (والبرجوازية توافق على قصص العادات والرسم التشبيهي وموسيقى المحاكاة ، والدراما البرجوازية) .

أما عصر الأزمة فيفضل الآثار الفنية التي تمثل الصراع ، والمساندة التي تخدم روح الصوفية الدينية أو السياسية أو الاجتماعية .

وبوجه الإجمال ، فإن الشعر والموسيقى يتصلان بالفن الخالص ، أما الفضة والرسم فيتجهان إلى التثليل ، وأما المقال والنقد والمسرح فتنزل إلى ساحة

المعركة^(٩). غير أنه - على الرغم مما سبق - نجد أن نفس الشاعر الذي يكتب «نامونا» إنما يكتب أيضاً «الراسين الألماني» ، ونفس القصاص الذي يكتب «غاطة الأب موري» يكتب كذلك قصة «إني أتهم» ، ونفس المؤسق الذي يؤلف «يوسف» هو الذي يؤلف أيضاً «نشيد الرحيل» ، ونفس الرسام الذي يزخرف «سانت سولبيس» هو أيضاً الذي يعرض أحياناً «الحرية التي تقدّم الشعب» . فالتأثير الفنى هو في الواقع نتاج الاستجابات المتبادلة بين الفرد والمجتمع الذى يكون جزءاً منه ، إذ يمكن حل رموزه بتحليل «جانب الخلق الأصيل فيه» ، أو من جهة التسجيل السلبى الذى يتمتّز به ، أو من جهة الإرادة الإيجابية فيه» وعلى ذلك تبدو سوسيولوجية الخالق مكناً معرفتها على شرط استخلاص العوامل الاجتماعية التى يمكن لها أن تسود تكوين الآخر ، وهذا هو ما قد تم بطريقة ملحوظة في الجزء السادس عشر من الانسكلوبيدية الفرنسية .

ييد أنه يمكن أن يقوم اعتراض ضخم يتanaxض فى هذا السؤال : كيف يتأنى للخالق الذى يتميز بالعصرية الفريدة الشخصية فى جوهراها والمعجيبة بحكم تعريفها أن يكون موضوع الدراسة سوسيولوجية يرتد فيها اختراعاً إلى عمليات كلية عامة وضرورية؟ يتسائل شارل لاو ، حين يتناول بالدراسة مسألة سوسيولوجية العصرية الفنية فى مقال هام وفقه على بحث «مناهج وموضوعات^(١٠) الاستطباب الاجتماعية» عما إذا كان من الممكن للعصرية أن تكون اجتماعية . يقول شارل لاو إن العصرية فى جوهراها تصدر دائماً عن الاستثناء . ومنذ ديمقريطس حتى فرويد ، أو منذ أفلاطون حتى لمبروزو ، يبدو أن كل خلق يمكن أن يتصف بالثرابة أو بالواقع «الباتولوجي»

(*) لا تتمدد هذه التفرقة بين الفنون على فكرة واضحة ولا أساس مقبول . (م) .

— الأرضي — ومع ذلك يضيف أنه كما أمكن لسيكلوجية « متنوعات التجربة الدينية » أن تدرس أكثر الرسل والقديسين والشهداء احتراما ، إلى جانب المؤمنين العاديين على السواء وهم المصابون بالفتور والجفاف والتکاسل والجهل والإثم ، والذين هم ليسوا بالأبطال الدينيين على الإطلاق ، فكذلك يمكن للاستطيقا أن تكون اجتماعية وتحمل في الوقت نفسه المياخف التي تضم آيات الروانة الفنية ، وتلك « المقاير الخاصة بالفن » الموجودة في المعارض السنوية للرسم ، « واستوديوهات » الموسيقى غير المذاعة ومستحدثات المكتبة « ولا بد من الاعتراف بأن الإنتاج الفني الأصيل نادر جدا في تلك المعامل الخاصة بالاستطيقا التطبيقية ، ومع ذلك فهناك نجد الحياة » في حين أن حفلات الموسيقى الكلاسيكية ومعاهد ومكتبات التحف الفنية الختارة المقصورة على العبريات المكرسة لها فإنما هي معاهد ميتة ، حتى ليقول اندريله لو André Lhote « من المفيد اعتبار اللوحات الرديئة مثل التحف الفنية ». أما شارل لاو فقد بين كيف أن دراسة العبريات الكبرى من وجهة نظر اجتماعية تظهر لهم مستفيدين أكثر منهم مهدين لنفسهم . ألم يكن المحركون للأمسة الكلاسيكية في فرنسا هم جوديل وهاردي وميريه ، لا كورنيل ولا « راسين » Racine على الإطلاق ؟ — وفيما يتعلق بأصل الدراما الرومانسية في فرنسا لأنجد انتصار هوجو ، ولكن محاولات ألكسندر دوماس الأب ، أو بكسريكور ، كما كان العامل الفعال الذي لاغنى عنه لتكون مركبات كيميا الواقعية ، القزم شاميغلو리 وليس العملاق « فلوبير » وما لاشك فيه أيضاً أنه كان لا بد من وجود « باخ » عند بداية نشأة « الصوناتة Sonate » الحديثة ولكنه لم يكن ليدعى « جان سباستيان » بل فيليب عمانوئيل وهو ابن العبرى ، إذ لم يكن العبرى هو الذي ابتدع الصوناتة التي نعَّها « هايدن وموزار特 وبيتهوفن » من بعد . وفي الواقع أن العبرية تبدو لنا من خلال هذا التحليل « منظمة ومتّمة »

أكثُر منها خالفة . وليس للرواد من فضل إلا فضل الإحساس الذي ينتابون به قبل غيرهم عن الريح الجديدة « ولكن هذا التنبؤ لا يكون عبقرياً مالم تصحبه معرفة واضحة بمصدر هذه الريح وإلى أين تتجه » .

فأجواء العبرية غير الأكيدة تظل لغزاً عند الجميع . وفي حين يمارس المبدعون منهجه المحاولة والخطأ ، يتبع العباقرة الطرق التي رسماها السابقون عليهم بعناية . وهي في الواقع لا تزوج بعلم الاجتماع في مأزق حرج ، إذ كما يقول لالو « لا شيء ينشأ من العدم » .

وفضلاً عن ذلك : فإن الثورة على الوسط الاجتماعي أمر جائز من وجهة النظر الاجتماعية ، مثل أي ظهور من مظاهر الانفاق الذي يناسب هذا الوسط . ولكن من يعتبر هذه المحاولات الفردية عبرية ؟ لاشك أنها تعتبر كذلك بواسطة الجماعة . و إلى أن تستطيع الهم الفردية أن تعبّر عن هذه الحاجة المشتركة لأزمة من التجديد بعد استغلال الوسائل والغايات لأسلوب أو ذوق جماعي ، لا يمكن الحديث عن العبرية ، لكن الجمهور هو الحكم الرئيسي : وهو جمهور يتكون من المخترفين ، والأشخاص العاديين على السواء ، ومن « عبريات عصرية غير مستقبل ، و عبريات مستقبلة غير عصرية أو متخلقة ». فيليس هناك سوى موافقة الجمهور وتسكريسه للعبرية حتى يمكنها أن تحظى بقيمة لدى الجمهور . لأن التقدير ، كما يقول الأستاذ لالو بحق ، « هو الوجود ، والتقدير يعني أن للشيء قيمة ، ليس بالنسبة لشخص واحد ولا بالنسبة للجميع بدون استثناء ، بل كما يقول عالم الاجتماع من بعض الأشخاص الذين تجعلهم بعض الأسباب المعينة متفقين على هذه النقطة ». وهؤلاء البعض يعني بهم چون استيفوارت مل ، جماعة الأكفاء . أما فرديك راو Fréderic Rauh فيعني بهم

ذوى المقول الذى يعتمد عليها . فلا بد إذن من محاولة تفسير العبرية الخلاقة والالمهة في حياة الصور على أن يكون ذلك في نطاق اجتماعي . أمّا أن نلقى على أسرار الخلق ستار العفة اللاشعوري أو مالا يمكن معرفته فإنما ذلك هو ضرب من الاعتراف بالعجز ، ومن المحتمل في هذه النقطة بالذات أن يقوم في وهم فلسفه الظاهرات (الفينوفيلوجيا) الحاضرة أنها مستطيبة أن نصل بالحدس المباشر إلى ماهية كل كائن ، وخاصة للعبرية ، من خلال هذه الظواهر . ويُصر شارل لاو على فكرته في أن الاستطيقا لا يمكنها الا الكشف عن سر العبرية بواسطة سيكلوجية الفن إلا بفضل سوسيلوجيته . وفي هذا الرأى لا يسعنا إلا أن نضم صوتنا إلى صوته . فهو يبدو على حق تماما حين يقرر أن الصراع بين العبرية والبيئة الاجتماعية ، وهى بالطبع حال أغليبية النوار ، ليس بأكثـر تعارضـا مع علم الاجتماع من دراسة انسجام العبرية مع الحاجات الاستطيقية للنخبة المثقفة الموهبة النشطة . غير أنه لا يمكن الإصرار على التعارض بين المحيط والبيئة : فإلى جانب المجتمع الاستطيقى ذى الاستقلال النسبي داخل مجـوع المجتمع ، يوجد جـمهور ضخم لا يصـطبغ بشـكل مـدين ، وغير فعال ، ولـيس له مـيول استطيقـية ، وفي مقابل تلك البيـئة غير الاستطيقـية تـوجد بيـئة متـبـصرـة نـضم هـؤـلا ، « التجـار المـتنـبـئـين » من أمـثال دورـان روـيل ، أو أمـبرـواز فـولـار وهـى بيـئة تـؤـكـد وجودـها باـستـنـادـها عـلـى يـقـين أحـكـامـها ، إـذ يـسـتـطـيع هـؤـلا التـنبـئ بالـعـبرـية النـاشـطة ، وكـذلك يـسـتـطـيعـون أـن يـفـرـضـوا الذـوقـ المـطلـوبـ فيـ المـسـتـقـبـلـ عـلـى عـمـلـائـهـمـ . ولـذلك كان لـابـدـ منـ الـقـيـامـ بـتـحلـيلـ لـسـوسـيلـوجـيـةـ تـاجـرـ اللـوـحـاتـ بـوـصـفـهـ الوـاسـطـةـ بـيـنـ الصـانـعـ والـمـسـتـهـلكـ أـوـ الـمـبـدـعـ وـالـجـمـهـورـ .

٣ - البيئة

يقى في هذا المجال أن نحاول تحليل التركيبات الخصبة التي تحدد تقدير الأثر الفنى . فن المؤكدة أن الشروط الاجتماعية لانفل النظر إلى عوامل غير جمالية أكثر منها فنية ، وإن كان لا بد لassoسيواوجيا الاستטיבية من أن تكون على حد قول الأستاذ روجيه باستيد : «دراسة الارتباطات بين الصور الاجتماعية والصور الاستطبعية» فلا بد إذن لـ كل مجموعة اجتماعية من أن تسمح بتقدير «لون خاص» للفن الذى يولد أو ينشأ فى أحضانها . وإذا أخذنا بوجهة نظر منطقية ، فسوف يكون من الضروري أن توضع هنا الدراسات الخاصة بالناشر الذى يختار من بين المخطوطات أنواعاً من النقد الأدبي أو الفنى أو الموسيقى أو الدرامي وغير ذلك ، تلك الدراسات التى تتعلق بتقدير الأثر الفنى وكذلك الأكاديميات التى تدخل فى هذا الباب وهى « مؤسسات تهدف إلى غاية استطبعية » وجميعها عبارة عن همزة الوصل بين الفن والحياة الاجتماعية أو الاقتصادية . ومن المهم أن توجد فنون خاصة بالأسرة مثل «موسيقى ^(١٠١) الغرفة La Musique de Chambre» والفن الدينى الذى يعبر بالألوان والأنعمام عن العقائد والأساطير أو الشعور الصوفى ، والفن السياسى الذى يوضع فى خدمة أغراض الدولة وغيرها . ومن المفيد بالنسبة لعالم الاجتماع أن يلاحظ التعارض القائم بين الطوائف الاجتماعية ، مثل تلك الجماعات الخاصة بالراهقين أو بالرجال الناضجين المؤيدین للتجدد ، وبين الجماعات الأخرى من النساء وأطفال أو المتدينين ذوى المحافظة الشديدة . وهنا توجد المادة التى لا بد من تحليلها ، مثل صراع لوكر بس مع لاتلام والفكر المجرد ، وصراع كالياك مع يونانية «أليق بالتعبير عن الأفكار أكثر من تعبيرها عن خلجان النفس»، وصراع

المتحمسين للحدس مع لغة يؤلمهم افتقارها على التطابق وغایات العقل. (چوليان بندا). ومن الملاحظ أن هوجو ، قد نجى إنتاجه على منوال اندرية شنبية ولوبران ، وأن الصوناتات الأولى لبيهوفن قد صيفت في قوالب هايدن ، وأن فاجنر Wagner قد بدأ بأوبرات قد صبها في قوالب إيطالية . وكل هذا يؤكّد تحليل «تين» في فلسفة الفن التي ذهب فيها إلى أن العقريّة هي حصيلة ثلاث قوى أهّلتها البيئة . ويضيف «تين Taine » قائلاً «إن الفنان مهما يكن مخترعاً فهو لا يختبر إلا النزق القليل !» فأثر الخامات والصور ، والعرض ، والموضع والاتجاه ، والمذاهب ، هي كلّها من أثر البيئة نفسها على وجه التحديد . والفنان الذي يظن أنه يصور الماضي ، كثيراً ما يصف عادات زمانه والمحيط الاجتماعي الذي يراه من حوله ، وليس أدلة على ذلك من كلام فولتير Voltaire حين أخذ ينتقد الإغريق والرومان كما تصورهم راسين Racine بأنهم ريقون ، مهذبون مع النساء ، ذوو وداعه وتحفظ ، وإن الحب الذي يتبع خطفهم يحسبهم من الفرنسيين البارعين في الغزل .

