الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

République algérienne démocratique et populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur Et de la recherche scientifique

جامعة عمار ثليجي بالأغواط
Université amar Tlidji Laghouat

كلية العلوم الاجتماعية
Faculté des sciences Humaines & Sociales

قسم الفلسفة
Département de Philosophie

مطبوعة بيداغوجية

محاضرات في مقياس: فلسفة الجمال

مستوى السنة الثالثة ليسانس -فلسفة-

د. بن شعيب بلقاسم

السنة الجامعية: 2023-2024م

المضمون	الصفحة
مقدمة	**من -أ- إلى -ج-**
المحاضرة الأولى: مدخل إلى علم الجمال	**من 4 إلى 32**
المحاضرة الثانية: مميزات الخطاب الجمالي	**من 33 إلى 59**
المحاضرة الثالثة: المشكلة المعرفية في الخطاب الجمالي	**من 60 إلى 136**
المحاضرة الرابعة: الاتجاهات الكبرى في فلسفة الفن	**من 137 إلى 145**
المحاضرة الخامسة: مستقبل الفن والخطاب	**من 146 إلى 161**
خاتمة	**من 162-163**
قائمة المراجع	**من 164 إلى 170**

مقدمـــة

الهدف من المقياس

يعتبر الكثير من الفلاسفة أن فلسفة الجمال، أو ما يسمى بمصطلح العلم الحديث، أو الفلسفة المعاصرة، بعلم الجمال، أن لها قيمة فلسفية ومعرفية كمشروع فني استطيقي يشارك فيه الجميع من خلال تبيان أهميته الفكرية والفلسفية لدى الدارسين والأكاديميين في الحقل الفلسفي، إذ كان لابد أن نربط أهميته أو أهمية فلسفة الجمال، أو علم الجمال بالنسبة للطلبة في مرحلة الليسانس، خاصة طلبة الفلسفة المتخصصين في هذا المجال، ونبدي لهم ضرورة وجود علم الجمال كفكر وكفن وربطه بالقضايا الواقعية والوجودية والعملية للطلاب حتى يتبين لهم أهميته للعقل وللواقع الحسي بالنسبة لهم وللمعرفة الفلسفية، ويتأتى ذلك من خلال مفهومية التأويلية ومختلف أعلامه ورواده وعلاقته بالفن، وبمختلف المعارف والأفكار الفلسفية ذات الصلة. وبما أنه الفلسفة المعاصرة كان لها وقعها على الاتجاهات والتيارات الأيديولوجية. وخاصة تلك الاتجاهات الاجتماعية التي خلصت إلى وجود الفن وعلاقته بالمجتمع وبالأديان، وذلك ما استدعى أن يكون علم الجمال حاضرا في مقاييس الفلسفة الحديثة المدرجة أكاديميا في هذه المرحلة من المستوى الدراسي، وضرورة ربطه بالواقع الفعلي والعملي والعقل للطلاب حتى يتمكنوا من الوصول إلى المعرفة الحقيقية عبر ربطه بالمجتمع وبالإنسان. فمقياس علم الجمال خص بالدراسة من طرف السنة الثالثة ليسانس من السداسي الأول والثاني، وكان ذو قيمة معرفية فعالة بالنسبة إليهم إذ استوجب التطرق إليه وإلى المواضيع الفلسفية التي يبحث فيها ويعالجها نصوصا أو مقالات أو مفاهيم جمالية فلسفية بناءا على قواعد خلفية رصينة تبين شأنه وتطوره وإصلاحاته عبر العصور، إذ خاضت فلسفة الجمال في تعريف علم الجمال من حيث نشأته، وتطرقت إلى أهم أعلامه ومفكريه عبر الحقب الزمنية المختلفة، وبما أن لعلم الجمال علاقة بالمجتمع، وله حقيقة وجودية، وواقعية وذوقية، فاستوجب ربطه بالفن الذي هو الحيز أو المجال الذي يتبعه علم الجمال لبلوغ أسمى المعرفة الفلسفية الجمالية، وتلك كلها أفكار فلسفية تبحث عن الجمال، ومن ورائه عن الحقيقة الذوقية التي يمتلكها الإنسان في الحياة وفي الجانب الفلسفي على وجه الخصوص، وهو بذلك يتبع المنهج الوصفي في علم الجمال كتجربة ذوقية جمالية ضرورية وفعلية تتجلى في الوجود الحسي.

من هنا كان لزاما علينا أن ندخل الفلسفة من خلال علم الجمال، ونهتدي إلى أهم مراحله وتاريخيه ورواده، إذ كان لابد من أن نتطرق إلى تعريف علم الجمال من حيث النشأة والأصول التي جاء منها كعلم قائم بذاته، واستندنا في ذلك إلى أهم أعلامه ودارسيه من الفلاسفة والمفكرين الكلاسكيين والمحدثين والمعاصرين حتى نتمكن من ضبطه وفهمه عبر الرجوع إلى مختلف مفاهيمه وأفكاره، وبما أن لعلم الجمال بالذوق الفني، وبالموضوع الحسي، فكان لعلم الجمال أن تكون له علاقة بالفن، إذ يقتضي الملاحظة والوصف والدقة من حيث القيم المعيارية والأخلاقية التي تمس جوانبه الفردية والاجتماعية وحتى الثقافية منها.

ومن ذلك فعلم الجمال هو القوة الضاربة في الفلسفة اللغوية والبنيوية لديه أو لدى الخطاب الجمالي الذي يكون عبره. فكان من بين فروعه مميزات الخطاب الجمالي، فالخطاب الجمالي يستند إلى الوضوح والشعور والتصور والمقارنة والأدلة والقوانين التي يتبين من خلالها وجوده المعرفي. ومن هنا ومن أجل تبيان المواقف ووجهات النظر المعبرة عن الجمال والمتماهية فيه كان لابد من وجود المشكلة المعرفية في الخطاب الجمالي، وهي من أهم محاور هذا المقياس، بل ومن أهم أهدافه، تتعدد بذلك الرؤى وتختلف، إلا أن إشكالية فلسفة الفن التي هي من أهم الإشكاليات الفلسفية الجمالية، وذلك ما أدى إلى وجود اتجاهات كبرى في فلسفة الفن، وهي الاتجاهات التي ينبغي على الطلبة والباحثين معرفتها من أجل الوصول إلى الفهم الجمالي في أسمى صوره المعقولة والمحسوسة، ومن أهم تلك الصور الفلسفية الجمالية يتجلى المذهب المثالي الذي يحدد الذات الجمالية والروح الذوقية لعلم الجمال بالإضافة إلى الاتجاه الرومنطيقي، وكذا الماركسي الذي هو الآخر يهتم بالجمال المادي ذو الصبغة الاقتصادية والاجتماعية، وبما أن تضارب المذاهب قد يؤدي إلى تضاربها في علم الجمال، فإن المذهب البراغماتي كان لوجوده أثر بالغ على فلسفة الجمال النفعية في الواقع العملي لها، وكل ذلك اتجه بفلسفة الجمال أو علم الجمال إلى الاتجاه العبثي الذي يعتبر منهل الجمال الحقيقي في علم الجمال.

وفي الأخير ينبغي أن يتبين أو أن نبين للطلبة والباحثين في حقل علم الجمال نظرة قصيرة لما يحتويه من معارف قيمة، ذاتية وموضوعية تتعدى الوجود العقلي إلى الوجود الذوقي الواقعي، وتبقى المعارف الجمالية في فلسفة علم الجمال معارف تتسم بالنقد البناء وبالتضارب، ومنه كان على علم الجمال أن يكون علما قائما بذاته يصل إلى المعرفة الجمالية الحقيقية في واقعها الوجودي في هذا الوجود.

المحاضرة الأولى

مدخل إلى علم الجمال

إن بداية علم الجمال كانت بداية مختلفة تمام الاختلاف عن تلك المفاهيم الفلسفية الأخرى، إذ فعلى علم الجمال أن يأخذ تعارف مختلفة ومفاهيم متعددة لا يمكن حصرها في جانب فلسفي معين، إذ اختلف الفلاسفة حول تعريف علم الجمال باختلاف مذاهبهم وتوجهاتهم الفلسفية والفكرية، فمنهم من رأى بأنه يمكننا تسميته بفلسفة الجمال، وذهب آخرون إلى تسميته بعلم الجمال، واتجه آخرون إلى القول أنه فنون جميلة أو آداب جميلة، وبذلك يمكن أن نفهم مقصد علم الجمال من الاختلاف المفاهيمي أو التعريفي، إنما كان ذلك نظرا لوجوده كعلم حديث ومعاصر صيغة بالأفكار والأيديولوجيات الغربية الحديثة."فيستحيل اكتشاف قاعدة يمكن اعتمادها للفصل طبقا لما هو جميل وما هو غير جميل، وبعبارة أخرى، يستحيل صوغ معيار للجمال، معلوم أن الأذواق تختلف إلى ما لا نهاية، وعليه يتعذر تعيين قواعد عامة قابلة للتطبيق على الفن. ويبين أن البنية المتحصل عليها على ذلك النحو أقل سلبية، وبين ما يكون لها، بالرغم من سلبيتها، مضمون إيجابي، فإن هذا المضمون لا يمكن إلا أن يكون بالغ التجريد والسطحية. وفي الواقع تتباين التحديدات، ويختلف بعضها عن بعض أشد التباين والاختلاف بحيث لا يكتشف أي منها عن أنه أساسي وقابل للتطبيق على كل ما هو جميل، وفي المستطاع على الدوام اكتشاف تحديدات أخرى، قابلة بدورها للتطبيق على ما هو جميل، ولكن ليس على هذا الجمال الآخر أو ذاك، ليس على الجمال الذي يعنينا"[1].

لا يمكن تحديد تعريف للجمال نظرا لاستحالة تطبيقه على مختلف المحسوسات التي لدينا، والتي تعبر عنه باختلاف مواضيعه وتختلف من ذات إلى ذات ومن فرد إلى فرد آخر باختلاف وجودهم وبنيتهم وأحاسيسهم وعقولهم. "لقد مر حين من الزمن لم يكن يدور فيه حديث إلا عن تلك الاحساسات العميقة، وعن نشوئها وتطورها، وفي ذلك الزمن تحديدا رأت النور نظريات كثيرة في الفن، وفي آخر أطوار الفلسفة الفولفية على وجه الخصوص أثار ذلك المفهوم، أو بالأحرى تلك

[1]- هيغل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978، ط3، 1988، ص 19-20.

المقولة مناقشات كثيرة لكن مضمونها كان أهزل من أن يبين عليه تطويرات فكرية، وإلى تلك الحقبة عينها تعود ولادة مصطلح الاستطيقا"[1].

هذا المصطلح هو الذي أحدث تغييرا جذريا في فلسفة الجمال، والتي كانت مع فلسفة الفن أو الفنون الجميلة، ففلسفة الجمال أخذت أفكارها من الأفكار الحسية الموجودة في فلسفة الفن، فولدت لديها شعورا مختلفا ومغايرا لمنطق الحقيقة الموجود والمعلوم لدى الفلاسفة والمفكرين. "وعلى هذا الأساس يرى دوركايم في أحد مؤلفاته المنشورة بعد وفاته يقترن علم الاجتماع والفلسفة، أن لكل أنساق القيم – وهذا يستجيب على القيم الفنية والجمالية – بحسب دراستها بوصفها وقائع اجتماعية والتي تكون في هذه الدراسة علما، إذ يجب دراستها في تجلياتها العينية بوصفها أشياء مادية، فالقيم أو المثل العليا لا يمكن أن تكتشف وتصبح واعية بذاتها إلا إذا تحققت في موضوعات أو أشياء مادية يمكن أن يشاهدها ويفهمها الجميع، فالرسوم والرموز من كل الأنواع والشعارات المكتوبة أو المنطوقة، والكائنات الحية، تقوم جميعها على الأمثلة في تحققات عينية ملموسة للمثل العليا. ولا تقرر خصائص الموضوعات والأشياء السابقة، الذاتية والباطنية. قيمتها الخاصة بها، بل المجتمع هو الذي يقررها لها ويجعلها عليها"[2].

على هذا الأساس تعتبر الظواهر الجمالية حسب دوركايم مثلها مثل الظواهر الاجتماعية التي ينبغي دراستها بالظواهر العينية المحسوسة والتي تتجلى في الفرد الذات، أو في الأطر الطبيعية والاجتماعية التي ينبغي على الفرد أن يبقيها لتحقيق الذوق الجمالي وفق الاعتبارات الاجتماعية الموجودة لديه. "وهنا نجد كانط يميز بين نوعين من الجمال، جمال حر يمنع من إدراج أي مفهوم بما يجب أن يكون عليه الشيء، وهو جمال قائم بذاته لهذا الشيء أو ذاك، منزه عن أي غاية، والحكم على هذا النوع من الجمال هو حكم ذوق محض، يستبعد تدخل أي اعتبار عقلي، كالأزهار والزخرفة العربية والموسيقى الخالصة من الكلام، وهي أشياء جميلة في ذاتها، ولا تمثل شيئا يحتوي على مفهوم

[1]– هيغل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، مصدر سابق، ص 20-21.

[2]– سعيد توفيق: جدل حول علم الجمال، دراسات في حدود مناهج البحث العلمي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2015، ص 21-22.

