جامعة البصرة

كلية الآداب

المرحلة الثالثة

قسم الفلسفة

2022-2021

مقدمة في فلسفة الجمال

لم تستقل فلسفة الجمال وتصبح فرعا من فروع الفلسفة الا في النصف الاخير من القرن الثامن عشر.وقد وضح ذلك الفيلسوف الالماني الكسندر بومجارتن عندما عرف هذا الفرع بأسم ألاستطقياAesthetics وحدد موضوعه في تلك الدراسات التي تدور حول منطق الشعور والخيال الفني وهو منطق يختلف كل الاختلاف عن منطق العلم والتفكير العقلي....ومنذ ذلك التاريخ تقريبا صار لفلسفة الجمال مجالها المستقل عن مجال المعرفة النظرية وعن مجال السلوك الاخلاقي وسار في تأكيد هذاالاتجاه ايضا الفيلسوف الالماني عماتوئيل كانط الذي انتهى الى القول بأن الخبرة الجمالية لاترجع الى النشاط الذي يقوم به الذهن والذي يحدد شروط المعرفة في علوم الرياضيات والفيزياء كما لاترجع الى النشاط العملي الذي يحدد السلوك الاخلاقي المعتمد على الاراده ولكنه يرجع الى الشعور باللذة الذي يستند على اللعب الحر بين الخيال والذهن.

وليس معنى ذلك ان مشكلات فلسفة الجمال لم تدرس قبل ذلك التاريخ،فالتفكير الفلسفي الذي عني بتعريف الجمال والفنون الجميلة كان موجودا منذ عصر سقراط وحتى قبله في اليونان.

وتهتم فلسفة الجمال بنظريات الفلاسفة وارأهم في احساس الانسان بالجمال وحكمه بهو ابداعه في الفنون الجميلة.ولذلك لايتم تفسير تلك النظريات بغير الاشارة الى تاريخ الفنون على نحو ما تقتضي الفلسفة الاخلاقية البحث في دوافع السلوك وغاياته اويقتضي المنطق البحث في تاريخ العلوم وطرق التفكير ..

وتتميز فلسفة الجمال عند تناولها للفنون الجميلة وتاريخها بأنها لاتتناول أثار ماضية بقدر ماتتناول العوامل والمؤثرات المكونه للوعي الجمالي عند الانسان،هذا الوعي الذي تكون على مر العصور،ذلك لان لروائع الفن والادب قيمة دائمة، ويترتب على ذلك ان يصبح البحث في تاريخ النظرية الجمالية بحثا في مكونات الوعي الجمالي عند الانسان ومظاهره المختلفة.

وترتبط الاستطيقا بالفن ،ورغم ان الفن اهم موضوعاتهاالانه ليس موضوعها الوحيد بل هناك الطبيعة ايضا وبهذا تكون الاستطيقا مذهبا فلسفيا بينما يكون الفن تجربة شخصية ،اي ان الاولى ذات منطلقات اعم وارحب بينما الثاني موضوعا ضمن موضوعات اخرى .ومن ناحية اخرى تعتبر فلسفة الجمال مهمة بالنسبة للنقدالفني كأهمية القواعد بالنسبة للغة ،فأذا كان النقدتفسيرا للعمل الفني فأن فلسفة الجمال هي تفسير لهذا التفسير اونقدا للنقد.فهي فرع من فروع الفلسفة واذا صدق على الفلسفة انها نقد فأن فلسفة الجمال تكون بدورها نقدا للنقد...

ويمكننا بعد ماتقدم ان نقف على تعريف للاستطيقايحاول ان يقارب بين تعاريفها المتعدده فنعرفها على اساس انها:الدراسة النظرية لانماط الفنون على اختلافها وللفعاليات النفسية المتصلة بها مثل السلوك والخبرة وغيرها وقدتم تناولها تقليديا على انها فرع من فروع الفلسفة وعلومها يعنى بفهم الجمال وتقصي اثاره في الفن والطبيعة على حد سواء ، وقد بقي الباحثون يصنفونها على الاساس ذاته الى ان ظهر الاتجاه الذي ينزع الى تمييزها موضوعا لعلم مستقل بذاته ينفرد بدراسة الظاهرة الجمالية وماتمثله من اهمية في الحياة الانسانية.

٣. علاقة الجمال بالفن:

دائما ما يحصل خلط بين الجمال و الفن بالرغم من قربهما من بعضهما الا ان الجمال يختلف عن الفن من جهة الامور الحسية ، فالجمال يتعلق أكثر بالأمور الوجدانية و الاحاسيس او المشاعر اما الفن فهو إمّا ابداع او إعادة ابداع مكون مادي محسوس ان كان بشكل لوحة فنية او تمثال وحتى القصائد الشعرية والاعمال الموسيقية. وعلى الرغم من عدم قدرة المرء على لمس النغمات او الكلمات الشعرية الا انه قادر على لمس الالة التي صنعت او انشات هذا العمل ان كان بيانو او قلم.

ويرجع الجذر اللغوي الخاص بكلمة فن ART في الانكليزية وفي العديد من اللغات الاوربية الى الجذر اللاتيني ARS والذي يعني المهارة ومازال هذا المعنى الاصلي موجوداً وملازما لمعنى أو جوهر الفن، لكن ما حدث بعد ذلك انه قد اضيفت اليه دلالات اخرى تؤكد قيمة المهارة وقيمة الابداع والتشديد والاضافة، فأصبح الفن استخداما خاصة بالمهارة والخيال في ابداع وانتاج موضوعات وبيئات وخبرات جمالية يشترك فيها الفنان مع الآخرين ويشتركونهم بدورهم فيها مع بعضهم البعض.

تعريف الفن

هناك تصـــنيفات عدة للفنون يصـــعب الإحاطة بها لكنها في صورتها النهائية كما وصلت الينا خلال القرن العشرين تقوم على ثلاثة افتراضيات أساسية:

١-ان هناك منظومة محددة للفنون جمعاء.

٢-ان هناك تفرقة واجبة بين الفنون والحرف والعلوم.

٣-ان الفنون تتميز بأنها تبحث عن الجمال وتحاول أن تصل إليه.

وتشير موسوعة الفلسفة إلى أن الفن يشتمل على كل الأنظمة أو المجالات الإبداعية مثل الشعر والدراما والموسيقى والرقص والفنون البصرية. وقد قدمت تصنيفات كثيرة للفنون بدءاً مما قدمه الفلاسفة اليونان بل وقبلهما أيضا حتى نصل إلى كانت وهيجل ونيتشـــه وغيرهم ولهذا يصـــعب الإحاطة مثلما ذكر إلى الالمام بكل هذه التصنيفات في سياق واحد، وكان الرأي الشائع في الدراسات الفلسفة والنقدية ان هدف الفنان هو انتاج شيء ما (يتسم بالجمال) وبأن مشكلات الفن يمكن حلها جيداً اذا حلل مفهوم الجمال بطريقة مقنعة لكن الأمور تطورت عبر تاريخ الفن في اتجاه معاكس لهذا الفهم أحياناً فقد يقدم الفن الاشباعات الخاصة به من خلال خصـــائص أخرى متمايزة عن الجميل مثل اثارة الاهتمام وأيقاظ المشاعر والبهجة ولو من خلال اعمال غير جميلة بالمعنى التقليدي لكلمة جمال، التي ترتبط بالتناســـق والوحدة والتوازن (كما يحدث مثلا عندما نستمتع بفلم مشوق يحتوي على احداث غامضة قد لا تكون جميلة بالعادة) وفيما يلي بعض التعريفات للفن:

١-حدد ياكبســون دور الوظيفة الجمالية للفن في انها تتمثل في(قدرتها على اجتذاب الانتباه نحو الرسالة الفنية نفســـها وليس نحو أي شيء خارجها أو أي شيء تقوم هذه الرسالة او العمل الفني بالاحالة اليه، فالرسالة الفنية تكون شعرية أي جمالية بالقدر الذي يتمكن تكوينها الخاص من خلاله او عنده من اجتذاب الانتباه الخاص بالمتلقي الى اصـــواتها وكلماتها أو تنظيمها الخاص وليس إلى شـــيء آخر يقع خارجها

٢-حدد هربرت ريد أن الفن (محاولة لابتكار اشكال سارة وهذه الاشكال تقوم باشباع احساسنا بالجمال ويحدث هذا الاشباع خاصة عندما نكون قادرين على تذوق الوحدة والتآلف الخاص بالعلاقات الشكلية فيما بين ادراكاتنا الحسية) وقد عرف ريد الجمال أيضاً بقوله (انه وحدة خاصة بالعلاقات الشكلية نتلقاها من خلال ادراكاتنا الحسية)

٣-هناك ايضاً تعريفات تقول (ان الفن في معناه العام يشتمل على كل شيء صنعه الانسان في مقابل كل شيء صنعته الطبيعة وبهذا المعنى فإن اللوحات والمنازل والمدن والسفن الخ.. هي اعمالا فنية، بينما الأشجار والحيوانات والنجوم .. الخ ليس أعمالاً فنية. ومن خلال هذا المعنى جاءت مقولة (ان الشيء الوحيد غير الطبيعي في العالم هو العمل الفني)

٤-الفن أيضا (هو شكل من أشكال التعبير عن وجهة نظر الفنان المعرفية والانفعالية والاجتماعية والسياسية..الخ حول الذات والعالم وعلاقة هذه الذات بهذا العالم

٥-الفن كذلك (ابداع يجدد في التمثيلات والتعبيرات ويضيف إليها كل ما هو جديد ومناسب) فالفن اذن تمثيل وتعبير وابداع في الوقت نفسه.

٦-يعرف الفن أيضا بأنه (تفسير للحياة وتقديم خبرة جديدة حولها) وقد ذكر احد الفلاسفة المعاصرين أن الفن هو الاسم الذي يطلق على العملية الكلية الخاصة بالذكاء والتي من خلالها تقوم الحياة التي تعي شروطها جيداً بتحويل هذه الشروط إلى تفسير يثير الاهتمام على نحو كبير.

وعلى الرغم مما تقدم فإن الفن ظاهرة يصعب تعريفها حقاً فأحياناً لا تكون هناك حدود واضحة بين ما يمكن اعتباره فناً وما لا يمكن اعتباره كذلك، فما نعتبره اليوم فناً قد لا يصبح كذلك في فترة أخرى وفقاً للاهتمامات وأساليب الحياة التي يعتمدها الناس في حياتهم.

الفرد والمجتمع واثرهما في عملية الابداع الفني

لاشك بأن الفن يكشف القيم الجمالية وبأنه وسيلتنا لوضع معايير لهذه القيم مهما اختلفت تعريفاته بين كونه تعبير عن انفعال اوكونه قدرة الفنان على نقل افكاره ومشاعره للجمهور بحيث يستطيع هذا الجمهور ان يحس بها ويعيشها ويكتسب التجربة التي لولا الفنان ماكان له ان يكتسبها.وايا ماتكن تعريفات الفن فأن تأثيره على الحياة امر لاشك فيه والحقيقة ان محاولة فصله عنها والتحدث عنه على انه شيء مفرد في ذاته يعالجه اشخاص متميزون هوتفكير قد جعل من الفن قضية ارستقراطية ابعدته عن الحياة وهو امربعيد عن الصواب اذ ان الفن ليس بمعزل عما نفعله ونتذوقه في حياتنا اليومية.

ولكن قد يثار سؤال مهم في هذا الخصوص وهو هل يعتبر الفن قبل كل شيء انتاجا للجماعة سواء تم التعبير عنه مباشرة مع اغفال اسم مبدعه،ام انه لكي يخرج الى حيز الوجودينطبع بشكل الفنان واسمه مادام الفنان بنفسه هوالذي يخلقه ويستخدم فيه ادواته ؟ام ان العبقرية الابداعية ميزة خالصة للفرد الذي يخرج كل شيء من صميم اعماقه دون ان يدين بشيء لبيئته او لمجموعته التي يعيش فيها،وهنا لابد من ان نفهم معنى الابداع اولا حتى تتضح لنا الاجابة فمما لاشك فيه ان مشكلة الابداع الفني من اعمق المشاكل الفنية واعقدها كونها ترتبط بماهو خاص(الاعماق الدفينة للفنان التي ينبثق عنها عمله الفني)وماهوعام(اصولها الاجتماعية وارتباطها بالمجتمع)ولاهمية هذه المشكلة تناولها الباحثون بكثرة وتشعبت الاراء والمواقف حولها ولذلك لم يكن من السهل ايجاد مفهوم محدد للابداع الاننا سنشير الى مجموعة من التعريفات منها تعريف (شتاين)الذي يعرف الابداع على انه ((عملية ينتج عنها عمل جديد يرضي جماعة ما اوتقبله تلك الجماعة على اساس انه مفيد))وتعريف(سيمبسون) بانه((المبادرة التي يبديها الشخص بقدرته على الانشقاق من التسلسل العادي في التفكير الى ما هو مخالف كليا))اومثلما يعرفه(كلوبفر) بأنه((استعداد الفرد لتكامل القيم والحوافز الاولية بداخل تنظيم الذات والقيم الشعورية ،وكذلك تكامل الخبرة الداخلية مع الواقع الخارجي ومتطلباته)).ومن هذه التعريفات يمكن الاستنتاج بأن الابداع عملية تعتمد على مجموعة من القدرات تتميز بعدد من الخصائص اهمها الحساسية للمشكلات ،الطلاقة،الجدة،الاصالة،التفرد،المرونة.وكون العملية الابداعية مرتبطة بالفن فان الابداع الفني لايكون النتاج المختلف في ميادينالموسيقى والادب والتشكيل ..الخ الذي يتميز بالخصائص السابقة ويشكل اضافة جديدة للمعرفة البشرية في ميدان الفن.

وهنا قد تتفاوت الاجابة على السؤال الذي طرحناه انفا بين من يرد العملية الابداعية للفرد وبين من يردها للمجتمع وبين من يشركهما فيها معا.ففي نظر البعض ان الابداع الفني عمل فردي والمجتمع –مثلما هو الحال في اي مجال اخر-لايخترع شيئا وانما يكتفي بالاحتفاظ بالعمل الفني وبنقله على اكثر تقدير،فالفرد اكثر واقعية من الجماعة والشخصية تطبع الاعمال بالقدر الصحيح لعبقريتها ولهذا فان اكبر الفنانين لايتحدد وجودهم بمجتمع ولابعصر لانهم يتجاوزون هذه التقسيمات ولاشك ان مايكل انجلو ينتمي الى عصر النهضة ولكنه هومايكل انجلو قبل كل شيء،فالفرد نقطة البدء في كل شيء وهذا هو المبدا الحقيقي لكل ابداع.

أثر ألألهة في عملية ألأبداع ألفني

كان رسم ونحت وتصوير الالهة الرئيسة وسواها من ألالهة ألاقل شأنا أمرا شائعا منذالعصور التاريخية القديمة ،وكان بعض الفنانين القدماء يتخلون الالهة مثل البشر ولذلك كان تصوير اشكالهم في الغالب لايختلف عن نماذج الجسم البشري،ولكن طبقا لبعض العقائد الدينية القديمة نجد ان هناك مجموعة من الالهة لها اجساد البشر وروؤس او اطراف الحيوانات او الطيور وبطبيعة الحال فقد كان رسم اشكال هؤلاء الالهة يتطلب من الفنان ان يكون على درجة من الامكانية والمهارة تمكنه من الربط بين تلك الاجزاء المختلفة للانسان والحيوان واخراجها بصورة متكاملة ....

وقد اختلف هذا الامر بين الحضارات والديانات فنجد اولا ان قدماء المصرين قد حاولوا ان يعبروا عن الحياة الروحية الحاوية للمعاني الجمالية المرهفة من خلال الفن مما جعله يتميز بكونه فن الحياة ومابعد الحياة وبذلك جسدوا عقيدة الخلود بصورة واضحة ،وعد (اخناتون) اول مجدد للفن فكان الفنان المصري يعبر عن موضوع الالهة بسهولة ،لان اخناتون كان موحدا ولايعترف الابوجود اله واحد هو الاله (آتون) الذي كان يرمز له بدائرة تمثل شكل الشمس يخرج من هذه الدائرة خطوط تنتهي بأيادي بشرية .ولهذا فان اخناتون اختلف عن الحكام السابقين الين رمزوا لكل امر من امور الحياة بأله خاص فكان هناك اله الشمس واله القمر واله النماء.....الخ وكان يجب على الفنان ان يلتزم التزاما تاما ودقيقا بتصوير تلك الاشكال ،فلم يكن جائزا له ان يخرج عن حدودها اويضيف عليها اي شيء من عنده.

اما مع بلاد وادي الرافدين فتدل الاثار على روح الابداع وحب الابتكار والامثلة على ذلك كثيرة وهو مايجعلنا نستنتج مدى صلتها بالفكر التأملي والتجارب الحياتية وسعة الخيال في البحث عن الحقيقة والجمال معبرا عنه بأثار فنية لتحقيق فائدة دينية وتاريخية وتشريعية ونفعية.ونجد ان هناك صلة بين الفن الاشوري والفن البابلي والفن السومري ،فاله الدولة(آشور) كانت له ملامح مشتركة مع اله بابل(مردوخ)لدرجة ان التفرقة بينهما تصبح متعذرة الى حد كبير،كما ان صفة الاله(آشور)والتي هي تشخيص الحياة الطبيعية كانت هي ذاتها صفة الاله (مردوخ).

ومن جهة اخرى فنحن نجد ايضا تشابها بين حضارة وادي الرافدين وحضارة وادي النيل من باب ان (آشور)كان يشبه الاله(حورس)والتي كانت له نفس صفة (آشور) وكان يرمز له بقرص من الشمس له جناحان يعبران عن السماء.

اما فيما يخص الشكل و الهيئة التي تخص الالهة فنجد ان هناك اختلافا واضحافي نحت الالهة عند المصرين الفراعنة وعند البابلين،فالفنان المصري كان يركز على الشكل المستعرض او المربع للاطراف اكثر من اقباله على الشكل الاسطواني ،اما الفنان العراقي فكان يركز على الاستدارة .كما ان الفنان المصري كان يميل دائما الى التمثال الجالس حيث تكون الزوايا واضحة عند منطقة الركب والكوع في حين ان الفنا ن العراقي كان يفضل في الغالب الاشكال الواقفة .

اما مع الاغريق فنجد شكل الالهة قد اتخذ صور البشر فكان الفنان الاغريقي يعبر عن الكمال الجسماني في صور الالهة التي اظهرها في صور انسانية مثالية فأنزل الالهة الى مصاف البشر وكان هناك بالاضافة الى الالهة المتعددين الاله الكبير او الحاكم الاعلى اورب الجميع الاله (زيوس)الذي يعبر عن كل شاهق ومرتفع في السماء،مثلما نجد ايضا الهة اخرين منهم

المدارس والاتجاهات الفنية

أولا: المدرسة الكلاسيكية

جرت العاده ان يطلق لفظ كلاسيكي على كل شيء قديم او تقليدي ,بل انه يطلق على الاشخاصالذين يتمسكون بالنظم التقليدية القديمه دون تغيير او إضافة.ويرجع اللفظ في اصوله الى اليونان ومعناه (المثال التموذجي او الطرازالاول او الطراز الممتاز)وقد اعتمد اليونان في فنونهم على الأصول الجمالية المثالية فكان المفهوم الكلاسيكي عندهم هو الاجود والامثل.

وبعدها استخدمت هذه الكلمه في ايطالياحيث بعثت من جديد في بداية القرن الخامس عشر,اذ كانت آنذاك نهضة شاملة في كافة ميادين العلم شملت فن الرسم والنحت , وقد تركز في تلك الفترة الاهتمام بالاصول الاغريقية في الفنون الجميلة ثم نادت مجموعة من الفنانين باحياء التقاليد الفنية اليونانية والرومانية والتي كانت اثارها في فن التحت والعمارة والتصوير تنتشرفي انحاء إيطاليا

ثم عادت هذه المدرسة للظهور مع القرن الثامن عشر وانتقلت من إيطاليا الى فرنسا وبعدها الى كل اوربا ليمتد تاثيرها حتى منتصف القرن التاسع عشر,فعرفت بالكلاسيكية الجديدة وكان ذلك مع الفنان جاك لويس دافيد مابين عامي (1748-1825).