ويصف شكسبير انجلترا القرن السادس عشر في ثانياً وصفه للإغريق والرومان ، وكذلك يفعل « كالدرون » بالنسبة للإسبان . ومكان الشعب في « أنطونيو وكايوبتا » وفي « بريتانيقوس » هو نفس المكان الذي كان يحتله في إنجلترا عام ١٥٨٠ وفي فرنسا عام ١٦٧٠ ^(١٢) .

أما أثر البيئة الجغرافية فهو واضح جداً في الأثر الفني :

فقد خضع الشعر الإسباني مثلًا في القرن الحادى عشر لنوعين من الإلهام : أحدهما ذو صبغة حرية والآخر ذو صبغة رهبة ، ويرجع إلى أنه كان يستمد موضوعاته من ظروف « قطالونيا » تلك المنطقة التي قام النزاع عليها بين المغاربة والمسيحيين ، فتقاسمتها أغاني حروب المسيحيين والمغاربة والأغانى الدينية المتبعثة عن الأرضى التي

ثم استردادها - فاعيد بناء أديرتها . وقد استطاع إميل مال ، وك بورداخ ، وتود Thode ، وجليه ، بيان الدور الذي قام به التصوف الفرنسيسكاني في الإلهام التصويري للقرن الثالث عشر . وقد أمكن بيان كيف أن الأثر الفني ليس سوى انعكاس للبيئة الجغرافية ، وكيف يمكن أن تتبين في فن العمارة أدق سمات البيئة النباتية والجيولوجية والورفولوجية :

فالتخييل المصري يوجد في الأبهاء ذات السقوف المحمولة على أعمدة الهيبوستييل hypostyles ويلاحظ إيلي فور ، أن العادة الفرنسية تبدو وكأنها تعبر قبتها المترفة لاجماعات الجماهير الختستدة منذ القِدَم حول الكاهن الكلتى في ظل الأشجار المقدسة . في تلك القباب ذات الثنائيات التي تحدّها « الأقواس المتشابكة » : في السقف الطعممة بالزجاج الملون . » ويمكن ملاحظة صورة الأهرام في السلسلة الليبية وفي سفح الوادى الذى حفرت فيه مقابر الفراعنة . كما نجد المظهر الخارجى والاتجاه العام لأهرام « التوليتيك ^(١٠٣) » الذى تعلوها معابد الإله تسکرر إلى ملا نهایة ، مظهر الجبال المتوسطة وأتجاهها . » والعبارة والموسيقى العربية كثيرة ما تبر عن أثر المناطق الصحراوية الوحشة الجرداء ، التي تكشف عن الوحيدة المجردة العارية عن التفاصيل والأشكال المحسوسة . ومن الممكن أن نقدم على هذا النحو عدداً كبيراً جداً من الفروض المتعلقة بالأثر الجغرافى كما هو الحال مثلاً في اليونان ومصر وإيطاليا ، أو بتبادل العناصر أو بأثر الصور الاجتماعية أو بنشأة الآلية ، وغير ذلك . وكذلك تؤثر العوامل العنصرية في الفنون . ففي حين يغلب على شعب ما الميل التلقائى إلى التلوين ، يغلب على شعب آخر الميل إلى الرسم : فقبائل « البوشمن » ، يتفوقون في الفن التشكيلي في حين يكون حظ « الكافر Cafres » منه أقل بكثير . وفي حين تزدهر إسبانيا بموسيقاها الشعبية أكثر من موسيقاها العلمية نجد المكس يحدث في ألمانيا . والإيطاليون والصقالبة

بطبيعتهم موسقيون ممتازون ، أما الانجلوأمريكيون فهم أقل بكثير في هذه الناحية وإن كانوا أقرب للفرنسيين والإنجليز . وإن فقد الفرنسيون الرزعة إلى الملحمة فن المؤكد أنهم قد حصلوا عليها في العصر الوسيط . ولقد أضافت «الأنثروپولوجيا» إلى علم الاجتماع الشيء الكثير ، ولكن إدراك العناصر ذات القيمة العامة من بين بقية العناصر الكثيرة أمر صعب . فهناك وقائع لا بد من النظر إليها على السواء ، بين الاعتبار ، منها السياسية والدينية والاقتصادية والمنزلية والفنية . ولعل من أحسن البحوث التي استطاع عصرنا هذا أن يسجلها بهذا الخصوص هو بالتأكيد بحث الأستاذ بيير فرانـكـستـيل ، الذي استطاع في مؤلفاته عن نشأة وتطور الفضاء التشكيلي جمع النتائج التي انتهى إليها بمحنه الضخم الأنثروپولوجي ، الاستجمامي ، الاستطيقي التكنولوجي لكي يبين بوضوح أن كثراً وحدة الفن والمجتمع التي لا تنفص (١٠٤) . وفي نهاية هذه النظرة السريعة ، فإننا نعود إلى ذلك المؤلف ، صاحب كتاب سosiopolochie الفن في مدرسة الدراسات العليا ، الذي حدد في مذكرة فريدة ، في مجلة السنة الاجتماعية عنها بعنوان «الفن والسوسيولوجيا» (١٠٥) سمات السوسيولوجيا الاستطيقية المستقبلة .

الجزء الثالث

مشاكل لاستطيقا

الفصل السادس

تقسيم الفن

يبلغ عالم القيم الذي يتطور الفن في داخله ، من الانساع ما لا يمكن معه أن نعدد هنا كل إمكاناته . فالفن والجمال يدخلان في علاقة اتصال أو انتقال أو ارتباط بالحقيقة والخير والمنفعة والقداسة وغير ذلك . ولم يعد التقارب الثلاثي للحق والجمال والخير أمراً مأولاً الآن ، والأولى أن الرأى قد أتجه إلى النقيض : إلى القيم السلبية التي استطاع الأستاذ ريمون بولان M. Raymond Polin أن يجعلها بطريقة نفاذة في مؤلفه المدهش الذي عالج فيه مسألة القبح والشر والخطأ^(*) .

Le Laid

Le hideux	البشم	Le désordonné	المضرب
'l horrible	الارعب	Le difforme	الشوه
Le démesuré	غير المزن	L' informe	الموح
Le pompier	المتضخم	Le monstrueux	الوحشي
Le grandiloquent	الفخم	Le disproportionné	اللامتناسب
Le boursouflé	المتتفاخ	Le bicornu	الحيوانى
Le banal	الغافل	Le ridicule	المزه
Le plat	السطحى	Le risible	المضحك
Le quelquonque	المادى	Le grotesque	نقيل
Le médiocre	أقل من المتوسط	Le mièvre	المتعذر
Le moche	زرى	Le maniére	المنعن
Le tarabiscoté	المزخرف	Le disgracieux	غير اللطيف

(*) عمال القيم الاستطيقية أو الا كيولوجية السلبية لقيم ، كما نجدها في مؤلف الأستاذ بولان .

وسوف نقتصر في محاولتنا على دراسة علاقة الفن بالعلم والأخلاق وبالدين .

١ — الفن والعلم

من المأثور المقابلة بين الاتجاهات الاستطيقية والاتجاهات الملمية ، فالفن حرية ، ولعب بالنيل ، أما العلم فعلى العكس بظل متصل بالضرورة المنطقية الخارجية للعقل الذي يبحث ويكتشف . وعلى الرغم من ذلك ، فقد كان جوته وليوناردو دافنشي فنانين عالمين في الوقت نفسه . فكيف إذن يتصل الفن بالعلم ؟ يمكن أن يقال إن السبب في ذلك يرجع إلى مصدرها المشترك . فالفن كالعلم نسأ من الدين . ولقد سيطرت « عبادة الكواكب » على التنجيم ، وكانت بداية دراسة الظواهر تتجه إلى البحث عن الأسباب الدينية ، كما اتجهت المحاولات إلى اجتلاب الإرادة الخفية عند الآلهة بإيمان متقد قد سرى في النحت الإغريقي كسرى في عمارة كاتدرائيات القرون الوسطى . غير أنه يمكن أن يقال إن الصنعة الفنية كانت من مصادر الفن والعلم على السواء . وقد ذهب « كونت Comte » إلى أن وضعية الفن لم يمكنها التخلص من جوهره الديني ثم الميتافيزيقي إلا في المرحلة الثالثة . وهذا أيضاً ما يمكن أن يقال عن العلم . أما فيما يتعلق « بالصنعة الفنية » ، فمن المعروف أنها كثيراً ما اعتبرت من أهم العوامل المؤثرة في الإبداع الاستطيقى أو الاكتشاف العلمي في فجر العلم اليوناني . وإذا تركنا جانبًا هذه المسائل الخاصة بالمصدر والتي تحتمل كثيراً من الشك والنقاش ، فإنه يمكننا البحث عن ضروب من التقارب الوثيق بين المجال والحقيقة . فلابد سوى الحق ، لأن الحق وحده هو الجدير بالحب ، وهو قول لم يعلمه الكلاسيكيون جيداً وحدهم ، بل قال به أيضاً الرومانطيكيون والواقعيون والطبيعيون وأصحاب مذهب الصدق . واستطاع فردي أن يقدم ذلك المبدأ الذي يحدد بجميع الفنانين

أن يسترشدوا به مهما كانوا مثاليين ، ألا وهو « اختراع الحق ۱ ». ومن المعناد أن يقال عن اللوحة الجميلة إنها حقيقة ، لأن الأصلية صفة تضاف للفن كما تضاف إلى العلم . وفضلاً عن هذا : فالعلم ضروري للفن بوصفه عنصراً أساسياً في تكوين ثقافة الفنان . وإلا فهل رأينا رساماً لا دراية له بالشرح ، أو مهندساً تنقصه أفكار الرياضة ، أو موسيقياً ليس لديه فكرة عن السمعيات *acoustique* ۱ ؟ إن جزءاً كبيراً من المعرفة العلمية يظل أساسياً بالنسبة للفنان حتى لو كان ذلك على نحو ضمئي أو لاشعوري . وبالمثل ، قد يوجد في المهندسة حلآً أنيقاً ، أو تفسيراً استطيفياً للمشكلات التي كثيرة ما طرحها بوانكاري به بوجه خاص .

والواقع أن العلم يتوجه إلى التصور والقانون ، أو الجوهر المجرد العام ، وهو بهذه الطريقة بباب الفردية لونها ، غير أن الفردي وحده بدون العلم لا يمكن إلا شيئاً كثيفاً عديم الصورة . فالعلم ضروري من أجل معرفته وثانياً لمراجعته . وعلى ذلك يمكن القول بأن الواقع هو الأساس الذي يقوم عليه الفن والعلم على السواء ، غير أن أحدهما يضطط بالبحث عنه ، أما الآخر فلكي يتجاوزه . فإذا صدق أن العلم هو الكشف عن نظام كلّ عام ضروري بواسطة القياس ، فالفن وهو ذلك الإنسان مضافاً إلى الطبيعة ، تحويل صورة الحقيقة المعتادة وانتزاعها من ماديتها . ويمكن أن يقال إن الحق يعني ما ، أشبه بالرابطة بين المجال والآخر ، وصفوة القول إنه المخل الهندسي يتميز بالقيم الأخرى .

٢ - الفن والأخلاق .