معين، أما إذا كانت تستجيب لغاية أخرى ما عدا الجمال الخالص، فإننا نكون إزاء نوع آخر من الجمال، أقل حرية، وأقل صفاء، وهو الجمال التابع الذي يفترض مفهوم غاية تحدد ما يجب أن يكون عليه الشيء، وبالتالي تحدد كماله بالقياس إليه"[1].

يختلف تعدد الجمال اختلافا في الذات الواحدة التي تنظر إليه أو حتى في النفس الواحدة، فتحقيق اللذة ليس إلا تحقيق الجمال الذي يهدف في الأخير إلى رضا الذات عن ذاتها في مستوى روحي معين، ويتأتى ذلك من جمال الطبيعة الحسية الذي يختلف هو الآخر ويخلق نوعا من الجمال على الذات فتشعر به فيستقر جماليا وذاتيا. "فقد رأى سقراط أن الخيال تابع للخير وهذا أداة لتحقيق ما ينفع الإنسان ويرقى بنفسه ويطهرها. وقد عرض أفلاطون هذا الرأي في سياق حديثه عن الجمال في محاورة هيباس الكبرى حيث روى أن سقراط كان يوجد بين الخير والجمال، فالخير عنده هو الجميل، والجميل لا يمكن أن يكون إلا خيرا، أما الجمال عند أفلاطون فكان في محاوراته فيداوس، وفيليوس، وأما أفلوطين فيدرس الجمال في الجزء الأول والخامس من كتابه المعروف بالتاسوعات وأرسطو في كتابه الشعر بوجه خاص"[2].

يقول الناقد الأمريكي (ستيفان كوبرن ليبر) أستاذ الفلسفة بجامعة كاليفورنيا: "إن الاستطيقا أو علم الجمال هي بحق بحث عن قوانين التذوق الجمالي، وموضوعها هو تلك الأشياء التي نحبها لذاتها في حين أن باقي الأشياء الأخرى نحبها لأنها وسائل تحقق لنا أهداف أخرى وهو يبحث في أبسط الأشياء التي نحبها كالصوت أو اللون أو الخط أو الإيقاع أو الكلمة ثم في مركبات هذه البسائط الأولية في الأعمال الفنية من عمارة ونحت وتصوير وموسيقى وأدب ورقص"[3].

تتحدد القيم الجمالية إذا بطبيعة الفنون المختلفة التي يكتسبها المتذوق للجمال من خلال الصور والأشياء التي يصوغها العالم الحسي إلينا، وهو ما يعلي من قيمة الفن في فلسفة الجمال.

---

[1]- هشام معافة: التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، الجزائر ولبنان، ط1، 2010، ص 112-113.

[2]- أزفلد كولبة: المدخل إلى الفلسفة، تر: أبو العلاء عفيفي، عالم الأدب للبرمجيات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص 117.

[3]- أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمالي وفلسفة الفن، دار المعارف، ط1، 1989، ص 09.

"فعلم الجمال يعني إذا القيم الجمالية كما تبدو من خلال الأعمال الفنية، وفي هذا الموضوع يقول أحد كبار المفكرين في علم الجمال الفرنسي: إن الطبيعة ليس لها قيمة جمالية، إلا عندما ننظر إليها من خلال فن من الفنون، أو عندما تكون قد ترجمت إلى لغة أو إلى أعمال أبدعتها عقلية أو شكلها فن وتقنية، ويقول: إنه توجد في تاريخ الفن طبعات مختلفة بقدر ما وجدت من مدارس فنية مختلفة. فالطبيعة في حد ذاتها، لا تدخل ميدان الاستطيقي أو اللاإستطيقي بل إنها في مجال تصوره الطبيعة الاستيطيقية وذلك على نحو ما يكون أخلاقي، أي متفق ومبادئ الأخلاق – ولا أخلاقي، أي لا يتفق ومبادئ الأخلاق، وما هو خارج في نطاق القيم الأخلاقية، أو ما هو منطقي أو لا منطقي وما يخرج عن نطاق المنطق ومعنى هذا باختصار، أن الجمال الطبيعي يتحول إلى موضوع للتذوق والحكم الجمالي"[1].

فعلى هذا الاختلاف كان لعلم الجمال تعريفات متباينة تبيان الفلاسفة والمفكرين وكذا تباين الأدوار واختلاف القيم الجمالية والذوقية والمجال والحيز الفني، بالإضافة إلى اختلاف العقل الفني، والجمال الطبيعي من فرد إلى فرد آخر، وهنا يرى شيلر "أن النهج الذي ينبغي أن نسلكه للخروج من الوضعية المزرية التي يعاني منها الإنسان تبدأ من اعتبار أن المشكلة في الأساس مشكلة جماعية، ذلك أنه عبر الجمال نفسه يمكن أن نصل إلى الحرية"[2].

يكون الجمال رديف الحرية إذ أوجدها بما تفضي إلى أخلاقيات الجمال ذاته، ذلك أن الجمال هو المعيار الأخلاقي والفني الذي يمكن أن نسقطه على أي عمل فني أو شكلي أو ذوقي، ولا يكون ذلك منعزلا عن فلسفة التحرر التي تكون وفق مخرجات العالم الموجود ذلك العالم الذي لا يتجاوز حدود العلم والأخلاق. "وعلى هذا النحو يمكن النظر إلى الفن والإبداعات الجمالية باعتبارها ظواهر اجتماعية مثل غيرها من الظواهر الدينية والأخلاقية والقانونية والاقتصادية واللغوية إذ تعد ظواهر

[1] – أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمالي وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص 08-09.

[2] - schiller. Friedirich. Lettres sur l’éducation esthétique de l’homme par : robert. Le veaux, paris : édition s’aubier, 1943, P75.

مشخصة للمجتمعات التي إليها ننتمي، وبذلك فإن العلم الذي يدرس الظواهر النفسية والفنية والجمالية بهذا الاعتبار"[1].

لقد كان اهتمام علم الجمال بالفن أو الفنون الجميلة ومختلف الأشعار والأحكام الوجدانية والعرفانية، ذلك لأنها من تخصصه، ولم يهتم فقط باللذات أو الآلام التي تحدد الذوق والحكم الأخلاقي، بل وذهب علم الجمال إلى أبعد من ذلك فتطرق إلى العلوم المعيارية التي تبحث في الاستطيقا والقيم الجمالية بمختلف أصنافها وهنا "يبحث علم الجمال –كما يبحث علم الأخلاق – في حقائق جزئية، فهو ليس بحثا نقديا يذيل به تاريخ الفن مثلا، كما ذهب إليه فير أو أي علم آخر من العلوم الخاصة، والغاية التي يتجه إليها هذا العلم في العصر الحديث هي التي يتجه إليها علم الأخلاق في العصر الحديث، أي أنه يطمح إلى أن يصير علما وضعيا، أما الخصائص التي يعني بدراستها أصالة، فصنفان الأول: الأحكام الوجدانية المعبرة عن الشعور باللذة أو الألم، الثاني: الفن والمنتجات الفنية، وهذان الصنفان متمايزان تماما في الفلسفة القديمة، فأفلاطون وأفلوطين قد وجهوا جل همهم إلى فكرتي الجمال والجلال أي: ما يحتوي عليه الحكم الوجداني، في حين وجه أرسطو عنايته إلى الوصول إلى نظريته في طبيعة الفن"[2].

يستلهم علم الجمال في الصور ذات المعرفة الذاتية الذوقية أو الوجدانية، والتي تعبر عن أصالة الجمال كجمال خلاق ومبدع، لا كجمال فارغ، وهو الذي جعل فلسفة الجمال فلسفة حقيقية تكمن في الخير والحق والإبداع والوصول إلى غاية وأهداف الجمال النافع للإنسان بمختلف مستوياته المعرفية والفكرية الموجودة في الوجود. "إن الوجود الحقيقي لديه هو وجود الصورة، أما الوجود الحسي فلا يحق تسميته باسم وجود حقيقي، فإذا كان الفن يمثل الوجود الحسي، ويمثله في مرأية أقل بكثير من الفلسفة والرياضيات، لأن الفنان إنما يقلد الأشياء الحسية، والأشياء الحسية بدورها تقليد للصور أو المثل، فالفن إذا تقليد التقليد كما يقول في الجمهورية، أما الفلسفة فأرقى من الفن بكثير، لأنها

[1]– سعيد توفيق: جدل حول علم الجمال، مرجع سابق، ص 22.

[2]– أزفلد كولبة: المدخل إلى الفلسفة، مصدر سابق، ص 117.

تتأمل المصل مباشرة، لا تقليدات المثل، ولهذا يجب أن يقترب الفن قدر المستطاع من ماهية الفلسفة بأن يكون طريقها إلى الحق وإلى الخير"[1].

"وقد حدد كانط شروط الحكم بالجميل والجليل بأربعة شروط استمدها من قائمة المقولات المنطقية فحدد من حيث الكيف والكم والجهة والعلاقة فمن جهة الكيف حدد الجميل بأنه ما يسرنا بأن يترتب على سرورنا به متعة أو منفعة خالدة أو لذة حسية، ومن هنا يختلف الجميل عن ما بين اللذة أو ما يرضي حاجة حينما نهدف إليها ومن جهة الكم يعرف الجميل بأنه ما يسرنا بطريقة كلية ويعبر عن استخدام أي تصورات عقلية. فوصفي شيء ما بأنه جميل لا يستند إلى أدلة عقلية وبراهين منطقية، ومن ثم فسرورنا وبهجتنا بالجميل لا تعبر إلا عن أي دوافع شخصية وأسباب خاصة وهو يعترف اشتراك الجميع في الاعتراف بقيمته الجمالية"[2].

"يميز كانط بين نوعين من الجمال، جمال حر يمنع من إدراج أي مفهوم بما يجب أن يكون عليه الشيء، وهو جمال قائم بذاته لهذا الشيء أو ذاك، منزه عن أي غاية، والحكم على هذا النوع من الجمال هو حكم ذوق محض يستبعد تدخل أي اعتبار عقلي. كالأزهار والزخرفة العربية والموسيقى الخالصة من الكلام، وهي أشياء جميلة في ذاتها، ولا تمثل شيئا تحت مفهوم معين. أما إذا كانت تستجيب لغاية أخرى ما عدا الجمال الخالص، فإننا نكون إزاء نوع آخر من الجمال، أقل حرية، وأقل صفاء، وهو الجمال التابع مفهوم غايته ويحدد ما يجب أن يكون عليه الشيء، وبالتالي يحدد كماله بالقياس إليه"[3].

العمل الفني الجمالي عند كانط يتحدد باختلاف الفنون والأشكال الهندسية أو المعيارية والتي تكون تابعة لغيرها، أو حققت فنا ذوقيا كليا أو جزئيا بالنسبة إلى الجمال وعلاقته بالفن. ولا يتحدد ذلك إلا بما يجب أن يكون عليه الشيء الجميل في حد ذاته، وهو ما يجعل فلسفة الجمال فلسفة خلاقة تفضي إلى الإبداع الذاتي للإنسان أو للفرد الواعي، ومن هنا نجد الفيلسوف ماركيوز يدعم

[1]- محمد عباس: أفلاطون والأسطورة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 192.

[2]- أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمالي وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص 11.

[3]- هشام معافة: التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، مرجع سابق، ص 112.

العمل الفني البعيد عن الشيئية أو عن المادية. "لقد حاول ماركيوز التركيز على موضوع الاستقلالية الفنية، بحيث لا يصبح العمل الفني مجرد صورة طبق الأصل لواقع معين، حتى يتمكن من آداء دوره الخلاق في أحسن الظروف. فالاستقلالية عن الوضع السائد تمكن الفن من معارضة الأوضاع السائدة والتعالي عنها. كما يصبح بإمكانه تغيير الذهنية السائدة. ويجب أن لا نفهم من هذا الكلام، أن الاستقلالية ينبغي الابتعاد عن العالم الموضوعي والخوض في العمل العقيم، بل الاستقلالية وباعتبارها أداة التحرر لا تعني رفض الالتزام في الشكل، باعتبار أن الشكل يمثل حقيقة الفن"[1].

صلة العمل الفني بالواقع صلة ضرورية لإحداث جمالية خالصة ومعبرة، لكن ذلك لا يكون إلا في إطار التركيز على الجمال الذاتي القائم بذاته دون استقلالية مطلقة ودون تماه مطلق، وهو ما يجعل الجمال يتماشى والحقيقة الجمالية المنطوية في الذات والمعبرة والمتعدية إلى خارجها في العوالم الأخرى، ويدعم هذا الرأي دوفرين في نبرة هيدغرية إذ نجده يقول: "إن نداء العمل الفني هو أن يتجاوز ذاته نحو الموضوع الجمالي الذي فيه فحسب مع استحسان الجمهور يبلغ العمل الفني اكتمال وجوده، وفي موضع آخر يقول: وهكذا فإن العمل الفني يجد غائيته في الموضوع الجمالي، ويفهم من خلاله وفي هذه العلاقة الجدلية بين العمل الفني والموضوع الجمالي، يرد شكل أوضح في عبارته التالية: إذا كان الموضوع الجمالي يستمد وجوده من العمل الفني ويتضح معناه من خلال الرجوع إليه، فإن العمل الفني مقابل ذلك عبر عن حقيقة الموضوع الجمالي"[2].