تعتمد الكلاسيكية على الرسم الدقيق للاشكال, احد اهم ركائز الفن الكلاسيكي هو سيادة العقل والمنطق الشكلي المطلق في كل الاعمال الفنية والأدبية وذلك لان غاية هذا النوع من الفن هي تجسيد الجمال في جوهره الخالص المجرد فيستبعد دور الخيال في التعبير الفني .

كما ان المدرسة الكلاسيكة تعمل على اظهار الزخارف والاشكال الهندسية في اعمالها ,فهي تحيل الصورة الطبيعية الى نوع من الجمال الهندسي الذي يستخدم الخطوط الحادة والبناء المحكم ,فالفنان الكلاسيكي تعامل مع الطبيعه عاى انها مجموعة من القيم الزخرفية والاشكال

الهندسية ذات البعد الجمالي الهندسي وكان مهتما بالحقيقة الهندسية للطبيعه والضبط الدقيق في تفاصيلها واضفاء طابع مثالي للكون .

وللتعبير عن ذلك استعملت الخطوط القوية والحادة والاجزاء المنسجمه لاجل خلق حالة من التناغم والانسجام بين العناصر,فالكلاسيكة كانت قد امنت بالمثل الأخلاقية والجمالية وحاولت ان تجسد ذلك كله في اعمالها فعكست تلك الاعمال صفات الحكمة والشجاعة والإخلاص والبطولة والصدق....فلابد ان يكون وراء كل عمل فني كلاسيكي هدف نبيل او قيمة اخلافية او غاية مثالية.

ويمكن تقسيم المراحل التي مرت بها المدرسة الكلاسيكية الى ثلاث مراحل :

1-المرحلة الأولى :وهي مرحلة المحاكاة للفن الاغريقي الروماني القديم وإعادة احياءه من جديد.

2-المرحلة الثانية:وهي مرحلة عصر النهضة او العصر الذهبي لما رافقه من نهضة فنية وثقافية وادبية وغيرها ,ومن اهم فناني هذه المرحلة ليوناردو دافنشي ومايكل انجلو.

3-المرحلة الثالثة.ماعرف بالكلاسيكية الجديدة وقد تطورت فيها ملامح المدرسة الكلاسيكة واهم من مثل هذه المرحلة لويس دافيد,وجان اوجست انجروانطوان جرو.

ثانيا: المدرسة الرومانتيكية(الرومانسية)

الرومانتيكية منهج فكري وفني ذاتي حل محل المنهج الكلاسيكي (الموضوعي)في عشرينيات وثلاثينيات القرن التاسع عشر كان ثورة مضادة للسكون الفكري الذي يعتمد النظام الصور للشكل ,وهذا التحول كان نتيجة لأمرين :

أولهما :حركة تحرير الشعوب التي ايقظتها الثورة الفرنسية (1789) الثورة التي غيرت القيم الاجتماعية وبدلت تاريخيا موضع الطبقات الاجتماعية باسقاط المبادى الاجتماعية والسياسية والقانونية التي كانت تقوم عليها .ودفعت الشعوب الى التحرر السياسي والفكري وتمثلت هذه الجهود في الطبقة البرجوازية الفنية وبذلك اتجه الادب والفن اتجاها شعبيا .

ثانيهما:صراع الشعوب ضد الاقطاع وقوانينه الجائرة ومصادرة حقوق الانسان وحرياته الأخرى.

امام هذا التبدل الاجتماعي الواسع انشطرت الرومانتيكية تاريخيا واجتماعيا الى شطرين

1-احدهما كان رجعيا رأساليا يخالف الحركات الثورية والشعبية

2-والأخر كان ذو اتجاه ثوري تقدمي يعبر عن احتجاج الصفوف الشعبية ضد الاقطاع والسياسة .وقد عبر هذا الاتجاه عن فهم خاص لتناقضات المجتمع البرجوازي بالرغم من اهتمامه بحياة الجماهير الشعبية الواسعة ومن ادباء وشعراء هذا الاتجاه (بيرون,وشيلي وهيغو وجورج صاند ومن الرسامين جيريكو ولاكروا وبروكل ومن الموسيقييت شوبير وشوبان وشومان ....)

قامت الرومانتيكية على انقاض الكلاسيكية التي اتسمت بالجمود او الثبات وهيمنة العقل بعكس الرومانتيكية التي رفضت سلطان العقل الساكن ووضعت بدله العاطفة او الشعور الذاتي وسلمت القياده للقلب الذي هو منبع الالهام والهادي الذي لايخطىء وموطن الشعور ومكان الضمير عند الرومانتيكيين. لذا كان رائدهم القلب (أي المشاعر والاحاسيس)لا العقل (او الواقع).

الرومانتيكية من اعمق واوسع المذاهب التي عرفتها الحياة الفكرية العالمية سواء في الفلسفة او الاداب او الفنون.كانت مجال الانسان الحالم ذو المزاج الشعري شديد الحساسية المستسلم للمشاعر فالرومانتيكية روح عامه تسيطر على مشاعر الانسان .وغايتها دائما البحث عن الحب والجمال لانهما مراة الحقيقية التي تكمن في الطبيعة البسيطة,لذا ينظر الرومانتيكيون برقة متناهية لبساطة العيش مشيدين بالحياة الوديعة (حياة الفلاحين والرعاة والفقراء والبسطاء),فقد يحلم الرومانتيكي بمجتمع مثالي تنال فيه الطبقات حقوقها الإنسانية .لذا كانت الحقيقة التي ينشدها الرومانتيكي ذاتية غارقة في الخيال والمشاعر الفردية .فهم يقدرون جمال الطبيعة والاشياء وجمال الانسان والحيوان والنبات .

المدارس والاتجاهات الفنية

ثالثا:المدرسة الواقعية

كانت الواقعية بمثابة رد ةالفعل للرومانتيكية مثلما كانت الاخيرة ردة الفعل للكلاسيكية فظهرت المدرسة الواقعية كأتجاه في الفن تحت تأثير بعض الاحداث الاجتماعية التي وقعت خلال الربع الثالث من القرن التاسع عشروكثيرا ما اعتبرت من المذاهب ذات الطابع السياسي المرتبط بالتيارات الاشتراكية ،ذلك لانه بعد ان جاءت الجمهورية الثانية في فرنساوسقط نابليون انتشرت الافكار الديمقراطية ونشأ الجدل حول النظريات السياسية وفي ظل ذلك ظهر فنانون يؤمنون بمذهب الواقعية وان من حق كل انسان ان يعيش الحياة على حقيقتهاوان كل مافي الطبيعة جميل.

اعتقداصحاب هذه المدرسة بضرورة معالجة الواقع برسم اشكاله كما هي وتسليط الاضواء على جوانب هامة يريدالفنان ايصالها للجمهوربأسلوب يسجل الواقع بدقة دون غرابة اونفور،فالمدرسة الواقعية ركزت على الاتجاه الموضوعي وجعلت المنطق الموضوعي اكثر اهمية من الذات فصور الرسام الحياة اليومية بصدق وامانة دون ان يدخل ذاته في الموضوع فينقل ويعالج مشكلات المجتمع بكل تجرد وقد اختلفت الواقعية عن الرومانسية في هذه النقطة تحديدا اذترى الواقعية ان ذاتية الفنان يجب ان لاتطغى على الموضوع ، في حين ترى الرومانسية عكس ذلك فتعتبر العمل الفني احساس الفنان الذاتي وطريقته الخاصة في نقل مشاعره للاخرين

ومن اشهر رواد الواقعية الفنان(كوربيه)وهو اول من بلور للواقعية مفهومها حين قررضرورة ان يتوجه الفنان الى الجماهير فيعالج مشاكلها كما ان عليه ان يتخذ موضوعات لوحاته من احداث الحياة فصور (كوربيه)العمال مبينا شقائهم دون ان يستسلم لدوافع الخيال اوغيرها بل كان ينظر وبتركيز شديد الى الواقع ولكل مايدور حوله وبهذا فتح(كوربيه)الطريق امام الفنانين للخروج الى الطبيعة والواقع، وبهذا تكون الواقعية ببساطة اعادة خلق للواقع بكل ماينطوي عليه من حقيقة.

ويختلف الفن الواقعي لكل عصر عن الفن الواقعي في العصور التالية ،فالواقعية في كل عصر انما تتوقف على المدى الذي يأخذ الانسان فيه على عاتقه ان يكون سيدا للطبيعة مستحوذا على قوانينها محولا اياها لصالح الاستخدام الانساني وهكذا تتوقف الواقعية على مقدار تمكين ذلك العصرللناس من معرفة الكثير عن انفسهم وعن عالمهم الخارجي (الواقعي).

سابعاً: المدرسة السريالية

ظهرت السريالية في أواخر 1924 وكان الهدف منها الغوص في اللاشعور للبحث عن مصدر إلهام للفنان بعيداً عن الرقابة التي يفرضها العقل الواعي.

وقد وصلت المدرسة اوج عظمتها عام 1936 عندما انضم اليها سلفادور دالي ودوشامب وجاكومتي.

كان مؤسسها اندريه بريتون (حيث اعلن عنها في البيان السريالي الأول) وقد استطاع من خلال تأسيس حركة تجمع بين مظاهر الدادائية المناهضة للمنطق وبين استلهام عالم الاحلام غير المقيدة برقابة العقل الواعي كما كان للعالم النفساني فرويد دوراً في التأثير على أفكار وآراء بريتون.

فكانت السريالية وليدة المحن حيث انها جاءت بعد الحرب العالمية الأولى وجذبت الكثير من الكتاب والفنانين والشعراء للتخلص من القلق والتوتر بسبب ما عانوه من اثار الحرب.

ويعني مصطلح السريالية (فوق الواقع). والتزم الفنانون السرياليون بوجهة النظر القائلة بأن الطبيعة البشرية غير عقلانية في جوهرها ولهذا وطدوا علاقتهم بالتحليل النفسي بغية الكشف عن اسرار العقل البشري.

وقد اعتبرت السريالية مناوءة للبرجوازية في جوهرها واكثر انغماساً من الدادائية فيما هو غريب وعجيب ولقرب الحركتين من بعضهما رغم انهما حركتان منفصلتان فدائما ما يتم الخلط بينهما وكانت مهمة الفنان السريالي تتجاوز المتعة الجمالية والتأثير على حياة الناس وحملهم على رؤية وتجربة الأشياء بشكل مختلف.

اهتم الفنان السريالي بالادب كما اهتم بالفن البصري فلم تقتصر هذه المدرسة على الرسم او النحت

بدأت السريالية كحركة أدبية وكان أوائل طلائعها شعراء وكتاباً فرنسيين وبمرور عشرينيات القرن العشرين انتمى الفنانون البصريون لا سيما الرسامون في مدارس السريالية منجذبين بنموذج رسم الشعر.

كان التركيز داخل السريالية ينزع إلى محتويات العقل أو ما أسماه بريتون النموذج الباطني لكن بريتون قد تحول في الاتجاه الفلسفي للسريالية في البيان العام الثاني الذي أصدره فكان التركيز على التفاعل ما بين عالم الباطن والواقع الخارجي في علاقة جدلية وقد كان لهذا التوجه الجديد تداعياته فيما يخص الفنون البصرية.

عبر الفنان السريالي في رسوماته عن الأشياء الواقعية التي يرتقي بها فيما بعد إلى عالم الخيال او الى العالي غير المرئي ويأتي الهامه عندما يكون نصف نائم ويسمح ليده وفرشاته ان تصور إحساسه العقلي وما يدور بخاطره لتصبح اللوحة اكثر مصداقية وقد اعتمد السرياليون في رسوماتهم على طريقتين:

الأولى: الاعتماد على التجسيم الواقعي وهو الأسلوب الذي ابتكره سلفادور دالي واطلق عليه الهلوسة الناطقة وقام باستخدام رموز الاحلام ليرتقي بالاشياء الطبيعية الى ما فوق الواقع بشرط التجسيم الطبيعي لها

الثانية: وهي مشابهة لاسلوب التكعيبيين المسطح ذا البعدين واطلق هذا التشبيه لانه اقرب الى الاشكال التجريبية مع انه يختلف في السريالية من حيث عدم اهتمامه بالشكل او بالصورة أو بالهندسة.

خصائص المدرسة السريالية

- إعادة احياء الخيال
- التعبير عن النفس بعيدا عن الرقابة التي يفرضها العقل
- الغوص في اعمال اللاشعور للبحث عن مصدر الهام للفنان
- التعبير بصورة صادقة فالفنان السريالي لا يمارس الفن بوعي كامل حتى تكون الاعمال حسب رأيه أكثر صدقاً

من ابرز فناني السريالية:

رينيه موجريت، ماركس ارنست، سلفادور دالي

المدارس والاتجاهات الفنية

خامساً: المدرسة الوحشية

ظهرت الوحشية في نهاية القرن التاسع عشر، ففي العام 1901اقام الفنان فان كوخ معرضا تذكاريا عرض فيه بعض اعماله التي تتسم بالعاطفه والحنين والاراده القوية التي تحوي بداخلها موهبة فنية اصلية نالت اعجاب عدد من الفنانيين ومنهم هنري ماتيس واندريه ديران ,فاصبحوا من اتباع هذه المدرسة.

وفي العام 1903اقامت النزعة الوحشية معرضا سمي (صالون الخريف)تلاه معرضافي 1904واخرفي 1905 ضم اعمال عدد الفنانين سيزان ,ماتيس,ديران ..الخ واتسم المعرض بغرابه الأسلوب الفني والخروج عن التقاليد العامة في فن الرسم وخاصة في طريقة التلوين ,وهو ماجعل بعض النقاد يسخرمن تلك الرسومات ويعتبرها نوعا من الشخبطة التي تشبه رسوم الأطفال.

سميت الوحشية بذلك عندما عرض رائدها هنري ماتيس وزملائه مجموعة من الاعمال لفتت انظار النقاد فعلق الناقد لويس فوسيل عندما راى اللوحات ذات الألوان الصارخة تغطي جدران المعرض ويتوسط القاعة تمثال لطفل من عصر النهضة قائلا:(دوناتلو بين الوحوش)ولهذا اطلقت عليهم الوحشية .

وكان الوحشيون وخصوصا ماتيس قد تاثروا بالفنون الشعبية الإسلامية وخاصة الوان السجاد والخزفيات والألوان الزجاجية وهي الوان حارة ساطعة مضيية ومباشرةوحادة,كما اهتموا بالفنون الافريقية والفطرية والبدائية وفنون الأطفال وقد ظهرت هذه المدرسة قبل التكعيبية.

تقوم الوحشية على عدد من الأسس منها

1-التحررمن الاشكال التقليدية

2معالجة الألوان الصارخة الصافية او الألوان الفاقعة الغير مخلوطة بصورة تلقائية سواء اكانت الوان باردة او الوان حارة .

الجمال في الفلسفة اليونانية

الفلسفة السفسطائية والفن الواقعي

اعتمدت فلسفة السفسطائيين على نظريتهم الحسية في المعرفة إذ ذهب أكثرهم إلى التوحيد بين المعرفة وبين الادراك الحسي أو الخبرة العملية كذلك طالبت برأي الفرد وبحريته في التعبير عن رأيه وعن إحساساته وانفعالاته الخاصة من جهة أخرى ناصرت السفسطائية سياسة الديمقراطية عندما طالبت بالمساواة بين المواطنين.

ولما كان أكثر السفسطائيين يأخذون بموقف نقدي من التراث فقد ارجعوا القيم جميعاً سواء منها القيم الأخلاقية أو الفنية إلى المصدر الإنساني ـ وبناء على ذلك فقد نظروا إلى الفن على أنه ظاهرة إنسانية ولا يرجع إلى أصل إلهي أو مصدر مقدس كذلك وضح لهم أن القيم الجمالية يمكن أن تتغير بتغير ظروف الحياة الإنسانية وبحسب اختلافا الزمان والمكان.

ولعل هؤلاء السفسطائيين اليونان كانوا يقدمون لتاريخ الفن صورة لما سوف يظهر في أواخر القرن التاسع عشر من نزعة إنسانية وضعية ومن اتجاه نحو التأثيرية أو الانطباعية impersionism التي تأخذ بتسجيل الاحساسات الذاتية إزاء ظواهر الادراك الحسي والتي طالبت بأن يكون معيار الجمال في التصوير هو تسجيل اللحظة الحاضرة (Hic et munc) [٥] .

ويمكننا تتبع مثالين لهذه الفلسفة الجمالية الموجهة لفن القرن الخامس عند أعظم سفسطائي هذا العصر، بروتاجوراس الأبديري وجورجياس الليونتيني.

بروتاجوراس :

وقد استطاع بروتاجوراس أن يضع الإطار العام لفلسفة الفن والجمال التي بدأت تنتشر مع سيادة الديمقراطية وكان أهم ما جاء به بروتاجوراس هو تأكيده لنسبية القيم وإرجاعها إلى الانسان ـ فعبارته: "الإنسان مقياس كل شيء" قد أظهرت للناس كيف يمكن أن تختلف الحقيقة باختلاف ما يبدو للإنسان منها. كذلك صرح لهم بأن مفاهيمهم عن العدالة والحق والخير والجمال ليست ثابتة مطلقة ولا ترجع إلى مصدر إلهي وإنما مرجعها إتفاق الناس ومواضعاتهم ـ فالفن مفهوماً على هذا الأساس هو نشاط لايكتسب قيمته الجمالية من التعبير عن مثال مطلق للجمال ولا هو هبة الآلهة ينفرد الفنان بها لطبيعة فيه تعلو على طبيعة غيره من البشر، إذ ليس الفن سوى مهارة مكتسبة بالخبرة الإنسانية والتعليم، حتى المعاني السياسية للخير والعدالة كلها قابلة للتعليم وموزعة بالتساوي بين جميع الناس [1] ويرى بروتاجوراس أن أي رأي مهما يكن غريباً فإنه يمكن أن يكتسب صورة الحق ما دمنا قدمنا عليها البرهان فاقتنع به السامع، فالحكم الصحيح هو ما يبدو للإنسان محتملاً وصحيحاً لذلك كان من الطبيعي أن ينشط البحث في وسائل الاقناع، وعلى رأسها اللغة والنحو والجدل. فلا غرابة أن تشهد الخطابة عصراً من أبهى عصورها إذ صارت أداة الاقناع التي أعتمد عليه أشهر السفسطائيين.

كذلك مهد بروتاجوراس الطريق لقيام نظرية في الجمال الفني في الفلسفة. وكان جورجياس أقدر السفسطائيين على تقديم هذه النظرية.

نظرية الجمال عند جورجياس :

وكان جورجياس سليل المدرسة الصقلية في الخطابة وتتلمذ على أنبادوقليس وتأثر بجدل زينون، وترك مؤلفات في فن الخطابة ونظرية المعرفة والوجود.

ويمكن أن نستخلص من فلسفة جورجياس نظرية في الجمال مستقلة كل الاستقلال عن فكرة الحقيقة وتستند إلى الوهم.

لقد استطاع جورجياس أن يفلسف النظرية الشائعة عن اليونان عن الجمال، ويخرج بها عن الإطار العقلي الذي يربطها بالحقيقة المقدسة الخالدة عند الفلاسفة ولذلك اهتم بتأكيد الدور الذي يلعبه الجمال الفني في التأثير على إحساس الإنسان، وجعل لفن الخطابة في القرن الخامس ق.م . ما كان لفن الشعر قبل ذلك من مكانة في التأثير على الجماهير، حتى ليمكن أن نعد فن الخطابة عند مشاهير خطباء السفسطائيين استمراراً للتراث الشعري الذي تركه هوميروس وهزيود وبندار وسيمونيدس وثيوجنيس، أولئك الذين كانوا أول من بحث في الانسان وحياته الأخلاقية والسياسية "[1].

وقد قدم جورجياس هذه الآراء الفلسفية في صورة أسطورية في مؤلفيه "الدفاع عن بالاميد" و "الدفاع عن هيلينا".

وأهم ما جاء في مؤلفه الدفاع عن هيلينا بالنسبة لنظريته الجمالية هو تحليله لأثر الكلمة أو اللغة " Logos "، في النفس الانسانية وقدرتها على بعث الأوهام التي تسلب الانسان إرادته إلى حد أن ينساق إلى أفعال قد لا يقرها العرف بدافع سحر الكلام. ويتخذ من انسياق هيلينا وهربها من وطنها إلى طراودة مع الأمير الجميل "باريس" مثلاً هذا السحر في النفس البشرية.