« ولكن ما الأخلاق في نظرك ؟ - إنها شيء يعتمد على الاستطيفا ۱ » بهذه العبارة أجاب أندريه جيد ، على أحد سائليه المتخيلين . فالفن والأخلاق يكونان

من وجهة النظر الأفلاطونية تأليفاً ممتازاً . ولكن يكفي أن تتصور التفاهات المؤلمة للأدب المستند على توجيهه معين أو ذلك الأدب المشحون بعنف ومرارة بـ «أملاح السلفات» حتى تتمثل ذلك الانشقاق القائم بين الفن والأخلاق الذي هو أحد السمات البارزة للأدب المعاصر ، وفي الواقع أنه ابتداء من «Sad Sade» وبودلير أو في عهد أقرب إلينا عند موريس ساكس وجان جنبه Jean Genêt ، ومؤلف «جان بول Jean Paul» الذي أسأل كثيراً من المداد منذ بضعة أشهر ، لم يعد في الإمكان التمسك على طريقة ثولتير «بأنني أعتبر المأساة والملهاة دروساً في الفضيلة والعقل والتهذيب . . . وما الملهاة الحقيقة؟ إنها فن تعليم الفضيلة والتهذيب في السلوك والخوار» . . . أو «لقد حرفت بعض الخير . . وهذا هو أحسن أعمالى» . وهذا كله جائز في الواقع ، ولكنه لا يمنع الأدب الأخلاق عند ثولتير ومعاصريه من أن يخف في كفة الميزان إن قورن بولير أو لوتر يامون أو مؤلف «كوريدون» أولئك الثلاثة الذين كانوا ضحية النقد الفاسد . وكذلك كان ديدرو Diderot يقول : «إنه لابد من تقاليد للرسم والشعر ، وكان يطالب في مجاله ، وفي بحثه «في الرسم» بتقديم الفضيلة في صورة محبوبة ، والرذيلة في صورة مكرهه ؛ والهزء في سخرية لاذعة ، ذلك هو هدف كل إنسان أمين يمسك بالقلم أو بالفرشاة أو بالأزميل» . والأمثلة التي اتخذها مؤلف «رب الأسرة» و«الابن الطبيعي Le Fils naturel» تناذج لنظر ياته المسرحية معلومة لدينا . والأصدق كما يبدو لنا الآن أن نقول مع تيوفيل جوتييه «لت أدرى من القائل ، ولا أعلم أين قيل إن الأدب والفنون تؤثر في الأخلاق ، وأيا مكان ، فلا شك في أنه رجل شديد الغباء» . كذلك يقول مؤلف مقدمة «الآنسة دوموبان» - إن مثله مثل من يقول : «إن بذور البازلاء هي سبب مقدم الأربع» . ويقول «بودلير» الشيطاني في هذا الصدد بصرامة

أكثـر : « إنـكم لـتعلـمـون أـنـي لـمـ أـعـتـبـرـ الأـدـبـ وـالـفـنـونـ عـلـىـ الإـطـلـاقـ إـلـاـ عـلـىـ أـنـهـ ذاتـ هـدـفـ غـرـيـبـ عـنـ الـأـخـلـاقـ ،ـ إـذـ يـكـفـيـ مـنـهـماـ جـمـالـ الـقـصـورـ وـالـأـسـلـوبـ .ـ وـإـنـيـ لـأـعـلـمـ أـنـهـ فـيـ الـأـجـوـاءـ الـأـثـيـرـيـةـ لـالـشـمـ الـحـقـيقـ لاـ يـكـنـ لـلـشـرـ أـنـ يـوـجـدـ أـكـثـرـ مـاـ يـوـجـدـ الـخـيـرـ ،ـ وـأـنـ الـلـفـةـ الـبـائـسـةـ لـلـحـرـفـ وـالـسـكـدـرـ قـدـ تـحـلـلـ اـنـبـاتـ اـسـتـجـابـاتـ أـخـلـاقـيـةـ ،ـ كـاـنـتـهـيـ زـنـدـقـةـ الـكـافـرـ إـلـىـ تـأـكـيدـ الـدـينـ » .ـ

وقد حاول شارل لالو في مؤلف له صغير خصب الأفكار بعنوان « الفن والأخلاق » أن يبين استحالة الوصول إلى حل كامل في هذه الحرب القائمة بين الزهاد وبين عباد الجمال ، فالفن إذ يتربع بين سيطرة الجمال وانتصار الخير قد يوضع تارة في خدمة الأخلاق ، وقد يعلو تارة أخرى على كل شيء ، وقد يشارك بعض الأحيان في اتصال صوف ، أو قد يلقي بالرجس أحياناً أخرى على الأخلاق . وانتهى شارل لالو في هذا المؤلف ذي الاتجاه النسيبي ، إلى حل فيه مهادنه إذ استطاع أن يبين في حدود إطار تخطيطي لنظرية عامة في القيم ، أن الإنسان ، ذلك الحيوان المشغول بالمطلق ، قد وقع في مأزق صارت القيمة المطلقة فيه مستحيلة ؛ ذلك لأن مشكلة الفن والأخلاق في حقيقة الأمر مشكلة زائفة في رأي لالو ، أما القيمتان الحقيقيتان عنده فهما المعتمد والمثالى . وعلى ذلك فـكل ما يمكن التعلم إليه يتلخص في إيجاد حل للتناقض بين الفن والحياة لا بين الفن والأخلاق . الواقع أن الأخلاق تتخذ موقفاً المذر من اللذة ، لأن اللذة ليست سوى انحراف عن الواجب ، ويبدو أن الأخلاق طالب باسم الأمر المطلق بخدمة كل النظم الأخرى لها ، غير أن الفن يبدو أنه بدوره يطالب كذلك بمثل هذه السيادة ، ومن هنا تقوم للممارضة بين الزهاد وعباد الجمال ، ويكون المصير الذي قدره أفلاطون في جمهوريته على الشعراً أولئك الذين طردتهم خارج أبواب المدينة متوجين بالزهور .

ولكن فكرة التبعية هي على السواء فكرة لا إستطيقية ولا أخلاقية أيضا ، لأنها تضع اللذة في خدمة عدوتها فتخدم بذلك الحرية ، والنية الطيبة ، بل والأسلوب . ومن الطبيعي أن تكتسب هذه الالأخلاقيات قوة أخرى حين تكرر هذه الدعاية ذات الطبيعة المستعبدة نفسها لأمرة غيريزة غير منتظمة وتصير مثلا فاجرة . فالفن ليس تابعا للأخلاق ، بل هو مرتبط بها ، وذلك بفضل ما ينطوي عليه من استقلال وإخلاص .

٣ - الفن ، والطبيعة ، والصناعة ، والدين

يمدر بنا أن ذكر بقدر ما يسمح المجال ، كلة عن العلاقات القائمة بين الفن والطبيعة أو يعني أدق بين الفن والإدراك ، الأمر الذي سيوضع في متناولنا الواقعية والمثالية ، أو يعني آخر المحاكاة والتجميل ، وإن كان من الصعب الفصل التام بين هاتين الصيغتين . فإن كان الفن واقعيا *réaliste* يعني أنه يستبعد كل المواقف النفعية وأنه يقف حاجزاً بيننا وبين الكائنات الأخرى ، إلا أنه في إمكانه أن يكون مثاليا بالقدر الذي يبحث فيه عن نظرة أكثر مباشرة وأشد عمقاً بإصلاحه عاداتنا الإدراكية . ولا بد من أن ننصر فيما بين هاتين النظريتين مجموعة البحوث التي تتناول **الكلاسيكية** (التي تبحث في الماهية) والرومانسية (التي تتوجه إلى الحياة واللون) وإلى الطبيعة (التي تقصد الواقع) والتأثيرية (التي تتوجه إلى المباشر والرونق) والرمزيّة (التي تقصد الممايز والتناظر) والشككية (التي تقصد التركيب والمندسة) والسرالية (التي تقصد التعالي) إلى آخره .

أما الصناعة فإنها تعد أسوأ أعداء الفن لسببين : أنها تضيع بهاء المناظر الطبيعية

وهي المسألة التي عنى بها « راسكين Ruskin »، وأنها تهدم الأسلوب le style حين. تستبدل به العمل المتتابع . ولكنها تتوافق مع الجمال من هاتين الوجهتين ذاتهما من النظر من حيث وجود « الجمال في مناظر المصانع »^(١٠٦) ، والعمل الآلي الذي يجعل قانونه الأول هو استبعاد كل زيادة فائضة في الزخرفة (مثل هندسة العربات الإيرودينامية) ولا بد بهذه المناسبة من ذكر المؤلف المهم ، لذلك الفرنسي الذي مازال يعيش بأمريكا ، وهو ريموند لووي Raymond Loewy ، الذي أقام منهجا للاستطيفا الصناعية والتجارية أو للدعائية قبل كل شيء ، وهو الذي نجح بواسطة إمكان التغيير الشكلي للمظهر الخارجي للمنتجات سواء أكان المنتج عربة نقل أم علبة سجائر في إعطاء الولايات المتحدة معنى أكثر دقة للانسجام . وقد روى مغامرته هذه في كتابه : « سوق القبيح (١٠٧) راكدة » وقد تتبع فيه باهتمام مساوى الذوق . وانحرافه في العصر الصناعي الآلي الذي قتلت الميكانيكا فيه التصوف « في هذا الجسم الزائد التضخم » الذي لم يعد للنفس فيه مكان ، لو جاز استخدامنا اللغة . برجسونية ^(١٠٨) .

وخلالمة القول ، ما تزال هناك مكتبة بأسرها ، وألف مشكلة أخرى يمكن تعدادها فيما يتعلق بعلاقات الفن بالدين . فالدين على ما يظهر لنا ، يقدم للاستطيفا أبجديتها من ألقها حتى يائها . إذ يبدأ الفن بالقدس لينتهي به . فكما أن العيار الوحيد للاستطيفا والتتصوف هو النشوة l'extase ، فـ كذلك يفرض الفن الأصيل نفسه في البحث الذي يتم بروح دينية ، بمحاس لا يتفق والوسائل المادية التي ينفر منها كبار المبدعين .

وكذلك كما كان الحق هو المحور لـكل القيم الأخرى فالقدس غاية لها ، فهو المثال المتمالى الذي تتجه إليه جميعها ضرورة . ولئن لم يكن الفن سوى درجة من درج هذا الصعود إلى المطلق ، إلا أنه قد يكون بهذا الوصف أكثر الدرج تأكيداً، ولعله أكثر الوسائل التي وجدها الإنسان قدرة في محاولته أن يحيط بالثال في الواقع أو الإلهي في الإنساني ^(١٠٦) .

الفصل الثامن

نقـل الفـنـون الجـمـيلـة

١ - المذاهب الكلاسيكية

فللمسكان أهمية في الشعر : فطبوغرافية نظم « الكاليلجرام » عند

«جيمون أبولينير (١١٠)» ، مثلا ضرورية إلى حد أن غيابها يجعل شعره غير مقبول ، «لعبة الزهر» عند مالرميه Mallarmé ربما تمثل على طريقة تشكيلية ، أي كسلسلة من الرسوم غير التصويرية بواسطة المسافات البيضاء plastiquement بين الكلمات . أما الزمان فهو أساسى في العمارة والرسم ، ومن العبث أن تذكر هذه الصفة الزمانية المرتبطة بعظمة المعابد الإغريقية ، أو في السرعة الحادة للنحت القوطى الملتهب ، أو لضخامة النط «الروماني» ، أو الزمن كثير الاختلاف في زخرفة النط الباروكى ، أو في الحركة المرسومة في الفترة العصاية فى فن ثان جونج أو في الزمن الذى يتهدى عند هنرى ماتيس .

٣ - المذاهب الحاضرة

حاولت المذاهب الحاضرة مقاومة هذا الميل إلى التبسيط ، وكانت من أكثربهذه المحاولات شهرة وأصالحة محاولة التصنيف الطبيعي عند آلان Alain «فهناك طائفتان ، ترسمان بذاتها في مجموعة الفنون والمؤلفات ، هما فنون المجتمع ، والفنون الفردية .. ومن الواضح أن الرسم ، والنحت والتلوين ، وفن الخزف وفن الأثاث وكذلك بعض أنواع العمارة تفسر جيدا بعلاقة الفنان بالشيء ، بغير حاجة إلى التعاون المباشر مع الواقع الإنساني الحاضر». وقد سنت الفرصة لآلان أن يضيف الرقص والتزويق في المجموعة الأولى ، والشعر والبلاغة في مجموعة أخرى ثانية ، والموسيقى في ثالثة ، والمسرح في رابعة ، والعمارة في خامسة ، والنحت في سادسة والتلوين والرسم في سابعة والنشر في الحفل الأخير .

وفي هذا الاتجاه أيضا لابد من ذكر محاولة التصنيف البنائية للفنون الجميلة التي

استطاع شارل لاو تصورها في أواخر حياته (وهي في اعتقادنا آخر عمل له : في يونيو عام ١٩٥١)^(١) وقد استند المؤلف فيه على سيكولوجية الصورة كنقطة بداية واتهى إلى نوع من التضامن البنائي ذي نعْطٍ طبيعي ، ووضح فيه سبعة أقسام رئيسية لتنظيم كل المظاهر الكبرى الحاضرة للحياة الفنية . والسبعين « المركبات البنائية Suprastructures».

(١) الأبنية structures ، و « مركبات الأبنية » الخاصة بالسمع : وهي تنظيم أسلوبى للقوابين الفزيائية والسيكولوجية للذبذبات الصوت ، مثل الموسيقى الأوركسترية والجماعية أى متعددة الأنماط (dolyhermonie) ، مع (استثناء) مختلف الأبنية السفلى infrastructures مثل موسيقى « الفرقة » الوتيرية أو المفردة بكافة أنواعها ، أو أى إتصال أو إضافة « لأبنية - سفل » infrastructures غربية مثل الموسيقى الغنائية .

(٢) « الأبنية » و « مركبات الأبنية » الخاصة بالبصر : وهي أسلوبية المجال البصري أو التفسير الفنى لقوابين البصريات النظرية : التلوين والرسم والنقش الخ ...

(٣) « الأبنية » و « مركبات الأبنية » الفنية الحركية التى تقابل خطوط السير الدينامية - مثل فنون الحركة الجسمانية وتقابل الحركات والأتجاهات والجهودات [العضلية الإدراكية] مثل الباليه ، والأوبر ، والرقص الشرقي بالأيدي والرأس والبطن والرقصات الشعبية والبهلوانية الخ . . . أو فنون الحركة الخارجية مثل نوافير المياه ، ومساقط المياه المضيئة الخ . . .

(٤) « الأبنية » و « مركبات الأبنية » الخاصة بالعمل الذى تقابل الشخصيات أى الإرادات التى يفترض أنها حركة فى أنواع الصراع ، مثل المسرح والسينما الصامتة ، والرسم المتحرك والأوبر والأوبر - كوميك والأوبريت .

(٥) **الأبنية** و « مركبات الأبنية » الفنية للبناء و تقابل المواد أو أسلوبية المواد الصامته منها مثل العارة ، أو الحية مثل النحت ، أو البيانات والمناظر مثل فن الحديث .

(٦) « **الأبنية** » و « **مركبات الأبنية** » الخاصة باللغة مثل الشعر والنثر ، والنثر المنظوم .

(٧) « **الأبنية** » و « **مركبات الأبنية** » الحسية ، مثل فن الحب في العشق السوى أو الفاجر ، والمعتقدات الغريبة في السمر ، والشذوذ الجنسي . وكذلك « فن تهذيب المأكل » أي فنون القذاء والشراب ، وفن الروائح ، والأبنية الحسية والحرارية .