يتخذ الفن شكلا من أشكال الروح المنطقية الممنهجة واقعيا وعمليا مع الجمال الذي هو الآخر حيوية وشعور يميل إليه الإنسان عبر مختلف الأعمال الفنية كالنحت والرسم والموسيقى وآثار ذلك على الصور الحسية التي تصل الذات الإنسانية لتعبر عن جمالها في ذاتها، ويبقى الفن صورة من صور الجمال الثابتة. "إذ لا يمكننا اعتبار الفن على اعتبار باقي الأشكال الرمزية الأخرى، مجرد استنساخ للواقع، بل هو من بين الطرق التي يمكن أن نتوصل من خلالها إلى رؤية موضوعية للأشياء

[1]- علي عبود المحمداوي، إسماعيل مهنانة: مدرسة فرانكفورت النقدية، جدل التحرر والتواصل والاعتراف، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية ناشرون، الجزائر ولبنان، ط1، 2012،ص 139.

[2]- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2015، ط2، 2016، ص 255.

والحياة الإنسانية. وبذلك فإن الفن ليس محاكاة، بل هو بالأحرى اكتشاف للواقع، ولكن ومع ذلك يجب أن نشير هنا أن الطبيعة التي نكتشفها عبر الفن ليست هي الطبيعة هي نفسها التي يكتشفها العالم، وعلى هذا النحو يمكننا أن نلاحظ هنا أن اللغة والعلم هما في واقع الأمر نمطان أساسيان في بلورة وتحديد تصوراتنا المتعلقة بالعالم الخارجي. وفي هذا المضمار حلي بنا أن نصف الإدراكات الحسية وندرجها في مفاهيم عامة وقواعد كونية حتى يكون لها معنى موضوعي"[1].

ينطلي علم الجمال على تلك الخصائص المكونة له أساسا والتي تتميز بالمتانة والإبداع، وهو الذي جعل علم الجمال علما لا يقتصر على الواقع الجمالي الملموس، بل يتعداه إلى فعل جمالي وممارسة جمالية تخص الفنون الجميلة والخطابات الجميلة والغايات والأهداف الجميلة. "إن تعريف الجمالية كعلم للجميل يرجع إلى بومجارتن الذي استعمل مصطلح العلوم الجميلة للإشارة إلى دراسة الأفكار الجميلة التي يمكن أن يستلهمها الإنسان عندما يتأمل الفنون الجميلة، ولا زالت العلاقة قائمة بين الجمالية والجميل مبنية إلى يومنا هذا إلى حد قد يبدو لنا أنهما مترادفان، فعندما نصف شيئا ما بأنه جميل فهذا معناه أننا نعترف بأنه يتضمن بعض الخصائص التي تجعل النظر إليه أمرا ممتعا"[2]. "أما إذا بقيت الجمالية مرتبطة بالتفكير الفلسفي، وهذا بحكم نشأتها، فإنها تبقى أيضا دراسة تكوين العمل الفني، الحكم والتقدير الجماليين، أشكال الإبداع الفني وتلقي الأعمال الفنية والعلاقة القائمة بين الفن والمجتمع، ومن ثمة يمكننا أن نفهم لماذا استعانة الجمالية بتاريخ الفن وعلم النفس والتحليل النفسي، وعلم الاجتماع، والأنثربولوجيا، اللسانيات والسيميولوجيا، إن الجمالية تطمح اليوم مثلما كان في الماضي تحقيق رغبة الناس أيضا في فهم الأعمال الفنية، وخاصة أمام بعض الجوانب المبتكرة وغير المنتظرة للإبداع الفني"[3]. هذا الإبداع لا يتجاوز حدود العقل والحواس، ولا يتجاوز أيضا حدود الذات الفرد، إذ لا يمكن أن يكون الجمال على مقاس واحد ولا على متعة واحدة. "إنه حتى في

[1]- كمال بومنير: مقاربات في الجماليات المعاصرة، منشوران ضفاف ومنشورات الاختلاف، الجزائر، لبنان، ط1، 2017، ص 28.

[2]- مارك جيمينز: الجمالية المعاصرة، الاتجاهات والرهانات، تر: كمال بومنير، منشوران ضفاف ومنشورات الاختلاف، الجزائر، لبنان، ط1، 2012، ص 20.

[3]- المرجع نفسه، ص 21.

التأمل الجمالي لشيء ما، فإننا ننظر إلى الشيء لا من أجل ذاته فحسب، بل من أجل شيء آخر يجاوزه ألا وهو المتعة، فنحن لا نركز انتباهنا في شيء ندركه، ما لم يحقق لنا منفعة. ومن هنا ألا يجوز أن نقول أن المتعة هي غاية الموقف الجمالي. وربما كان سبب الاعتراض هو أن تغيير الإدراك من أجل ذاته تغيير مظلل. فهناك فرق بين الاستمتاع بالتجربة الإدراكية ذاتها، ومجرد استخدام هذه التجربة في التفرق على شيء ما أو تنصيفه على نحو ما نفعل عادة في حياتنا اليومية"[1].

ظاهرة الجمال الفني لا تكون إلا ظاهرة تغوص في أعمال الفكر الجمالي والواقع الجمالي، إذ أن تلك الثقافة الرأسمالية والشعبية تسلب الجمال ذاتيته وحريته والاعتقاد السليم بجمال الذات وتفرغ الجمال من محتواه على أنه شيء مادي بامتياز، وهو ما يجعل من الجمال جمالا يبقى في أحضان الشعبية أو الأداتية التي تبينه على غير حقيقته، وهنا يرى أدورنو على أنه "وبدلا من أن تحمل النفسية للفن هذه الطاقة التحررية تسلبه منها، وتجعل من الصناعة الثقافية خداعا جماليا"[2]. نرى أن ذلك الجمال الذي يفضي إلى الحقيقة الجمالية لابد له أن يكون جمالا إنسانيا، لا جمالا ماديا خالصا، حتى يستطيع علم الجمال أن يؤسس لقيم أخلاقية تتسم بالوضوح والمتعة والخير المشترك للجميع، لأولئك الذين يتخذون الفن والأشكال الجميلة حياة لهم من أجل رسو غاياتهم وأهدافهم وفق المثل الأعلى للثقافة الجماعية الجمالية التي تربط بعضهم ببعض، وإن اختلفت التعاريف في علم الجمال إذ نجد أن "هناك مصطلحات أخرى تستخدم لتعريف الموقف الاستطيقي مثل مصطلح التجرد Detachement الذي يتعالى إنه معيار هام للتفرقة بين الطريقة الاستطيقية وغير الاستطيقية في النظر إلى الأشياء، وإن كان المصطلح مضلل أحيان، وهو يرتبط بعدم الاهتمام الشخصي بالمسرحية أو السمفونية، فالمفروض أن يتجرد عندما ينشأ هو ومرجعيته وليست حياة حقيقية يمكن أن ننخرط فيها. إنما يحدث في الجانب الآخر من المسرح هو عالم مختلف لا يعني أن نستجيب له على نحو ما نستجيب للعالم من حولنا، وبهذا المعنى يتجرد ليس بمعنى أننا نفشل في أن نتوحد مع الشخصيات أن ننهمك تماما في

[1]– ولترت ستيس: معنى الجمال، نظرية في الاستطيقا، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 12.

[2]– عبد العالي معزوز: جماليات الحداثة، أدورنو ومدرسة فرانكفورت، منتدى المعارف، بيروت، لبنان، 2011، ص 232.

التجريد"[1]. يرتبط علم الجمال بفلسفة الفن أو الجمال الفني الذي له صلة وثيقة للعلم الجمالي باعتباره علما قائما بذاته، ولا يكون لعلم الجمال وجود إلا إذا كان له تاريخ مؤسس وحضارة واقعية وعلاقة رمزية أو سردية شكلته منذ ولادته إلى أن أصبح فنا جميلا، وهنا نجد أن هيغل يقسم الفن إلى عدة أقسام، إذ يرى أن "الأنماط السابقة تقدم صورا لتصور الإنسان عن الفن، ويجعل كل نمط بتقسيمات فرعية عديدة، فالصورة الرمزية للفن —مثلا– تقسم إلى ثلاثة صور من الفن الرمزي وهي الرمزية اللاواعية والرمزية الواعية، وكل صورة تحتوي على ثلاثة نماذج، وكل نموذج يقدم له هيغل ثلاثة تطبيقات من الدين والتاريخ والفن الذي كان سائدا في هذه الحقبة، وهذا يعني أن اختزال الفن في هذه الصور الثلاث للفن دون الإشارة إلى تعيينها الواقعي في الأعمال الفنية هو تسطيح للفكرة الهيغيلية عن تاريخ الفن الذي يتميز بالفن والعمق الشديدين"[2]. يعي هيغل أن الجمال له صور مثالية فنية تحتاج إلى تعايش رمزي ودلالي يحفظ لها الوجود الفعلي في فلسفة الفن باعتبارها تعبر عنه على الدوام. "يشكل هذا التصور الجمالي للذة الجمالية، بوصفها صاعقا لتعريفات عميقة، الحدس الأكثر جرأة لكل جماليات التحليل النفسي، ويمكن لهذا الانتقال بين الثقافة والمتعة أن يستخدم بوصفه الخط الموجه في الأبحاث الأكثر نفاذا عند فرويد ومدرسته، فهو يرضى في الوقت نفسه بالتواضع والتماسك المطلوبين في تأويل تحليلي. فبدلا من طرح السؤال الهائل عن الإبداع، فإننا نسير القضية المحدودة للعلاقات بين أثر اللذة وثقافة العمل. ويبقى هذا السؤال المعقول في حدود كفاءة صلاحية اقتصاد اللذة"[3]، هكذا ترتسم معالم اللذة الجمالية في حدود الانبثاقات النفسية التي تجعلها أصلا لكينونتها وسيرورتها الجمالية الممتعة والتي تكون ذات منطق وشاعري وعاطفي مقصود قصد تحقيق الواقع الجمالي المحسوس، وهنا يرى كانط: "أن الإبداع الفني هو تخيل يدعو إلى التفكير على نحو لا يمكن لأي مفهوم أن يستوعبه، أي لا يمكن لأي صياغة منطقة أن تعينه. وإذا كان العقل يعمل بعمل من خلال صفات منطقية يطلقها على موضوعات المعرفة، فإن الشاعر يعمل أيضا بواسطة صفات

[1]– ولترت ستيس: معنى الجمال، مصدر سابق، ص 15.

[2]– رمضان بسطاويسي: جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، ص 19.

[3]– بول ريكورد: صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، تر: منذر عياش، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2005، ص 247.

إستطيقية تنتج فكرة إستطيقية تقوم مقام عرض منطقي، ولكن دورها الدقيق هو إحياء النفس، من جهة ما تقبح لها في حقل لا حد له من التمثيلات المتضاربة. إن الشعر والإبداع بعامة ليس تفكيرا بلا مفهوم، إلا من وجهة نظر نظرية المعرفة، أما في نفسه هو، من جهة ما يدعو إلى التفكير على نحو لا يسعه أي مفهوم"[1]. كانط هنا يوسع حلقة المعرفة الاستطيقية التي يربطها بالعقل العملي في مجال الفن. وهي خلاقة ومبدعة تتضمن المعرفة الحقيقية والواقعية وتضع العمل الفني المرئي أو المحسوس وهنا نجده "يوسع المفهوم نفسه توسيعا استطيقيا على نحو لا حد له، ومعنى توسيع المفهوم هنا هو رفع العقل، أي ملكة الأفكار العقلية، إلى الحركة، أي إلى التفكير العقلي أكثر مما يمكن من مفهوم أن يتضمنه أو يوضحه. إن المخيلة الخلاقة هي تلك التي تمكن من التفكير أكثر مما تسمح به المفهومات المنطقية، وذلك يعني أنها توسع نطاق العقل ولا تعوقه"[2]. علاقة الجمال بالعقل الفعال في فلسفة الجمال أو علم الجمال هي التي ترتبت لديه تداخل العقل الجماعي مع العقل الجمالي بصورة انطباعية جميلة لدى الإنسان في الواقع، وهو ما جعل الجمال يتخذ طريقا سليما للوصول إلى ملكة الحكم الذوقي البناء، وهنا يقول غادامير "بملاحظة التناغم غير المقصود للطبيعة مع مجمل ذواتنا اللاغرضية، أي ما تحمله الطبيعة من فرضية رائعة لنا، فهي تشير إلينا مثلما تشير إلى غرض نهائي للخلق إلى الجانب الأخلاقي من وجودنا"[3]. الوجود الطبيعي بذلك يقدم للعمل الجماعي قيمة فنية تجعله ينتج لها الوصول إلى الجانب الذوقي في المحسوسات الموجودة فيها من خلال الرؤية المرئية والإبداع التجاوزي لها عبر العقل العملي الذي استدعته الأشياء الطبيعية الجميلة وفق ما يتصوره العقل المبدع الذي أنتج العلاقة المنطقية وخلق الإبداع بنظرته الثاقبة إلى الأشياء الجميلة في الطبيعة وإثبات تناغمها وتناسقها في إطار جمالي عبر عنه المنظر ذاته والجمال الطبيعي ذاته.

"ففي الفن يكون استدعاء وجودنا المعقول مقصودا لأن العمل الفني هو بمثابة لغة للروح وفي هذا المعنى يقول غادامير: فالنتاجات الفنية توجد فقط من أجل أن تخاطبنا بهذه الطريقة وهذه الأشياء

[1]– أم الزين بن شيخة المسكيني: مؤانسات في الجماليات، نظريات، تجارب، رهانات، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف،ومنشورات دار الأمان، لبنان والجزائر والمغرب، ط1، 2015، ص 36-37.