يقول جورجياس إن في اللغة تأثيراً لا يقف عند حد الاقناع العقلي بل يصل إلى إثارة العواطف ولعله كان في هذا الرأي سابقاً على أرسطو في قوله بأن للشعر التراجيدي تأثيراً في النفس وتصفية لها من الانفعالات (Catharsis).

وتأثير الكلمة سواء في الشعر أو في الخطابة أشبه في رأي جورجياس بأثر الدواء في الجسد. إن أعد بحكمة واعتدال كان فيه الشفاء وإن أسرف في استعماله أضر به.

وانفعال النفس بتأثير اللغة شبيه تماماً بتأثر الحواس والاحساسات العنيفة. ومن قبيل هذه الاحساسات رؤية الجمال ـ فهيلينا حين أبصرت جمال "باريس" كانت لابد أن تخضع لإغراء هذا الجمال ومن ثم أقدمت على الهروب معه.

وكذلك تؤثر الفنون التشكيلية على النفس البشرية بما تقدمه للحواس من لذات جمالية. ولعل في أسطورة بجماليون المثال الذي وقع في حب تمثاله الذي صنعه بيديه لأفروديت، خير مثال لهذا التأثر عند رؤية الجمال التي يتحدث عنه جورجياس. وانتهت نظرية الوهم عند جورجياس إلى ارتباط القيم الجمالية بالنشوة واللذة الحسية.

بمعنى آخر يمكن أن نطلق على هذه النظرية "نظرية الوهم في الفن" [2] ويشير بلوتارخ إلى تلك النظرية عندما يقول إن التراجيديا تعطي الأساطير والعواطف قوة خادعة كما قال جورجياس "وأن الذي يخدع أكثر عدالة ممن لا يخدع وأن الذي يخدع أشد حكمة ممن لا يخدع" [3].

النظرية الفيثاغورية في الجمال

رأى فيثاغورس الذى عاش فى القرن السادس ق.م أن النظر العقلى والسران بالعلم الرياضى أسمى طرق تطهير النفس، ويعتبر برنت "Burnet" قول سقراط فى محاورة "فيدون" أن الفلسفة هى أسمى أنواع الموسيقى عبارة فيثاغورية الأصل. (١٣)

وارتباط التأمل الفلسفى بالتذوق الفنى للموسيقى الذى تلخصه هذه العبارة يمكن أن يعد نقطة البداية لتحديد رأيه فى الجمال الفنى. بل لقد استطاع أن يطبق نظريته الفنية هذه على الموسيقى، وقد كان فيثاغورس يمارس الموسيقى وكان دارساً لنظرياتها ويقال إنه أحب أناشيد تليتياس "Theletas" (١٤) التى ألفت فى مدح أبوللون وكان يغنيها على القيثارة كل صباح وكان يعتبر ممارسة الموسيقى تطهيراً للنفس ووقاية لها بل اعتبرها وسيلة من وسائل العلاج النفسى.

وانتهى فيثاغورس من تحليله الموسيقى إلى وضع تفسير عددى لأنغامها وفسر التوافق الموسيقى أو (الهارمونى) بأنه يرجع إلى وجود وسط رياضى بين نوعين من النغم.

بل استطاع فيثاغورس أن يطبق نظريته فى توافق الأصوات الهارمونى على الأجرام السماوية نفسها.

ولعل فكرة الائتلاف ـ أو التوافق فكرة مترتبة على نظرية الفيثاغوريين فى الأضداد، فقد كانت الفيثاغورية فلسفة تفرق فى الوجود بين مستويين: مستوى الوجود المعقول ومستوى الوجود المحسوس، كما تقول بثنائية النفس والجسم، ووضعت متقابلات عشر ميزت فيها بين الأطراف المتقابلة بحيث كان التقابل يكشف دائماً عن تمييز أحد الطرفين على الآخر، فقابلت مثلاً بين المحدود واللامحدود والواحد والكثير والذكر والأنثى والخير والشر والنور والظلام ... إلخ. (١٥).

وكان صراع الأضداد عند فيثاغورس يهدف فى النهاية إلى حدوث وحدة أو ائتلاف مرده وجود وسط رياضى بين النقيضين واعتمد فيثاغورس فى البرهنة على هذه النظرية بدراسته لأوتار القيثارة وما يرتبط بها من أنغام (١٦).

أن الفلسفة الفيثاغورية استطاعت أن تصوغ هذه الأفكار الفلسفية فى صيغة رياضية فتقدم الأول مرة معياراً صورياً للجمال.

الجمال وصلته بالخير عند سقراط

أما عن أثر سقراط في النظرية الجمالية الأفلاطونية فينبغي أن نذكر أن سقراط نفسه كان ثمرة من ثمار الحضارة الأثينية التي بلغت أوجها في القرن الخامس فقد تشبع سقراط بالنهضة الفكرية والجدل العقلي الذي انتشر إبان هذا العصر وبوجه خاص في مجتمعات السفسطائيين فلا عجب أن وثق في العقل واعتبره جوهر النفس البشرية ولم يدخر وسعاً في البحث والتنقيب عنه، يحلو صداه ويختبر معدنه. وأثر عنه قوله إنه اصطنع مهنة أمه، التوليد، غير أنه توليد لا يخرج إلى الوجود أجساد البشر ولكن عقولهم الكامنة في نفوسهم [٢٠].

من جهة أخرى أعجب سقراط بنتاج هذا العقل في فن أثينا الذي بهرت به العالم القديم، واجتذبه الفن إلى أشهر فناني عصره فانضم إليهم واعتبر نفسه فناناً مثلهم وجعل يحاورهم متتبعاً في نفوسهم آثار هذا العقل باحثاً عن طبيعة هذا الفن ومعايير الحكم عليه والأسس التي يمكن تقييمه على أساسها.

غير أن الأرجح أنه خرج من بحثه هذا في أغلب الأحيان غير مقتنع . فالشعراء لا يعقلون ما يقولون والممثلون والرسامون يكتفون بجمال المظهر ولا يتعمقون إلى بعث الجمال الباطني [٢٢] في إنتاجهم، وفنانو العصر لم يعد يهمهم التعبير عن إنتاج الخير بقدر اهتمامهم ببعث اللذة في جمهور المتذوقين [٢٣].

ويوضح أفلاطون في محاورة إيون موقف سقراط العقلي المتشدد من الفن الذي يعتمد على الوهم والخداع والتأثير في الجمهور. فيذهب في هذه المحاورة إلى القول بأن إيون الراوية ولا يعقل شيئاً مما يرويه من شعر فهو كالمسحور أو المتلوم تنويماً مغناطيسياً.

لذلك كان من الطبيعي أن يشتد سقراط في معارضة كل هذه الاتجاهات وما ارتبط بها من نظرية جديدة في الفن تجعله غاية لذاته لا وسيلة لتحقيق غاية أخرى غير ذاته ولم يكتف سقراط بالمعارضة والنقد، بل استطاع أن يضع الشروط الأساسية لنظرية إيجابية في الفن تذهب إلى العكس من النظرية السابقة إذ ترى أن الفن سواء ما كان منه فناً جميلاً أو فناً صناعياً له وظيفة تخدم الحياة الإنسانية، وبمعنى أدق الحياة الأخلاقية.

أما الجمال فهو جمال هادف [٢٤] (Kalos Pros tis) إذ أن الجميل هو ما يحقق النفع أو الفائدة أو الغاية الأخلاقية العليا.

غير أن سقراط لا يأبه بالجمال الحسي الذي يتغنى به فنانو عصره وشعراؤه قدر اهتمامه بجمال النفس والخلق الفاضل. فنجده يتساءل باحثاً عن الجمال:

"أيمكن ألا ينطوي هذا الجمال الساحر على نفس تناسبه جمالاً وخيراً؟ ...." [٣٠].

وعلى أساس هذا الموقف الأخلاقي ، اهتم سقراط بالجمال الباطني: تعني جمال النفس الفاضلة. وقد اتفق في النص على ذلك كل من كسينوفون وأفلاطون، أما رواية أكسينوفون بهذا الصدد فقد وردت بمذكراته حيث يذكر حديث سقراط مع الرسام براسيوس Parasius والمثال Cleito كليتون، وفي هذا الحديث يصر سقراط على ضرورة عناية الفنان بإبراز التعبير عن أحوال النفس على الوجه والعينين في موضوعات الرسم والنحت، ويوجه الفنان إلى اختيار الملامح والتعبيرات الإنسانية الدالة على الفضيلة والانفعالات السامية لتأكيد الجمال الخلقي إلى جانب مراعاة جمال الصورة ونسبها الفنية [٣١].

وعندما يتعرض سقراط لنظرية الحب يتخذ نفس الرأي الذي اتخذه بالنسبة للجمال.

الجمال في الفلسفة اليونانية

اولاً: الفن ومحاكاة الجمال عند افلاطون

١-الجمال عند افلاطون

كان افلاطون اول فيلسوف يوناني يهتم بتسجيل موقف من ظاهرة الجمال فأقام للجمال مثالاً هو الجمال بالذات ذلك الذي يعتمده الصانع في خلقه لموجودات العالم المحسوس.

وقد بدأ افلاطون الا باكتشاف سمات الجمال في الموجودات الحسية وفي الافراد وأخذ يصعد تدريجياً من هذا الجمال الفردي المحسوس لكي يكتشف علته في الافراد جميعاً حتى توصل إلى اكتشاف مصدر الجمال المحسوس في مثال (الجمال بالذات) في العالم المعقول ذلك الذي يشارك فيه الجمال المحسوس ثم ربط بعد هذا بين الحق والخير والجمال.

تكلم افلاطون عن الجمال في محاورتين بطريقة تفصيلية هما:

محاورة ايون ومحاورة هيبياس الاكبر.

بالاضافة إلى محاورة اخرى هي (المأدبة) أثناء كلامه عن الحب الالهي وكيف ان موضوع الحب هو الجمال بالذات، ومحاورة (الجمهورية)التي ذكر فيها أن الجمال بالذات ينطبق على الخير بالذات.

كان افلاطون يرى ان الفن مصدره الالهام وكان اليونانيون يرون ان للفنون ربات فكبير الالهة زيوس له تسع بنات هن ربات الفن وكل ربة من هذه الربات تختص برعاية فن من الفنون.

فالفن مصدره الهام صادر من هذه الربات التي هي في الحقيقة اشارة رمزية في محاورات افلاطون للدلالة على ان مصدر هذا الالهام من الناحية الفلسفية في الجمال بالذات، فربات الفنون هن رموز تعبر عن فكرة الجمال بالذات ومصدر الفن في نهاية الامر هو المثال المعقول للجمال، تلك الوحدة المتعالية عن الحس التي تكون في عالم وراء عالمنا وهو العالم المعقول.

ومعنى ذلك ان الفنان انما يصدر في فنه الجميل عن مصدر موضوعي معقول لا عن ذاتيته الخاصة ولهذا يعد افلاطون من طائفة الفلاسفة الجماليين الموضوعيين المثاليين الذي يرون ان الفن انتاج موضوعي وان فاعلية الفنان المنتج للاثر الفني تأتي في الدرجة الثانية بعد الموضوع.

٢-الفن عند افلاطون

يرى افلاطون ان الفن يحاكي الطبيعة (يقلدها) والطبيعة الحسية في حد ذاتها ما هي إلا مجموعة من ظلال كاذبة للعالم المعقول فكأن عمل الفنان هو تقليد أو محاكاة الشيء المقلد ولهذا فإن الفن في نظره هو (محاكاة المحاكاة) وعليه يعترض افلاطون على أن يجعل منه موضوعاً لتربية الشباب (كما جاء في الجمهورية). ومن ناحية اخرى فأن الفنانين يصورون الرغبات والغرائز ويحببونها إلى نفوس الناس فإذا تركت لهم حرية التعبير اشاعوا الفساد والرذيلة في نفوس المواطنين ويحذر افلاطون بصفة خاصة من الشعراء بما يسوقونه من مديح للحكام فينشرون الخداع والغش فيجب ألا يقبل في الجمهورية الفاضلة من الفنون سواء كانت شعراً أو موسيقى أو نحتاً أو رسماً الخ سوى ما يكون منها موجها إلى تمجيد الالهة وتقدير البطولة والاشادة بالفضائل ويرجع موقف افلاطون هذا من الفن إلى عاملين:

١-أن الفن ما دام يقلد الطبيعة –التي هي في الاصل ظل لأصل مثالي- وهو بهذا لن يصل إلى مستوى الطبيعة نفسها في الاجادة والاتقان لهذا فإننا في غنى عن هذا الفن لأن لدينا الطبيعة بكامل صورها ولدينا بعد ذلك أصلها في عالم المثل فيكون عمل الفنان هو التقليد الذي لا طائل منه.

٢-العامل الثاني يرجع إلى ان التربية في الجمهورية تربية عسكرية تنتهي بتربية فلسفية للحكام فتضح نظاماً هرمياً يقتضي الطاعة من المرؤوس للرئيس، فكان افلاطون لا يريد أن تتدخل عوامل الاثارة والتصوير الكاذب للفنانين فتفسد منهجه في التربية.

٣-المحاكاة عن افلاطون

يجب أن تفسر اراء افلاطون في الفن والجمال على ضوء سياق فلسفته التي فسرت الوجود كله بعالم المثل وقد اكدت اراءه على ان الفن محاكاة، وانقسمت هذه المحاكاة إلى قسمين:

١- محاكاة تعتمد على معرفة ويصحبها الصدق وهي اقرب ما تكون إلى التعبير الصادق الذي يلتزم بالحق ويحقق الجمال.. وهذا النوع من المحاكاة يرى افلاطون انها محاكاة مستنيرة لانها تنطوي على علم من يمارسها بما يجب عليه أن يحاكيه من مثال للخير والحق والجمال وهذه المحاكاة لا توجد إلا لدى الفنان ذو الثقافة الفلسفية الواسعة.وهذا النوع هو الذي يقبله افلاطون.
٢- محاكاة لا تصحبها معرفة وثيقة بحقيقة الأصل الذي تحاكيه وإنما هي نقل آلي يخلو من الحق والجمال.. وهذا النوع من المحاكاة لا تعتمد على الحق والجمال ولا الخير قد ينجح صاحبها في خلق اللذة ولكنها لذة جاهلة وساذجة وقد ينجح في ادخال السرور ولكنه لا ينجح في التعبير عن الجمال الفني الحقيقي فهذه المحاكاة نوع من الخداع والوهم الذي يموه الخير والجمال.

وهذا النوع من المحاكاة هو الذي انتقده افلاطون لانه يبتعد عن العمق والتزام الاهداف الاخلاقية الكبرى.

٤-فن الشعر عن افلاطون

بعد ان انتهى افلاطون الى التمييز بين نوعين من الفن الاول يأخذ بالمحاكاة المستنيرة والثانية بأخذ بالمحاكاة السطحية حاول أن يتناول العديد من الفنون على أساس ذلك ومنها فن الشعر وفن الخطابة وفن الموسيقى الخ. وسنتناول هنا فن الشعر لأهميته.

لم يطلق افلاطون حكمه الجائر على كل انواع الشعر بل (خص الشعر التمثيلي) بذلك الحكم واستثنى الشعر الغنائي والملحمي والتعليمي، لأن المحاكاة في هذه الانواع لا تتجه إلى نقل المحسوسات المتغيرة بل هي تعبير صادق عن قيم الحق والخير والجمال حين تتخذ موضوعاتها من مدح الالهة والابطال والتغني بصور المجد والبطولة والارشاد الى المثل العليا، اما الشعر التمثيلي الذي يقدم للناس انهزام البطل ومأساته أو يقدم الهزل الذي يجري في حياة الناس اليومية أو يصور الاحاسيس والانفعالات التي تجري في شعور الفرد العادي ففي هذه الاحوال يتحرر الشاعر من التقيد بالتعبير عن موضوعات الحياة المثالية لكي يحاكي الواقع المحسوس بتفصيلاته وعلى اساس نقده للشعر التمثيلي انتقد التراجيديا باعتبارها فن يعتمد على المقدرة الفائقة في خداع الناس لأنها تثير انفعالات عميقة في النفس الانسانية وفي هذه الانفعالات ضياعاً لاتزان النفس وانقد الكوميديا ايضا كما انتقد التراجيديا لنفس الاسباب وعدها اقل شأنا لأنها تولد الضحك الذي لا يليق بالانسان الحر وعلى اساس هذا التمييز في الشعر فرق افلاطون بين الشاعر الملهم من ربات الشعر والشاعر الذي لا يعتمد إلا على وسائله الانسانية في تطبيق القواعد المحفوظة وجعل للأول المقام الأعلى بينما جعل للثاني منزلة أدنى لأنه اعتبر ان الموهبة لا يمكن أن تكون ثمرة اجتهاد او مهارة انسانية مهما بلغت.

٢ — أرسطو:

كان أرسطو على خلاف أفلاطون يهتم بالخطابة والشعر. وله فى الخطابة كتاب مؤلف من ثلاثة أجزاء وهو يتعرض فى هذه الأجزاء الثلاثة لفن الإقناع فى الخطابة وكذلك للأسلوب وصوره وصفاته وأشكاله الجمالية.

وللفن عند أرسطو وظيفة مزدوجة: فهو يقلد الطبيعة أولا ثم يتسامى عنها [١]. وليس التقليد فى نظر أرسطو أن ينقل الفنان المظهر الحسى للأشياء كما تبدو له فى الواقع أى — إن صح هذا التعبير — أن يكون مجرد مصور فوتوغرافيا للمرئيات، بل الواقع أنه يجب أن يكون تقليد الفنون للأشياء تصويرا لحقيقتها الداخلية، أى لواقعها الذى تنبض به داخليا، فيقدم الفن لنا نماذج وصورا Types مشتقة من القوانين العامة التى تحكم الطبيعة. فاذا تناولنا الشعر الجيد مثلا فاننا نجد أنه يترفع عن المعانى المحسوسة الملموسة المبتذلة، فلا يصف الأمور كما تجرى فى واقعها السهل التناول، ولكنه يتسامى ويصيغ هذه المعانى القريبة التناول صياغة لا تخرج بها عن حقيقتها ولكنها تسمو بها إلى مستوى عال من الأداء العقلى والفنى، ويرى أرسطو أن الشعر بذلك يكون أكثر جدية وأكثر إيغالا فى

الفلسفة من التاريخ (٩) .

وأما الموسيقى عند أرسطو فهى تستهدف أموراً أربعة :

١ ـ التسلية أو الترفيه .
٢ ـ التربية الأخلاقية .
٣ ـ شغل الفراغ مع الشعور باللذة .
٤ ـ التطهر Catharsis .

وجميع هذه الفنون كالتمثيل والشعر والموسيقى يمكن أن تجعل واحدا من هذه الأهداف الأربعة هدفا لها . ولكنها لا يمكن أن تجعل التسلية المجردة وحدها هدفا لها ، فليست غاية الفنون أن تكون مجرد تسلية . وكذلك فان التطهر يفهم من النواحى الأخلاقية والجمالية . . . وإذا ماتحقق هذا التطهر نتيجة للتذوق الفنى الجمالى فانه يحدث شعورا بالراحة النفسية أو بنوع من الرضى أو باللذة .

وعلى أية حال فان موقف أرسطو قد يرجع بنا من الناحية الشكلية إلى موقف أفلاطون ، ذلك أننا رأينا كيف يتكلم أفلاطون عن المحاكاة ويقول إن الفن يحاكى الطبيعة ، وكذلك فان أرسطو يقول أيضا إن الفن يحاكى الطبيعة ، ولكن ثمة فرقا شاسعا بين الموقفين ، وذلك أنه رغم أن الفنان يحاكى الطبيعة فى كلا الموقفين وينقلها كما هى — إن صح موقف أفلاطون قبل الجمهورية —

وهو بهذا يصور المحسوس كما يتراءى له، إلا أن افلاطون يتكلم
في الجمهورية عن الاصل المثالي للمحسوس. فكأننا اذا ما جمعنا كلا الموقفين
لافلاطون نجد الفنان يتجه عنده إلا المحسوس ثم يصعد إلى المثال ولهذا قلنا
ان موقف افلاطون موضوعي مثالي،
اما موقف ارسطو فإننا نجد فيه اتجاها الى الواقع والى تقليد هذا الواقع
ولكن التقليد او المحاكاة هنا لا تعصف تماما بالصور الواقعية وهي ليست أيضا
مثلاافلاطونية بل هي نماذج واقعية يحاكيها الفنان دون أن يدخل على طبيعتها
الحسية الواقعية تعديلا جوهريا
يخرج بها عن طبيعتها الحسية ويلحقها بأصل مثالي. بل هو تعديل
تظهر فيه اثر الصنعة الفنية والتكامل والخلق الفني في نطاق الواقع ،
فكأن هناك تدخلالشخصية الفنان حتى يبرز الواقع بصورة أقرب إلى الكمال
بالموقف الموضوعي الواقعي . العقلي وبهذا يمكن أن نسمي موقف ارسطو

١ ـ المحاكاة :

يرى أرسطو أن فن الشعر قد نشأ في الإنسان بفضل غريزة طبيعية فيه هي غريزة المحاكاة وميله إلى الإيقاع فهو يستمد من المحاكاة لذة كما يستمد من الإيقاع لذة ـ فالشعر عنده هو نوع من المحاكاة.