وتكشف النظرة السبعة إلى هذا التخطيط لإدراك زيادة خصوبته وتعقيده على السواء – بيد أننا نتناول كذلك البحث الحديث « مدخل إلى الاستطيطقا » : لموريس نيدونسل ، فنجده فيه تصنينا أحدث وأبسط إلى حد كبير ، وإن كان أقل دقة من تصنيف لاو – (ففي هذا المجال من الصعب إلا تكون على دقة تامة ، ومستحيل إلا تتعسف وعانيا نحاول إلا تكون متصنعين) .

والفنون الأساسية عنده تتبع الحواس الخمس : أي الفنون الحسية – العضلية (الرياضة والرقص) وفنون البصر (الغارة والرسم والنحت) وفنون السمع (الموسيقى والأدب) وفنون تجتمع بين البصر والسمع (المسرح والسينما) ^(١١٢) . وعند مؤلفنا هذا تعتبر المعطيات الحسية للبم والأنف دينية تافهة إلى الحد الذي لا يمكنها على أي حال من الأحوال أن تؤدي إلى فنون حقيقة . وفي الواقع أن هاتين الحاستين يتعرضان لنوع من الضعف ، فيما يتعلق بالذوق لا يوجد له سوى فن قاصر ضئيل هو « فن تهذيب المأكل » ، أما فيما يتعلق بالشم فإن تناسب الروائح لا يبرر المطالبة له بفن كبير يصدر عنه » . (ص ٦٤)

والسبب الرئيسي الذي من أجله لا تنتهي بناءً هذه الحواس إلى فنون حقيقة هو الطابع الجنسي السائد في الإدارات الشمية أو الذوقية «فن الصعب أن تفقد غريرة التغذى إحساس التذوق أو الشم ، وهذا الإحساس الأخير سريح الاتصال بسخافات الجنس » .

غير أنها تسمح لأنفسنا أن نعارض هذا التصور: فلأى سبب في الواقع نحرم على الفن أن يكون جنسيا ، أو على الأقل ذا صبغة جنسية؟ بل نحن نعتقد أن الفن إنما أن يكون جنسيا أو لا يكون : فالفنان الكبير لا بد أن يعشق «الصوناته» Sonate أو اللوحة أو القصيدة التي يؤلفها بل من المستحبيل أن لا تتلون بهذه (البيجولنية) بمسحة من التعشق érotisme .

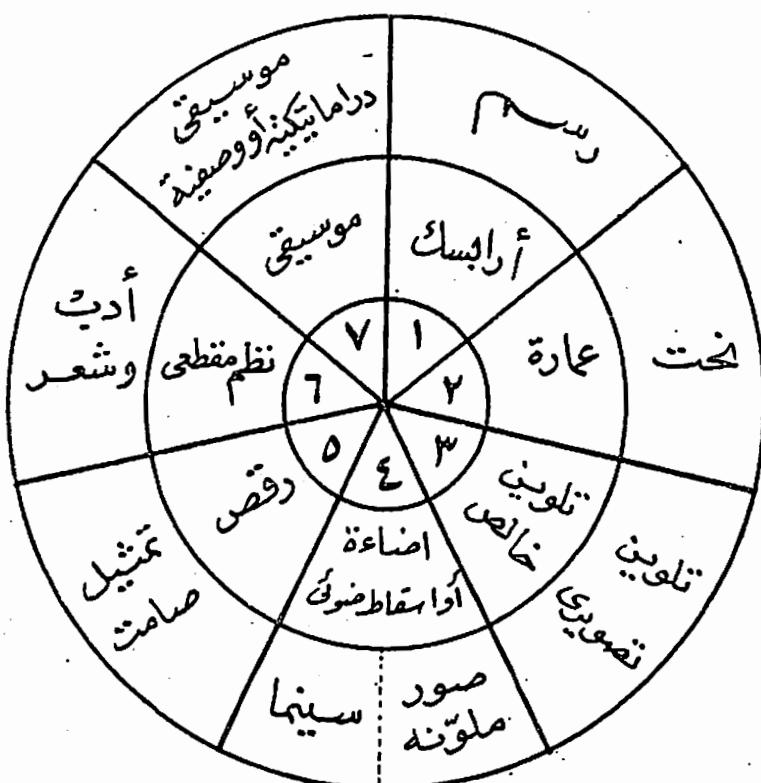
وعلى العموم فإن «فن تهذيب المأكولات» gastronomie يبدو لنا فناً كبيراً جداً، ومحاولة استبعاد ما يظهر للأستاذ «نيدونسيل» على أنه فن ضئيل في مجال الفنون الجميلة يبدو أمراً شاذًا ، إذ لا بد في الحقيقة من الاعتراف بمساواة أساسية بين جميع الفنون منذ اللحظة التي تتجاوز فيها مرحلة الانهيار في الحقائق المادية أو الأعمال ذات الاستخدام العملي . بل إن چوزيف سوجوند ليون كد في «بحثه في الإستطيقا» أن الحواس التي يقال إنها ضد - الإستطيقية أو الفنون المركبة ، لها القدرة على الأقل على بعث افعال إستطيقي حقيقي على السواء مثل الفنون التي يقال إنها فنون كبيرة ، فلعلم العلوم والبسم معطيات إستطييقية لا تقل في تناسقها عن عالم اللسان أو السمع ^(١١٣) .

وكذلك أدان بكل حماس هنا السلم المزعوم للفنون وأنكر أن يكون له أي قسط من المعنى .

٣ - تأثير الفنون

ومن قبل چوزيف سوجوند ، سبق للأستاذ اتيين سوريو في مقالة « الفن والحقيقة » تصور فكرة تأثير الفنون التي لا تنطوى على أي تمييز بين الفنون الصغرى والفنون الكبرى أو فنون المكان وفنون الزمان ، أو فنون البصر وفنون الشم أو فنون التذوق أو السمع ^(١٤) . وأساس تصنفيه يقوم على مذهب دائم لا بداية له ولا نهاية (فهو دائري بالضرورة) حيث تمييز الفنون فيه بفضل درجتها الأولى أو الثانية . وتوضح اللوحة التالية معنى هذه الثورة الأساسية .

« تصنيف الفنون عند سوريو »



- ١ - الخطوط ، ٢ - الأحجام - ٣ - الألوان - ٤ - الإضاءة -
- ٥ - المركات ، ٦ - أصوات ، نفحة ، - ٧ - أصوات موسيقية .

الفصل التاسع

مناهج البحث في الفن

١ - موضوع الاستطيطقا.

لا ينس المكان للحديث المنصل عن المجال المكرس للاستطيطقا بوصفها علماً متميزاً عن تاريخ النقد أو الصنعة . وقد أمكن القول بأن : « الاستطيطقا في معناها الضيق تكمن في المعرفة التي تطلب من أجل اللذة الصادرة من حدث المعرفة ذاته ». وبذلك فهي تنطبق على كل الأشياء القابلة للمعرفة وكل الذوات القادرة على المعرفة التزية والاغتبطان بهذه المعرفة ^(١١٥) . ويترتب على ذلك أن الاستطيطقا لا تقتصر بأن يكون الفن هو هدفها الأوحد بل تقصد أيضاً الطبيعة وكل أنحاء المجال بوجه عام . ويفسر الأستاذ إدجار دو بروين رأيه بأن يقرز « أن الاستطيطقا العامة لا بد وأن تقف عند حدود لذة عالم الرياضة ، وأن الميافيزية لا بد أن تدرس أنحاء اللذة الروحية الخالصة » . غير أنه يبدو أن مثل هذا التصور غير ممكن التمسك به ، لافي الواقع ، ولا فيما يجب أن يكون . وإلا فإن مجال الاستطيطقا سيكون على هذا النحو لانهائية لاتساعه ، إذ يجب اعتبار الاستطيطقا فلسفة للفن وليس أكثراً من ذلك . ويمكن أيضاً التفرقة بين الاستطيطقا الكلاسيكية وبين تطبيقاتها الحديثة التي تعتبر علماً للفن . وقد سبق لكانط أن قال عبارته المشهورة : « تكون الطبيعة جميلة عندما تتخد مظهر الفن ، ولا يمكن للفن أن يكون جميلاً إلا إذا شعرنا بأنه فن » ، وحين يتبع إلى جانب ذلك مظهر الطبيعة » وكذلك يقول هيجل على نحوٍ كثراً صراحةً : (٩ - علم المجال)

« لا يظهر المجال في الطبيعة إلا على أنه انعكاس لل المجال الذهني » . ومن هنا فلابد من اعتبار الاستطيطانا دراسة خاصة بالفن وليس ب المجال الطبيعي على الإطلاق . وتحميل « مستقبل الاستطيطانا » يهدف إلى اعتبار الموضوع والمنهج للعلم الناشيء، ويعرف الاستطيطانا بأنها « علم الصور » ؛ وليس هناك ما يمكن قوله خيرا من هذا . ولا بد من أن نذكر مع الأستاذ سوريو أن الاستطيطانا بالنسبة للفن هي بمنابع العلم النظري بالنسبة للعلم التطبيقي المناظر له ^(١٦) .

٢ - مناهج الاستطيطانا

وكذلك نرى أنه لابد للاستطيطانا أن تفصل عن تاريخ الفن الذي لا تشترك معه إلا في علاقات عارضة وثانوية ، ف المجال النظر في التاريخ هو مجال زمانى « كرونولوجي » أما المجال النظر في الاستطيطانا فهو مجال منطقي: فتاريخ الفن يضع كل ما تقطعه الاستطيطانا من سياقه في محله ثانيا ، بحيث يهتم مؤرخ الموسيقى بتاريخ أسرة « باخ » أما فيما يتعلق بالاستطيطاني فإنه لن يجد أى فارق أساسى بين « جان كريتستان » ولا « جان سپاستيان ». والزيف بهذا الصدد لا يدخل في الدراسة الاستطيطانية إلا بصفة غير أساسية، « فزيف فيرمير كان في الواقع حقيقة تُنسب لجان ميجرين ^(١٧) » فإن جاز للحكم الذي يصدر عليهما أن يظل واحدا بالنسبة للاستطيطانا إلا أن التاريخ يرفض التشابه بين الأحكام التي كان يمكن أن تصدر على هذين المؤلفين . وعلى ذلك تتلاخص مسألة المنهج الاستطيطاني بأسرها في معرفة مدى إمكاناته التخلص من نقد « يتتصف بالضرورة بأنه مصدر للأحكام » وتقديرى أى تقويمى ، فالاستطيطانا ليست عالما معياريا بالضرورة ، وإن كان النقد كذلك دائما . وهنا يختلف المنهج باختلاف الاستطيطانيين . ولو رجعنا للمقارنة الطريقة المذكورة في كتاب « مستقبل

الاستطيقا» : فسوف نفرض أن مجموعتين من الاستطيقيين قد صادفتا خرزاً فأما مكياً على عمله . فينصحه البعض - (سقراط وفنز) - أما الآخرون فيتذمرون منه بمحنة نظرياتهم - (مولار فرنلز وشارل لاو) - «أما فيما يتعلق بالخلاف ذاته فمن الجدير أن نذكر أنه لن يستمع لأحد على وجه العموم ، بل سيفكر في آنيته » . أما بولو أو هوراس فسوف يتتجاوزان النصيحة له : إنهم يفترضان عليه قوانين مهنته والاستطيقا الحاضرة ، مازالت تتدبرذب بين منهج اجتماعي متطرف في نسيبيته ، وتحليل سيكولوجي ذاتي في أغلب الأحيان ، وأتجاه ميتافيزيقي تكمن الدجماتية صفتة الفالية . ويبدو أنه لابد للاستطيقا من أن تتجه بحزم إلى نظرة موضوعية وتجريبية . فالمنهج الصحيح للاستطيقا كما هو لكل العلم لم يعد معياريا Normative بل لابد أن يكون وضعيما Positive . ولقد أصاب الأستاذ جايتنان ^پيكون في إصراره في مؤلفه المرموق «مدخل إلى استطيقا الأدب » على ضرورة تجنب هذا الخلط بين الاستطيقا والنقد ، وبوجه الخصوص بينها وبين الفلسفة ^کيمكن اعتبارها من الآن فصاعدا علما هو علم الفن .

٣ - نظارات أخيرة

هناك اعترافات عديدة، قد أثيرت بمخصوص قيام علم للذوق أو فلسفة للفن ، أو صفة فنية للحساسية . وليس الوقت وقت السؤال عما إذا كان قيام علم الاستطيفاً أمراً ممكناً ، فقد سبق أن بينا أنها قامت بالفعل لدى عدد كبير من الفلاسفة والعلماء . ومع ذلك فقد يبقى أن يقول إنه «لامشاحة في الأذواق»

De gustibus non disputandum.