[2]– أم الزين بن شيخة المسكيني: مؤانسات في الجماليات، نظريات، تجارب، رهانات، مرجع سابق، ص 37.

[3]– غادامير: الحقيقة والمنهج، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس، ط1، 2007، ص 108.

الطبيعية على أية حال لا توجد لكي تخاطبنا بهذه الطريقة"[1]. إن حقيقة إدراك الصور الجمالية لا يكون إلا بالتبعات والأثر الذي ينتج عنها من حيز مشترك يصوغه الجمال على شكل قيم جمالية ذات أخلاق نفعية، ولا يكون الخير الأخلاقي إلا إذا توفر الجمال العقلاني مع سمو النفس ورفعتها من كل ضرر زائف بالنسبة إلى الإنسان أو الطبيعة معا. إن فهم الجمال لا يكون ثابتا إلا بارتكازه على المناهج التي تحدده وتحدد قاعدته الجمالية والفنية على أسس عقلانية ومنطقية واضحة حتى يصل إلى مستواه المعرفي والجمالي الذوقي، ومن هنا لمعرفة فلسفة الجمال كان لابد من المرور عبر المراحل التالية: "**1- منهج تاريخي**: للمفهوم الجمالي واستبيان تطور فلسفة الجمال من مفهوم للجمال إلى علم الجمال.

2- منهج تحليلي: لموقف الإسلام من الفن والوقوف على الموقف الإسلامي الجميل حيال الجمال.

3- منهج نقدي: دور العقل في الإبداع الفني، وافتراض عقل إبداعي له قدرة إبداعية وإدراك جمالي.

4- منهج تأصيلي: للمظاهر الجمالية في القرآن نسقا جماليا وصورا جمالية في الصور القرآنية"[2].

كان لابد لهذه المناهج أن تكون حتى يكون علم الجمال له قدرة على إحياء المظاهر الجمالية في حدود الظواهر الاجتماعية والنفسية التي يتطلبها الواقع الجمالي العملي على المجتمع والفرد والإنسان. فبالضرورة يصبح الجمال بعد المنهج التاريخي جمالا فنيا مع بعض التصورات التاريخية للشعوب والثقافات والحضارات وعلاقتها بعلم الجمال وفلسفة الجمال حتى تستشف منها الوجود الجمالي الواضح والمعلوم، فالتوجه مثلا للمنهج التاريخي يبرز لنا "التحليل التاريخي للفكر الجمالي عبر العصور ما قبل التاريخ وعند قدماء المصريين، وسكان بلاد النهرين، وبلاد الشام، وسكان شبه الجزيرة الهندية وعند الصينيين وعند اليبانيين، ومن ثمة تنتقل إلى العصر الاعتقادي اليوناني، عليه الفكر الجمالي في المرحلة الاقتصادية الكانطية ثم العصر الوضعي المنطقي للاستطيقا الحديثة والمعاصرة"[3]. تختلف الوظائف وتتحدد الطرق للوصول إلى حقيقة علم الجمال، إذ يراه البعض في الحقيقة ويراه

[1]- غادامير: الحقيقة والمنهج، مصدر سابق، ص 108.

[2]- مصطفى عبده: المدخل إلى فلسفة الجمال، محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999، ص 09.

[3]- المرجع نفسه، ص 11.

آخرون في الجدل، ولا يمكن لعلم الجمال إلا أن يكون عملا فنيا موجودا بالذات وبأفق عملي قد يتعداه إلى واقع أداتي أو فني أو نفسي أو حتى علمي لتأويل الفن وتبريره وشرحه وفهمه. وهنا نرى التباين الواضح بين غادامير وهيدغر حول طرق فهم الفن، فيراه الأول الحوار والجدل في حين نجد أن: "هيدغر ينظر إلى الجدل على أنه أسلوب ينطوي على المخاطرة"[1]، هذا الاختلاف يعزي الحقائق ويستكشفها إذ تصبح أكثر تصورا لعلم الجمال من حيث هو علم قائم بذاته على الحقيقة والمعرفة، بل وعلى المنهج أيضا وهو فهم وخيرة وتأويل مستمر ومتجدد.

"ففي الفن وحده يمكن للسعادة باعتبارها قيمة ثقافية أن يعاد إنتاجها في الحياة الاجتماعية. في حين أن ذلك أصبح غير ممكن في مجالين آخرين من الثقافة، وهي الفلسفة والدين، فالفلسفة وخاصة في تيارها الميثالي أصبح لا تنشد السعادة ولا تدعو إليها، أما الدين فلم يعد يجد لها مكانة سوى في العالم الماورائي والميتافيزيقي"[2]. يبقى الفن وجمال الفن، أو الجمال الفني في فلسفة المجتمع والإنسان، لأنه ينظر إلى الإنسان بعين الثقافة التي تشترك إليه حيزا واسعا من أجل تحقيق اللذة والسعادة عبر خلق الجمال باعتباره مادة حيوية للإنسان في المجتمع بحكم الانتماء الثقافي. فالثقافة تهيئ الدور الفعال للجمال في الحياة الفنية والمجتمعية بربط النفس الخلاقة بالإبداع الذاتي المنطوي على الإنسان في المجتمع. "إن الأمر الجوهري في الفن الجميل لا يمكن في الإشارة والإثارة والتأثير، بل في الصورة الغائية التي تحمل لذة ما. التي هي في الوقت نفسه ثقافة وتهيئ النفس للأفكار وتجعلها بذلك مستعدة لهذا النوع من اللذة"[3]. تتماهى الثقافة بعلم الجمال إذ لا يمكن تحقيق جمال معفى من الثقافة التي توسع نطاقه المعرفي والوجداني في إطار العمل المشترك الذي يكون بفرض الوجود وإخضاع كل المعوقات التي تقف أمام علم الجمال كعلم قائم بذاته. "يجوز لثقافة العصر أن تذهب إلى مفهوم

[1]– أيمن فؤاد: الحقيقة والفن عند غادامير، الفلسفة والعصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ع3، 2004-2005، ص 187.

[2]– كمال بومنير: جدل العقلانية في النظرية النقدية في مدرسة فرانكفورت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف، الجزائر ولبنان، ط1، 2010، ص 120.

[3]– مجموعة مؤلفين: الميثالية الألمانية، جح2، تر: أبو يعرب المرزوقي، فتحي المسكيني، ناجي العونلي، المكتبة العربية للأبحاث والنشر، بيوت، لبنان، ط1، 2012، ص 838.

التناسق الشامل والوصل العميق الذي يشد روابط الحياة بعينها"[1]، فتلك الرابطة التي تقوم على أساس المفارقة الطبيعية كالأنساق الجمالية الكلية أو الجزئية، وهي تتحد لتصل إلى الجمال الواعي والمثير والذي يخدم الجميع في إطار الاتزان الموجود بين فلسفة الجمال وفلسفة الفن. "وقد امتزجت عند اليونان فلسفة الجمال بفلسفة الأخلاق، إذ اعتبرت الرواقية الجميل هو وحده الكامل في عرف الأخلاق، وقد عالج هاريت علم الأخلاق باعتباره فرع من علم الجمال في التوحيدين الخيرية والجمال. ويقول ريبكن أن الذوق ليس جزء من الأخلاقية وشاهدا عليها فلحسب، بل إنه وحده الكفيل بالتعبير عنها"[2]. "ومن هنا نرى أن العلاقة قائمة، وينبغي أن تضل قائمة بين الفن والمثل العليا ومبادئها المطلقة، ومن ثم يرتفع الفن فوق حدود الزمان والمكان ويضل في نفس الوقت في اتصال دائم بمبادئ الأخلاق العامة وقيمتها المطلقة، فهناك ثلاثة أمور مشتركة بين الخير والجمال ويجب أن تضل خفية حتى لا تكون قيودا من الخارج، لتضل وتبقى قيودا داخلية من خلال القيود الإنسانية التي تحدد إنسانيته، فعليه يجب تربية الإنسان تربية إبداعية مثلى وسامية، لكي يكون ساميا ومترفعا عن الخطايا والدنايا والرزايا. فقيمة الإحساس بالجمال تكون من أجل أن ترفع الإنسان عن هذه الخطايا، فلا حرمان للإنسان المترفع الذي يقود الحياة على المستويات العليا الرفيعة"[3].

تعود التنشئة الاجتماعية والأسرية على الفرد والإنسان بالمنفعة الأخلاقية وحتى الجمالية، لكون الإنسان المتعلق برفع القيم الفنية وفق رؤية مشتركة يعمل عليها الإنسان بالعمل الفني الحامل للأخلاق والعامل بها حتى يتمكن من بسط جماله بمثل رفيعة.

"يبدو أن البعد الفني هو البعد الوحيد الذي بإمكانه أن يحقق فيه الإنسان وجوده على المستويين الداخلي والخارجي، فالعمل الفني يتسم إنتاجه وإبداعه كي يعبر عن الحرية، لكن في ظل المجتمع المعاصر –أي المجتمع التكنولوجي– أخذت القيمة التجارية مكانة القيمة الإبداعية، لهذا

[1]– هيغل: الفرق بين نسق نيتشه ونسق شيلينج، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007، ص 128-129.

[2]– مصطفى عبده: المدخل إلى فلسفة الجمال، المرجع السابق، ص 28.

[3]– المرجع نفسه، ص 28.

السبب أصبح الفرد في صراع دائم مع المعايير والقيم السائدة في المجتمع القائم"[1]. إن إفراغ الإنسان من المشاكل الذاتية والمادية، كان لابد له من أن يتجه صوب الجمال والفن حتى يتحرر من تلك المشاكل التي أثرت عليه وجعلته ينساق وراء الهموم والأحزان ويتموقع في الفراغ، لذا كان لابد أن يتجه إلى العمل الفني حتى يستطيع أن يصل إلى القيم الأخلاقية والروح المعنوية الخلاقة والمبدعة في عالم الجمال الملموس. "غير أن الغرض الأساسي الذي يمكن أن نلمسه من وراء القول بوجود تلك القيم العليا التي تتجاوز الواقع المادي، فهو يتمثل حسب ماركيوز في إمكانية أن تتضمن هذه القيم الغائية العليا الحق، الخير، الجمال، تحويل الواقع وتغييره نحو ما يتفق مع هذه الحقائق التي تتجاوز الواقع المادي، وهذا من خلال ما تمثله من طموح وأمل في تحقيق مجتمع إنساني أكثر حرية وسعادة، وبعبارة أخرى يمكننا القول أن أهمية القيم الثقافية عنده تضل قائمة عنده من حيث تنبعث من الإنسان وتبعث فيه الرغبة في تحويل واقعه، وبهذا المعنى، تضل هذه القيم تمثل دورا دوما ذا نزعة خاصة للإنسان وخاصة على المستوى الفني، وذلك أن هذا الأخير وحده يبقى متحفظا وملتزما بالتسيير إذ بإمكانه تحقيق حرية وسعادة الإنسان"[2]. نلامس في هذا التعبير أن هنالك تغير من حال إلى حال تموضع فيه الإنسان وتغير من عالم المادة الجامدة إلى عالم الجمال المتحرك والذي يبحث عنه الإنسان لإنشاء راحة نفسية تخص ضميره وأخلاقه ويجدها في راحة العقل وهناء الروح، ولا يكون ذلك إلا عبر الفن وفلسفة الفن والجمال التي تحيي فيه الغرائز الميتة وتحيي فيه الضمير الحي وتبعث فيه روح الحياة والتطور من جديد. "ففي الفن وحده يمكن للسعادة –باعتبارها قيمة ثقافية– أن يعاد إنتاجها في الحياة الاجتماعية، في حين أن ذلك أصبح غير ممكن في مجالين آخرين من الثقافة، وهما الفلسفة والدين، فالفلسفة خاصة في تيارها المثالي أصبحت لا تشيد السعادة ولا تدعو إليها، أما الدين فلم يعد يجد لها مكانة سوى في العالم الماورائي الميتافيزيقي"[3]. يحصل الإنسان عبر الجمال إلى

[1]- Markouse (Herbert), pour une théorie critique de la societe traduit de (29), cornélus, Heim, Paris, Edition, 1971, p 186.

[2]– كمال بومنير: جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2010، ص 120.

[3]– المرجع نفسه، ص 120.

التحرر والحرية وإلى الثبات والاتزان، ولا يحق له أن يصل إلى ذلك عبر الأديان أو الثقافات الجامدة إلا إذا امتزجت بروح الجمال، ذلك الجمال النافع للذات والمعبر عن حقيقتها وأسسها ومبادئها، وهنا "يتجه بعض الباحثين إلى التوحيد بين الحق والجمال على أن وظيفة الفنون أن تحاكي الطبيعة، أكد ذلك أفلاطون بأن الفن تقليد لأشياء هي نفسها كما هي مثلها، كما وأن الشعور عند أرسطو مرجعه إلى أمور منها غريزية التقليد في الإنسان، وأنكر هذا الاتجاه بعض الباحثين مؤكدين أن غاية الفن الجمالي، وأن وظيفة الفنان لا تقوم على تقليد الطبيعة ومحاكاتها، بل مهمته أن يضيف عليها جمال من خياله وتصوراته، وهنا يفرض الفن على العلم فغاية العلم اكتشاف الحقيقة وغاية الفن التعبير عن الجمال"[1].