وقد بحث أرسطو وسائل المحاكاة فقال:

" إن المحاكاة وسائل مختلفة، فمن وسائل المحاكاة الألوان والرسوم فهذه المحاكاة هي التي تستعمل في الفنون التشكيلية من تصوير ورسم ونحت وقد تستخدم الصوت كما في فن الموسيقى وقد تستخدم الإيقاع أو اللغة أو توافق النغم Harmony (الانسجام) نستخدمها مجتمعة أو متفارقة.

ولا يرى أرسطو أن مجرد إتقان الوزن يكون شعراً فقد يكتسب عالم قصيدة بالوزن في شرح الطبيعة مثل أنبادوقليس فلا يكون شاعراً، وقد يخلط الشاعر بين مختلف الأوزان ويفضل مع ذلك شاعراً كما فعل هيريمون في قصيدته "قنطورس".

أما عن موضوع المحاكاة فهو أخلاق البشر أو أفعالهم المظهرة لهذه الأخلاق والشاعر إما

عبارته القائلة بأن الفن يحاكي الطبيعة فلا تعني كما يبدو لأول وهلة أن على الفنان أن ينقل ما يراه في الواقع نقلاً حرفياً إنما المقصود هنا هو عملية الخلق لكائنات تامة الصورة يكونها الفنان حين يضفي على المادة التي يستعملها صورة وشكلاً.

فالفن يبحث دائماً عن المثل الأعلى لا يحاكي الطبيعة كما هي عليه بل يتجاوزها إلى النموذج ومن هنا فقد قرب أرسطو ما بين الشعر والفلسفة يقول: إن مهمة الشاعر ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء الممكنة : إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً. فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي [٣].

وكما يكون الشعر محاكاة تكون كذلك الموسيقى، لكنهما في الواقع محاكاة أقرب إلى التعبير لما تنطوي عليه من قدرة على تصوير الانفعالات النفسية وإثارتها، وهي لا تعبر عن الانفعالات فحسب بل أيضاً عن الخلق والأفعال، والإيقاع فيها يعبر عن حركة النفس أما اللغة التي كانت تصاحب الموسيقى في الغناء فإنما تعبر عن المضمون يقول أفلاطون بهذا الصدد: إذا افتقدت اللغة صعب تفسير معاني النغم والإيقاع ويشبه أرسطو مفعول الموسيقى في إثارة الانفعالات النفسية بمفعول الدواء في شفاء الجسد.

أما عن أسلوب المحاكاة فمنه القصصي الذي يستعمل منها الرواية أو القصة كما كان يعمل هوميروس ومنه الدرامي أو المسرحي الذي يتحدث فيه الشاعر بلسان شخصياته.

وقد فضل أفلاطون النوع الأول، وذم النوع الثاني لأن الشاعر المسرحي يتلون بلون الشخصية التي يلبسها ويتحدث بلسانها وقد خص هذا النوع من الشعر بصفة المحاكاة لمذمومة التي تنقل الواقع.

أما أرسطو فقد عمم فكرة المحاكاة على كل أنواع الخلق الفني ولم يشترط في الفن ضرورة أن تكون الموضوعات المحاكية موضوعات عظيمة أو جميلة لأن محاكاة بعض الأشياء القبيحة قد تكون محاكاة جميلة.

غير أنه لم يذهب في تفسيره للمحاكاة إلى حد القول بمحاكاة الواقع كما هو أوالطبيعة على نحو ما هي عليه. بل للشاعر أن يستعمل الصور المتذكرة والمتخيلة وعليه أن يخلق من كل هذه الأصُيلة ارتباطاً مقنعاً بحقيقتها.

أما المحاكاة في الفنون التشكيلية فلا تصل في قدرتها على التعبير عن أحوال النفس الإنسانية إلى ما يمكن للموسيقى وللشعر أن يصلا إليه، وإن كانت بما تظهره من تناسب يلائم النفس الإنسانية قادرة على التعبير عن اتزان النفس وتناسبها الباطني.

ولم يتوسع أرسطو في الحديث عن النحت وان لم يغب عن ذهنه ما كان معروفاً لدى الكتاب المعاصرين له من أن التماثيل اليونانية إنما كانت تعبيراً عن حركات الرقص القديم فهي تعبر عن لحظة واحدة من الزمان تثبت الحركة عندها. واغفال أرسطو الحديث عن العمارة يدعو إلى التساؤل. ولكن يبدو أن فن العمارة قد ظل في رأي أرسطو أقرب إلى الفنون النافعة منه إلى فنون المحاكاة فإن كانت فيه محاكاة فهي ليست محاكاة الحياة الإنسانية.

أما عن فن الشعر وهو الفن الذي كرس له أرسطو كل جهوده فقد عده نوعاً من المحاكاة غير أنه لم يهمل تأكيد الوزن والإيقاع إذ عرف الشعر التراجيدي بأنه لغة مزينة منغمة.

وعنى أرسطو بالبحث في أصل نشأة الشعر عند الإنسان، فأرجعه إلى غريزة المحاكاة. يقول بهذا الصدد إن المحاكاة غريزية في الانسان وتظهر فيه منذ الطفولة، والناس يجدون لذة في المحاكاة كما يستمد الانسان لذة ايضاً من الايقاع.

أما عن شعر المأساة فقد نشأ عن ترانيم مديح الآلهة أو شعر "الديثيرامبوس" أما عن الملهاة فقد نشأت من أغاني القرية.

ب : المأساة تعريفها وأجزاؤها

ويعرف أرسطو المأساة بقوله : المأساة هي محاكاة لعمل جدي كامل ذي طول معين بلغة مشفوعة بألوان من التزيين يرد كل منها على انفراد في أجزاء العمل نفسه وبأسلوب درامي (مسرحي) لا قصصي وتثير حوادثها الشفقة والخوف لتحقيق التطهير من حدة الانفعالات [1] .

وعناصر المأساة بناء على التعريف هي ستة: العقدة والشخصية والفكرة واللغة والغناء والمنظر. أما أهمها فهي العقدة، وقد جرى ترجمة كلمة PLOT العقدة بألفاظ متعددة فهي الحكاية أو هي موضوع ولكنها تمثل في المسرحية العمل الذي يحاكي والتبع الحياة وهي في كل الأحوال العنصر الرئيسي في التراجيديا وأهم عناصر المسرحية لأنها تصوير لفعل يجري وترابط الأحداث حوله. ويشترط أرسطو أن يكون لهذا العمل وحدة عضوية بحيث يكون له بداية ووسط ونهاية وحجم محدد إذ الجمال كما يقول في النظام وفي النظام، فوحدة الموضوع عنده أشبه بوحدة الكائن. الذي يستحيل حذف جزء من إضافة جزء إليه بغير إخلال بجمال هذا الكائن وإلى وحدة الفعل التي أكدها أرسطو هنا أضاف النقاد الكلاسيكيون وحدتي الزمان والمكان — وفي الفعل أيضاً يستمد إسم الدراما المشتق من كلمة Dran أي يعمل، مما يؤكد ضرورة أن يدور موضوع التراجيديا حول فعل معين.

والموضوع الرئيسي أو العقدة يقضي أن تعرض ما يمكن أن يحدث وفقاً للاحتمال [2] أو الضرورة. والمحتمل هو ما يقع في أغلب الأحيان والضروري هو ما يمكن أن يقع بشكل أعمر . والاختلاف بينهما ليس إلا اختلافاً في الدرجة ومعنى هذا أنه ينبغي أن يكون في ترتيباط الأحداث منطق يقنع المشاهد بحيث يتعد عما لايقنع المشاهد ومن هنا فقد فضل المستحيل المحتمل على الممكن الذي لايقبل التصديق فما لا يمكن حدوثه في العالم الواقعي يتحول بخيال الشاعر وقوة إقناعه إلى مقنع وبناء على هذا القانون فإن المصادفة في الشعر تصبح موطن ضعف في التأليف لأنها لا تتفق والقوانين الطبيعية ولأنها تبدو غير مرتبطة بعمله أو بسبب معقول فمن هذه الجهة وصف الشعر أنه أكثر فلسفة من التاريخ، فالشاعر يعلو على الطبيعة ولكنه لا ينبغي له أن يعارضها.

ومن العقد ما هو بسيط وما هو مركب أما البسيطة فهي التي يحدث فيها تغيير في مقدرات بطل غير مصحوب بانقلاب أو بانكشاف، ولكي تكون المأساة كاملة يشترط أن يحدث الانقلاب أي تغيير الحال من الحسن إلى الأسوأ أو بالعكس إما بالإنكشاف أو التعرف فهو الانتقال من الجهل إلى المعرفة كما حدث لإوديبوس فعلاً في مسرحية أوديب ملكاً لسوفوكليس.

أما عنصر الشخصية "Character" فهي تكون المكانة الثانية من حيث أهمية عناصر التراجيديا، وقد اثارت نقاشاً حاداً بين النقاد. وأخذ كثير من النقاد على أرسطو تقديمه العقدة على الشخصية غير أن وجهة نظر أرسطو تتضح أكثر إذا ما ذكرنا أن العقدة هي التي تقدم الشخصيات في فعلها وهي التي تبرز إمكانياتها فتحولها من حالة القوة إلى حالة الفعل.

ويشترط أرسطو أن تظل الشخصية ثابتة غير متضاربة متماسكة الصفات أي متطابقة مع نفسها.

وللشاعر أن يدخل من خياله ما يحمل به الشخصية.

أما عن البطل التراجيدي فيصفه أنه لاشرير كل الشر ولا هو فاضل تماماً، وهو يسقط في الشقاء لابسبب طبعه الشرير أو فساده الخلقي وإنما نتيجة خطأ لضعف إنساني فيه.

وبهذا يمكن أنه يثير الشفقة والخوف معاً. كما أن المآسي التي تقع في نطاق العائلة الواحدة كان يقتل أخ أخاه تكون أشد تأثيراً مما لو وقع الأمر بين عدو وعدو فإنه أمر لا يستثير الرحمة.

أما عن الأفكار ideas فهو ما تعبر عنه الشخصيات من أفكار. واللغة أو العبارة هي التعبير عن الفكرة بالألفاظ سواء بالنثر أو بالشعر ويشترط ضرورة مطابقة اللغة للشخصية، أما عن عنصر الغناء فقد كان يلعب في التراجيديا القديمة دوراً هاماً وهو من أهم العناصر الممتعة التي نص عليها أرسطو في تعريفه للتراجيديا وكان على الشاعر أن يؤلف الموسيقى المصاحبة لغناء الجوقة. وقد أخذ أرسطو على يوريبيدس أنه استعان بايفون بن سوفوكليس في تأليف موسيقى سيئة ولم يؤلفها بنفسه. أما عن المنظر فهو أقل عناصر التراجيديا أهمية إذ يمكن أن تتأثر بالمأساة وبغير تمثيل أو إخراج مسرحي.

وقد رد أرسطو فضل الملحمة على المأساة إلى أن الملحمة تخاطب المثقفين في حين تخاطب المأساة عامة الشعب وقد لجأ إلى استعمال الحركات التمثيلية واللغة العامية كما إن المأساة قد تستغني عن التمثيل بالقراءة.

فلسفة الجمال في العصر الحديث

عمانويل كانط (١٧٢٤-١٨٠٤)

ترجع أهمية كانط في عالم الجمال إلى أنه من أعظم الفلاسفة الذين استوعبوا تراث اسلافهم ثم حددوا بداية عصر جديد في تاريخ هذا العلم هو العصر الذي يطلقون عليه العصر النقدي نسبة إلى فلسفته التي سماها الفلسفة النقدية لعنايتها بنقد المعرفة والبحث في شروطها الأولية السابقة على التجربة.

وقد جمع كانط اتجاهات متنوعة من التراث السابق عليه فأخذ عن الالمان وعن الإنكليز والفرنسيين. ومن جهة الاتجاه العقلي الذي ساد الفلسفة الأوروبية كان باوميجارتن قد عرف الاستطيقا بأنها علم مستقل وانها منطق المعرفة الحسية الغامضة التي تدور حول الكمال وقد استبقى كانط من باوميجارتن فكرته عن الجمال باعتباره الكمال حين نحس به غير انه أضاف إليه صفة الغائية، وفي حين ظلت الاستطيقا عند باوميجارتن في درجة دنيا من درجات المعرفة بالقياس إلى المنطق الذي يكون موضوعه أكثر قابلية للمعرفة عنى كانط بالاستطيقا من خلال تحليله للشروط الأولية للحكم بالجميل أو لحكم الذوق أو الحكم الاستطيقي.

وكان كانط يبغي الوصول إلى منطق للذوق يماثل المنطق الذي توصل اليه في مجال العلم والأخلاق وفعلاً توصل كانط إلى المبادئ الأولية للذوق من خلال كتابه نقد ملكة الحكم الذي كتبه عام ١٧٩٠.

تدور فلسفة كانط النقدية حول ثلاثة مجالات رئيسية:

١. مجال المعرفة الذي يعتمد على ملكة الذهن وهو موضوع نقد العقل الخالص.

٢. مجال الاخلاق الذي يعتمد على العقد وهو موضوع نقد العقل العملي.

٣. مجال الشعور باللذة الذي يعتمد على ملكة الحكم وهو موضوع نقد الحكم.

والمبدأ الذي تعتمد عليه ملكة الحكم عند كانط هو مبدأ الغالية أو القصد وهو المبدأ الذي يسمح بقيام الحكم المنعكس، ويختلف هذا الحكم عن احكام الذهن في انه لا يعتمد على مقولات سابقة يطبق بواسطتها الكلي على الجزئيات ولكنه يتعلق بحالات خاصة فردية لكي ينتقل إلى الكلي، ولكنه خاص بهذه الحالات الفردية، ولكي يحقق هذه المهمة فإنه يوجد الحكم الكلي المناسب لكل حالة خاصة والمبدأ الذي يسير عليه في هذه العملية هو مبدأ الغائية، فالغائية هي المبدأ المنظم الذي يتدخل في كل المجالات وهو الذي يضفي الوحدة والانسجام على عناصر عالم الطبيعة ويضفي الوحدة والتآلف على قوى النفس.

وينقسم نقد الحكم إلى قسمين:

أ- نقد الحكم الجمالي (الاستطيقي)

ب-نقد الحكم الغائي

يصاحب كلا الحكمين شعور باللذة مصدره أن كلا الحكمين يتصف بالقصد والغاية من وعي العقل بقدرته على التنسيق والتأليف، فمصدر اللذة في الحكم المنعكس يرجع إلى أنه ينعكس على ذاته ليتامل خطواته المنسقة.

إلا ان اللذة المصاحبة للحكم الجمالي تختلف عن اللذة المصاحبة للحكم الغائي اذ يذهب كانط الا ان الانعكاس في الحكم الجمالي يقع على اللعب بالتمثلات. في حين ان الانعكاس في الحكم الغائي يقع على اللعب بالتصورات. في الحالة الأولى تستمد اللذة من تامل الشكل بغير ادخال ما يجب أن يكون عليه الشكل حتى يحقق وظيفة أو منفعة معينة متصورة من قبل فالقصد والغائية فيه ترتبط في قوى المعرفة.

أما في الحكم الغائي فيدخل في اعتباره التنظيم الكلي المستمد من العقل المطلق حين يفترض التصور الأمثل.

فعندما نتأمل صور الظواهر نحكم عليها جمالياً، أما عندما نتأمل حياتها فإننا نحكم عليها غائيا.

ففكرة الغائية على وجهين عند كانط

وجه شكلي ذاتي في الحكم الجمالي و **وجه حقيقي موضوعي في الحكم الغائي**

وبهذا الحكم الغائي توصل كانط إلى حلقة الوصل بين نظام الطبيعة ونظام الاخلاق والحرية.

وخلاصة القول اننا عندما نقول إزاء الشيء الجميل نقوم بحكم منعكس يعتمد على ما يجري بين ملكاتنا الذاتية والجمال الذي ندركه في الموضوع الخارجي مصدره عملية التأليف والتوفيق أو اللعب الذي يتم بين الخيال والذهن. وهذه العملية هي مصدر الشعور باللذة الجمالية أو الرضا المصاحب له.

لحظات حكم الذوق عند كانط

ميز كانط الحكم الاستطيقي فطبق عليه ما طبقه على الاحكام المنطقية من مقولات الكيف والكم والجهة والعلاقة. واستدل من هذه المقولات على اللحظات الأربع التي تحدد الشروط الشكلية للحكم الاستطيقي وهي:

أولاً: اللحظة الأولى وفقاً للكيف

وضح فيها أن حكم الذوق أو الحكم بالجميل هو حكم مجرد من المنفعة وانه مختلف عن الاحكام المتعلقة باللذة أو الخير وفرق كانط بين اللذين أو الرائق وبين الجميل وعلى أساس أنه وإن كان كلاهما يسبب لذة معينة إلا ان اللذيذ يكون وراء منفعة أو له تأثير على الحواس كذلك فإن الرضا أو اللذة المستمدة من الخير تتعلق بدورها أيضاً بمنفعة ما تتعلق بالإرادة أو العمل.

أما الجميل فهو كما يرى كانط تأمل صرف بمعنى أن اللذة التي نحس بها عندما نتأمله هي لذة تأملية خالصة تختلف عن اللذات الناتجة عن إرضاء أي حاجة بايولوجية أو تحقيق غاية عملية، فهي لذة الإحساس بالشكل بدون رغبة في امتلاك الشيء أو الانتفاع به، فالذوق هو ملكة الحكم على شيء ما أو في أسلوب ما من أساليب التمثيل بواسطة الشعور باللذة أو الألم على نحو خالٍ من أي منفعة وموضوع هذه اللذة هو الذي نسميه بالجميل.

ثانياً: اللحظة الثانية في تحديد حكم الذوق من جهة الكم

وهذا الشرط الثاني المتعلق بالكم وله طابعاً كليا يحدد الجميل بأنه ما يروق لنا بطريقة كلية وبلا تصور عقلي وهذا الطابع الكلي لا يرجع إلى الموضوع بل إلى الذات ولكنه لا يعني أنه يعتمد على الرأي الشخصي بمعنى أنه إذا ما تعلق الأمر باللذيذ أو الرائق يجوز أن يلجأ كل شخص إلى ذوقه الخاص فقد يروق لي طعام معين ولا يروق لغيري وعندئذ لا تجوز المناقشة في الأذواق، أما بالنسبة للجميل فليس الحال كذلك، إذ لا يكفي أن يروق لي شيء حتى أصفه بالجمال، فوصف شيء معين بالجمال يتطلب أن يكون كذلك بالنسبة للغير أيضاً، ذلك ان الجميع مطالبون بالموافقة عليه، ومن العبث الالتجاء إلى الأدلة العقلية للبرهنة بها حتى نقتنع بالجميل ذلك لأن حكم الذوق لا يرجع إلى قواعد عقلية ولا يستند إلى براهين استدلالية ولا نستدل عليه من قاعدة أو تصور عقلي، وعلى هذا الأساس يختلف الحكم الاستطيقي على الحكم المنطقي ليس حكما ناتجاً عن مبررات عقلية.

ثالثا: اللحظة الثالثة (الجهة)

وهنا يحدد كانط حكم الذوق بحسب الجهة أي من حيث الإمكان والضرورة ويبين ان لحكم الذوق ضرورة خاصة به بمعنى أن هناك علاقة ضرورية بين الجميل والشعور باللذة، فهي تختلف من هذه الناحية عن الضرورة النظرية المستمدة من قوانين العقل الأولية كما تختلف عن الضرورية العملية أيضاً فهي ضرورة نموذجية لأننا في حكمنا على الجميل نحسن بنوع من الالزام غير المعتمد على التصورات العقلية ولا على السلوك العملي، بل على الذوق العام أو الحس المشترك، ووجود هذا الحس المشترك يسمح لنا بتفسير الاعمال الفنية النموذجية تفسيراً يجعل منها نماذج صالحة في كل زمان ومكان.