وقد بين هيجل بوضوح في الثلاثين الصفحة الأخيرة من مؤلفه «في الاستطاعة»^(١١٨)

أن مثل هذا الاعتراض لا محل له . إذ إن لم يوجد هناك فن ولا جمال بل مجرد فنون وأشياء جميلة متنوعة يختلف بعضها عن البعض الآخر بقدر الإمكان ، فمن الواضح أن الاستطاعـة ان تسـكون عـاما . يقول هيـجل : « إن ما يجب أن يستخدم كأسـاس ليس الجـزئـي ولا مـيزـاتـه المـخـاصـة ، ولا الأـشـيـاء ، ولا الـظـواـهـر ولا غير ذلك بل « الفـكـرة » . « ويـجب أـلا تـنظر إـلـى الـمـوـضـوـعـاتـ الـجـزـئـيةـ الـتـيـ تـتـصـفـ بـالـجـمـالـ بلـ الـجـمـالـ بـالـذـاتـ » كـماـ يـقـولـ أـفـلاـطـونـ فـيـ هـيـبـاـسـ الـأـكـبـرـ (٢٨٧) . علىـ أـنـ الـاستـطـاعـةـ انـ لمـ تـجـدـ حـتـىـ الـآنـ الـمـعيـارـ الـمـطـلـقـ لـالـجـمـالـ بـالـذـاتـ ، فـإـنـ هـذـاـ لـاـ يـدـلـ أـبـداـ عـلـىـ اـخـتـلـافـهـ مـعـ النـطـقـ وـالـأـخـلـافـ ، بلـ يـكـنـ القـوـلـ بـأـنـ « الـجـيـلـ أوـ الـحـقـ يـدـلـ عـلـىـ ذـاتـهـ لـابـدـ لـنـاـ مـنـ الـبـدـءـ بـفـكـرـةـ الـجـمـالـ . . . لـأـنـاـ تـنـلـافـ بـذـلـكـ الصـعـوبـةـ وـالـحـيـرـةـ الـتـيـ يـكـنـ لـلـتـنـوـعـ الـكـبـيرـ أـنـ يـخـلـقـهـ لـنـاـ ، أـوـ الـاـخـتـلـافـ الـلـانـهـائـيـ الـذـيـ يـتـصـفـ بـالـجـمـالـ » .

وـخـلـاـصـةـ القـوـلـ أـنـ لـابـدـ مـنـ التـفـلـسـ عـنـدـهـ اـبـدـاءـ مـنـ الـأـذـواقـ :

« de gustibus philosophandum. »

ويـنـبـغـيـ أـنـ نـدـرـكـ أـنـ الـأـمـرـ لـاـ يـتـعلـقـ بـجـمـالـ شـيـ، فـيـ ذـاتـهـ بـقـدـرـ ماـ يـتـعلـقـ بـالـتـفـكـيرـ فـيـ مـوـضـوـعـ نـادـرـ الـقـبـحـ أـوـ فـانـقـ الـرـوـعـةـ . فـهـنـاكـ فـيـ الـحـقـيـقـةـ شـيـ، مـشـترـكـ بـيـنـ الإـبـرـيقـ ، وـالـكـانـدـرـائـيـةـ ، وـالـمـضـدـةـ ، « الـصـوـنـاتـهـ » وـالـرـسـمـ الـمـتـحـركـ وـالـتـراـجـيـدـيـاـ . . . إـنـهـ لـيـسـ مـوـضـوـعـاـ لـلـدـرـاسـاتـ الـاسـتـطـاعـيـةـ إـلـاـ عـنـ طـرـيقـ الـعـقـلـ أـوـ حـينـ يـكـونـ فـيـهـ ، إـذـ أـنـ مـوـضـوـعـ الـفـنـ هـوـ قـبـلـ كـلـ شـيـ، الـذـاتـ الـتـيـ تـفـكـرـ فـيـهـ وـالـتـيـ تـخـلـقـهـ وـالـتـيـ تـنـفـذـهـ ، وـالـتـيـ تـتـأـملـهـ أـوـ تـتـذـكرـهـ . مـوـضـوـعـ الـفـنـ ، كـرـسـوـمـ لـيـوـنـارـدـوـ مـثـلـاـ ، لـيـسـ سـوـىـ مـسـأـلـةـ عـقـلـيـةـ « Cosamentale » . وـلـكـنـ كـيـفـ يـكـنـ التـفـكـيرـ فـيـهـ فـيـ جـوـهـرـهـ إـحـسـاسـ أـوـ حـيـاةـ أـوـ حـلـمـ أـوـ غـيـرـ ذـلـكـ ؟

يقول هيجل أيضاً : « إن المجال بوصفه موضوعاً للخيال ، أو للحدس ، أو للإحساس لا يمكن أن يكون موضوعاً للعلم ولا يستجيب للمعالجة الفلسفية ». وقد يخطر أيضاً هذا السؤال : كيف يمكن للإحساس أن يكون موضوعاً لدراسة تصورية ؟ إن الفنان عاطفي خالص ، فهو يقنع بالاستمتعان أو بالتدوّق : ومن المستحيل عليه أن يفكّر . وتبعد الاستطاعة لـ الكثيـر من العـقول النـيرة أنها مـقدار عـلـيـها بالـعـقـم والـاصـطـنـاع ، مـادـام الفنان الكبير يستجيب « لـ شـيطـانـه » على طـرـيقـة « شـاتـورـبرـيانـ ». وـعـلـيـات الـخـلق أو التـذـوق أو الأـدـاء في الفـن لا يمكن أن تـفـسـرـها بل إنـنا نـحـيـاهـا ، فـقـدـ كان « لـ اـمـرـتـينـ » يقول : « أنا لا أـفـكـرـ أـبـداً . . . » غيرـ أنـ هـنـاكـ الـكـثـيـرـ يمكنـ قولـهـ فيـ مـقـابـلـ هـذاـ الوـهمـ . فالـفـنـانـ يـتأـمـلـ فـيـ الـرـاقـعـ أـكـثـرـ مـاـ يـبـنـ ، فـيـ الإـجـاسـمـ اـسـتـدـلـالـ وـهـوـ لـبـسـ مـجـرـدـ حـادـثـ عـارـضـ : وـتـوـجـدـ فـسـكـرـةـ ideeـ فـيـ باـطـنـ الإـحـسـاسـ ، كـمـ يـوـجـدـ لـلـفـكـرـ « تـجـريـدـ إـحـسـاسـ » وـفـكـرـةـ الإـحـسـاسـ أوـ هـذـهـ الصـورـةـ الـأـسـلوـبـيـةـ هـيـ كـاـتـصـورـ الـمـثـلـيـ يـمـكـنـهـاـ أـنـ تـضـمـ الذـاتـ الشـاعـرـةـ عـلـىـ قـدـمـ المـساـواـةـ مـعـ الذـاتـ الـفـكـرـةـ .

وفضلاً عن ذلك فـكـنـيـراـ ماـ يـبـدـوـ أنـ الـحـدـيـثـ عـنـ الفـنـ لاـ يـتـسـمـ بـسـمـةـ الـجـدـ ، إذـ يـوـجـدـ فـيـهـ يـقـعـلـ بـهـ وـهـ سـابـقـ مـتـأـصـلـ عـنـدـ كـثـيـرـ مـنـ الـفـلـاسـفـةـ الـذـيـنـ يـؤـمـنـونـ عـنـ طـيـبـ خـاطـرـ بـكـلـمـةـ قـالـيـرـيـ الـتـيـ قـالـهـاـ بـابـسـامـةـ : « كـلـ مـاـ هـوـ اـسـتـطـيـقـ فـهـوـ مشـكـوكـ فـيـهـ . . . » وـلـكـنـ أـلـمـ يـقـلـ الـأـوـلـفـ نـفـسـهـ أـيـضـاـعـنـ الـفـلـاسـفـةـ كـلـهـاـ إـنـهـاـ لـيـسـ « سـوـىـ لـعـبـ بـالـأـفـكـارـ ? » فـلـسـفـةـ الـفـنـ مـتـضـامـنـةـ فـيـ الـوـاقـعـ مـعـ كـلـ فـرـوـعـ الـفـلـسـفـةـ . وـمـعـ ذـلـكـ فـهـنـاكـ أـلـفـ مـيـتـافـيـزـيـقـ وـمـيـتـافـيـزـيـقـ يـسـخـرـ مـنـ الـأـسـتـطـيـقـاـ لـاـفـتـقـادـهـ نـقـطـ اـرـتـكـازـهـاـ فـيـ الـمـحـسـوسـ . فـالـأـخـلـاقـ تـعـقـدـ عـلـىـ الـفـعـلـ ، وـالـمـنـطـقـ عـلـىـ الـعـلـمـ ، أـفـلاـ تـعـتمـدـ الـأـسـتـطـيـقـاـ عـلـىـ الـفـنـ ؟ أـفـلاـ تـكـوـنـ مـثـلـهـ أـيـضـاـ ؟ لـيـسـ بـالـضـيـطـ عـنـدـ كـثـيـرـ مـنـ كـبـارـ هـؤـلـاءـ الـفـكـرـيـنـ : فـالـفـنـ عـنـدـهـمـ وـلـوـ كـانـ لـاـشـعـورـ يـاـ هـوـ ذـلـكـ النـاشـطـ التـافـهـ الـبـاطـلـ فـيـ كـلـ الـأـحـوالـ ، الـضـائـعـ فـيـ

«المدينة» أو كما يقول چوزيف بروdom : «ليس عمل الفنان مهنة». ولكن ماذا يكون الاستطيق؟

من المؤكد أن مؤلفي القرن الثامن عشر ، وعدها كبار من مؤلفي القرن التاسع عشر قد خلقوها من بعدهم فسخرة مرموقة بعض الشيء عن علم المجال . وهناك كثيرون قد اضطروا إلى اصطناع أسلوب غنائي عند حديثهم عن الشعر ، فأصبحوا بكل بساطة مثار السخرية . وأخرون أرادوا أن يكونوا مؤثرين كي يصفوا الدراما ، ومضحكتين كي يكتبوا عن الفصحى ، ولاذعين عند تعريفهم للتراجيديا أو ملحقين عند تناولهم الرائع ، فكان لهم اصطنعوا ماوراء الصورة بدلاً من الصورة . والخطر الدائم في هذه الأمور هو الوقوع في اللغو . وكثيراً ما ازلت الاستطيقا في هاتين الغوايتين ، المسؤولية والاصطناع . فلنترك جانباً تلك «الأحاديث في المجال» تلك الأحاديث العقيمية التي كانت تتتهنى دائماً إلى القول في آخر لحظة ممكنة إنه «الوحدة في الكثرة» ، فقد آن الأوان كي تتحذ الاستطيقا اتجاهها آخر - وقد نزل علم النفس عن تقديس «النفس» منذ زمن طويلاً ، فلا ينبغي أن يتخلف علم المجال .

ففي إمكان الاستطيقا أن تصبح علمًا ، إنها صنعة فنية ، وظاهر الحق أن تصبح مهنة . وإن يستطيع أحد أن يوفى القول في الإساءة التي أصابت الاستطيقا على أيدي المتحذلين والهواة والمتبذلين ، ولا بد أن تذكر هنا كلية الأستاذ باشلار «عندما يتعاقب الأمر بكتابه السخافات فسيكون من السهل حقيقة أن تؤلف فيه أضخم الكتب» . وفي مقابل لغة القرن التاسع عشر ، يسجل القرن العشرون تقدماً أو تغيراً أساسياً ، إنه يقيم استطيقا محملة . فلم يبق أمام الاستطيقا الحاضرة سوى طريقين : إما أن تفرق في بحر العاطفة الشخصية أو أن تصير علما . وإذا رفضت الاستطيقا أن تكون تجربة ، دقة ، مضبوطة ، فصيরها أن تختفى من الوجود .

حواش وملحوظات

يمكن تلخيص رأى فاليرى بصدق هذه العبارة كما يلى :

(١) « ... رغبة في الاستطلاع الميتافيزيقى ، المتعلق باللذة وفكرة المجال ، فالفيلسوف في بحثه في الأشياء ينتهى إلى نوع من المعرفة لا يرجع إلى العقل الخالص وحده ، ولا إلى الإحساس وحده ، ولا إلى مجال الفعل المعتاد للإنسان ، ولكنه يأخذ بنصيب من جميع هذه الأحوال ، وقد كانت اللذة *Le plaisir* من أهم الموضوعات التي اهتمت الاستطيقا ببحثها . فهناك نوع من اللذة خامض يثير الفكر والعمل وينتهي إلى فكرة المجال . »

«المقال الافتتاحى للمؤتمر الدولى الثانى للاستطيقا وعلم اللذة» باريس عام ١٩٣٧ .
المنشور بكتاب «التنوعات» *Variété* ج ٤ ص ٢٣٧ - ٢٦٥ .

[م]^(*)

(٢) الاستطيقا . أوبيريه . نشرة باريس ١٩٤٤ . جزء ١ ص ١٢ . ترجمة جان كليرش .

(٣) انظر هذا المعنى في الجزء الأول من «نقد المقل الخالص» - الاستطيقا الترسندتالية ، بحث في إدراك المكان والزمان - الصور الأولية لحساستينا .

(٤) المرجع نفسه - المؤتمر الثاني الدولى للاستطيقا .

(٥) مجلة الاستطيقا السنة الأولى - عدد ١ - نص التقديم ١٩٤٨ .

(*) يشير الحرف (م) إلى بعض الإضافات التي أضافتها النزجة وهي غير موجودة بالأصل الفرنسي .