"إن قيمة الفن لقضية فلسفية قد طرحت منذ النشأة، وصولا إلى اللحظات الراهنة في مبحث القيم الخير، الحق، الجمال، ذلك المبحث الذي سعى من خلاله الفلاسفة فهم العمل الفني وتأويله حسب إشكاليات وظروف العصر، ولاشك أن لفلسفة الفن تاريخ بقدر تاريخ الفلسفة ذاته، وأن قضاياها وإشكالياتها يتم مناقشتها منذ سقراط وأفلاطون وأرسطو وحتى عصرنا الراهن بكيفيات مختلفة وذلك حسب العصر الذي يتم فيه النقاش"[2]. كان لظهور فلسفة الفن والجمال في الفلسفة اليونانية أثر بالغ على نحو ما تحولت به بوصفها قيمة من قيمة الجمال، بأن الجمال يمثل الخير والسعادة المطلقة، ويمثل ارتياح الذات وصعودها إلى الحق وهو غاية الجمال وهذفه الأسمى الذي يجعله يتواصل ويسير في الإنسان كما في الطبيعة حسب الفلاسفة اليونان، ومن العقل اليوناني إلى العقل الغربي الجمالي آمن أدورنو وهوركهايمر بوجود العقل الجمالي النافع والثابت على الحق وعلى الفكر، فكان الجمال العقلي "تعبيرا عن فكرة التقدم، وهدفه تحرير الإنسان من الخوف وجعله سيدا، وفك أمره عن العالم، لقد كان أداة التحرر من الأساطير وأن يحمل للمخيلة سند العلم"[3]، ارتبط الجمال بالنزعة الفردانية التحررية في العصور الوسطى والعصر، إذ أصبح الإنسان يبحث عن ملء فراغ الذات

[1]- مصطفى عبده: المدخل إلى فلسفة الجمال، المرجع السابق، ص 25-26.

[2]- إسماعيل مهنانة: من الكينونة إلى الأثر، هايدغر في مناظرة عصره، ابن النديم للنشر والتزيع، دار الروافد الثقافية ناشرون، ط1، 2013، ص 46-47.

[3]- ماكس هوركهايمر وثيودور أدورنو: جدل التنوير، دار الكتاب الجديدة المتحدة، تر: جورج كتورة، بيروت، 2006، ص 24.

بما هو أحسن لها في الوجود الذي يتبناه، ذلك الوجود الذاتي المنعكس على ذاته وأحواله وعواطفه ووجوده في هذا الكون، فانتقل إلى التحرر، وحاول بسط نفوذه عبر اللجوء إلى الحرية من خلال الجمال، ذلك الجمال الخلاق النافع المثبت للذات والمحافظ على اتزانها وقوتها الوجودية بالفعل، إن "هذا ما دفع مفكري مدرسة فرانكفورت وبخاصة أدورنو وماركيوز إلى القول بأن البعد الجماعي الاستطيقي بعد تحرري والتفاف الإنسان المعاصر حوله بالانعتاق، وبهذا المعنى تأتي الجمالية خلاصا من العقلانية الأداتية التي أحكمت قبضتها على الإنسان وهيمنة على أبعاده الداخلية والخارجية، ففي مواجهة ما رآه أدورنو النزعة ذهب إلى السيطرة التي أصبحت تلازم العقلانية الأداتية التي تتجه إلى تدمير حياة الإنسان من حيث أنه فرد أو في مجتمع أصبحت الجمالية هي البعد الوحيد الذي يمكنه إنقاضه ووضعه ونقله إلى وضع إنساني جديد، ومن هنا يمكن القول أن الفن ليس هروبا من الواقع وليس انطواء على الذات الذي قد يئس من تغيير واقعها، بل ينطوي الفن على إرادة الإنسان في تغيير واقعه وفي تجاوز ما هو قائم"[1]. على الرغم من وجود الإنسان في الفراغ الذاتي إلا أنه حاول أن ينقذ ذاته بذاته من أجل الهروب إلى علم الجمال وفلسفة الجمال حتى يكون في مأمن من التجاذبات النفسية التي قضت على ذاتيته وولدت لديه الشعور بالخوف وعدم الاطمئنان، والتوجه إلى العولمة، ذلك ما أفقده حريته ونزعته الإنسانية، إن الفن والجمال قد تلاقح ذاتيا وإنسانيا وحاول أن ينزع كل النظرات المادية في الحضارات الغربية. "إن الجمالية بما تتضمنه من صور خيالية مغايرة نوعيا لمقتضيات ومحددات العقل الأداتي قد بقيت حرة إلى حد كبير اتجاه مبدأ الواقع وعقلانيته المسيطرة، وذلك أن هذه الصور في حقيقة الأمر نشاط ذهني خلاق ومبدع لا يهدف نقل أو محاكاة ما هو موجود وتمثيله"[2].

إن فلسفة الجمال، فلسفة إبداع وفن وإيقاع موسيقى وأشكال إن حازت مع الإنسان والطبيعة ولا تتجاوز حدود الحواس ولا العقل، إذ الجمال يعطي نظرة مثالية وواقعية على الأشياء

[1]- كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى إكسيل هونيث، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، لبنان، ط1، 2010، ص 83.

[2]- المرجع نفسه، ص 85.

الجميلة والمعبرة والهادفة في كل الأحوال، فمثلا "الإيقاع ظاهرة تستدعي عرفها الإنسان في حركة الكون المنتظمة والمتكررة أو المتآلفة والمنسجمة، كما عرفها في حركة الكائنات من حوله، قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي، فأدرك أنها الأساس الذي يقوم عليه البناء الكوني ليضمن حركة الظواهر المادية بما يوفره لها من توازن وتناسب ونظام"[1]. ذاك النظام يكون عبر الذوق وملكة الذوق للربط بين ما هو متوازن ومنظم وبين ما هو موسيقي في الجمال الواحد، ذلك أن الجمال مختلف ومتعدد، لكنه يخلق فينا انطباعا واتساعا شديدا وذوقا يترك أثرا بالغا على النسق والذات كفكر عرفه أبو حيان التوحيدي بقوله: "الجمال كمال في الأعضاء، وتناسب بين الأجزاء، مقبول عند النفس، وهذا ما وصل إليه الباحثون المعاصرون، يقول إبراهيم أنيس: إن للشعر لنواحي عدة، الجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع، وتردد بعضها بعد قدر معين منها، كما يرى عز الدين إسماعيل، أن الذوق الجمالي وأحكامه إنما يقوم على القواعد الموضوعية العامة، وهي النظام والتناسق والانسجام، ويرجع شكري عياد العمل الفني إلى سببين رئيسين، أولهما: الشخصية المبدعة التي ترتبط بفلسفة وفكر معين، وثانيهما: الحركة الإيقاعية في العمل الفني، وهو الذي يحقق من خلاله وحدة العمل الفني، والتي تتمثل في وحدة الشكل والمضمون، والوحدة بين الحركة والكون"[2]، إن جمال الأشياء يكون بجمال وجودها الذاتي ولغيرها، فالجمال بما أنه خطوة ثابتة كان له معنى فعلي في إحياء الإنسان وقدراته الكاملة في ذاته بالموسيقى والشعر وبالألفاظ التي تحوله لإنسان غير فاعل إلى إنسان فاعل في هذا المجتمع أو ذاك. إن لفلسفة الجمال، أو علم الجمال رؤية بالمدرسة الاجتماعية وبالسلوك الاجتماعي، لقد رأى جورج بوس الذي بين هذه النزعة الاجتماعية في مجال القيم الجمالية، والمقصود بالنزعة الشيئية الاجتماعية هنا أن التقييم الجمالي أو ما بعد جميل، هو أمر سوف يتباين تبعا للجماليات الاجتماعية المختلفة، فحتى إذا تحققت جماليات عديدة على قيم معينة، فإنه هناك طبقات معينة سوف نتخذ فيها قيم مختلفة، وهكذا رأى بوس أن القيم الجمالية

[1]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، مصر، 1955، ص 115.

[2]- إبتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، 1997، ص 19-20.

تكون أداتية وتكتسب أهمية محدودية لبعض الناس في وقت معين. بل إن تباين أحكامنا صعودا وهبوطا عبر الشيئين حول الأعمال الفنية العظمى كالموناليزا لهذا أعظم دليل على نسبية هذه القيم الجمالية"[1]. إن الحقيقة الفنية هي التي تكمن في الانسجام بين الجمال الاجتماعي والجمال الذاتي، فالقيم الجمالية تحتاج إلى وجود علاقات سوسيولوجية مع علاقات ذاتية فردية في إعادة إدماج الجمال كفكر حر في المجتمعات التي ينعدم فيها وجوده. "والحقيقة أن النزعة النسبية الاجتماعية كثيرا ما تقترن باتجاه ثقافي يفهم الفن باعتباره نتاجا لقيم شعب ما"[2].

"إن الجمال الحر هو على ذلك ليس بالنوع الوحيد من الجمال، الذي يجوز تقويمه بشكل قبلي، فإنه يوجد أيضا، جمال تابع فحسب، وهذا الأخير يفترض مفهوما معينا عما يجب أن يكون عليه موضوع ما، أي قيمته تكمن في كماله، وعلى خلاف الجمال الحر، فإنه لا يجوز أن يتم التفكير في الجمال التابع إلا شريطة أن المرأة ينظر إليه بوصفه موضوع لحكم ذوقي، هو في الحقيقة خال من المصلحة إلا أنه ينتج مصلحة ما"[3]. جمال الأشياء لا يكمن في جمال مصلحتها أو منفعتها، بل في جمال وجودها وذوقها، ذلك أن الجمال لا يدرك بنتائج محسوسة بقدر ما ينبغي أن يدرك بالذات والخير والصفات الجميلة، ذلك أن الجمال يشتمل على الجلال والكمال. إن معرفة الجمال الحر لهي معرفة الحقيقة في أرقى وأمتع صورها التي يمكنها أن تلقى تجليا واضحا في الجمال أو في الحكم الجمالي المطلوب. "إن المثل الأعلى للجميل إنما ينتمي إلى الجمال التابع وهذا المثل الأعلى له بعدان: فكرة النسوي، والمثل الأعلى الحقيقي، أما الأولى فهي الشكل الذي يمثل الشرط الذي لا غنى عنه للجمال. وهي القاعدة التي لا يمكن أن تحتوي في ذاتها على أي شيء مخصوص تتعلق به وبالجنس، ومن الأمثلة على فكرة ما عن السوي نذكر ما قاله بوليكلاكس وميرونس كوه، أما المشكل الأعلى فهو على الضد من ذلك العبارة الملموسة عن أفكار أخلاقية، العبارة التي لا يمكن أن تكشف عن نفسها إلا في الهيئة الإنسانية". "فالجميل هو ما هو معترف به من دون مفهوم بوصفه موضوع

[1]– سعيد توفيق: جدل حول علم الجمال، مرجع سابق، ص 32-33.

[2]– المرجع نفسه، ص 33.

[3]– هنس زند كولر: المثالية الألمانية، مج2، تر: أبو يعرب المرزوقي، فتحي المسكيني، ناجي العونلي، ج2، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 825.

لإعجاب ضروري. ومن أجل بلورة هذا التعريف الأخير للجميل، جعل كانط عملية الربط مع الخلقية على قدر من الوضوح بحيث أنه قد خصص دعوى الحكم الذوقي بواسطة مصطلحات الوجود والمصادرة والفكر"[1]. إن الجمال هو صفة مشتركة بين الجميع لأنه مؤسس على منطق سليم وأسس أخلاقية قويمة فالوضوح والحق والمثل الأعلى إنما هي صفات الجمال في الذات ويتجلى ذلك في الأخلاق التي تعود على السلوك الفردي في التصرفات، فالجمال هو إحقاق لغايات خيرية وطيبة تنمو بالنفس إلى أرقى المراتب بفعل الحكم الذوقي الجميل، إذ "يطلب الحكم الذوقي من أي واحد منا أن يبدي موافقته عليه، ومن يعلن أنه شيئ ما، هو يريد أن يقول إنه يجب على كل واحد منا أن يبدي ترحيبه بالموضوع المقدم وأن يعلنه أنه جميل. لذلك فإن الوجوب في الحكم الجمالي هو على ذلك لا يعبر عنه إلا بشروط، حتى ولو كان ذلك تبعا لكل المعطيات التي هي مطلوبة للتقويم. على المرء أن يبحث على كل واحد آخر على الموافقة، من أجل أن المرأة يملك سببا لذلك، فهو مشترك بين الجميع، وعلى هذه الموافقة يمكن للمرء أن يقول، لو أنه كان على يقين من أن الحالة قد أدرجت بشكل يعي ذلك الأمر أو ذلك السبب بوصفه قاعدة للقبول"[2]، ثمة منظور واضح للجمال ولفلسفة الجمال يتضح من خلال الرضا بالنفس والاحترام المتبادل بين الأطراف الفاعلة في الساحة المالية، والقبول والحوار واستخدام العقل الصائب والصدق لإثبات نوع الجمال والمحافظة عليه في الصنعة الإنسانية الجمالية بشكل عام.