رابعاً: اللحظة الرابعة (تحديد حكم الذوق بحسب العلاقة بالغايات)

الحكم الغائي هو ما يحدث لذة ترجع إلى الملائمة بين شيء معين وغاية خارجية كأن يلائم طعام معين شهيتنا للاكل أو يلائم شيء معين فكرة أو تصوراً معينا ففي كلا الحالين يمكن أن نقول أن الشيء ملائم لغرض أو غاية معينة. أما الجميل فإنه يقدم لنا مثالاً لهذه الملائمة لكنه يختلف عن الحالين السابقين لأنه لا يلائم رغبة حسية ولا يرضي حاجة بايولوجية ولا يحقق منفعة ولا يطابق تصوراً عقلياً، ومن هنا فهو يتصف بأنه يوحي بالغائية بغير أن يتعلق بغاية محددة والأعمال الفنية توحي لنا بغائية لأنها ثمرة تخطيط معين وهذا التخطيط ليس موجهاً لتحقيق غاية معينة سوى تيسير عملية التأليف والتآزر لملكاتنا الفكرية. أي ان حكم الذوق ينطوي على تكيف وملائمة بين ادراكنا للشيء الجميل ووعينا بهذا الادراك ولا ينبغي للعمل الفني أن يشعرنا بهذا التخطيط بل ينبغي أن يوهمنا أنه كائن طبيعي.

على أساس هذه الصفة بالجميل فرق كانط بين:

١. فنون آلية غايتها انتاج ما يؤدي إلى منفعة أو غاية خارجية
٢. فنون جميلة لا تشعرنا بمثل هذه الغاية الخارجية

والخلاصة أنه ليس هناك غاية أو غرض خارجي يتعلق به الجميل وإنما يوحي بالغائية التي تستند إلى ملائمة فكرتنا عن الشيء ووعينا وإدراكنا لهذه الملائمة.

تحليل الجليل

اتبع كانط تحليله للجميل بتحليله للجليل، وقد عاد كانط فى كتابه نقد الحكم إلى ما سبق أن ذكره من تفرقة بين الجميل والجليل فى مؤلف سبق نشره بعنوان ملاحظات حول الشعور بالجميل والجليل عام ١٧٦٤.

ويرى كانط أن الجليل شأنه شأن الجميل من حيث إنه يتضمن نفس الشروط الأولية التى ذكرها لحكم الذوق من حيث تنزهه عن المنفعة واتصاف الحكم عليه بالكلية ولاضرورة غير أنه فى حين يستند الجميل إلى اتفاق المخيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة العقلية نجد أن الجليل يستند إلى اتفاق المخيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة العقلية نجد أن الجليل يستند إلى اتفاق المخيلة مع العقل فيكون أكثر اتجاها إلى مجال الأخلاق ويتفق الجميل والجليل فى أنهما يبعثان فى الانسان اللذة أو الرضاء بذاتها ولا يستندان إلى الاحساس مثل اللذيذ Pleasant ولا التصور العقلى مثل الخير the good، غير أن الجميل يختلف عن الجليل فى أنه يوجد دائماً فيما هو محدود فى حين يوجد الجليل فيما هو لامحدوداً وما يبعث على فكرة اللانهاية. ففى الجليل يرتبط سرورنا أولذتنا بالكيف فى حين يرتبط سرورنا بالجليل من جهة الكم. ويتميز الجميل بأنه يثير قوانا الحيوية فيقترن بلعب الخيال، أما الجليل فيتميز بأنه يثير فينا الشعور بتوقف هذه القوى الحيوية ثم يتبع ذلك انطلاقها ونوع الارتياح أو السرور الذى نحس به نحو الجليل هو القداسة أو الاعجاب، وفى حين يوحى إلينا الجميل الطبيعى الشعور بنظام الطبيعة، نجد أن الجليل يوحى إلينا باضطرابها.

ويثير الجليل فى النفس حركة إما أن ترتبط بالمعرفة فتولد الجليل الرياضى وإما أن ترتبط بالارادة فتولد الجليل الديناميكى، أى أن للجليل صورتان: صورة رياضية ثابتة أو استاتيكية وصورة حركية ديناميكية.

ويعرف الجليل الرياضي بأنه ذلك الذي يكون كل شيء بالنسبة له صغيراً ولذلك فلا يمكن للاحساس أن يحيط به. ومن أمثلة الجليل الديناميكي العواصف والبراكين والمحيط الثائر والشلالات، تلك القوى التي تجعلنا نتسامى إلى تصور القوى العاقلة التي تفوق الطبيعة المحسوسة، لأن إذ يوحي بالقوة الطبيعية الهائلة يجعلنا ندرك ضآلة قدرتنا المادية ولكنها تنبه النفس إلى إدراك طبيعة العقل الذي به نسمو على العالم الحسي غير أنه لا ينبغي أن يتحول إحساسنا بالجليل إلى رهبة وخوف، كما لا ينبغي أن يتحول إحساسنا بالجميل إلى شعور باللذة أو الشهوة.

و كل هذه الاحكام الخاصة بالجليل لا تقع على الموضوعات الخارجية بل تقع على حالتنا النفسية عند تقديرنا لهذه الموضوعات. وأحكامنا على الجليل تفترض أن هناك ملكة عامة بين الناس هي ملكة التشريع الأخلاقي. ومن الأمثلة التي يوضح بها كانط الفرق بين الجميل والجليل اختياره الحدائق المنسقة كمثال للجميل أما الجبال والغابات والعواصف فهي أقرب إلى الجليل، أو قوله إن النهار يوحي بالجميل في حين يوحي الليل بالجليل. وإذا كان الفن لا يقدم لنا أمثلة للجليل إلا أن كانط يستثني الأهرامات وكنيسة القديس بطرس فيرى فيها أمثلة للجليل ويتبع كانط تحليله لأحكام الذوق التي تقع على الجميل والجليل بمناقشة حول طبيعة الفن وتقسيم الفنون الجميلة.

فلسفة الجمال عند هيجل

سلك هيجل في عرضه لمذهبه الجمالي مسلكا ميتافيزيقياً إذ بدأ بحثه في الفكرة The Idea وفي المثال The Ideal وبعد أن بسط نظريته الميتافيزيقية وضع ما يشبه تاريخاً للفن وذلك في نظرية الأنماط الثلاثة الرئيسية التي فسر بها تطور الفن عبر الحضارات الإنسانية وختم محاضراته بعرض نسقي درس فيه خصائص الفنون الجميلة فكانت محاضراته في علم الجمال هي فلسفة في الفنون الجميلة كشفت عن إلمامه الواسع وحسه المرهف في تذوق الفنون. وبالإضافة إلى محاضراته في علم الجمال تناول هيجل الفن بالدراسة في مؤلفيه الانسكلوبيديا وفينومينولوجيا الروح، وأكد في كل أبحاثه مهمة الفن في التعبير عن الروح المطلق، كما وضح أيضاً مهمة الدين والفلسفة في عملية التعبير هذه وأكد بكل وضوح ارتباط الفن والدين والفلسفة حين نظر إليهما جميعاً على أنها مظهر للروح المطلق فأعلن أن الروح المطلق تعي نفسها من خلال هذه النظم الفكرية الثلاثة.

١ ـ الفـــن :

إن افتراض الروح المطلق هو محور مذهب هيجل ذلك لأن كل ما في الوجود من ظواهر طبيعية أو مادية أو نظم إنسانية أو فكرية إنما هي في النهاية مظهر من مظاهر تشكلات الروح، وقانون هذه التشكلات هو ما يسميه هيجل بالجدل، وقوام الجدل حركة أو صيرورة مستمرة. وغاية الروح هي في النهاية أن تعي ذاتها ووسيلها في بلوغ هذا الوعي الفن والدين والفلسفة.

فإذا كان العمل الفني يقدم الحقيقة الإلهية أو الروح المطلق في صورة حسية إلا أن الدين يمكنه أن يوجه الذات إلى التأمل والتركيز على الباطن.

ولكن تأتي الفلسفة في النهاية لتضفي على موضوعية الفن وعلى ذاتية الدين قدراً أكبر من الفكر ذلك لأنها تقدم للعقل الجانب الكلي الذي يصبح موضوعاً للتعقل كما أنها تضفي على الذاتية الخاصة بالدين فكراً يجعله أسمى صور الباطن، وعلى هذا النحو يتحد الفن بالدين في الفلسفة. فالموضوعية في الفن تصبح موضوعية الفكر والذاتية في الدين تصبح ذاتية الفكر، ذلك لأن الفكر هو الذاتية المحضة الخالصة.

والفن حين يعبر عن المطلق لا يتعامل بالتصورات المجردة بل هو يجمع إليها العيانات الحسية، ومن هنا يعرف هيجل الجمال بأنه تجلي الفكرة بطريقة حسية.

وموضوع الاستطيقا لا يتناول الجمال الطبيعي وإنما يتعلق بالجمال الفني، لأن الجمال في الفن أرفع مكانة من الجمال الطبيعي لأنه من إبداع الروح وخلق الوعي ونتاج الحرية، وما هو من إنتاج الروح يحمل طابعها ويكون أسمى من الطبيعة.

وإذا كان الفن عند هيجل يتناول المظهر، فالمظهر دال على الجوهر، والحقيقة لا تكون ما لم تظهر في وعي معين، فلا يضير الفن أنه يتناول المظهر بل يضيره أي نوع من أنواع المظهر هو، وليس الإبداع الفني مجرد محاكاة، لأن المحاكاة يمكنها أن تكشف عن مهارة عملية تقنية ولا يمكنها أن تولد إبداعاً فنياً ـ يقول إن الفن الذي يحاكي الطبيعة لا ينتج آثاراً فنية ذات قيمة وإنما ينتج صنعة ومهارة، وإذا جازت المحاكاة بالنسبة لبعض الفنون كالنحت والتصوير فكيف يمكن أن تفهم بالنسبة للموسيقى أو العمارة أو الشعر إن لم يكن وصفياً؟

وإن حاول أحد أن يحاكي غناء البلابل مثلاً فإنما الأقرب إلى الاحتمال أنه يشوهه ولا ينتج عملاً فنياً ـ ويشير إلى أن الاسلام قد أدان محاولات المحاكاة، كما ذهب عامة المسلمين إلى القول بأن تصوير الطبيعة الذي كان موجوداً على جدران المعابد الوثنية سوف يدين مؤلفيها يوم الحساب.

والموضوع الفني لا يخاطب الرغبة الحسية ولا يحقق نفعاً عملياً شأن موضوعات العالم الحسي، كما أن الموضوع الفني من جهة أخرى يمتاز عن موضوعات التأمل النظري وتصورات العلم بأنه موضوع فردي وليس تصوراً مجرداً ـ من هنا يكون الجانب الحسي في الفن مجرداً عن المادية إذ ليس شأنه شأن أي موضوع من موضوعات العالم الطبيعي إنه شارك في الفكرة.

ومن هـذاالجانب الفكرى فيه يشارك فى المثالى بمعنى أنه ليس فكرة مجردة بل إنه مثال يتحقق فى الخارج ويتمثل فى موجود معين والجانب الحسى من الفن يتمثل فى شكل يخاطب العقـل. وأكثر الحواس قابلية للتعقل هما البصر والسمع ولذلك يستبعد الشم والذوق واللمس لأن هذه الحواس لا تتعامل إلا بما هو مادى واللذة المستمدة من موضوعات هذه الحواس لا تتعلق بالجمال الذى يسـعى إليه الفـن لأن المحسوس فى الفن يتحول إلى روحانى والروح من جهة أخرى تتمثل فى شكل حسى.

ويرى هيجل أن الفن يقدم للإنسان أعلى درجة من درجات الرضاء حين يرضى حاجته إلى فهم العالم خاصة عند بعض الشعوب، وفى فترات الزمان، فالإنسان هـو وعـى أو هـو وجـود لذاتـه، وللإنسان وجود مادى شأنه شأن باقى موجودات الطبيعة ولكن له وجود آخر، وجـود لذاتـه يتضـح حيـن يجعـل مـن نفسه موضـوعاً لتأمله وهو بهذا الوصف روح وهـو يبلغ وجـوده لذاتـه ووعيه بذاته بطريقين:

طريق نظرى، لأنه ينعكس بفكره على نفسه ليدرك فكره وما يدور بباطنـه ـــ وطريـق عملـى لأنه يعرف نفسه بالنظر إلى الخارج وما يستطيع أن يؤثر به على الأشياء الخارجية،

وعلى هذا النحو يتضح أن الفن يكفى حاجة الانسان إلى الوعـى بعالمه الداخلى وعالمـه الخارجى على السواء بواسطة تلك الموضوعات التى تعكس له ذاته وفعله ليرى نفسه من خلالهـا ـــ ويكتسب الفن بناء على ذلك قيمته المعرفية الكبرى بالنسبة للإنسان، ولمـا كـان الفـن فى أسمى درجاته تعبيراً عن مضمون روحانى باطنى فيترتب على ذلك أنه كلمـا أفصحـت الأعمـال الفنيـة عـن الباطن الروحانى كلما ارتقت فى سلم الكمال وتضحت فى الشـكل.

نسق الفنون عند هيجل

ينظم هيجل الفنون الجميلة في نسق متدرج يخضع لنظريته الخاصة بالانماط الثلاثة التي ذكرناها سابقاً والتي تتحقق من خلالها فكرة الجمال، ويتداخل مذهبه في الفنون الجميلة بتاريخه للفن فيصبحان وجهين لعملية جدلية واحدة. نسق الفنون عد هيجل يبدأ بفن العمارة التي تكون أدنى النسق ويتوج بفن الشعر على قمته ويكون ترتيب نسق الفنون كالآتي:

(١) فن العمارة

تكون العمارة هي أول خطوة على طريق الفن وهي أقل الفنون قدرة على تقديم المضمون الروحي لأنها الفن الذي يقف عند حد الفكرة المتعارضة مع الصورة كما ان المادة المستخدمة في هذا الفن هي المادة الصلبة الخالية من الروح والتي لا تتشكل إلا بحسب قوانين الوزن وأشكالها مستمدة من الطبيعة الخارجية. والعمارة (هي الفن الذي يرجع مبدأه للنمط الرمزي). ولذا فإنها لا تمثل الالوهية مباشرة

(٢) فن النحت

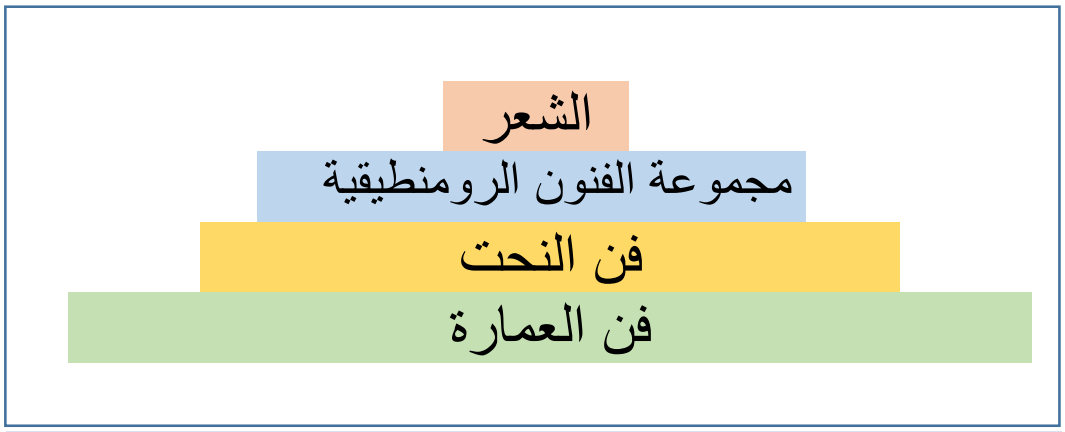
يمكن للنحت أن يقوم بعملية تمثيل الالوهية لأن مبدأه يوجد في النمط الكلاسيكي ومبدأ هذا النمط هو التعبير عن الفردية وفي النحت الكلاسيكي يكون الباطن الروحاني مرئياً ويكشف المظهر الجسماني الخارجي عن الروح، وقد تمكن النحت اليوناني من أن يكشف عن المبدأ الالهي في عظمته وهدوئه.

(٣) مجموعة الفنون الرومنطيقية

وتكون هذه الفنون قادرة على تقديم النفس في تركيزها على الباطن وعلى الذاتية وبذلك تتم النقلة من الفن الخارجي إلى الفن الموضوعي إلى الفنون الذاتية، وهذه الفنون هي (التصوير والموسيقى والشعر) وتتميز كلها بقدرتها على تقديم الأفكار وتنوع الصور التي تتخذها وأهمها الشعر.

(٤) الشعر

يكون الشعر أكثر الفنون تحرراً من المادة غير انه ايضاً الفن الذي يوشك أن تتضاءل فيه جدوة الروح الفنية ويكون نقطة انتقال إلى الفكر الديني والى اللغة العلمية التي تستخدم النثر ذلك لأن الفن حين يعلو بالنفس إلى إدراك الحقيقة فإنه يتخلى عن مكانه للدين والفلسفة.



(مخطط توضيحي لنسق الفنون)

النمط الرمزي وتطوره

ساد هذا النمط فترة طويلة من تارخ الفن هي فترة الحضارات الشرقية القديمة وأول ما يتميز به هذا النمط هو تعارض الموضوع الفكري مع الشكل الخارجي ومن جهة اخرى يتميز المضمون الفكري فيه بصفات الابهام والالغاز ومن هنا يسوده الطابع السحري الممتلئ بالاسرار. وإذا تناولنا الاعمال الفنية التي تحمل سمات هذا النمط فإننا نجدها تتميز بأنها تحمل دلالة رمزية بمعنى أن الشكل الخارجي فيها لا يقتصر على اداء المعنى المطابق له (مثلا قد تعني صورة الليث صورة رمزية لشيء آخر كالقوة ولكن الرمز يظل مع ذلك منطوياً على كثير من الغموض حيث يمكن أن نرمز للقوة برمز اخر حين نستخدم صورة الثور أو القرنين أو انه يمكن أن نرمز بالليث بشيء آلآخر كالعظمة مثلاً). وكل هذا الابهام مرجعه إلى أن اعتماد العمل الفني على وظيفة الرمز لا يجعل له كياناً فنياً ً خالصاً حين تكون علاقة المضمون فيه بالشكل الخارجي علاقة مصطنعة ، فالرمز لا يستغرق كل صفات مدلولة حين يشير على جانب معين من جوانب الفكرة أو حين يؤخذ المعنى الحرفي.

ومن خلال هذه الصلة المصطنعة بين الشكل الخارجي وبين المدلول أو المضمون الفكري في الاعمال الفنية ينكشف لهيجل صراع في النمط الرمزي ويترتب على هذا الصراع التمييز بين مراحل مختلفة لتطور النمط الرمزي.

أولاً: ثمة مرحلة لا تكون الاعمال الفنية فيها متميزة تماماً عن موضوعات الطبيعة ويكون الصراع بين المضمون الفكري والشكل الخارجي موجوداً ولكن على مستوى الرمزية اللاواعية ويمثل الفن الهندي القديم والفن المصري القديم هذه المرحلة، وتكون العمارة هي الفن المعبر عن خصائص هذا النمط اذ تجعل مهمتها تشكيل الطبيعة الخارجية تشكيلا يناسب المضمون الفكري وتمهد الطريق لتحقق الالوهية (كما في المعابد والاهرامات والمسلات).

ثانياً: يبلغ النمط الرمزي مرحلته الثانية حين يظهر صراع المضمون والشكل للوعي الانساني بحيث يمكن التفرقة بين الجانبين وتبلغ الرمزية هنا مرحلة الرمزية الواعية وتمثل هذه المرحلة نهاية هذا النمط الرمزي تاريخياً.