- (٦) هذا الكتاب المختصر ، فيه كثير من الفجوات ، فقد استبعدنا كل ما يتصل بدراسة الفنون ، والصناعات الفنية ، وعلم المجال التطبيقي ، وعلم المجال الصناعي ، وكذلك كل ما يتعلق بالكوميدي أو التراجيدي ، أو بالبهاء أو السمو ، ويمكن فيما يتعلق بهذه الموضوعات الرجوع لكتاب شارل لاو « أفكار في الاستطيفا » (١٩٤٨) « مدخل إلى الاستطيفا » نيدونسيل (١٩٥٣) ، وكذلك إلى « الاستطيفا أو علم الفن » لزميلنا جان ميكيل ١٩٤٩ ، و«بحث في الاستطيفا » آر . سوجوند .
- (٧) إسكندر جوتليب بومجارتن ، أستاذ في جامعة فرانكفورت . نشر مؤلفه استطيفا Aesthetica عام ١٧٥٠ . وهذا هو تاريخ ميلاد علم الفن .
- (٨) لقد افترضنا منذ البداية أنها لا تتكلم إلا عن الفلسفه وليس عن المبدعين ، على الرغم من وجود استطيفا قد تكون لدى هؤلاء سواء كانت ظاهرة أو كامنة . فاستبعدنا بذلك كل استطيفا قد تكون متفرعة عن الفنون الجزئية أو عن نظرية عامة في الفن سواء عند ميخائيل أنجلو حتى بول فاليرى ، أو عند بوا حتى أوجين دولا كروا ، أو عند لسنح حتى رودان . وكذلك الحال عند الفلسفه الذين بقية استطيفا عندهم ضئيله كما عند ديكارت وبرجمون . واستبعدنا أيضاً الباحثين وكتاب الفن والمواء على اختلاف أنواعهم أمثال : مالرو . وروضيه كالوا وجايتن پيكون Picon فالامر يتعلق هنا بالاستطيفا في معناها المحدود بصرف النظر عن الأعمال الأدبية .
- (٩) انظر بوجه خاص ب . م شول Schuhl : « أفلاطون وفن زمانه » (١٩٥٢) .

(١٠) ريتوند بايه « بحث في منهج الاستطيقا » طبعة فلا مريون . (١٩٥٣) .

(١١) كينكيناتوس : Cincinatus, Lucius Quinctius ، كان فلاحا رومانيا

يصل بحفله حين دعى ليدافع عن الجيش الروماني الذي حاصره الإيكويون على جبل الجيدوس ، وأبلغ بلاء حسنا حتى صار دكتاتورا غير أنه ترك الحكم وعاد إلى حفله . ويضرب به المثل في ما كان يتصف به الروماني القديم من بساطة وشفافية في القرن الخامس قبل الميلاد . [م]

(١٢) انظر فايدروس (١٢٤٥) .

(١٣) « رو بان » أفلاطون ص ٣٠٥ - ٣٠٧ .

(١٤) المرجع السابق الذكر ص ٧٢ .

(١٥) انظر « فايدروس » د ٢٤٩ .

(١٦) بايه Bayer : « ليوناردو دافنشي . اللطف La grâce » . باريس ١٩٣٣ .

(١٧) « الحقيقة في هذا الجانب من البرانس ، خطأ عبرها » تنسب هذه العبارة لپاسكارل . [م]

(١٨) ان نظير الوقوف عند ديكارت ، إذ لم يتكلم بوضوح في الاستطيقا : وتحيل القاريء إلى بحث لزيمينا : أوليفيه ريو داللون Allonnes d في مقال ظهر في مجلة العلوم الإنسانية . ليل . يناير ١٩٥١ . وعنوانه : « استطيقا ديكارت ». وقد بين المؤلف أن ديكارت لم يقدم استطيقا ، إذ كان من المستحيل بالنسبة له الجمع بين الحس والفكر أو قدرة الإدراك وقدرة الحكم . وهي فكرة تعارض قبول حقيقة الإنسان المحسوسa العينية .

(١٩) « مقال في الجمال » (١٧٤١) .

(٢٠) ١٧٢٤ - ١٨٠٤ .

(٢١) لاذونت بومياني Bompiani : قاموس المؤلفات . جزء ١ ص ٥٨٤ .

(٢٢) انظر س. شوفير c. Schuwer : « مبادىء استطيفاً كانط » مجلة الفلسفة
مايو عام ١٩٣٢ .

C. Philosophie der Kunst-werke. (٢٣)

V. 362.

(٢٤) كنوكس Knox I. : « النظريات الاستطيفية لكنط وهيجل وشوبنور »
ص ٧٩ .

(٢٥) « الاستطيفا ، علم التعبير ، ولغة عامة . » ص ٣٠٠ .

(٢٦) لم يكتب ماكس استطيفا . انظر لوففير Lefebvre « محاولة في الاستطيفا »
باريس ١٩٥٣ . Contribution à l'esthetique .

(٢٧) انظر نصوص مختارة من استطيفا هيجل . لـ كودوس c. Khodoss المطبوعات
الجامعة الفرنسية F. U. P. باريس (١٩٥٤) .

(٢٨) النظرية الحديثة للأستاذ ميكيل دوفرن ١٩٥٣ .

(٢٩) الجزء الثالث ص ٢٧٥ .

(٣٠) يقول فـكتور كوزان : إن الفن هو إعادة خلق الجمال ، وقدرتنا على هذا
العمل تسمى بالعفوية . المرجع السابق . ص ١٧٣ .

(٣١) للبحث عن استطيفا برجسون ، انظر التحليل المتأثر ابائيه « بحث في المنهج
في الاستطيفا » . ١٩٥٣ أو « برجسون » لجانكليمنت ١٩٣٠ .

(٣٢) انظر شارل اندرل Andler : النشأة الاستطيفي عند نيشه . ج ٣ . ص ١٤ .

(٣٣) كل هؤلاء ومن ينضم إليهم حاولوا استبقاء فلسفة الفن ولكنها كانت تخلي
محلها لعلم الفن .

(٣٤) « عن الحق والجمال ، وانجذب . » ١٨٥٣ ص ٢٥٧ .
(٣٥) ميخائيل أوچين شيفروں : Chevreul . كيميائي فرنسي عاش في القرن التاسع عشر ١٧٨٦ - ١٨٨٩ ، وقام بإجراء تجارب على الألوان ، واهتم بدراسة الصبغات ، وعمل مديرًا للمتحف بياري . [م]

(٣٦) مجلة الاستطيقا . جزء ٦ - كراسة رقم ٢ . « مكانة شارل لا لو في الاستطيقا الفرنسية المعاصرة . » ١٩٥٣ ص ١٨٣ .

(٣٧) شفروں : فيما يتعلق بالأثر المتبادل بين لونين على بعضهما . (مذكرات أكاديمية العلوم بياري ، عام ١٨٣٢) .

Fechner : Ueber die Frage ob die Sogenannten Farben etc. Ann. de Poggendorf, 1838.
وخترا :

وكذلك شفروں

Chevreul, Contraste simultané des couleurs, Paris, 1839.

Fechner, Tatsachen . . . , Poggendorf, 1840.

Chevreul, Notes sur quelques expériences du contraste simultané des couleurs , ac. des sc , 1858.

Fechner, Einige , etc. , Leipzig, 1860

(٣٨) انظر مثلاً لوی Loewy : « بيع القبح سي . . . » ١٩٥٣ .

Cf. Vorschule der Aesthetik, (٣٩).

أو الاستطيقا التجريبية عند فنر لشارل لا لو ١٩٠٨ - الفصول الثلاثة الأولى .

OP. cit. p 52. Vorschule der Aestheik. (٤٠).

(٤١) وودورث : علم النفس التجربى . ترجمة فرنسية ١٩٥٠ ، جزء ١ ، الفصل ١٦ .
« الاستطيقا التجريبية . » .

وانظر أيضاً شاندلر Chandler : مراجع في الاستطيقا التجريبية .

سار في نفس الاتجاه كل من ت. موونرو Munro محرر جريدة الاستطبابية Aesthetics . Exp: Bipliography . و قد أرنهيم Arnheim .

(٤٢) ويتمر Max Dessoir، وليپس Lipps، وأوماكس دوسوار، فنر على اللاحق والسابق.

(٤٣) اتجاه تجربی عند مايرز Myers ، وبفر Puffer ، وفالنکین Vatenkine . وابسنک Eysenck . وپکفورد Pickford ، وفرنون Vernon وجراجر Granger وغيرهم .

(٤) انظر بحثنا اللاحق «استطاعتنا للعمل». وقد ظهر منه جزء في مجلة العلوم العامة. عدد واحد - عام ١٩٥٤.

(٤٥) الفنون وعلاقتها المتبادلة . ١٩٥٤ .

(٤٦) انظر لـ كروتش بالفرنسية : ملخص استطبيق ، والاستطيفا ، وعلم التعبير واللغة العامة ، والشعر ، ومحاولة للنقد الذاتي الخ ...

(٤٧) طبعة ١٩٣٦ - المطبوعات الجامعية الفرنسية .

^{٤٨}) «مَحْثُونَدِي لَا سُطْهِنَفَا كَنْت» ص ١٠٦.

التعاطف · Empathie · Einfühlung (٤٩)

تعنى في الأصل التجربة انتياليلية التى يسقط فيها الإنسان دوافع الذات اللاشمورية على الموضوع . ويقال إن أرسطو قد أشار إليها في كتاب الخطابة (141، ٢، ٣) وقد وضع تيودور ليبس Lipps نظريته في "einfühlung"

ليفسر بها تجربة الإنسان التي يسقط فيها إحساساته على العالم الخارجي مثلاً عند تصوّره الحركة في العمود الحلزوني (Raumaesthetic 1893—97) وقد ترجمت في الأنجلوأمريكية Aesthetic sympathy، غير أن العبارة الأخيرة تغلب الجانب الشعورى . ولهذا الاصطلاح أهمية كبيرة في علم النفس والابداع . انظر إلى فرنون Lee Vernon « الجيل Beautiful » .

[٢]

(٥٠) أوبير Auber ١٩٤٧.

(٥١) المطبوعات الجامعية الفرنسية ١٩٣٤.

(٥٢) ترجم الأستاذ الازار Alazard المؤلف الهام لبرنارد برونوون « الابداع و تاريخ الفنون المرئية » عام ١٩٥٣ .

(٥٣) « النهج في الابداع » فلامريون ١٩٥٣ ص ١٠٩ ، أول عبارة من المحاضرة الافتتاحية للأستاذ بايه في السوربون ٨ ديسمبر عام ١٩٤٤ .

(٥٤) دولا كروا « الشعر في الفن » .

(٥٥) المرجع نفسه ص ١٧٧ .

(٥٦) انظر عدد خاص بمجلة الابداع - ابريل - مايو ١٩٥٣ مهدى إلى شارل لاو .

(٥٧) بول كلوديل P. Clédé ١٨٨٦ - ١٩٥٥ .

تأثير براميرو، وفي كنيسة نوتردام تملكته العقيدة الكاثوليكية فقال « في لحظة واحدة اتبه قلبي فأمنت ! ». .

« Eu un instant, mon coeur fut touché et j'ai crus ! »

وخدم في السلك السياسي سفيراً لفرنسا في الشرق الأقصى وفي أمريكا الجنوبيّة، وكان أكثر اهتمامه بالشعر الفناني والديني. وابتدع أسلوب الشعر المشور

Le Verset وينغلب على شعره مسحة صوفية واقتئاع بالmessiahية

أندريله جيد A. Gide (١٨٦٩ - ١٩٥١) من أشهر الكتاب الروائيين، وقد حُدِّدَ في الرواية السيكلوجية بتحليله العميق. اعتنق الماركسيّة ولكنه رجع عنها. وحصل على جائزة نوبل للأدب ١٩٤٧.

مارسيل بروست M. Proust ١٨٧١ - ١٩٢٢ يعد هو وجيد من أشهر الروائيين الفرنسيين المعاصر بين وأهم مؤلفاته « في البحث عن الزمان المفقود ». والفن عند بروست هو الوسيلة التي بها تغلب على الزمان، ويرتفع الفن في استطاعته بروست إلى ما يقرب من الدين .

استيفان مالارمي S. Mallarmé ١٨٤٢ - ١٨٩٨ : تأثراً بـشعر رامبو وانضم لحركة الشعرا الرمزيين symbolistes في فرنسا. بول فاليري P. Valéry ١٩٥٤ :

ضمن نظريته الاستطيقية في مؤلفه Eupalinos وألف في النقد الأدبي « Variété » في خمسة أجزاء، وكذلك ألف كتاب « الروح والرقص » L'âme et la dance . وساق على لسان سقراط فكرته الاستطيقية في أن الرقص يمكنه أن يسمو بالمرأة المبتذلة إلى كائن سامي . أما في كتاب « اوبارينوس Eupolinos » فتدور فكرته حول وصف المهندس الذي يحمل ما بين يديه من مادة إلى عمل فني . [م]

(٥٨) اندريله مالرو A. Malrou

ولد عام ١٩٠١ ، وسافر إلى الشرق الأقصى حيث شارك هناك في حركة

« أنام الحديثة Annam Jeune » ثم في الحرب الصينية الأهلية ، وكانت كتاباته الأولى تدور حول إقامته في الشرق الأقصى ، وبعد عودته إلى أوروبا أخذ في النضال ضد النازية والفاشية، وفي عام ١٩٣٦ انضم لصفوف الجمهوريين الإسبان ، و جاءت الحرب العالمية الثانية فأوحت له بموضوعات جديدة لتفكيره « Les Noyers de l' Altenburg »

[٢]

- (٥٩) المطبوعات الجامعية الفرنسية ١٩٢٩
- (٦٠) المجلة الفلسفية . يناير ١٩٣٣
- (٦١) مستقبل الاستطيقا ص ١٦٧
- (٦٢) « البناء الفلسفي » L' instauration philosophique • المطبوعات الجامعية الفرنسية ١٩٣٩
- (٦٣) « بحث في الاستطيقا » Traité d' esthétique في مجموعة لوغوس Logos المطبوعات الجامعية الفرنسية .
- (٦٤) انظر لوفيير Lefebvre : « محاولة في الاستطيقا » باريس ١٩٥٣ Contributiona l' esthétique • P. U. F.
- وجادانوف A. A. : « فيما يتعلق بالأدب ، والفلسفة والموسيقى » .
- وماركس Marx : « نصوص مختارة في الفن » ل. ليفشتيس Lifschitz . (برلين) .
- (٦٥) انظر مادة « فن » في الكراسات الدولية لعلم الاجتماع جزء ٥ ، عام (١٩٤٨) . Cahiers internationaux de sociologie. •
- (٦٦) « البناء الفلسفي » (١٩٣٩) .