لقد حدد لعلم الجمال تيارات مختلفة في فلكه المعرفي والفلسفي. "فهناك تياران كبيران يتصارعان داخله من أجل تحديد رسالته الحقيقية، التيار الأول دشنه الفيلسوف الألماني ألكسندر جوتليب بومجارتن (1762-1914) أول من صك مصطلح علم الجمال، كان يقصد به علم الإحساس أو الحساسية ويهدف بدراسته إلى دراسة الأفكار الغامضة مقابل الأفكار الواضحة التي دعا إليها ديكارت والفن عنده تعبير يوقظ الشعور وهذا مختلف عن الجلاء العقلاني ومادة الفنون ليست عقليته والقيمة الجمالية للعمل الفني تتناسب مع الحيوية الحدسية للصنعة المنصهرة للتجربة التي

[1]- هنس زند كولر: المثالية الألمانية، مصدر سابق، ص 825-526.

[2]- المصدر نفسه، ص 826.

تبعتها. إن بومجارتن بهذا هو الذي مهد الطريق لجعل علم الجمال ليس علما لربطه بالإحساس، ويصف هذا التيار إلى ذروته عند الباحث البريطاني المعاصر تاريت"[1]. "الذي يقول في كتابه (مدخل إلى علم الجمال) أن علم الجمال علم دراسة الخبرة، إلا أنه أدخلنا الذاتية فقد جعلته دراسة لذوق وأنه ذوق خاص وقصد الدراسة الجمالية على الخبرة وهي شيء هاجمه أرسطو منذ القدم لأن أصحاب الخبرة لا يطرحون العلل والأسباب على الفنانين الذين يطرحون هذه العلل والأسباب. ومقابل هذا التيار نجد التيار الذي دشنه الفيلسوف الألماني فريدريك هيغل (1770-1831) الذي جعل علم الجمال فلسفة للفن الجميل، وهو تحليل فلسفي للوعي الجمالي ورسم خطا فاصلا ما بين الفن الجميل وبين الفنون التطبيقية، وبالتالي استبعادها واستبعاد ما يمكن أن يقحم نفسه على الفن الجميل"[2]، موقف الجمال ينحدر ويتحدد من خلال استعمال الجمال من شكل إلى شكل آخر أكثر فاعلية وأكثر جاذبية لفنون الحياة وذوقها المتراكب والمتلون بالذات الحقيقية والمتقنة المشتركة بين الناس. إن تغيير الوسائط الفنية المباشرة وغير المباشرة مثال يحتذى به في فلسفة الجمال والفن. "فلنقل أيضا أن العمل الفني جميل حينما تكون صنعته جمالية مقترنة بعمل موهوب قام به صاحبه من أجل الجمال فحسب، فالقصيدة الشعرية واللوحة، والتمثال، والسنفونية، كلها أعمال عديمة النفع عمليا، إلا بالنسبة لأولئك الذين يجدون من ورائها كسبا كالطابع، والمنفذ، والناشر، والتاجر"[3]. إذا كان الفن هو الشكل الصوري أو الضمني، أو الحسي للواقع الجمالي الملموس، فإن ذلك يعتبر مدعاة أساسية لوجود فن تحرري، يقترب من الموضوعية ويبتعد عن العنف واللأخلاق في الممارسات الجمالية التي قد تؤثر على العمل الفني بشتى أنواعه. "إن العلاقة المتبادلة بين المضمون والشكل تعد ن القضايا الحيوية في الفن، بل إنها من القضايا الحيوية في غير الفن أيضا"[4]. يعتبر الشكل هو الحلقة الرئيسية للعمل الفني المشترك بين الفنان وغير الفنان في الأعمال الجمالية للموسيقى والشعر، وحتى من أعمال مسرحية أو مهرجانية إذ يكون ذلك خلقا للإبداع ونشرا للثقافة الجميلة عبر الفنون الجميلة. وكل

[1]- مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل النقد وعلم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص 17-18.

[2]- مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل النقد وعلم الجمال، مرجع سابق، ص 18.

[3]- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، تر: أنور العزيز، مرا: نظمى لوقا، دار النهضة، القاهرة، مصر، 1970، ص 393.

[4]- إرنست فيشر: صورة الفن، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص 153.

ذلك يتأتى من خلال شعور الفرد بالحكم على ما يتلاءم مع أفكاره الجميلة في الحياة العامة. إن ثقافة الهوية الفنية واختلاف الفنون له قيمة ذاتية في حد ذاتها من أجل كسب رهان أكبر للثقافة الفنية بين المجتمعات المتعددة والمختلفة عقائديا ومجتمعيا.

إنه ومن أجل تحرير الإنسان من الواقع المهيمنة عليه في الحقيقة الطبيعية الموجودة والملموسة، إذ ذلك يعتبر واقعا مؤلما محققة لا يمكن استيعابها إلا عبر تجاوزها بالفن الجميل شكلا ومضمونا للوصول إلى أرقى الكمالات الإنسانية. إن الفن هو فن الوجوج بما هو موجود، هو فن الواقع العملي المفيد كما يقول سارتر: "إن الكتابة والقراءة هما وجهان لواقعة تاريخية واحدة، والحرية التي يدعونا إليها الكاتب ليست وعيا مجردا محضى لكوننا أحرار، إنها غير كائنة بحصر المعنى بل هي تكتسب ذاتها في موقف تاريخي. إن كل كتاب يقترح تحررا حسيا بدءا من انخلاع خاص، وبالتالي يوجد في كل كتاب التقاء ضمني إلى مؤسسات إلى عادات إلى أشكال معينة في الاضطهاد"[1]. إنه ينبغي على الفن الجميل أن يصبح مماثلا لحقائق الأمة المنتمي إليها، ولأيديولوجيتها التاريخية وحتى الدينية حتى يتمكن من بسط حقيقته الذوقية على الجميع وفق الخير الأسمى ووفق الدور المنوط به لإحقاق ذلك. إن الفن هو ضرورة المجتمع وواجهته الفعلية للتعبير عن المكتسبات الجمالية عبر العالم، وبالخصوص إذ خلى من الشوائب الذاتية والنزاعات والثغرات القومية والهووية الموجودة في مختلف الثقافات. وهنا يقول جورج لوكاتش: "الواقعية هي في الحقيقة نزوح لتصور المشكلات الرئيسية للوجود الاجتماعي والبشري في صورة مخلصة للحقيقة وصادق مع الواقع الاجتماعي والإنساني بشكل نموذجي وفني موحي. إن الواقعية ليست أسلوبا، بل منهج التشكيل الفني المناسب لمثل هذه الواجبات الملقاة على عاتق أديب منذ عهد هوميروس إلى اليوم"[2]. الحقيقة الفنية هي الحقيقة الوجودية للفعل الممارس وفق الأطر القانونية والأخلاقية في المجتمعات والتي يتواصل فيها الجميع على أنغامي الوضوح واللذة الوجدانية من خلال طرح الأفكار والنظر إلى هموم الناس بطرح انشغالاتهم الأيديولوجية والمكبوتة بأعمال فنية تتجلى في الفنون الجميلة لترتقي إلى الترفيه والتسلية والتعبير الحر عن الإرادة دون ملل أو كلل يشغل

[1]- جون بول سارتر: ما هو الأدب؟ منشورات المكتب التجاري، بيروت، لبنان، 1961، ص 123-124.

[2]- جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية الأوروبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972، ص 21-22.

الذات الفرد في المجتمع الذي يبحث عن حقيقته وراء الجمال وسعادته وراء الفنون. لقد غدا الفن رهين الثقافة الطبيعية المغلقة، إذ أن "وسائل الاتصال الجماهيرية تخلط بشكل منسجم بين الفن والسياسة والدين والفلسفة والتجارة، ولا شيء يحسب له إلا قيم التبادل"[1]، هذا العمل الفني في عصر العولمة والاغتراب والأداتية له عمل فني لا يحاكي الحقيقة الموجودة، بل يعبر عن الحياة المادية الزائفة التي لا تولي أي اعتبار لجمال الذات وتتخطاه إلى الجمال الآخر الذي هو مادي بامتياز. إن عدم شعور الفرد بالارتياح له دليل على انعدام الحس الجمالي لديه، لأنه تماهى في عالم التبعية والأداتية السالبة للذات والمختزلة بالروح الخلاقة والمبدعة. وهو جمال لا يفضي إلى عمل تحرري أو فني ثابت وإنما إلى قمع وسياسة تطغى عليها المصالح المادية الطبيعية.

"يفسر كولنمور نظريته بقوله أننا قد نرى في العمل الفني كاللحن والموسيقى أو اللوحة أو التمثال شيئا ماديا يؤثر في سمعنا أو بصرنا، لكن هذا العمل لا وجود له حتى يكتمل كفكرة في خيال المؤلف ثم نجده بعد ذلك يترجم إلى أصوات أو ألوان، فالصوت واللون لا يكونان العمل الفني، بل هي مجرد وسائل عن طريقها يعيد المتذوق بناء اللحن الذي تخيله المؤلف مرة أخرى في قياسه، ذلك لأن العمل الفني هو في المقام الأول شيء مبجل، ولكي توضح هذه الصفة في العمل الفني تتخذ مثالا فنذكر هنا تجربة مشاهدتنا مسرحية في مسرح العرائس، إننا نكاد نجزم بأننا رأينا تغير التعبيرات على وجه العرائس مع تغيير أصواتها وحركاتها، مع أننا نعلم أنها عرائس ومع ذلك نستمر في رؤية التفسيرات المتخيلة عنها، وهذا ما كان يحدث لمشاهدي المسرح الإغريقي القديم، إنه يبين لنا أننا سنخرج من أنفسنا ما يضفي على الإحساسات التي نتلقاها معنى خياليا"[2].

الخيال إذن هو فكر فنان للوصول إلى الجمال الممتع والخلاب والذوق الرنان، وهو ما جعل من الجمال يتسم بالواقعية الذوقية وبمحاكاته للطبيعة على أنغام السامعين والمستمعين له في كل الأشكال والأحوال. "فيتغير كل من العمل الفني والموضوعي الجمالي يكونان موضوعين قصديين لهما نفس المضمون، ولكنهما يختلفان في أن فعل القصد يكون مختلفا في كليهما، فالعمل الفني بوصفه

[1]- محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1992، ص 40.
[2]- أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمالي وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص 21-22.

حاضرا في العالم يمكن أن يكون موضوعا لإدراك يهمل خاصيته الجمالية كما يحدث عندما أكون شارد الانتباه في المسرح أو يحاول أن يفهمه ويجبره بدلا من أن يخبره كما قد يفعل الناقد. ومن ناحية أخرى فإن الموضوع الجمالي هو الموضوع مدركا بطريقة جمالية، أي مدركا بوصفه جميلا، وهذا هو حك الاختلاف"[1]. وصل علم الجمال إلى حقيقة معناها أنه لا يعبر إلا عن الواقعية ولا يدرك إلا حقائق الأشياء، ولا يعايش إلا ذوقها ولا يحكم إلا على أشكالها وألوانها الجذابة والفعالة. إن فكرة الشعور بالجمال تتأتى من تداخله مع العوالم المختلفة الموجودة فينا دون شعور منا، وهي حقيقة الفن وعلامات الجمال الطبيعي الثاوي فينا وبه نستطيع أن نحقق مختلف المقاربات الجمالية الموجودة في الإنسان والمجتمع. "لنتخذ مثالا من مجال علم الجمال، وهو مجال له وشائج معينة لمجامع الأخلاق، من المؤكد أن ذلك فن يعيد أيضا للموسيقى، وبالتالي منتجا لتقاليد وتعاليم موسيقية. وأنا لا أريد هنا أن أدخل في جدال مع من يثني نزعة حتمية ميتافيزقية، والذي سوف يصير على أن كل خاصية لها، فاصلة موسيقية. وأنا لا أريد هنا وأن أدخل في جدال مع من يبين نزعة حتمية ميتافيزيقية والذي سوف يصير على أن كل فاصلة موسيقية كتبها بيتهوفن كانت محددة بتركيبة معينة من التأثيرات الوراثية والبيئية. فمثلا هذا التأكيد بلا أهمية من الناحية التجريبية حيث إنه لا يمكن لأحد أن يفسر فعليا لهذه الطريقة فاصلة موسيقية واحدة مما كتبه بيتهوفن. فما يكون مهما هو أن كل فرد يعبر بأن كل ما كتبه بيتهوفن لا يمكن تفسيره من خلال أعمال موسيقية لأسلافه، أو البيئة الاجتماعية التي عاش فيها"[2].

"لقد أكدت النظرية النقدية الدور النقدي للعمل الفني وحاولت استخراج دلالاته وأبعاده الاجتماعية والسياسية قصد تغيير وضع الإنسان في المجتمعات المتقدمة صناعيا، وهي مجتمعات أصبحت تقودها العقلانية الأداتية نحو التضمير الذاتي، فالعمل الفني يمكن أن يلعب دورا إيجابيا ويسهم في تحقيق التحرر الإنساني، ذلك أن العمل الفني كما يرى أدورنو الذي يعد المنظر الرئيسي للفن في الجيل الأول لمدرسة فرانكفورت يعيد صياغة العالم على نحو مغاير تماما للعالم الواقعي الذي

[1]- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، مرجع سابق، ص 258.

[2]- المرجع نفسه، ص 52-53.