ولكن في تطور النمط الرمزي في المرحلة اللاعي إلى مرحلة الرمزية الواعية تتحقق الاعمال الفنية الممثلة للروعة وهو ما نسميه بالرمز الرائع فيكون التقارب بين الرمزي والرائع واضح اشتراك هذه الصفات في الدلالة على ما يفوق الحس ولارتباط كل منها بحقيقة عليا كلية فتصور الرائع الرمزي يرتفع إلى إدراك الالوهية التي تتجاوز جميع مخلوقاتها في الوجود وتسمو عليها في الكمال ومن هنا ينشأ (الفن المقدس وهو الفن الذي يمجد الالوهية الخالقة للعالم بعد ان كان الفن الرمزي القديم يأخذ بتصورات نشأة الموجودات عن طريق التولد في حضن الطبيعة كما يأخذ بوحدة الوجودة).

وفي هذه المرحلة يبلغ الانسان مكانة أرفع في الحرية والاستدلال عما كان عليه في المرحلة السابقة على هذه المرحلة ومن خلال تصوره للالوهية الثابتة يمكن للانسان أن يتصور القانون الثابت الذي يخضع له في سلوكه وتصرفاته ومن خلال ادراك الرائع الرمزي يصل الوعي الى التمييز بين الواقع الانساني والواقع الالهي ويدرك قيم الخير والشر ووجوب الطاعة للارادة الالهية.

ثانياً النمط الكلاسيكي وتطوره

يظهر النمط الكلاسيكي في الفن حين تصل الروح في تطورها إلى مرتبة التحرر من الطبيعة وتسمو عن التجسدات الحيوانية لتتخذ من الشكل الانساني مظهراً لها وعندئذ تدرك الروح ذاتها منفردة ذات شخصية، وقد تم هذا الوعي في فترة الحضارة اليونانية حين امكن للفنانين والشعراء أن يقوموا بدور الأنبياء وقدموا وجهة نظر هذه الحضارة للالوهية فكان الدين عند اليونان هو الدين المطابق للفن وأمكن للفن أن يعبر عن المطلق وكان هذا خاصية مميزة للايمان الديني عند اليونان وتخلصت الالوهية من الشكل الحيواني واكتسبت الصورة الانسانية حيث كشفت للانسان عن ذاته وعن وعيه بذاته، وبذلك تحرر التراث الفني من اثار الغرابة والغموض والقبح وتحقق المثل الاعلى للكمال في الاعمال الفنية المعبرة عن هذه الروح الكلاسيكية.

وقد اتصف المثل الاعلى للجمال عند اليونان بسمات الهدوء والصفاء الكامل ولكن هذا الهدوء والصفاء ظل يفتقد التعبير عن الانفعالات الباطنية بل ان هذا الهدوء والثبات قد جعلا الهة اليونان تتميز بالبرودة واللامبالات فكانت تعبيراً عن الكلي الابدي، ومن هنا كانت نقطة النهاية للمثل الاعلى للجمال الكلاسيكي وقد خضعت الالهة على السواء لحكم القدرالساري عليها جميعاً والذي لا يمكن تجسيده في شخصية فردية.

كان فن النحت هو اقدر تعبيراً عن المثل الاعلى للجمال الكلاسيكي وذلك لانه اقدر الفنون على التعبير عن مبدأ الفردية وعن الشخصية اللامبالية المتباعدة عن اظهار التغيرات العرضية والانفعالات الانسانية وذلك كانت اعمال النحت

اليوناني اقرب الى التعبير الى المبدأ الكلي، وقد أمكن للتشكيل في فن النحت أن يعبر عن الالوهية تعبيراً مباشراً ذلك لان التمثال لا يشير الى الاله بواسطة المعبد كما كان الحال في العمارة الرمزية القديمة وانما نحت التمثال في الحضارة الكلاسيكية كان تعبيراً مباشرا عن الالهة والمادة الجامدة غير الحية الذي يستخدمها النحت لم تعد غريبة عن الروح وانما اصبحت جسداً لهاوشكلا متحداً بها. وقارن هيجل بين تسلب النحت المصري القديم وبين الحرية التي تميز بها النحت اليوناني وتخلصه من الجمود والقواعد القديمة فقد أصبح الفنان في النحت اليوناني أكثر حرية في التعبير عن الشخصية أو الفكرة التي يتناولها، غير ان فن النحت قد اشرف على نهاية التعبيرعن هذه الروح الكلاسيكية عندما زاد اعتقاد الرومان في افكار القدر كذلك لم يعد النحت يفي بالمضمون الفكري الذي جاءت به العصور المسيحية.

أما العمارة في فقد انتقلت الى النمط الكلاسيكي حين تحررت من قيود العمارة السائدة في حضارات الشرق القديم في بابل والهند ومصر فلم تعد تستعير من الطبيعة اشكالها وانما بدأت تخضع لخطة معينة من ابداع العقل الانساني فاتخذت اجزاؤها الشكل المناسب لاداء وظيفتها.

النمط الرومانطقي وتطوره

لم ينجح النمط الكلاسيكي في تقديم الروح إلا متمثلة لوجودها الجسدي الفيزيائي في حين استطاع النمط الرومانطيقي أن يتمثل الروح في ذاتها مستقلة عن تجسدها المادي وفي وعيها بذاتها وقد تميزت الروح في هذا النمط (الرومانطيقي) بتوافقها مع ذاتها بعد أن كانت في النمط الكلاسيكي تتميز بتوافقها مع الشكل الخارجي وأصبح الحب هو العاطفة المعبرة عن هذا التوافق بين الروح وذاتها بعد أن كان الجمال هو المعبر عن توافق الروح مع تجسداتها الفيزيائية.

ويتميز النمط الرومانطيقي باتحاد الالوهية بالانسان وبتحرر الانسان من وجوده المحدود ليبلغ الوجود الحقيقي بواسطة التضحية والالم المستمد من الايمان بالدين المسيحي. وإذا صح ان اله المسيحية يتسجد الصورة الانسانية إلا أنه لا يتجسد في المسيح فقط بل في الانسانية بأسرها وكذلك يحل السلام بين الخالق والخليقة كلها. ولكي يرتفع الانسان إلى مستوى الالوهية فإنه يتخلص من كل ما هو محدود أي يحاول التجرد إلى الجانب المادي ولا يتم هذا إلا بالتضحية. وقد مر النمط الرومانطيقي بثلاث مراحل:

1- أول مراحل تطور النمط الرومانطيقي تتمثل بالمرحلة الدينية وهي تدور حول قضية الفداء المأخوذة من تاريخ حياة المسيح في مولده وموته وبعثه وفيها يحاول الانسان بقدر ما يستطيع بلوغ مستوى الالوهية والخلود بواسطة التضحية والمعاناة.
2- أما المرحلة الثانية فتأتي لتطور مبدأ الفن الرومانطيقي فتتمثل في ايجابية الذات الانسانية وتبلغ مستوى الحرية الذي يمكنها من اثبات شخصيتها الانسانية وفق ثلاث مشاعر رئيسية هي: (الشرف والحب والوفاء).

بالنسبة للشرف لم يفهمه القدماء إلا على انه فعل يرد به الانسان على الاهانة وقد غيرت الحضارة الحديثة هذا المفهوم لاحقاً فاعتبرت الشرف تقديراً للشخصية، أما الحب فيعني فناء المحب وتضحيته لمحبوبه وهذا الحب لم يعرفه القدماء كما عرفته المرحلة الرومانطيقية متمثلة كـ روميو وجولييت وكتابات شكسبير و دانتي، أما الوفاء فهو العاطفة التي تربط التابع بشخصية سيده وتقوي الصلات الاجتماعية والانسانية في المجتمع.

وبفضل هذه العواطف (الشرف والحب والوفاء) تتكون الشخصية الرومانطيقية وتؤدي إلى تصور المثل الاعلى للانسان في الفروسية وهي تمثل الانتقال من الذاتية التي تدور حول الباطن الديني إلى الحياة الروحية في العالم الدنيوي. ومع كل هذا تتسع امكانيات التعبير عن الباطن لتتناول آلاف المواقف المختلفة وتصور العلاقات وكل ما هو انساني سواء كان فيتغلغل الفن في تفاصيل الحياة الانسانية.

3- وتأتي المرحلة الثالثة للنمط الرومانطيقي من خلال التطرف في إبراز تفاصيل الحياة الانسانية وهي تمثل آخر مراحل الفن الرومانطيقي فهي المرحلة التي يمكن أن تتخلص في تحرر الشخصية واستقلالها بحيث يمل المضمون في العمل الفني إلى التعبير عن كل ما هو خاص وعرضي، فيتناول الفن ما هو جزئي ويبتعد ما هو رئيسي وينتهي الفن حين يطغى الفنان على الفن ويطلق العنان لخياله وتصوراته بحيث يتضاءل المضمون فتصل الحضارة إلى مرحلة يموت فيها الفن ويتخلى عن مهمة تقديم الحقيقة لنظام فكري آخر.

الشعر عند هيجل

يرى هيجل بأن الشعر هو أقدر الفنون على تقديم الجمال بالوسائل المجردة الروحانية ولكنه في هذه النقطة بالذات ينطوي على نقطة ضعفه لأنه يصبح الفن الذي يطغى عليه الفكر إلى حد أن يسلبه المظهر الحسي والمادي فيقف على الطرف النقيض من فن العمارة التي تطغى فيها المادة على الفكر. واذا كان الجمال الفني يقوم على أساس المظهر الحسي، فإن الشعر وهو أعلى الفنون عند هيجل ينطوي على نقص مرجعه طغيان الفكر على المظهر الحسي، ولذلك ينتهي تصنيف هيجل إلى اعتبار فنون النحت (التصوير والموسيقى) انسب الفنون تعبيراً عن الجمال، حيث ان المظهر والشكل فيها أكثر ملاءمة للدلالة على المضمون والتوازن فيها من الجانب الفكري والحسي أشد تحققاً مما هو الحال في فني العمارة والشعر.

ويقسم هيجل الشعر تقسيماً ثلاثياً فمنه

١- الشعر الملحمي: ويظهر هذا النوع عادة في المجتمعات النامية التي لم تصل بعد إلى مرحلة النضج. وهذا النوع أيضاً هو أقرب أنواع الشعر إلى النظرة التشكيلية لان الشاعر يختفي فيه ويتوارى إزاء الأشياء والموضوعات التي يقدمها في صورة موضوعية وهو يقدم في هذا النوع عملاً عظيماً يتعلق بأمته وبعصره. وعلى الرغم من ان هذا العمل موضوع متخيل إلا أن الشاعر يقتضي منه أن يتحد ويفنى في روح شعبته وأمته.
٢- الشعر الغنائي: وهو على عكس النوع الأول يفترض مجتمعاً قد اكتملت معالمه وتحدد علاقات افراده واستقر على نظام ثابت. ففي ظل هذا المجتمع يميل الفرد إلى الانعكاف على ذاته وتكون له أفكاره الخاصة ومشاعره الذاتية.
٣- الشعر الدرامي (وهو النوع المركب من الشعر الملحمي والغنائي) وهو ينقسم إلى ثلاثة أنواع هي:
(أ) الشعر التراجيدي
(ب) الكوميدي
(ت) الدراما المركبة من التراجيدي والكوميدي

والشعر الدرامي حين يقدم فعلاً او حدثاً فإنما يقدم هذا الحدث على أنه مرتبط بنوع من الصراع كما يرتبط النشاط الإنساني بقوى القدر أو بقوى الإرادة الإنسانية.

أما فيما يخص التراجيديا والكوميديا فقد عني هيجل عناية خاصة بالتراجيديا وكان لآرائه فيها أهميتها الخاصة عند النقاد حتى قيل ان احداً لم يدرس التراجيديا ويحللها بعمق أرسطو مثل هيجل.

وقد وضح هيجل الاختلاف بين التراجيديا القديمة والتراجيديا الحديثة فالتراجيديا الحديثة اشد عناية بتصوير الذاتية والشخصية في حين تمثل التراجيديا القديمة في القوى العليا المتحكمة في إرادة الشخصيات ولعل.

ومن الواضح ان هيجل قد رأى ان التراجيديا القديمة تمثل المبدأ التراجيدي أحسن من التراجيديا الحديثة وقد ذكر ذلك في محاضراته في علم الجمال.

أما الكوميديا فتقوم في رأي هيجل على التعارض المستمر بين المصالح الخاصة للأشخاص ولا تكشف عن مسار واحد يتجه إليه الحدث بحيث يؤثر على إرادة الافراد مثلما نجد في التراجيديا ويزداد هذا التنافر في الكوميديا حتى يصل إلى نهاية الشوط ومن هنا يفشل العمل الفني في تقديم الحقيقة المطلقة التي هي غاية الفن ولذلك فقد رأى هيجل في الكوميديا شكلا معبرا عن نهاية الفن (موت الفن).

"آرثر شوبنهور"
١٧٨٨ ـ ١٨٦٠

تأثير فلسفة شوبنهور في الفن وفي الفلسفة منذ نهاية القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين عميق إلى أبعد حد خاصة عند نيتشه وبرجسون وكروتشه ورجال التحليل النفسي ابتداء من فرويد.

أما تأثيره على نيتشه فأوضح ما يكون خاصة في نظريات الموسيقى وتجسيدها للإرادة، فقد انتهى نيتشه بتأثير شوبنهور إلى تفسير فن التراجيديا الإغريقية وهو مصدر إلهام الفلاسفة ـــ بأن هذا الفن مدين بدوره إلى روح الموسيقى على نحو ما عبر عنها ديونيسوس إله النشوة والرقص والغناء ـــ وإذا كانت الصور التشكيلية وليدة الحلم ومن وحي الإله أبوللون، إلا أن الغناء والموسيقى هما أقدر الفنون تعبيراً عن الألم التراجيدي.

هذا هو رأي نيتشه، وفيه كثير من التأملات والأفكار الجديدة التي لم ترد على فكر شوبنهور، ولكن فلسفة شوبنهور في الموسيقى كانت المصدر وكانت في كثير من جزئياتها تقترب بها من التشكيل وتربطها بروح السلام والتأمل الخالص، فكان شوبنهور بنظرياته في الموسيقى أقرب إلى ساتورن إله السلام عند قدماء الرومان الذي انعزل عن عالم الآلهة بعد أن سلبه إبنه جوبيتر القوة والسلطان فعاش متحققاً وراء السحاب [٣].

وإذا كان لفلسفة شوبنهور هذا التأثير الكبير على نيتشه ثم على فلاسفة الوجود وعلى فرويد فإنما مرجع هذا التأثير هو تأكيده على حقيقة الصراع بين الدوافع اللا ـــ عقلانية ووظائف التأمل والمعرفة.

تصنيف الفنون
الجميلة عند شوبنهور

يرتب شوبنهور الفنون في تصنيف هرمي بحسب مدى تعبير المثل التي تظهر في هذه الفنون عن قوى الإرادة. بمعنى أن الفنون تتفاوت فيما بينها بقدر ما تكشف عنه من مضمون معرفي بالنسبة لحقيقة الوجود.

ولما كانت المثل الخاصة بقوى الطبيعة غير العضوية هي أدنى درجات المثل تعبيراً عن الإرادة، فإن الفن الذي تتبدى فيه هذه المثل وهو فن العمارة هو أدنى الفنون مرتبة، في حين تقدم التراجيديا المثل المعبرة عن صراع الإرادة الإنسانية فتكون على قمة درجات هذا التصنيف.

أما فن الموسيقى فله عند شوبنهور وضع خاص، ذلك لأنه فن لا يعبر عن الإرادة من خلال المثل كسائر الفنون التي تدخل هذا التصنيف، لأن الموسيقى لا تعبر عن أية قوة من قوى الطبيعة يمكن أن تترجم إلى مثل كباقي الفنون. إنها تعبر عن قانون الوجود وعن الإرادة نفسها التي هي وراء قوى الطبيعة.

ورغم أن الفنون تختلف عن بعضها باختلاف المادة التي تناسب المضمون المثالي الذي ترتبط به، إلا أن المادة وحدها لا يمكن أن تكون أساساً لتصنيف الفنون لأنها ليست سوى مظهر من مظاهر العلية في العالم المحسوس، وهي تقوم بدور الصلة بين المثال والموجودات الجزئية. ولكن هناك مستوى أدنى لتموضع الإرادة هو الذي يظهر لنا المثل الخاصة بالمادة اللا ـــ عضوية وهي مثل الثقل Gravity والصلابة Cohesion والجمود regidity والإضاءة.

ووظيفة فن العمارة هو التعبير عن هذه المثل التي تكشف عن الصراع الذي يظهر من خلال الثقل والمقاومة، وهو في مقابل الصراع الذي يظهر في التراجيديا بين الإرادة الانسانية والكوارث التي تهددها. وتستخدم العمارة المادة المناسبة لهذه المثل، ولذلك فلا تصلح فيها المواد الهشة وإنما تلجأ إلى المواد ذات الصلابة، يقول شوبنهور: "يجب أن يظهر في كل جزء من الكيان المعماري ثقل يتناسب مع المقاومة، فلا يظهر أن جزءاً ما قد استوجب أكثر مما يحتاجه من قوة لتحمل".

وقد ظهرت هذه السمات بوضوح تام في العمارة اليونانية التي يبدو فيها التناسب واضحاً بين مقاومة الأعمدة للسقوف التي تحملها، وعلى العكس من ذلك تتضاءل قيمة العمارة القوطية إذ يختفي فيها معيار وضوح الأفكار وذلك بسبب ما تلجأ إليه من أبراج وأقواس وأعمدة تخفي قوى الثقل والصلابة.

وحيث إن المنفعة تتغلب على الجانب الجمالي في فن العمارة، فإن فن العمارة أقل الفنون طواعية للتأمل الجمالي. ويرتبط بفن العمارة فن تنسيق مسالك المياه Artistic hydraulics لأنه يعرض مثل المادة السائلة بواسطة الشلالات والنافورات في مقابل ما يعرضه فن العمارة من مثل المادة الصلبة.

ويتبعه فن تنسيق الحدائق الذى سبق لكانط أن أشار إليه في تصنيفه، لأنه فن يعتمد على مثل الطبيعة النباتية. وكلما كانت الطبيعة حرة بعيدة عن تدخل يد الإنسان، كلما كانت أفضل، ولذا فهو يفضل الحدائق الإنجليزية التي تترك للنبات حرية الحركة.

وينتقل شوبنهور من العمارة إلى النحت، ويرى أن الاغريق قد استطاعوا أن يقدموا معايير الجمال في النحت كما قدموا هذه المعايير أيضاً في العمارة. ولذلك فالنحت الحديث لا يتساوى مع النحت الاغريقي عند فيدياس وبراكستيل واسكوباس، لأن الجمال في النحت يظهر النموذج Type الذى يمثل الخصائص النوعية لطبيعة النوع من خلال الفرد ـ ويوضح شوبنهور رأيه في فن النحت بقوله إن الفنان يستطيع أن يتوقع ما تسعى الطبيعة إليه في الأفراد، ولذا يضيف الفنان بعمله ما قد فشلت الطبيعة أن تحققه.

وإذا كان النحت أقدر على تمثيل المثل النوعية، ويظهر الجمال في الطبيعة الانسانية في عموميتها، كما أنه يقدم الرشاقة في حركة الإنسان والحيوان، إلا أن التصوير أقدر على التعبير عن الملامح الشخصية في الإنسان ولذلك يمكن للتصوير أن يقدم الصور القبيحة والأجساد الضئيلة، في حين لا يمكن أن يحدث هذا في النحت، فالنحت يؤكد إرادة الحياة أما التصوير فيمكنه أن يصور سلب هذه الإرادة. ومن هنا يعلو درجة على النحت ويقترب من فنون الحضارة الحديثة، ففي إطار هذه الحضارة جاءت المسيحية بعقيدة تنكر الإرادة ولذلك يتفوق المحدثون على فناني العصر اليوناني في هذا الفن.

أما فن الشعر فهو أرقى درجة من فن التصوير، لأنه يعبر عن المثل بواسطة الخيال الذى يجسد التصورات بواسطة الكلمات. والشعر بقدرته على تناول الكلي وتجسيده المحسوس يكون أكثر فلسفة من التاريخ على حد قول أرسطو، ذلك لأن المؤرخ يقف عند حدود عالم الظواهر الذى يخضع لمبدأ العلة الكافية، في حين يرتفع الشاعر إلى المعنى الباطني والمثالي.