(٦٧) للإمام بتحليل أوسع لإنتاج الأستاذ سوريو رئيس الجمعية الفرنسية للاستطيقا ورئيس تحرير مجلة الاستطيقا ، وأستاذ الاستطيقا وعلم الفن في السوربون .

ارجع إلى نيزيه : « خليط من الاستطيقا ، بمقدمة لإثنين سوريو ». (١٩٥٢)

Nizet : *Mélanges d'esthétique offerts à Etienne Souriau*. 1952.

(٦٨) « تناول الفنون » ص ٢٧ - ٢٨ ، ٢٨ ، ما هو الفن ؟

« Correspondance des arts »

(٦٩) الإخوة جونكور Les Goncourt هـ إدموند Edmond (١٨٢٢ -

١٨٩٦) وجول Jules (١٨٣٠ - ١٨٧٠) الذي كانت وفاته مبكرة . وكان

إدمونديقابل الكتاب في مرسه Auteuil ' الذي تحول بعد ذلك إلى أكاديمية

الجونكور . وقد التزما بالفن الواقعى الذى ظهر خاصة فى رواية

Germinie Lacerteux وهى الرواية التي تأثر بها زولا Zola ووجهته

النزعه الواقعية الطبيعية . كما يمكن أن تضم الواقعية فى الأدب الفرنسي

إلى جانب الجونكور جوستاف فلوبير Flaubert (١٨٢١ - ١٨٨٠)

وألفونس دوديه وجى دومبابسان . [م]

(٧٠) أنطوان والمسرح الحر Antoine et le Théâtre libre أندريه أنطوان

كان يعمل موظفا بشركة الفاز وأسس مسرحا لتمثيل الروايات التي تمثل الحياة

الخارية ، وكان بهذا مؤسسا للمسرح الحر الذى ساعد على ازدهار الفن

الدرامي الفرنسي مدة ٩ سنوات من ١٨٨٧ - ١٨٩٦ - وقد تقبل هذا المسرح

مختلف الاتجاهات . وعلى الرغم من نزعه أنطوان التلقيفية إلا أنه قد ساعد

على دفع النزعه الواقعية الطبيعية قدما . [م]

(٧١) أسلوب التوالى فى الفن الموسيقى : fugue || La Fugue هو أسلوب فى التأليف

الموسيقى تدخل فيه مجموعة من الأصوات كل بدورها على التبادل في انسجام مع الموضوع الرئيسي . وقد عرف باخ Bach بأنه من أحسن من نبغ في هذا الأسلوب من التأليف الموسيقى . [م]

Le Lettrisme de M. Isidore Isou. (٧٢)

يقصد بهذه الفقرة على العموم بعض انحرافات النزق التي قد تصدر من بعض المؤلفين ، فالفترة البيضاء هي الفترة التقليدية السابقة على فترة بيكاسو وإنتاجه الأصيل . أما Le lettrisme عند إيزيدور إيزو فيعني بها الأدب الرخيص عند هذا الشاعر إيزيدور إيزو « [م] »

(٧٣) لن نترسل في هذه المشكلة الأساسية التي جعل منها « نيدونسيل » موضوعاً لعدة فصول من مؤلفه « مدخل إلى الاستطيقا » (١٩٥٣) .

(٧٤) غير الاستطيق ضد الاستطيق Anesthétique et inesthétique . يقول شارل لاو « من اللائق أن نفرق من جهة بين الاستطيق esthétique أو الجميل beau وبين ضد الاستطيق inesthétique أو القبيح ، ومن جهة أخرى بين غير الاستطيق l'anesthétique أو الذي على الحياد ولا يناسب له أي صفة استطيقية . وبالمثل يمكن التمييز بين الأخلاق moral أو الخير وضد الأخلاق immoral أو الشرير ، وبين غير الأخلاق amorale أو الفريب عن القيم الأخلاقية . وكذلك أيضاً فيما يتعلق بالمنطق logique ضد المنطق illogique وغير المنطق alogique . شارل لاو : « أفكار عن الاستطيقا » .

ملحوظة ص ٥ Notions d'esthétique p 5.

[م]

(٧٥) « مستقبل الاستطيقا » ص ١٣٩ .

(٧٦) وينطبق هذا الكلام على أبسط الأعمال الفنية ، لأن الفارق ليس إلا في الدرجة . فالفن الجسديون متى أو صناعة الأبنوس ، كلها يقدم من الغبطة ما تقدمه السمفونية التاسعة أو منظر الفتاة الجالسة على الخضراء ، وللإضافة من هذا الموضوع انظر ما يلي « معيار الفن » و « خليط من الاستطيقا وعلم الفن

عند اثنين سوريو » لنزيه ١٩٥٢ .

(٧٧) تقسيم العمل الاجتماعي ص ٢١٩ .

(٧٨) « الواجب والديومة » Devoir et Durée ص ٢٥١ .

(٧٩) « مستقبل الاستطيقا » ص ١٤٦ .

(٨٠) الشاعر الانحرافي Le poète décadent

ظهرت حركة « الشعراء الانحرافيين Les poètes décadents » في نهاية القرن التاسع عشر حول عام ١٨٨٠ . وكانت تهدف إلى الاحتجاج على الحركة الرومانسية ومذهب البرناسين Parnasse ، وكان من أهم رجالها Rebourg وهو سمان Huysmans وله رواية La mort de Laforgue الشهورة التي تأثر بها دانونزيو Dannunzio .

[م]

(٨١) نذكر بهذا الصدد تحليل برجسون للممكن والحقيقة في « الفن والحركة » وقد كان برجسون يحيط على السؤال « كيف سيكون مسرح الغد ؟ » بقوله « إن علمته لكتبت فلت » فلوعلمنا كيفية الخلق لما كتبنا عنه شيئاً .

(٨٢) تاريني Tarnini : ١٦٩٢ - ١٧٧٠ .

هو چيوزيبي تاريني ، اشتهر في الموسيقى كمؤلف لـالكمان ، وقد سبب زواجه بإحدى تلميذاته غضب السلطة الدينية فاعتُكفت في دير أسيسي Assisi وكتب الصوناتة التي اشتهر بها وهي المسماة «ترنيمة الشيطان» وسمح له بعد ذلك بالعودة إلى زوجته وقضى بقية حياته في بادوا .

[م]

(٨٣) ذكر عند هنرى دولاكروا «سکلوجیہ الفن » ص ١٨٧ .

(٨٤) «مذهب في الفنون الجميلة » ص ٣٤ . Système des beaux arts .

(٨٥) هنرى دولاكروا . المرجع السابق ذكره ص ١٤٧ .

(٨٦) نجد هذه الصور الثلاث في الجزء السادس من مؤلف دوماس Dumas المسمى «بالبحث الجديد Nouveau Traité ، أما الرابعة وهي الآلية automatisme فقد ترك ذكرها .

(٨٧) الأداء الخلائق . L'interprétation créatrice . 2 vol, P.U.F. 1951.

Bibliothèque internationale de Musicologie.

(٨٨) «فنومينولوجيا التجربة الاستطيقية » :

« Phénoménologie de L'expérience esthétique » P.U.F. 2.vol.
(1953) « coll. Epiméthée »

(٨٩) إiroسترات Erostrate

هو إiroسترات الإفيري ، أحرق معبد ديانا بإيفيز ، وكان يُعد إحدى عجائب الدنيا السبع ، وذلك في نفس الليلة التي ولد فيها الإسكندر ٣٥٦ ق.م.

وذلك ليخلد اسمه في التاريخ مع الفرازة . ويقال إن الإفريزيين غضبوا عليه [م] وأصدروا أمراً يمنع الناس من النطق باسمه .

(٩٠) Vom Musikalische schonem, 1854

(٩١) هناك عدا ذلك موضوعات كثيرة لم يمكن بحثها نظراً لضيق المكان مثل : « التحليل النفسي للفن » لبودوان Baudoin و « سيكوباثولوجيا الفن » و « الفن والجنون » للدكتور فانشون Vinchon و « استطيفاً البالنولوجي » لدشيه Deshaies بحث دكتوراه (١٩٤٧) .

(٩٢) انظر « الرجل والآلة » مجموعة يرأسها فريدمان Friedmann ، باريس ١٩٥٠ « موقف الفن الحديث » ص ١٣ .

(٩٣) مجلة الفلسفة عام ١٩١٤ .

(٩٤) المرجع نفسه جزء ٦ - ١٩٤٨ .

(٩٥) إتيين سوريو « الفن والحياة الاجتماعية » الكراسات الدولية لعلم الاجتماع .
(٩٦) نفس المرجع .

(٩٧) « سوسيولوجية الفن » كراسات علم الاجتماعات الدولية باريس ١٩٤٨ ، جزء ٤ ، ص ١٦٣ .

(٩٨) انظر « سوسيولوجية التحذق » (تحت الطبع) .

(٩٩) دائرة المعارف الفرنسية الدائمة . ص ١٦ - ١٧ ، ١٧ - ١٩٣٥ ، ١٩٣٦ - ١٩٣٦ .

(١٠٠) نشرة في المجلة الدولية للفلسفة ١٥ يناير سنة ١٩٤٩ .

(١٠١) موسيقى الغرفة Musique de Chambre

سميت كذلك لأنها كانت تعنى في الأصل الموسيقى المحدودة بإمكانيات

الغرفة التي تضم الأوركسترا ، وهي تقابل على العموم موسيقى الكنيسة أو موسيقى المسرح . وقد ظلت طوال القرنين السادس عشر والسابع عشر في رعاية طبقة الأشراف . وأكثر موسيقى الأوركسترا في القرن الثامن عشر تقرب منها أكثر ما تقرب من موسيقى القرن التاسع عشر ذات القدرة الأوركسترالية الواسعة ، وعلى أي الحالات فموسيقى الغرفة هي الموسيقى التي تميّز بأنه من الممكن استعمالها في الغرفة .

[م]

(١٠٢) چوليان بندـا Julien Benda : الانسكلوپيديـة الفرنـسـية ص ٦٦ -
ص ٦٣ إلى ص ٦٦

(١٠٣) أهرام التولـيـك : Tolthéques
التولـيـك هـم سـكـانـ لـلـكـسيـكـ فـيـ القـرـنـ السـادـسـ المـيـلـادـيـ وـقـدـ اـشـهـرـواـ
بـحـضـارـتـهـمـ الزـرـاعـيـهـ . وـقـدـ ظـهـرـتـ مـنـ بـعـدـهـاـ حـضـارـةـ الأـزـتيـكـ
Aztéquesـ فـيـ القـرـنـ الـرـابـعـ عـشـرـ .

[م]

(١٠٤) انظر « الرسم والمجتمع » أودان Audin ١٩٥١ .
(١٠٥) السنة الاجتماعية. Année sociologique. ١٩٤٨ - ١٩٤٠ ج ٥

Verhacren , Honegger , Pacific 231 (١٠٦)

N. R. F. 1953. (١٠٧)

(١٠٨) انظر الاستطيقـا الصـنـاعـيـهـ فـيـ عـدـدـ خـاصـ لـجـلـةـ الاستـطـيقـاـ عـامـ ١٩٥١ـ وـخـاصـةـ
المـقالـ الرـئـيـسـيـ لـلـأـسـتـاذـ إـتـيـنـ سورـيوـ .

(١٠٩) انظر ر. ب. ريجاميـهـ « الفـنـ المـقـدـسـ فـيـ القـرـنـ العـشـرـينـ » .
(١١٠) غـيلـيمـ أـبولـونـيرـ Guillaume Apollinaire, Les Calligrammes
يـنـسـبـ الشـعـرـ الـكـالـلـيـجـرـاـيـ لـغـيلـيمـ أـبولـونـيرـ ١٨٨٠ - ١٩١٨ـ وـكـتـبـ ، قـصـائـدـ
لـشـاهـ فـيـ حـبـ « أـنـيـ » Chanson du mal aimé

من أعلنوا عن حركة السورالية .

[م]

(١١١) انظر « صور الفن وصور الذهن » ، عدد خاص في مجلة علم النفس Meyerson نشر بإشراف ميرسون Journanal de Psychologie يومية ١٩٥١ .

(١١٢) مدخل إلى الاستطيقا لورييس نيدونسيل . بجامعة استبراسبورج . مجموعة initiations philosophiques ٦ عدد ٦ عام ١٩٥٣ .

(١١٣) « بحث في الاستطيقا » نشرة أوبيه ص ٦٦ - ٦٧ وما بعد .

(١١٤) « تناول الفنون » فلامريون ١٩٤٧

(١١٥) انظر ١. دو بروين أستاذ بجامعة جاند Gand « تخطيط لفلسفة الفن » Esquisse d'une philosophie de l'art , 1930 pp. 12-23

(١١٦) « إن كان لا بد للاستطيقا أن تكون عامة ، إلا أنه في الإمكان قيام استطيقا تطبيقية في مجال يكون ماهوساً بقدار أكبر ، ويمكن أن يكون هذا موضوعاً لبحث آخر .