يخضع للعقلانية الأداتية، ويظهر المضمون المباشر في أسلوب العمل الفني لبناء منطقه الداخلي، لذلك فالفن حين يتجاوز الواقع المباشر فإنه يحطم العلاقات المتشيئة للعلاقات الاجتماعية القائمة ويفتح ويعيد جديد التجربة الإنسانية ويعد بإمكانية وحيدة للوجود الإنساني، والفن بذلك يتحول لقوة منبثقة عن الواقع"[1]، الجمال الذي هو في الأصل جمال منخلط بالروح أو بالذات يمكن أن يكون متحررا من أي ضغط أو إكراه خارجي يزعزع ثوابته الجميلة ويغلق أسسه المتينة المبنية على التواصل والحس والخير والذوق، ولإيجاد حل بديل ينبغي على الجمال وعلى الفن أن يتجاوز حدود المادة ويمضي إلى تحقيق الغايات والأهداف النافعة والجميلة والمؤثرة والمعبرة فينا دون أداتية أو وجود مادي لها. وهنا "عمد كانط إلى تقسيم للفنون ناتج عن تناسب مع طريقة التفسير التي يستعملها الناس في الكلام من أجل أن يتواصلوا فيما بينهم على أكمل وجه ممكن، أي ليس فقط من جهة مفاهيمهم، بل أيضا من جهة أحاسيسهم. وعلى أساس التمييز بين اللفظ والحركة والسيرة (النطق، الإيحاء، التعديل) ، إنما يتم هذا وهكذا فإنه لا يوجد سوى ثلاثة أنواع من الفنون الجميلة: فن القول وفن التشكيل، وفن الأحاسيس بوصفها انطباعات خارجية للحواس"[2]. واقع الفن إذن هو إخراج الأفكار بالأساليب الجمالية المتاحة والمعبر عنها بالرضا والارتياح والاستقلالية والتوسيع الوجداني وإعلاء الحاجيات المحسوسة من رغبات وعواطف يغير ذلك بشكل صريح في الفنون الجميلة قولا أو شكلا أو حسا. "وهكذا يمكن القول بأن الفن هو فن للفن، باعتبار أن الشكل الجمالي يبرز أثناء دراسته في الواقع، ولكنها تكون خفية لا تظهر للعيان بسهولة، فهي بحاجة إلى ممارسة فنية لإبرازها إلى الوجود الفعلي. ولكي تتضح الأمور أكثر يضرب لنا ماركيوز مثلا حسيا عن الشاعر الفرنسي مالارمي الذي استطاع بفضل مخيلته أن يعبر عن إحساسات ومشاعر تتجاوز الواقع المعاش بكثير. فالابتعاد عن البراكسيس يفرض ضمانا لتحرير الفن"[3]. كل عمل في يؤدي إلى مهارة فنية وإلى ارتياح ذاتي يمكن أن يعبر عن القيم السائدة والروح الثابتة للإنسان من خلال آرائهم وأرواحهم في الحياة النفسية، إذ أن

[1]– كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى إكسيل هونيث، مرجع سابق، ص 76-77.

[2]– هنس زند كولر: المثالية الألمانية، مصدر سابق، ص 833.

[3]– علي عبود المحمداوي، إسماعيل مهنانة: مدرسة فرانكفورت النقدية، جدل التحرر والتواصل والاعتراف، مرجع سابق، ص 152.

التفاعل بين الأفراد والجماعات في الأسلوب الجماعي يعبر عن تفيكر جمالي للإنسان بأسلوب حضاري وثقافي مقبول من ورائه إحقاق الأهداف الفنية للفنان من خلال روح الجمال.

يقول الغزالي في الجمال: "واعلم أن كل مجال محبوب عند مدرك ذلك الجمال، والله تعالى جميل يحب الجمال، ولكن إن كان يتناسب الخلقة وصفاء اللون أدرك بحاسة البصر وإن كان الجمال بالجلال إن كان يتناسب الخلقة وصفا وصفاء اللون أدرك بحاسة البصر وإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والأخلاق وإرادة الخير وإرادة الخيرات لكافة الخلق وإفاضتها عليهم على الدوام إلى غير ذلك نمن الصفات الباطنية أدرك حاسة القلب، ولفظ الجمال قد يستعار أيضا لها فيقال: إن فلان حسن وجميل، ولا تراد صورته، وإنما يعني به أنه جميل الأخلاق محمود الصفات الباطنة استحسانا لها كما تحب الصورة الظاهرة"[1]، الجمال هنا هو جمال روحي ديني، لكن يتوافق مع الجمال البشري وكذا الجمال الطبيعي باعتباره جمالا يجب أن يكون في الإنسان ولا يحظى إلا بباطن ذاتي، أو روحي، "ففي الفن الرأسمالي بالذات تصبح مسلمة تكوين سلوك ذي نمط واحد هدفا رئيسيا"[2]. إن الحديث عن علم الجمال يؤدي بنا إلى الحديث عن مكملاته ووسائله وتقنياته وكذا وظائفه النفسية التي تجعله جمالا مرتبطا بالتعبير الفني في الذات ذات المشاعر المتغيرة بتغيير الجمال المحسوس في حد ذاته، وتمثل السينما والمسرح أحد ركائز علم الجمال والفن الاستطيقي، إذ لا يمكن للجمال أن يصور إلا أفكارا ينحتها من واقع موجود خلاف المعارف الأخرى التي قد تكون بعيدة عن المعرفة والعلم. "فالأول يقوم بكل المجهود من خلال اللقاء الحسي المباشر بالجمهور، بينما الثاني تقدمه الكاميرا، والأول يمكن إدراكه تفرده بحضوره للغرض، بينما ينفصل الثاني عن الجمهور ويعوض حضوره بالاتصال بالجميع وعن طريق قنوات الاتصال التي تصنع نجوميته، أي أن السينما تحاول تعويض وجود الهالة من خلال مصطلح شخصية الممثل خارج الأستديو"[3]. "إن السينما كما

[1]- أبو حامد محمد بن محمد الغزالي: إحياء علوم الدين، بيروت، لبنان، ص 280.

[2]- كراسنوف: علم الجمال الاجتماعي الرمزي، علم الجمال البورجوازي المعاصر، تر: فؤاد، منشورات دار الفجر، حلب، ص 77.

[3]- رمضان بيسطاويسي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت –أدورنو نموذجا- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1998، ص 113-114.

نرى فن نزوع الهالة مثله مثل فن التصوير الفوتوغرافي، لكن غرم ذلك فهو أكثر قربا من الناس وأكثر ديمقراطية فعبرهما أصبح جماهيريا ولم يعد نخبويا مقتصرا على فئة قليلة من أفراد المجتمع الإنساني"[1]. هذا الجمال المعبر عنه في السينما والمسرح هو جمال ينفرد به الممثلون والمشاهدون وأصحاب الأفكار ذوي الخبرات الفكرية الجمالية، وهو إبداع فني وإقبال جمالي خلاق لفن استعراضي استهلاكي واسع يعبر عن عامة الجمهور ويصل إلى مستوى الثقافة المعيشية الموجودة في المجتمع بأكمله. إن سعادة الفرد تقتضي أن يكون فنانا أصيلا وجميلا مبدعا وفاعلا في الناس وفي الثقافة المجتمعية الموجودة. إن علاقة الفن بالدين وبالموسيقى وبالمجتمع هي ثقافة موجودة لدى الإنسان الفنان. "إن الأمر الجوهري في الفن الجميل لا يمكن في الإثارة والتأثير، بل في الصورة الغائية التي تحمل لذة ما معها التي هي في الوقت نفسه ثقافة وتهيئ النفس بالأفكار وتجعلها بذلك متعددة لكثير من هذا النوع من اللذة والتسلية، وإنه ينبغي على الفنون الجميلة أن تكون في ارتباط مع الأفكار الخلقية، التي تفضي هي وحدها إلى نحو من الرضا المثقل بعيشه"[2].

"إن فكرة الجميل تقع في نفس التعاضد الذاتي الذي تقع فيه جميع الأفكار الأولية لأنها –أي فكرة الجميل– لا تقبل التفكير ولا يمكن الاستغناء عنها، ولأنها في وقت واحد حاضرة هالية، على أن أكثر الفلسفات الكلاسيكية، بل وأكثرها شيوعا تقول بإيجاد حل لهذا التعارض الظاهري، فقد كان خطأ الكثيرين من فلاسفة الميتافيزيقا كما أوضح هذا –جيلدن– أن عزلوا الجميع من الكائن، كما لو كان الأمر بالنسبة له حقيقة تقبل التمييز في ذاتها بهذا التساؤل: ما هو الجميل؟ ثم يجيب حين لا يجد إلا الإجابات اللفظية الحسية. وعلى ذلك فإن نحن رجعنا إلى قدامى الفلاسفة لعلمنا أن الجميل –شكله شأن الحق والخير– يعيش فوق العقل والمنطق والجميل"[3]. إذن الجمال هو فكر منبثق عن عقل حي ومميز للأشياء ومعبر عنها في حقيقتها دون الرضوخ لأي ميتافيزيقا عن التساؤل عن وقعها، بل وحق الضرورة العينية التي ينبغي أن تكون في هذا العالم الجميل. إن سعادة الجمال تقتضي

[1]– رمضان بيسطاويسي محمد: الاستطيقا والتكنولوجيا، مجلة الفلسفة والعصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ع2، يناير 2002، ص 251 وما بعدها.

[2]– هنس زند كولر: المثالية الألمانية، مصدر سابق، ص 833.

[3]– جان برتليمي: بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، مرا: نظمى لوقة، دار النهضة، مصر، 1970، ص 10.

الرجوع إلى الفكر الجميل الحر والمقدم عن طريق الخير والسعادة والفضيلة، فلا وجود لجمال خال من الأفكار الجميلة. وهنا "تستقيم التجربة الجمالية، إلى مجموعتين من الظواهر: الأولى ظواهر تنبع من حالة خاصة للتأمل: تلك التي توجد لدى الهاوي الذي يقرأ قصة، أو قصيدة شعر، أو ينظر إلى لوحة أو تمثال، أو يستمع إلى مقطوعة موسيقية، باعتبارها أعمال فنية أبدعها إنسان ما، بحيث تبعث السرور إلى نفوسنا. وباعتبارها غير موجودة في الطبيعة لأنها من إنتاج عمل بشري. وهكذا يصبح الفن، كما يقول بيكون عبارة عن الإنسان مضافا إلى الطبيعة، والمراد بالإنسان هنا الإنسان وما أبدعته يداه"[1]. إن سلوك الفرد يقتضي وجود فن هادف ضمن الحاجيات الضرورية الملزمة له، والتي تستدعي حضور العوامل المجتمعية جميعا في الفكر الجمالي كفكر فني خالص. إن طبيعة الجمال الشعري تغوص في الأعماق الاجتماعية للإنسان وتؤثر على عوامله الفنية فيخرجها إلى جمال فني مركب له دلالاته ووقعه على كل الأهداف المشتركة جميعا. "ويمكننا القول بأن النظريات أنتجها الفنانون مثل دراسة يوناردو ديفنشي في الرسم وكتابات كل من الفنان بول كليه وكاندنسكي أو المناخ للتضاريس الزرقاء، بالإضافة إلى مختلف بيانات الطليعيين في بداية القرن العشرين، تندرج بالتأكيد في هذا الصنف من النظريات المرشحة في العمل الفني مباشرة، وهذا حتى لو كانت مرتبطة للجمالية العامة وبالفلسفة التأملية، وممكن كان موضوعها الفن بمختلف تجلياته أو توضيح بعض الجوانب العلمية الإبداعية فيه، فإنها تنصرف إلى تأسيس النظريات الفنية الخاصة بها"[2]. الفن يبدي الأعمال الفنية من خلال مختلف الصور والأنشطة الإبداعية التي يصفها أصحابها بأنها جمال فني يدور بين الناس لإيصال أفكار وأخلاق كنماذج لهم تتمثل في الفن الجميل وفي الجمال وتفرض عليه إيجابا تطور أفكارهم الجمالية.

[1]- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، مصدر سابق، ص 21.

[2]- مارك جيمينز: ما الجمالية؟ مصدر سابق، ص 30.

المحاضرة الثانية

مميزات الخطاب الجمالي

يعتبر الخطاب الجمالي خطابا سلسا ومرنا في الحياة الجمالية المتنوعة والمختلفة، والتي قد تؤدي دورها بامتياز في فحص العلاقة الموجودة بين المتلقي والمخاطب وهو ما من شأنه أن يتأثر أو أن يحدث طفرة نوعية في الخطاب الجمالي وتقنية الخطاب الجمالي وفنيته في حد ذاته. ويعتبر الإلقاء الخطابي في الوسيلة الجمالية من إحدى أساليب التفاعل الجمالي بين الذات والطرف الآخر "إذ يعتمد الإلقاء التمثيلي على تفحص شخصيات أخرى عبر شخصية الملقي، وذلك بواسطة الصوت وبواسطة الكلام. وهذا يتطلب منا الوقوف على أبعاد الشخصية التمثيلية، وصوتها وطريقة الأداء. وتتطلب القدرة على الأداء التمثيلي أمورا عدة أهمها:

1- الموهبة التي تتمثل في القدرة على التمثيل والاستذكار، ليستطيع الممثل استرجاع الصور المختلفة عن الشخصيات المختلفة، فضلا عن قدرته على الملاحظة والتركيز.

2- أن يسلم بقواعد الأداء التمثيلي، فيما يتعلق بالصوت والسيطرة على التنفيس، وتعتبر اللهجة الصوتية والقدرة على جذب الجمهور المهيمن أو المستمعين أو المشاهدين.