ويميز أنواع الشعر المختلفة، فيتميز الغنائي بأنه تغلب عليه ذاتية الشاعر في حين أن الملحمي يكون أقدر على تقديم المثل بموضوعية أكبر، ولكن الموضوعية التامة تظهر في الشعر الدرامي. فالتراجيديا هي قمة فن الشعر وذلك لأنها تقدم لنا صراع الإرادة مع نفسها من خلال

الإرادة الإنسانية، وتوقظ التراجيديا في الإنسان تلك المعرفة التي تذكره بأن الحياة ليست جديرة بأن نتمسك بها وأن السعادة فيها غير ممكنة ـ وقليلاً ما يظهر هذا في التراجيديا القديمة ولكنه يكون اكثر وضوحاً في التراجيديا الحديثة بوجه الخصوص في أوروبا بعد أن تلقت هذه المبادئ عن العقيدة المسيحية.

فالتراجيديا الحديثة مع شكسبير وعند أبطال جوته وكالدرون تفضل تراجيديات سوفوكليس، ذلك لأن التراجيديات القديمة لم تقدم لنا إلا نصف الحقيقة بإثباتها الرعب المرتبط بالوجود ولكنها لم تصل إلى إيقاظ شعور الاستسلام في الرائي أو في المشاهد. والبطل فيها يقف ثابتاً أمام ضربات القدر هادئاً متمسكاً بإرادة الحياة، في حين أن غاية التراجيديا هي إنكار هذه الإرادة. لا تكفير عن جرم إرتكبه الإنسان بل تكفير عن الخطيئة الأولى وعن الوجود نفسه ـ الذي عبر عن مأسوية كالدرون بقوله "إن أعظم جرائم الإنسان هي أنه قد وجد".

ويفسر مصدر المأساة في التراجيديا بأنها ترجع إلى ثلاثة أسباب رئيسية فقد يكون السبب هو الشر المتمثل في إحدى شخصياتها مثل ياجو في عطيل وشيلوك في تاجر البندقية أوكريون في أنتيجونا أو يرجع إلى القدر الأعمى كما في أوديب أو من مجرد تصادم الإرادة بين شخصياتها بغير أن يكون لأحد الأطراف مسئولية.

غير أن اللذة الجمالية التي نشعر بها عند تذوق التراجيديا إنما يرجع مصدرها إلى أن الإنسان حتى وهو في قمة النكبات التي تصيبه يستطيع أن يدرك أنه قادر على أن يتنازل عن إرادة الحياة.

وكذلك ينتهي التدرج الهرمي للفنون الجميلة بفن التراجيديا التي تقدم صراع الإرادة في أعلى درجات تموضعه بأوضح أشكاله في مقابل العمارة التي تقدم هذا الصراع في أدنى درجات وضوحه حين تقدمه صراعاً بين الثقل والمقاومة في الكتلة الصماء اللا ـ واعية .

ويبقى فن له مكانة خاصة عند شوبنهور هو فن الموسيقى التي تقف على حده لأنها لا تكرر أي مثال لموجودات هذا العالم وإنما تجسد الإرادة مباشرة، فهي في هذه الصفة ليست كباقي الفنون التي تتجسد من خلال المثل المعبرة عن موجودات هذا العالم.

وكذلك نجد أن الموسيقى لا تعبر عن صور معينة من ظواهر الحياة، إنها لا تعبر عن الانفعالات التي تجرى لنا كالفرح والحزن والخوف والسرور، بل عن جوهر هذه الانفعالات عن حقيقتها الأصلية ذلك لأنها كالأعداد والأشكال لغة عامة كلية تكشف عن قانون الوجود عن الفرح في ذاته والحزن في ذاته.

فالموسيقى تماثل الإرادة قانونَ الوجود، ومن ثم ففيها ما في الإرادة من درجات ومستويات تتجسد هذه الدرجات والمستويات في الألحان المختلفة وفي الأصوات التي تتوافق أو تتصارع كما يحدث في القوى التي تصدر عن تجسد الإرادة.

ولا يجوز للموسيقى أن تستخدم الكلام، لأن الكلمة ليست لغة الموسيقى وليس لها أن تحاكي الظواهر لأنها تعبر عن الباطن، ولذا فقد رفض شوبنهور موسيقى "الفصول" التي وضعها الموسيقار هايدن، كما وجه نقده لموسيقى فاجنر ورأى أنها شعر وليست موسيقى على نحو ما ثار نيتشة فيما بعد.

ولعل رؤية شوبنهور للموسيقى على أنها فن قائم بذاته يستمد قيمه الجمالية من قوانينه الخاصة، فالموسيقى عند تشكيل وعالم مستقل عن عالم الظواهر المحسوسة لأنها تجسد قوانين الوجود ولكنها لا تحاكي الوجود. ومن هنا فقد اقترب شوبنهور من عالم الموسيقى المجردة الخالصة موسيقى موزارت وروسيني وبشر بمواقف كثير من النقاد الذين لم يروا في الموسيقى إلا قيماً موسيقية مثل بـاتير Pater وهانسلك Hanslik. هؤلاء الذين رفضوا أن تترجم الموسيقى بمحاكيات من الحياة العادية أو الظواهر الحسية لأنها تكشف عن عالم أو أعلى أو على حد تعبير شوبنهور عن الإرادة جوهر وقانون الوجود.

فريديك نيتشه

١٨٤٤ ــ ١٩٠٠

أن رؤية أخرى للحضارة اليونانية عالجت الرؤية الكلاسيكية الحديثة وظهرت في ذلك العصر على يد الشاعر الفيلسوف فردريك نيتشه وكان لآرائه في الحضارة اليونانية وتأثره بها أكبر الأثر في العصر الحاضر. ولم يكن غريباً أن يقتفي نيتشه أثر معاصريه في استلهام الحضارة اليونانية ولكنه رأى فيها رأياً مخالفاً فكان أول من عارض تفسير عصر التنوير لهذه الحضارة حين أكد أول مرة ما أنطوت عليه من جوانب لا عقلانية ومن روح تفيض حماسة واندفاعاً وفي باكورة حياته الفلسفية كتب مؤلفه "نشأة التراجيديا" الذي كان له أثر خطير على الدراسات الكلاسيكية حتى اليوم.

ولقد بدأ نيتشه تكوينه العلمي بدراسة الفيلولوجيا والفلسفية اليونانية وألف رسالة عن ثيوغنيس. ويعد مؤلفه عن هوميروس من أهم المؤلفات التي أوضح فيها رأيه في الفن والفلسفة. ولم يعجب نيتشه بهوميروس إذ عده مثلا للروح الأبوللونية كما عرفها في كتابه نشأة التراجيديا، وكره سقراط ونزعته العقلية وعده محطم الحضارة اليونانية فوصفه بأنه كمل الغرائز بقيود العقل وصد تيار الحياة [1]، والحياة عند نيتشه هي إرادة قوة وهي دافع مستمر لتجديد، وفي فترة تفلسفه الأولى أعجب بالسابقين على سقراط وعد نفسه تابعاً لهرقليطس وأنبا دوقليس وأخذ عنهما نظرية العود الأبدي وعلاصتها أن العالم لا بداية له ولا نهاية، وأن أحداثه تتكرر على شكل دورات لا نهائية أساسها وجود طاقة كونية محدودة غير أن تشكلاتها غير محدودة.

وقد كان من أبرز المؤثرات على فلسفة نيتشه بالإضافة إلى الأثر اليوناني فلسفة الفيلسوف شوبنهور وشخصية ريتشارد فاجنر ــ فأخذ عن شوبنهور نظريته في الإرادة الكلية وحددها بأنها إرادة القوة أما فاجنر فكان يمثل وجهة نظر التشاؤم الديونيسي التي سادت الفن اليوناني في أوج

عصر التراجيديا ورأى نيتشه في شخصه أملا لنهضة فنية روحية تجدد للألمان أساطيرهم التراجيدية وتلهم بالروح الحلاقة كما كانت الروح اليونانية على عصر التراجيديين الاغريق. ولكن نيتشه لم يثبت على هذه الآراء التي تبناها في باكورة حياته وما لبث أن انقلب عليها في فترة متأخرة تبنى فيها فلسفة وضعية فأعاد النظر فيما سبق له قوله ووجه النقد لنفسه ولآرائه المبكرة.

وفي مؤلفه نشأة التراجيديا رأى نيتشه أن أصول الفن ومنابع الخلق الإنساني إنما توجد في المظهر المزدوج للطبيعة الإنسانية مظهري الحلم Dream والأغنية Song، ونتيجة لذلك فقد أصبح الوجود عنده يفهم بالاستناد إلى المصطلح الجمالي الاستطيقي ـــ ولقد تأثر بهذه النظرية الجمالية إلى الوجود والطبيعة الإنسانية أتباع الفلسفة الوجودية المعاصرون الذين رأوا في الفن طريقا للكشف عن حقيقة الوجود والكائنات. فعرف مارتن هيدجر [2] العمل الفني بأنه إنشاء وإحضار لحوائب الموجودات العالمية المستترة. كذلك وقف نيتشه على رأس التيار الوجودي الذي يصف حال الإنسان حين يجد نفسه وحيداً في عالم لا غاية له ولا معنى وعليه أن يحدد لنفسه المعنى والقيم التي يستطيع بها أن يحدد وجوده ويوجه حريته ـــ وظل نيتشه ينشد كما كان سابقه كيركجورد ينشد تلك الصفوة التي يمكنها أن تنظر إلى الوجود تلك النظرة الذاتية الخاصة، ورأى نتيجة لذلك أن الحقيقة لا يمكن فهمها خالصة من قبل سلبية وإنما أتى أن الذات تضفي على الحقيقة معنى مستمداً من رغباتها واتجاهاتها، ومن هنا فلقد مالت فلسفته إلى تأكيد الإرادة الانسانية وإثبات الاختيار الإنساني ـــ ووجه نقده لنظرية القدماء في الحقيقة الموضوعية الثابتة وعدها فكرة باطلة ذلك لأن الحقيقة إنما هي وجهة نظر زمانية معينة. واعتبر نيتشه أن الدوافع والرغبات الانسانية ليست في الواقع سوى مظاهر لإرادة كلية هي إرادة القوة تلك الإرادة التي يستطيع بها الانسان إن يغير عالمه. وانتهى إلى القول بأن الفن والعلم والفلسفة ليست كلها إلا صوراً من الوهم يخلقه الإنسان لينظم بها عالمه. ومن أنواع التنظيم الوهمي الذي أنتجته عبقرية الانسان في الفن "التراجيديا" وهي كما فسرها في كتابه نشأة التراجيديا صورة من الفن ظهرت وانتشرت في العالم الأثيني للأغريق. وقد تميزت التراجيديا اليونانية بالرؤية التي قدمتها لحقيقة الرعب في الطبيعة والألم الناتج من تحدي الإنسان للطبيعة وأكبر تحدي للطبيعة هو محاولة السيطرة عليها بالمعرفة والحكمة.

ولكن كيف نشأت هذه الرؤية التراجيدية للعالم؟. إن الجواب على هذا السؤال إنما يوضحه نيتشه بما توصل إليه من اكتشاف عنصرين رئيسيين يسريان في الفن والحضارة الانسانية، وقد رمز لها الإغريق بأبوللون وديونيسيوس. يقول [3]:

"إننا نكون قد دفعنا بعلم الجمال ـ معطوات قدما إذا وعينا تماماً برؤية حدسية مباشرة لا بالتفكير العقلي أن تطور الفن إنما يرجع إلى ثنائية الأبوللونية والديونيسية كما يرتبط التوالد بثنائية الجنسين ـ وإنما تستمد هاتين اللفظتين من الإغريق الذين عبروا عن عقائدهم الجمالية بصور متميزة لآلهتهم.

لن نرد الفنون كلها إلى مبدأ واحد تصدر عنه وإنما سوف تشبع نصب أعيننا ذلكما المبدأين اللذين رمز لهما أبوللون وديونيسوس ـ وهما يمثلان عالمين من الفن مختلفين في جوهريهما المتعارضين، مبدأ التفرد والوضوح في الفن التشكيلي والمبدأ الموسيقي الذي لا يؤدي إلى بعث الظاهر وإنما يقدم صورة مباشرة للإرادة. إنه يقدم جوهر الوجود أو الشيء في ذاته في مقابل الظواهر كما يقول شوبنهور".

كذلك ايضاً يصف العنصر الأبوللوني بأنه يتحقق في الخيال والحلم في حين يتحقق العنصر الديونيسي في السكر والعربدة الوحشية وكلا الجانبين طبيعي في الإنسان، إلا أن الحضارات تختلف في تغليبها أحد الجانبين على الآخر ـ وقد استطاع شعراء أثينا في القرنين الخامس والرابع ق.م. أن يقدما صورة فنية جمعت بين الحلم الأبوللوني والسكر الديونيسي وأمكن لحوقة الساتير أن تقدم لنا على خشبة المسرح اليوناني سلسلة من الصور الحالمة لآلام الإله ديونيسيوس وبهذا أمكن لأول مرة حل الصراع بين المبدأين النقيضين المبدأ الفردانى الشكلي لحياة الحلم ومبدأ الاندماج الكلي للذات في حال السكر وذلك في فن التراجيديا الأتيكية.

ولا ريب أن مبدأ التوازن والجمال في العمل الفني لم يرجعه نيتشه إلى حال سباتية بقدر ما يرجع إلى حال حركية إذ شأنه شأن السائر على الحبل يعكس توتراً مستمراً للقوى المتعارضة. والابداع الفني إنما بدوره تعبير عن الصراع والمنافسة وثمرة الانفعال الحياش لذلك يذهب نيتشه إلى القول بأن الإثارة Frenzy هي الدافع وراء الفن كما هي الدافع وراء الابداع والخلق والتغيير، بها نفرض إرادتنا على موجودات العالم وبها نغير هذه الموجودات وبهذا التغيير نرى أنفسنا ونعرفها. وبعد توفر شرطي الانفعال والاثارة يأتي الانجاز في العمل الفني. والانجاز يفترض التنظيم والتوجيه والسيطرة على الانفعال، ذلك لأن العمل الفني يتحول مع الانسان إلى فعل موجه يسيطر عليه الانسان. والانسان قادر على السيطرة على نفسه. ومن هنا يرى نيتشه أن أعظم عمل فني يستطيع الانسان إبداعه إنما هو نفسه، أي أن يكون ذاته وقد اختار نيتشه جوته نموذجاً ومثالاً لهذا النوع من الابداع، ووصفه بأنه أصدق مثال للإنسان الأعلى لأن أبدع ما خلقه جوته من أعمال فنية إنما هو جوته نفسه [٥].

كروتشة وعلم الجمال

الفن حدس وعيان

يعد علم الجمال عند كروتشة مدخلا لفلسفته المثالية في الروح وهو ينسب للروح نوعين من النشاط:

1- النشاط النظري للروح له مظهرين:

- مظهر جمالي يظهر في المعرفة الحدسية وأداتها المخيلة وغايتها الجمال.
- ومظهر نظري يظهر في المعرفة المنطقية واداتها العقل وغايتها الحق.

2- النشاط العملي للروح ويظهر في الاقتصاد ويبغي المنفعة العملية ويستند الى الرغبة كما يظهر من جهة اخرى في الاخلاق التي تسعى الى الخير وتسند الى الارادة

والموضوع الرئيسي الذي يكون محور علم الجمال عند كروتسه هو الحدس ويشرح كروتشه فكرته عن الحدس فيؤكد ان الحدس ليس احساساً تطبعه الاشياء على العقل كما لو كان سطحا خاليا وانما الحدس نشاط وفاعلية تجري في العقل الانساني ، والحدس منتج للصور أي بمعنى أنه ليس مجرد تسجيلا بل يتكون في وعي الانسان كثمرة للانفعالات والصور الخيالية وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائي هو قوام كل الفنون.

وقد شرح كروتشه اراءه الجمالية في كتابه المجمل في علم الجمال وهو يرى ان الفن عيان أو حدس وان ما يخلقه الفنان انما هو صورة أو وهم ولهذا فإن الكثير من الكلمات مثل التوهم والتخيل ترد على اذهان الناس حين سماعهم لكلمة الفن وهذا خاطئ لأن الفن في النهاية هو هذه المفاهيم جميعاً التي تصب في النهاية في كلمة الحدس أو العيان أو علم التعبير.

ويعرف كروتشه الجمال بأنه:

"علم لغويات عام ذلك لانه العلم الذي تنصرف عنايته ألى وسائل التعبير وهو ايضا علم فلسفي فهو فلسفة اللغة وهو مرادف لفلسفة الفن"

وبعد أن يعرض كروتشه لتساؤله عن ماهية الفن والجمال ويقوم بتعريفه يخرج بمجموعة من خصائص العمل الفني اللازمة او الضرورية لكونه حدس أو عيان وهذه الخصائص هي :

1. أن لا يكون الفن ظاهرة فيزيائية أو واقعة طبيعية وهذا يعني ألا ننظر للفن بوصفه ظاهرة طبيعية أي بوصفه يخضع لما تخضع له الظواهر الطبيعية التي تقبل القياس أو التجزئة وكذلك فإنه لا ينبغي النظر له باعتباره رمز من رموز الرياضيات او شكل من اشكال الهندسية كالمثله والمربع الخ..

2. ألا يكون الفن فعلاً نفعيا. فإذا كان الفن حدساً فيجب ألا يكون فعلا نفعيا يبغي الانسان من وراءه الحصول على اللذة او اجتناب الالم وعلى هذا النحو يصبح الفن معرفة نظرية لا علاقة لها بمستوى السلوك والافعال فليس له علاقة بمشاعر اللذة او الارتياح فقد يثير فينا أحد الاعمال الفنية شعوراً بالحزن أو الفرح لكن ذلك لا يعني أن يكون هذا الشعور بذاته هو جوهر الشعور بالفن أو حدسه.
3. ألا يكون الفن فعلاً أخلاقيا. ويذهب كروتشه إلى أن الفنان ليس في حاجة إلى فعل الخير في فنه، أي ممارسة ارادة الخير من خلال إبداعاته الفنية فإذا كانت الاخلاق شيء يمس عالم الاخلاق والفضيلة فإنها ليست على نفس المستوى من الاهمية بالنسبة للفنان وهكذا يصبح الفن حراً فيما يتصوره صاحبه، فتقييم العمل الفني لا يكون على مستوى الاخلاق او عدمها وما يجذب انتباه المتذوق ليس من شروطه أن يكون ذا مسحة اخلاقية.
4. ألا يكون الفن معرفة تصورية. حيث يفرق كروتشه بين المعرفة الفلسفية (العلمية) الخاصة بالعالم الطبيعي أي انها حدس يقدم لنا الظاهرة وبين المعرفة الحدسية (الفنية) التي هي مجرد تصور عقلي أو مفهوم يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة أو الروح. ويرى كروشته ان المثالية التي تميز الحدس عن التصور والفن عن الفلسفة هي الميزة الداخلية التي يمتاز بها الفن ومتى يتجرد التفكير من صفة المثالية هذه تبدد الفن ومات، ويعتبر كروتشه أن هناك فجوة عميقة بين المنطق والفن فالفن ليس شكلا من اشكال المنطق وان الفلسفة والدين والتاريخ هي من اشكال المعرفة الاقرب الى الفن من المنطق. وعلى اساس ما تقدم فإن معنى قول كروتشه بأن الفن حدس أو عيان أنه خاضع لشعور الفرد وحالته النفسية ولما كان الفن الحقيقي هو ما تدركه النفس عندما تحدس في عقلها العمل الفني ، لهذا فإن ما يروقنا في أي عمل فني هي ماتستريح له حالتنا النفسية وما نتخيله أو نتصوره.