(١١٧) « مزيقات فيرمير وفان ميجرن »

يقصد المؤلف أن اللوحات التي نسبت خطأ للرسام الهولندي المشهور فيرمير كانت في الواقع تخص فناناً آخر حديثاً عنه هو فان ميجرن . والمعنى الإجمالي الذي يقصده المؤلف هو أنه في حين يهم تاريخ الفن بنسبة العمل الفني لصاحبه ، لا تعنى الاستطيقا بهذه النقطة ، لأن مجال بحثها ينصب على شيء آخر .

[م]

(١١٨) انظر نشرة ك . كودوس Khodoss . المطبوعات الجامعية الفرنسية عام ١٩٥٣ .

المصطلحات الفرنسية وترجمتها

A

Abstrait	تجريدي
Agréable	مقبول
Agrément	القبول
Affectivité	تأثير وجداني
l'Ascèse dialectique	التساعد الديالكتيكي
Axiomatique	نحو بديهيات
Archétypes	نماذج أصلية
Antinomie	ستاتقة
Arbitraire	تعس
A-priori	أولى
A-posteriori	بعدى
Anéantissement	تفريح
Anathème	رجس
Adagio	لحن بسيط من المؤسق
Anesthétique	غير - استثنائي

B

le Butor	طائرة مائية - الناق
le Bien	الخير
le Beau	الجميل
Biologique	بيولوجي

C

Code	مصطلاح
Concept	تصور
Concret	عني . حرس

la Contingence

la Conscience

la Contemplation

Création

la Cherté

le Coryphée

Consecration

Chefs-d'œuvre

la Comédie

Critique

le Contentement

Catharsis

Classique

Cohérence

Catégories

Culte

Convention

Chromolithographic

« النقش الملون على الحجر »

Chronologique

Chorégraphique (musique)

موسيقى راقصة

la Correspondance des arts

خانات الفنون

D

Dogmatique

Dialectique

Détermination

دجالطين

ديالكتيكي (جدل)

تحديد

Drame	دراما	F
Devise	رمز - شارة	صوري
Dynamique	حركي	الصورة
Domaine	مجال	دالة ...
Demiurge	صانع	وظيفة
Délire	هذيان	ملكة
Décadent	انخلال (شراء)	غاية
E		تصوري
L'Esthétique	الاستطلاع (علم الجمال)	أسلوب التردد في الموسيقى
Esthésique	دراسة الإحسان	Ferronnier
L'Extase	النشوة - الحذب	G
l'Esprit	الروح	la Grammaire
Epique	ملحمي	العبقرية
l'Enthusiasme	الحماسة	Génial
Emotivité	الفعالية	Germaniste
Entourage	محيط	le Goût
Empathie } Einfühlung }	تماطف	Hiératique
En soi	في ذاته	متنفس - هيراتيكي - خاص بالكتبة
l'Epopée	اللحمة	اللطف والرقة
Eclectisme	تلقيق	البلغارية - السباحية
Essence	ماهية - ذات	Gefühlsurtheil
Existence	وجود	H
Euphoric	سعادة (شوق بالسلامة)	درج - سلم
Exécution	تنفيذ	انتباخ
Esthète	عاشق الجمال	انسجام
œuvre d'art	أثر فني	مهرج

I

Initié	مربي - مبتدئ
Initiation	أسرار (الريادة) - الإرادة
Implicité	ضمني
Intuition	معرفة ذوقية - حدس
L'idylle	المنظومات القصيرة الوصفية المتعلقة بالنزل ووصف الريف - التراميات الساذجة
Incarné	متجسد
les Impressionistes	التأثيريون
Instantané	آن
Intellectualisme	النوعة الفكرية
Imagination	المخلة
Intentionel	هادف
Illusion	وهم
Intelligible	ضد - الاستثنائي معقول
In - esthétique	لا - اسثطي - ضد الاستطيقي

J

la Joie	النبطة
---------	--------

L

Lyrisme	غنائي
le Lied	القصائد الغنائية في الشعر الألماني
Linguistique	لغة
la Logistique	المنطق الرمزي

M

le Moi	الذات
le Milieu	البيئة
Monacalc	رهبانية
les Mœurs	التقاليد
le Mélopée	النهاء الإيقاعي (قراعد التأليف في النهاء عند الإغريق)
la Midinette midi	عاملة النياطة التي تخرج وقت الظهر
la Métretique	فن القياس
la Modalité	الجهة
Musicologie	موسيقولوجيا
Le mouilage	(الصعب في التقارب)
Mania	هوس
Mode	طريقة

N

Normative	معايير
Neo - platonisme	الأدراكية الجديدة
le Néant	العدم
le Naturalisme	النوعة الطبيعية
Névrosé	عصاب

O

l'Ontologic	الأذناوروجيا
l'Objectivation	التمرسيع
Opératoire	أدائى
Travail opératoire	عمل أدائى (عند سودريو)
Objective	موضوعى

P		Requiem	حوسين الصلاة الجنازية
Partiel	جزئي	le Roman	القصة.
Partial	متحيز	Représentation	تمثيل
Participer	يشارك	Rythme	إيقاع
le Paradigme	الأصل - المفهوم	Race	عنصر
Pathologique	بايولوجي (مرضي)	Resultante	حصيلة
Parrain	أشرين	Réalisme	الواقعية
Paradoxe	منافية ، مشكلة (إشكال)	Ravissement	انتشاء
Pastorale	ريفية	S	
Positive	وضعي	Sensibilité	حساسية
Protréptique } Propédeutique }	مدخل	Symétrie	تماثل
Perfection	الكمال	Sublime	رائع
Processus	سلك	Sensualisme	نزة حسية
Proportion	تناسب	Spécialité	خاصة
Productrice	منتجة	Statique	ثباتي
Procréation	إنتاج	Schéma	تخطيط
Plastique	تشكيل	Skeuopoétique	سكويوبوطيق « صانع الشيء » (عند سوربر)
Art plastique	فن تشكيل	Style	أسلوب
Picturale	تصويري	Snobisme	التحذلق
Perspective	مجال النظر	Sculpture	نحت
Purgation	تطهير - تصفيه	Stupefiant	غدر
Pornographie	وصف الفحور	Sympathie	مشاركة وجدانية
Poétique	شعري	Social	اجتماعي
R		Sociologique	متعلق بعلم الاجتماع
Raisonnement	استدلال	Systématisation	تنسيق
Réminiscence	الذكر	Système	نظام
Relation	علاقة	Suggestif	إيحائي
Rationaliste	عقل	Sentiment	شعور
la Romance	التعصص الخيال	Subjectif	ذاتي
		Satisfaction	الرضا

Sensuel	حسى	Tabu	طابو - (حرب المنس)
Structure	بناء	Transposition	تحويل
Suprastructure	مركب البناء	Type	مُعدٌ
Infrastructure	بناء، سفل		U
Symptôme	مرضٍ		
T		Universel	كلي
Transcendant	متعالٌ	l'Unité	الوحدة
Technique	صنعة فنية	Urtheilsgefühl	إحساس بالحكم
Tension	توتر		V
Trucs littéraires	الخيال الأدبية	Virtuose	جاو
Tragédie	المأساة	le Vrai	الحق - الصدق
Transfiguration	التجل	le Vérisme	منصب الصدق

« انظر داخل الكتاب صفحة ٨٧ ، ١١٥ إلى مصطلحات خاصة بعلم الجمال في ثلاثة جداول .

ثبوت بالمراجع

Bibliographie Sommaire

- Etienne Souriau : L'avenir de l'esthétique, Alcan. P. U. F. 1929.
- Charles Lalo : Introduction à l'esthétique. A. Colin, 1912.
- Gaëtan Picon : L'écrivain et son ombre, N. R. F. 1953.
- Raymond Bayer : Essais sur la méthode en esthétique, Flammarion, 1953.
- Benedetto Croce : Bréviaire d'esthétique, trad. fr. Payot, 1920.
- Bosanquet : History of Aesthetic, Londres, George Albin, 1892.
- Croce : L'esthétique comme science de l'expression et linguistique générale, II^e Partie, trad. fr., Paris 1905.
- P. M. Schuhl : Platon et l'art de son temps. P. U. F. 2^e éd., 1952.
- Israël Knox : The Aesthetic Theory of Kant, Hegel and Schopenhauer, New York, 1936.
- Ch. Lalo : L'esthétique expérimentale de Fechner, Alcan, P. U. F., 1908.
- Feldman : L'esthétique Française Contemporaine, Alcan P. U. F., 1935.
- Et. Souriau : La place de Charles Lalo dans l'esthétique française contemporaine, in Revue d'esthétique Juin, 1953.
- Munro (Thomas) : Les tendances de l'esthétique américaine contemporaine, in l'activité philosophique en France et aux Etats Unis, Paris 1950 (P. U. F.) par Marvin Farber.

- Et. Souriau : La correspondance des arts; Flammarion, 1947;
Mélanges d'esthétique et science de l'art offerts
à M. Et. Souriau (Nizet, 1952). actes du II^e
Congrès international d'Esthétique, Paris, 1937,
Alcan, P. U. F.
- H. Delacroix : Psychologie de l'art, Paris, 1927. Alcan, P. U. F.
Nouveau Traité de Georges Dumas, les sentiments
esthétiques et le génie P. U. F., 1937.
- Mikel Dufrenne : Phénoménologie de l'expérience esthétique, 2. Vol.,
P. U. F., 1933.
- André Malraux, : Psychologie de l'art, cf. Les voix du silence. N.
R. F., 1953.
- Et Souriau : L'art et la vie sociale, in Cahiers internationaux
de sociologie, Ed. du Seuil, V, 1948.
- Roger Bastide : Les problèmes de la sociologie de l'art, ibid., Vol.
IV, 1948.
- Pierre Francastel : Art et société (l'année sociologique, P. U. F.,
1940-1948).
- Peinture et Société, 1951.
- Alain : Propos sur l'esthétique; Préliminaires à l'esthétique,
Vingt leçons sur les Beaux - Arts, P. U. F., 1949.
Système des Beaux - Arts, N. R. F.
- Valéry, : Introduction à l'étude de Léonard de Vinci, etc;
Eupalinos N. R. F.
- Ch. Lalo : L'art et la morale, Alcan, P. U. F., 1922.
- Et. Souriau : Art et vérité, in Revue philosophique, 1933, P. U.
F. Art et philosophie, Année propédeutique, 1953,
No 5-6.

- I. Meyerson : Formes de l'art, formes de l'esprit, numéro spécial
du Journal de Psychologie de Juin 1951, P. U. F.
- P. Abraham : L'art, Encyclopédie française, t. XVI et XVII.
- Rodin (Auguste) : Entretiens sur l'art, Grasset, nouv. éd., 1952.
- Delacroix (Eugène) : Journal., plon.

فهرس الموضوعات

صفحة

٧

١ - المقدمة

الجزء الأول

مراحل الاستطيان

الفصل الأول : الأفلاطونية أو العصر الديجاتي

(١) الأفلاطونية

(٢) الفلسفة الأرسطية

(٣) الأفلاطونية الجديدة

الفصل الثاني : الكنطية أو العصر التقدي

(١) الساقون على كانت

(٢) كانت

(٣) الفلاسفة بعد كانت

الفصل الثالث : الوضعية أو العصر الحديث

(١) الاستطيان العلوي

(٢) الاستطيان السفلي

(٣) الاستطيان من أدنى إلى أعلى

الجزء الثاني

مجالات الاستطيان

الفصل الرابع : فلسفة الفن

(١) طبيعة الفن

(٢) معيار الفن

(٣) قيمة الفن

الفصل الخامس : سيميولوجية الفن

(١) التأمل

٩

١١

١٣

٢٤

٢٧

٣٩

٣٩

٣٣

٤١

٥٢

٥٢

٥٧

٦١

٦٩

٧١

٧١

٧٦

٧٩

٨٣

٨٤

صفحة

٨٩

(٢) الأخلاق

٩٤

(٣) الأداء

٩٩

الفصل السادس : الفن في نظر علم الاجتماع

١٠٠

(١) الجمهور

١٠٢

(٢) في الأثر الفنى

١٠٩

(٣) البيئة

الجزء الثالث

١١٣

مشاكل الاستطاعة

١١٥

الفصل السابع : تقييم الفن

١١٦

(١) الفن والمعلم

١١٧

(٢) الفن والأخلاق

١٢٠

(٣) الفن والطبيعة والصناعة والدين

١٢٣

الفصل الثامن : نسق الفنون الجميلة

١٢٣

(١) المذاهب الكلاسيكية

١٢٤

(٢) المذاهب الحاضرة

١٢٨

(٣) تناقض الفنون

١٢٩

الفصل التاسع : مناهج البحث في الفن

١٢٩

(١) موضوع الاستطاعـ

١٣٠

(٢) مناهج الاستطاعـ

١٣١

(٣) نظرات أخـيرة

١٣٥

الحواشـي والملاحظـات

١٥١

المصطلحـات الفرنـسـية وترجمـتها

١٥٦

ثـبت المراجـع

التصميم الأساسي للغلاف: أسامة العبد
الإشراف الفني: حسن كامل

تم طبع هذا الكتاب من نسخة قديمة مطبوعة

م

يعد هذا الكتاب من الأعمال الرائدة في الدراسات الجمالية التي فتحت الطريق لتأسيس علم الجمال في الدراسات العربية. وهو يبحث في معنى الجمال بما هو علم معياري يدرس المبادئ العامة للموقف الجمالى الإنسانى يزاوج الواقع والفنون بكل أشكالها.

والكتاب يبعث الاهتمام بعلم الجمال والفن من زاوية فلسفية.