الاتجاه الحدسي... برجسون وفلسفة الضحك

ينظر برجسون الى الخبرة الفنية فيرى انها تعتمد على الحدس بكيفيات الاشياء ويستطيع الفنان أن يلفت نظر الغير اليها عن طريق انتاجه الفني إذ بفضل الحدس يكشف الفنان دائما عما هو جديد فاذا كان برجسون قد تحدث عن الفن والقى اضواء على الخبرة الفنية في ثنايا بحثه في الميتافيزيقا الا انه لم يخصص للفن مؤلفا خاصاً، بل كان له دراسات عديدة تناولت مثلا تفسير الكوميديا وتحليل ظاهرة الضحك وخصائص المضحك، وفي هذا البحث بالذات ظهر تدخل القوى العقلية والمنطقية التي لم يكن يحسب حسابها في الفنون عل الاطلاق وذلك لأنه عد الكوميديا الفن الوحيد الذي يتدخل فيه العقل ويغيب فيه فعل الحدس وعند برجسون لا تقع الكوميديا ولا الضحك على ما هو فردي بل تقع على النمط الكلي ويمكن ان نلخص ملاحظات برجسون الرئيسية في بحثه عن الضحك فيما يأتي:

اولا انه لا مضحك الا فيما هو انساني فاذا اتخذ موضوع او موقف مظهراً مضحكاً فلابد هنا من وجود علاقة انسانية معينة، واذا افترضنا ان ضحكنا من حيوان أو جماد فإنما بسبب ما تبيناه فيه من تعبير انساني او وضع من الاوضاع الانسانية

ثانياً: يفترض المضحك حالاة اللامبالاة العاطفية أو حالة الخلو من التأثر والانفعال، فمجتمع العقول لا يبكي وأنما يضحك اي بمعنى أن المضحك لا يتجه إلى القلب وانما يخاطب العقل

ثالثا: يفترض المضحك مجتمعاً لأنه بحاجة دائمة الى صدى لذلك يلاحظ أن ضحك المشاهد في المسرح يكون أشد كلما كانت القاعة اكثر امتلاء بالناس لهذه الملاحظة أهميتها الكبيرة في فلسفة الضحك عند برجسون والتي تؤكد الدلالة الاجتماعية لظاهرة الضحك.

ويعنى برجسون بدراسة المضحك في الاشكال وفي الحركات وفي الظروف والكلمات والطباع ويرجع السبب الرئيسي في المضحك الى التصلب والالية الذين يطغيان على الجانب الحي في الشخصية أو المجتمع فتشل حركته حتى نتوهم هنا أن المادة تطغى على الروح وحركتها مثال ذلك أن نضحك من شخص يحاول الجلوس فيسقط حين يسحب الكرسي من تحته فيبدو هنا فافداً لمرونة الحركة وقد نضحك من شخص مسترسل في ذهوله اذ يبدو بدوره متصلباً ذا

حركة آلية. ومن هنا يعد برجسون الضحك نوعاً من انواع تصلب الكائن الانساني في حركته وعلى هذا الاساس يفسر فن الكاريكاتير .

ففي الكاريكاتير يكون التشويه نوعا من التصلب يصيب الشكل ويرجع إلى تصلب حركة فقدت مرونتها إلى حد أن تحولت إلى سكون لا نهائي فكأنما الطبيعة قد تصلبت مثلاً في أنف استطال إلى ما نهاية. ومن هنا لا يعد برجسون المضحك مجرد نوع من التشويه كما يذهب ارسطو وانما هو تشويه ملتبس بالتصلب. وينتج عن هذا الامر أن يصبح التنكر في الزي أو في الشكل مثاراً للضحك وقد ينصرف هذا الزي المصطنع إلى المجتمع بأسره إذا اما اتخذ صورة من صور التنكر أو فرض عليه مظهر يجعله يكتسب شكلاً جامداً وجاهزاً مما يضفي عليه ظاهرة التصلب ويمنعه عن مرونة الحياة، ولهذا كانت كثير من المراسيم الاجتماعية تنطوي على عنصر مضحك وهذا هو مضحك الاشكال.

بالاضافة الى مضحك الاشكال هناك مضحك الظروف والافعال ومضحك الطباع ومنه ينتهي برجسون ألى القول بأنه من الضروري أن تنصرف عناية مؤلف الكوميديا الى الملاحظة الاستقرائية التي تستنبط الطابع العام من الجزئيات وهذا ليس ضروريا بالنسبة لمؤلف التراجيديا.

العمل الفني عند سارتر

يقول سارتر [٧]:

إن محاولة حل مشكلة العمل الفني وإن كانت تعتمد اعتماداً وثيقاً على موضوع الخيال، تستحق أن يفرد لها بحث خاص. ولكن يبدو أنه قد آن الأوان أن نستخلص بعض النتائج من الدراسات الطويلة التي اعتمدناها أمثلة لنا من التمثال ولوحة شارل الثامن أو الرواية. والملاحظات التالية تتعلق أساساً بالمركز الوجودي للعمل الفني. ويمكن من الآن أن نصوغ الملاحظة الرئيسة في الآتي:

إن العمل الفني هو شيء لا واقعي irréel . ولقد اتضح لنا هذا عندما كنا بصدد لوحة شارل الثامن هذا هو موضوع ـ Objet ـ وليس هو اللوحة ذاتها ولا هو النسيج ولا طبقات الألوان الزيتية ـ فشارل الثامن هو الموضوع الجمالي لا يظهر لنا طالما وجهنا نظرنا إلى النسيج أو الإطار، وليس معنى هذا أن مادة اللوحة تخفيه ولكن معنى هذا أنه لا يكون أبداً في متناول وعينا بالواقعي، وإنما يظهر في اللحظة التي يقوم الوعي فيها بلفتة أساسية أي حين يدخل العدم في العالم ويتحول إلى "وعي خيالي conscience imageante فالأمر هنا أشبه ما يكون بموقفنا إذا كنا بصدد النظر إلى رسم لمكعبات قد تبينها خمسة أو ستة حسب المنظور الذي نختاره، فلا يصح أن نقول إننا عندما نبصرها خمسة نخفي مظهرها الذي تبدو عليه ستة، بل الأولى أن نقول إنه لا يمكن أن نراها خمسة وستة في آن واحد. ان الفعل المتعلق بإدراكها خمسة يكفي ذاته وهو كامل ويستبعد الفعل المتعلق بإدراكها ستة، وكذلك يكون الأمر بالنسبة لادراك شارل الثامن بوصفه صورة تظهر على اللوحة، إنه مرتبط كل الارتباط بالفعل "المتعلق ـ بإدراكه ـ l'acte intentionnel" الذي يجري في الوعي الخيالي.

وكما يكون شارل الثامن حين ندركه على النسيج ونجعله موضوعاً لتذوقنا الجمالي شيئاً لا واقعياً، فإننا ننتهي من هذا القول بأن الموضوع الاستطيقي ـ الجمالي ـ في أي لوحة هو دائماً شيء لا واقعي.

ولهذه التفرقة أهميتها الكبيرة خاصة إذا ما ذكرنا اللبس الذي يقع عادة بين الجانب الواقعي والجانب الخيالي في العمل الفني، فكثيراً ما نسمع أن لدى الفنان فكرة، وأنه يحققها على النسيج

في شكل صورة، ويكمن الخطأ هنا حين نظن أن الفنان قد بدأ يتصور صورة خيالية خاصة به ولا يدركها الناس وانتهى بموضوع يمكن لكل الناس أن تراه أي أنه قد انتقل من الخيالي إلى الواقعي — ولكن ليس هذا صحيحاً، لأن العنصر الواقعي — وهذا أمر لا ينبغي أن نمل من تكراره — هو ذلك الجانب المتمثل فيما حققه من ضربات فرشاته ومن تغطية النسيج وصقل الألوان، ولكن كل هذه الأشياء لا تكون موضعاً للتذوق الجمالي.

فالجميل على العكس من ذلك ليس كائناً قابلاً لأن يكون موضوعاً للإدراك إنه في صميم طبيعته مفارق للعالم. ولقد فسرنا فيما سبق أننا لا يمكن أن نكشف عنه بأن نسلط عليه ضوءاً — لأن الذي سوف يستضاء هنا إنما هو النسيج وليس الموضوع الجميل.

فالواقع أن الفنان لا يحقق صورة نعقلها وإنما يقدم "مماثلاً مادياً" analogon matériel يمكن لكل من اراد أن يدركه بمجرد أن ينظر إليه ويلتفت له. أما الصورة الخيالية فتظل رغم تحقق المماثل المادي لها محوّمة على المستوى الخيالي، إذ ليس هناك تحقق واقعي réalisation لما هو خيالي، وإنما تموضع له Objectivation — فكل ضربة فرشة من الفنان ليست مقصودة لذاتها ولا من أجل الكائن الواقعي بل تقصد إلى مركب لا واقعي يظهره الفنان من خلال هذه العناصر الواقعية، وعلى هذا الأساس ينبغي أن تفهم اللوحة على أنها شيء مادي يزوره من آن لآخر ذلك الموضوع المصور فيه.

وإن ما قد ذكرناه عن التصوير لينطبق ايضاً على فن الرواية والشعر والفن المسرحي، فمن الواضح أن الروائي والشاعر والكاتب المسرحي ينشأون جميعاً موضوعاً لا واقعياً بواسطة "المماثلات الكلامية analoga verbeaux . ويترتب على ذلك أن الممثل الذي يقوم بدور هاملت يستخدم ذاته وبدنه كله كمماثل analogon لهذه الشخصية الخيالية، وهنا يمكن لنا أن نجد حلاً لهذا الجدل الشهير الخاص بمفارقة الممثل، فقد ذهب البعض إلى القول بأن الممثل لا يتقمص الشخصية التي يقوم بتقديمها في حين يذهب الآخرون إلى القول بأن الممثل يتقمص الشخصية التي يقدمها [٨] . ولكن يبدو لي أن هذين الرأيين لا يتعارضان لأن الإيمان بالشخصية — أي تقمصها — لو فسرناه بأنه تحقق واقعي لها، فمن الواضح أن الممثل لا يفترض نفسه هاملت، ولكن هذا لا ينفي أنه يوظف نفسه تماماً لتقديم هاملت، إنه يستعمل كل مشاعره وقوته وحركاته كمماثلات مادية analoga لمشاعر هاملت وسلوكه، ولكنه في نفس الوقت يجردها من الواقع ويحيا على مستوى عالم لا واقعي، فإذا انخرط الممثل في البكاء حقيقة في سورة انفعاله، فليس هذا البكاء واقعياً لأنه يعرف والجمهور أيضاً يعرف أنه ليس بكاء هاملت وأن دموعه هي مجرد ممثالات للبكاء اللا واقعي، ذلك أن الممثل هنا مأخوذ باللاواقعي، كما أن الشخصية " لاتتحقق ne se realise pas" في الممثل وإنما " يتجرد الممثل عن الواقع s'irréalise" في الشخصية التي يقدمها.

من هذه الملاحظات يمكن أن ننتهي إلى القول بأن الواقعي ليس أبداً جميلاً، والجمال هو قيمة لا تنطبق إلا على الخيالي وهو يضفي العدم على العالم في تركيبه الأساسي، ومن هنا يتضح غباء من يخلط بين الأخلاق والاستطيقا، ذلك لأن قيم الخير تفترض ـ الوجود في العالم ـ وهي تتعلق بالسلوك الواقعي وتخضع لقلب الوجود وعبثه، أما اتخاذ موقف استطيقي تجاه الحياة فيعني خلط الواقع بالخيال، وقد يحدث أن نتخذ موقف التأمل الاستطيقي عندما نواجه أحداثاً أو موضوعات واقعية، ولكن في هذه الحالات ينزلق موضوع التأمل إلى العدم le neant وفي هذه اللحظة لا يصبح الشيء موضوعاً للادراك بل مجرد مماثل مادي لذاته analogon والصورة الخيالية l'image اللاواقعية تكشف لنا من خلال ما يظهر لنا في الواقع، فالموضوع الواقعي يمكن أن يتحول صورة خيالية ولكن بعد أن يصبح محايداً أو منفياً كما لو تأملت إمرأة جميلة أو منظر

مصارعة الثيران أوحين يكون مظهراً مبهماً لأي شيء آخر كما لو التقط الفنان انسجام لونين صاخبين من خلال بقع يصادفهما على جدار، عندئذ يختفي الشيء وراء نفسه ويصبح "غير قابل للمس intouchable" بعيداً عن متناولنا، ومن هنا يتجرد من كل أغراض نفعية، وبهذا المعنى يمكن أن نقول إن الجمال الفائق للمرأة يذهب الرغبة فيها، فلكي نرغب فيها لابد أن ننسى أنها جميلة لأن الرغبة اندفاع في حضن الوجود فيما هو عرضي وعيني absurde، ولتأمل الاستطيقي للموجودات الواقعية يشبه في تركيبه "مرض الذاكرة ـ البارامنيزيا paramnésie الذي يحدث فيه أن يتحول الشيء الواقعي إلى مماثل لذاته في الماضي. ولكن في الحالة الأولى يحدث نفي أو إثبات للعدم negating -neantisation " في حين يحدث في الحالة الثانية إرجاع للشيء في الماضي relegation - passéification " إذ يكون الفرق بين البرامنيزيا وبين الموقف الاستطيقي كالفرق بين الذاكرة والخيال".

يتضح لنا مما سبق كيف أخذ سارتر في فلسفته الجمالية بالتفسير الذي يرجع الخبرة الجمالية إلى النشاط الخيالي عند الانسان فاقترب في هذا الرأي من رأي الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشه غير أنه قد أضاف تفسيره الخاص للوسائط المادية التي يتعامل بها الفنان تلك الوسائط التي سماها بالمماثلات analoga.

غادامير وتأويلية الفنون

يضع غادامير على عاتقه مهمة صياغة تجربة فنية تتميز بالاستمرارية التاريخية، فنيته المعلنة هي استرجاع تلك التجربة الحقيقية للفن. وحتى يتسنى ذلك، ينبغي أولا استبدال مفهوم الحقيقة الذي يقوم على تطابق القضية مع الشيء، بتجربة حقيقة يحدثها العمل الفني بوصفها تجربة تحدث تغييراً مفاجئا في من يتلقى العمل. وهذا النوع من التجربة يرجع كما يرى جياني فاتيمو إلى أصل هيجلي، أين تتموضع الحقيقة في كل خبرة فنية، ويتم إدراكها بوعي تاريخي[1]. ومن هنا يصبح علم الجمال كما يرى غادامير «تاريخا لرؤى العالم، أي تاريخا للحقيقة متجلية في مرآة الفن»[2].

وما نريد أن نخلص إليه من مجمل ما تقدم، أن الهدف الذي كان يرمي إليه غادامير من وراء نقده للوعي الجمالي المجرد، هو إنصاف حقيقة التجربة الجمالية، وتجاوز تلك النزعة التي تعمل على تذويت الجميل، وتربط الحكم الجمالي بحالة الذات. إن الفن كما يراه غادامير معرفة، وكل خبرة بعمل فني هي مشاركة في تلك المعرفة. فإذا كان العمل الفني يقتلع من يخبره من سياق الحياة، فمن أجل أن يعيد ارتباطه من جديد بكلية وجوده. هكذا، تظهر في الفن تجربة حقيقة يحدثها العمل الفني، لا يمكن أن تترك متلقيها دون أن تغيره.

يمكن أن نكشف عن الأسلوب من خلاله غادامير إلى استيعاب الإستطيقا في الهرمنيوطيقا

ويمكن ان نلخص ما ترتب عن هذه المحاولة من نتائج في النقاط التالية :

أوّلاً: إذا كانت التجربة الحقيقية للفن تشير إلى حقيقة يمكن أن نشارك فيها، وهي حقيقة تحتاج إلى الفهم والتفسير حتى تصبح مفهومة بالنسبة إلينا، بعد أن فقدت نتيجة لسيطرة الوعي الجمالي المجرد، فإن هذا ما يجعل من ظاهرة الفن ظاهرة هرمنيوطيقية إن المهمة الأساسية للهرمنيوطيقا هي تجاوز حالة اغتراب الوعي الجمالي الذي يميل إلى تجريد العمل عن سياق الحياة اليومية ودوره التاريخي ذلك أن البعد الجمالي للفن لا يعبر عن الشكل الفني الخالص، بل إن هذا الشكل يعرض نفسه من خلال مضمون

ورسالة يحملها لنا العمل الفني وأزمة علم الجمال المعاصر تكمن بالضبط في تصور مفهوم الشكل الفني كغاية نهائية للفن، في حين أن الشكل الفني الخالص هو مجرد وهم لا وجود له.

ثانياً: إن تجاوز الهرمنيوطيقا لاغتراب الوعي الجمالي، لا ينحصر في جعل الفن المعاصر فناً مفهوماً بالنسبة إلينا ومندمجاً في عالمنا، بل يعني أيضاً أن يصبح فن الماضي، عندما نفهم دوره التاريخي الذي كان يؤديه، مفهوماً بالنسبة إلينا ومندمجاً في عالمنا، ويعبر عن تراثنا وتاريخنا الخاص وعلى هذا الأساس فإن تجاوز الوعي الجمالي هو نوع من تجاوز اغتراب الوعي التاريخي[1] والواقع، أن كل الجهد الذي بذله غادامير، سواء على مدار كتابه "**الحقيقة والمنهج**"، أو كل المقالات الواردة في كتاب "**تجلي الجميل**"، يسعى إلى رد الارتباط العضوي بين فن الحداثة وفن الماضي، عبر استعراض مرونة الأفكار التي يلجأ إليها، كالمحاكاة والمشاركة واللعب والرمز والاحتفال، وإمكانية انطباقها على شكلي الفن الحديث والتقليدي .

ثالثاً: إذا كان غادامير يستعين بمفهوم اللعب لفهم النمط الحقيقي لوجود العمل الفني، وإثباته للتواصل بين عالم الفن وعالم الحياة، فمما لا شك فيه أن الاستخدام الاستعاري للعب قد قاده إلى البرهان على إفلاس الإستطيقا الذاتية وعجزها عن تحديد خبرة الفن، كما يدعم ما تتميز به تأويليته من طابع جدلي وأنطولوجي لأن اللعب ليس مجرد فاعلية للتسلية والترفيه، بل نشاط يتمتع بنوعٍ من الجدية؛ لأن اللعبة تنطوي على قوانينها الخاصة التي تتجاوز اللاعبين والمشاهدين وتسيطر عليهم وتأخذهم في لعبها، وهدفها هو نقل الحقيقة التي تعرضها فالحقيقة تتجلى عبر وسيط هو الشكل، والشكل هنا لا يشير إلى مادة الفن كالحجارة والألوان والأنغام، بل الحقيقة الوجودية التي يشكلها الفنان، والتي تنصهر مع الشكل وهذا ما يجعل عملية تلقي هذه التجربة ممكنة ومتكررة ومفتوحة على الأجيال اللاحقة .

لكن، وعلى الرغم من أن غادامير قد نجح نسبياً في إثبات التواصل الدائم بين العمل الفني وعالمه بناء على نموذج اللعبة، فلا يمكن لهذا الأخير أن يتسع ليشمل كل جوانب خبرة الفن، لأن الفن يتطور بشكل مستمر وبوتيرة أسرع من أنماط اللعب الأخرى فإذا كان نمط وجود العمل الفني يتخذ أشكالاً متنوعة من التمثيل عبر التاريخ، فإن هذا التنوع والتعدد في التمثيل ما يحرره من القيود التي يفرضها نمط وجود اللعبة الذي يبقى ثابتاً نسبياً وعاجزاً عن مسايرة سرعة تطور الفن وهذا ما يجعل تفسيرَ البعد التاريخي للفن بناء على بنية اللعبة أمراً مستحيلاً[2] .

هذا، وإذا كانت الغاية الرئيسية التي نشدها غادامير من وراء انطلاقه المنهجي من مفهوم اللعب، هي توضيح ما تتمتع به خبرة الفن من خصوبة وثراء وعمق، فقد انتهى كما يرى أنور مغيث، إلى أن

مفهوم اللعب الذي ازداد عمقاً وثراءً وخصوبة بالقياس إلى المكانة المحدودة التي كان يشغلها في التراث الفلسفي وعلم الجمال[3] .

وبناء على هذا، فإن غادامير، كما يرى برناسكوني، قد أخفق في إنجاز المهمة التي وضعها على لاتقه، والمتمثلة في استيعاب الإستطيقا في الهرمنيوطيقا فإذا كان غادامير لم ينتقل فعلاً إلى مناقشة فكرة التواصل التاريخي إلا في الجزء الثاني من كتاب "**الحقيقة والمنهج**"، عندما بين المآزق التي اعترضت سبيل دلتاي نحو تحقيقه لهذا الانتقال، بسبب تبنيه لفكرة التجربة المعيشة، فإنه «غادامير يخفق ..في توليف هذه المناقشة لفكرة التواصل التاريخي مع مناقشته السابقة للفن فهو لم يستطع أن يفي بتعهده بأن يستوعب الإستطيقا في الهرمنيوطيقا»[1] لذا جاءت مقالاته المنشورة في كتاب "**تجلي الجميل**" كمحاولة للتكفل بهذه المهمة .