3- القدرة على تقمص شخصيات الآخرين ليقوم بالأداء كمنهج، كما لو كان هو أحد هذه الشخصيات قولا وعملا، وذلك حتى يتمكن من أن يطيع ما يقوله، أو ما يقوم به بطابع هذه الشخصية التي لابد من اكتمال صورتها في أذهان المشاهدين والسامعين حتى تمثل نوعا من الناس أو فئة منهم يشتكون في مثل هذه الحقائق والميزات التي لهذه الشخصيات، حيث تكتسب هذه الشخصية طبائع. وخصائص فطرية، تكون نموذج لهذه الفئة من أناس سواء في الماضي أو في الحاضر أو في المستقبل. فشخصية تايلوك في رواية إنتاجية لشكسبير لا تزال حتى الآن رمزا يمثل الجشع والطمع والقسوة التي تتمثل في الشخص البخيل"[1]. يعتبر الخطاب الجمالي التمثلي صورة من صور الواقع الموجود في ثنايا الخطابات الجمالية والفنية التي من شأنها أن تعلي الأسس والدعائم التمثيلية الجميلة بالصوت والصورة، للبحث عن خطاب متميز بالطرق الواقعية والموضوعية في الأحداث المتسلسلة عبر زمن معين أو في طبيعة جمالية معينة، ويعتبر الفن أو الخطاب من إحدى وسائل الجمال المتميز والهادف عبر المعاني والألفاظ التي تصل إلى المستمع أو المتلقي بصورة جميلة وبخطاب سلس

[1]- محمد عبد الرحيم عدس: فن الإلقاء، دار الفكر ناشرون وموزعون، الأردن، ط3، 2007، ص 64-65.

ومرن وموزون إذ "علينا حين نلقي أبيات من الشعر أن نراعي بعض القواعد الضرورية حتى نصل من إلقاء إلى ما نهدف إليه من إيصالها في جمهور المستمعين. من حيث توصيل المعاني إليهم بشكل واضح والمشاركة لنا في أحاسيسنا وشعورنا والتأثير عليهم. ومن هذه القواعد:

1- توفير السيطرة التامة على النفس بأخذ الأمر الكافي والاقتصاد في إخراج الزفير ليتمكن من إلغاء أكثر من شطر واحد بزفير واحد.

2- تنويع اللهجة بالصوت حسب المعاني المختلفة للأبيات الشعرية، وحسب تصاعد الأحاسيس والمشاعر.

3- توفير قوة الصوت الكافية لإيصاله إلى السامعين، ويعتمد هذا على سعة الكتاب والمكان وعدد السامعين"[1].

يكون بذلك الخطاب الجمالي خطابا شعريا بامتياز يحافظ على أداته ودوره اللغوي والدلالي ، ويعطي جمالا للمفاهيم اللغوية وكذا في الصدى الجمالي، على المستويين مستوى المتلقي أو المخاطب نظرا لوجود لغة خطابية متعددة ومتميزة ذات دلالات جمالية لأصوات وأوزان منتظمة وهادئة. "هذا التصور السابق الذي طرحه أفلوطين أكد فيه على نقطة مهمة هي أنه يمكن الكشف عن جوهر الجمال في التشكيل الفني الذي يمكن تصنيفه في جميع الحالات التي تتضمن تصورا كاملا لهذا الجوهر الذي يحقق الاتساق في العمل الفني، سواء في ذلك أن يقوم الفنان برسم لوحة أو نحت تمثال لوجه إنسانين أو بناء مبنى، ففي جميع الحالات يأتي الجمال في أي نوع من التشكل، بشرط أن يتضمن الفنان في ذاته قدرا معينا من النقاء، فالجمال لا يرجع إلى المادة المستخدمة، بل يرجع إلى الصورة التي أضافها الفنان في عمله الفني وقام وفقها بتشكيله"[2].

إذن الخطاب الجمالي هي الصورة الجميلة لأي صورة جمالية موصوفة بالإشباع الذاتي والتوسع التخيلي في النحت والرمز "ومن خلال الفن أيضا يمكن التعبير عن القيم المختلفة كالخير والشر، وهذا ما جعل أفلوطين يؤكد أن الفن ليس مجرد محاكاة لشيء ما، ولكنه يعبر عن الفكرة التي من خلالها

[1]- محمد عبد الرحيم عدس: فن الإلقاء، مرجع سابق، ص 62.

[2]- شاهد نصر الدين عزة: التأمل والإبداع في فلسفة أفلاطين الجمالية، مكتبة بستان المعرفة، مصر، 2008، ص 123.

يقوم الفنان بتشكيل عمله الفني وفق الطبيعة التي توجهه. فالفن عند أفلوطين يعبر عن اللامادية أو الروحانية من خلال محاولة الاتصال بالعالم المعقول، بينما عند أرسطو محاكاة مادية أو تمثل لجوهري مادي، ورغم أن الفنان يعبر عن فنه من خلال وسيط مادي، حجر كان أو أرقام أو رخام، فإن هذا الوسيط مادة قابلة للتشكيل، ولهذا لا يرجع إليها جوهر الجمال"[1]. فوجود المادة كمادة أولية بالنسبة للفنان الذي يضع فنه من المواد الأولية للتعبير عن جمال ذوقي محسوس يعبر عن فكرة معينة، أو خطاب جمالي معين لأطراف أخرى شهد على الفن على أن الفن فن الجميع، ويعتمد الفن الخطابي على الأسلوب السردي أو النثري المنطوق أو المسموع ليبي الحاجيات الجمالية في الخطاب حتى يكون ذا صدى فكري ولغوي وحواري وخطابي واسع ومميز وهادف.

"1- إن أسلوب السرد يقتضي التأني في النطق، والتلطف في لفظ الكلمات ويتنوع هذا الأسلوب بتنوع الفئة التي ينتمي إليها السامعون، فإذا كانوا أطفالا لجأنا إلى التبسيط والتمثيل في الأسلوب، وإلى المبالغة في الوصف لشد انتباه الأطفال واهتمامهم.

2- التمييز بين السرد والحوار، فإذا كان هناك حوار علينا أن نتجاوز أو أن نلجأ إلى الأسلوب التمثيلي عن طريق تفحص الشخصية وأن ونعطي لهذه الشخصية مزاياها من حيث الصوت وأسلوب الإلقاء، ذلك أن كل شخصية لها خصائصها المميزة عن غيرها من الشخصيات تعرف بها ومن ذلك نوع الصوت، ونوع الأسلوب"[2].

يبدو أن الخطاب الجمالي خطاب فعال إذا وجد البيئة الشعبية الفنية الجمالية التي تحتضنه وفق ما تقتضي الضرورة ذلك، إذ لابد من جمال يقاس على المقاس الواسع والهادف إلى نبذ الخلافات بين الذوات حتى يتحقق كمال الجمال في النفس وفي الذات ويصبح الخطاب الجمالي خطابا فعالا في الفرد والمجتمع.

إن الخطاب الجمالي يتأثر بالتجربة الجمالية الموضوعية والذاتية منها، إذ يكون ذلك بفعل الثوابت واللغة والحوار والدلالة اللغوية المباشرة وغير المباشرة في فهم مختلف المواضيع والمعاني التركيبية

[1]- شاهد نصر الدين عزة: التأمل والإبداع في فلسفة أفلاطين الجمالية، مرجع سابق، ص 124.

[2]- محمد عبد الرحيم عدس: فن الإلقاء، مرجع سابق، ص 63-64.

والتحليلية والتفكيكية لأجل الوصول إلى خطاب جمالي يتداخل مع المعنى الواقعي والتمييز بين الذوق الجمالي بفعل التجربة الجمالية المتماهية في الخطاب الجمالي، إذ تعتبر "التجربة الجمالية هي تلك التجربة التي نمر بها حين نظل محتفظين بالموقف الجمالي الاستطيقي، فهو يعني أن الإدراك موحد وموجه إلى الموضوع ذاته، وأن المشاهد لا تهتم بتحليل هذا الموضوع وتوجيه أسئلة بشأنه، وكذلك يدل على الاهتمام الكامل كما هو الحال عندما نقول أننا غارقون في التأمل، فعندئذ لا نكاد نلحظ معظم الأشياء الأخرى على حين أن الموضوع والإدراك الاستطيقي يبرز من الوسط المحيط به ويستحوذ على اهتمامنا وتأملنا لهذا العمل لمجرد التمتع به وليس لغرض آخر، وكذلك الاستمتاع والاستغراق في الموضوع لمجرد النظر إليه نكون قد دخلنا في التجربة الجمالية"[1].

إن هذا الجمال هو بمثابة جمال مبدئي يكمن في الوسط والمحيط الذي ننتمي إليه، فالتصوير والفن العمراني وغيرها هي أعمال فنية جمالية تراعي الذوق الجمالي، وتهتم بدور الفرد في المجتمع من حيث الأسرة والتنشئة. "ويمكن أن نلخص سمات التجربة الجمالية في النقاط التالية:

1- الوعي الجمالي يتغير عند الموضوع للتمتع به وليس لغرض آخر.

2- يكون الاستغراق في الموضوع الجمالي مباشرة لمجرد النظر إليه.

3- التجربة الجمالية تحدث في الزمان ومن خلال الزمان.

4- لحظات التجربة الجمالية هامة، بحيث يكون الاهتمام مشدودا في كل لحظة فيها.

5- الموقف الجمالي الاستطيقي، ينبغي التحقق المقبل لغرض ما.

6- يكون الإيقاع من سمات التجربة الجمالية الناجحة"[2].

هذا الجمال يكون جمالا فنيا وإبداعيا من حيث الموضوع المباشر للتمتع بالنظر في الذوق الجمالي وعلاقته بالاستقرار المباشر بين التجربة الجمالية. "إن الشعور بالجمال ليس هو الشعور بالتناسب، فالخطوط والأشكال والأصوات والأضواء وانسجامها فحسب، فهذا جمال جامد إذ لم يكن تعبيرا عن الحركة، ومن تغييرات هذه الحركة في ظل التناسب والانسجام والاتساق يتولد الإيقاع،

[1]- أمال حليم الصراف: علم الجمال فلسفة وفن، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 71-72.

[2]- المرجع نفسه، ص 73.

عندئذ تكتسب الأشياء جوهرها وجمالها، إن الإيقاع هو النقطة التي تلتقي عندها المتناقضات، ويتحد عندها الشكل والمضمون، ويصبح اللامحدود عندها محدودا دون أن يقيد لا محدوديته، داخل ذلك السكون يكون جوهر الجمال الحقيقي"[1]. الإيقاع إذا هو جمال حقيقي يختفي وراء الظواهر وذلك لوجود علاقة جمالية بين الأشياء جميعا وفق منظور مضاد بين الأفراد والذوات على أساس تفاوت جوهر الأشياء وعلاقة بعضها ببعض وفق الأطر القانونية والتمثيلية من خلال فن التجربة الجمالية في الأحداث والوقائع الموجودة.

ففيما يخص الخطاب الجمالي، فإنه يتموقع في الجمل الخطابية إما بالاستدلال أو البرهان المباشر أو غير المباشر الذي هو أسلوب إقناعي للأطراف المتخاطبة جميعا على أساس تحقيق الغرض الهام، وهو تحقيق الخطاب الجمالي في الخطاب المنطقي السليم والمستقر في الذات الأخرى على أسا الفعل التواصلي والمعرفة والفهم وقدرة المتخاطبين على الإقناع والحجة من أجل تبيان الأطر الجماعية في الدلالة الخطابية. "لقد توسع ابن رشد في تلخيصه للخطابة في إيراد الأمثلة العربية مستخدما ثقافته العربية الواسعة وخاصة ثقافته الدينية والشعرية طوال شرحه لمقال الكتابات الثلاثة وخاصة في المقالة الثالثة الذي كان موضوعها الرئيسي يدور حول الأسلوب الخطابي وأصنافه، وبالتالي تركز الكلام حول المعاني والأشياء التي يقع بها الإقناع وكيفية استخدام الألفاظ المؤدية إلى الإقناع والمعبرة عن تلك المعاني المراد إيصالها إلى المخاطب. لقد اضطر ابن رشد هنا إلى ترك الأمثلة اليونانية وطرحها جانبا ليضرب الأمثلة على مراد أرسطو من ثقافته العربية، سواء استند في ذلك على حفظ لآيات القرآن الكريم والاستعانة ببعضها"[2]. إن الخطاب الجمالي يكون في الأسلوب النثري المباشر عبر اختيار الألفاظ المناسبة والجمل المتناسقة لإحقاق جمال لغوي يتوافق مع النص الإيجابي الفعال في ذوات البشر على أساس الرغبة المنطلقة من الخطاب الجمالي كأسلوب إنشائي أو نثري أو شعري من أجل إيصال الحقيقة الفكرية والمضمونية للخطاب والوصول به إلى درجة التلقي الجميل في النفس وعلى

[1]- إبتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، 1997، ص 20.

[2]- مصطفى النشار: في فلسفة الحضارة، جدل الأنا والآخر نحو بناء حضارة إنسانية واحدة، الدار المصرية، القاهرة، ط1، ط2، 2015، ص 103.

السامع والمتلقي معا صياغة روح الخطاب ومضمون الخطاب حتى يكون أكثر جمالا واتساعا داخل الذات، بل وداخل الموضوع المحسوس، هكذا يكون الخطاب الجمالي خطابا جذابا، بل وخطابا ذا إيقاع على النص وله علاقة بالفنون الجمالية المختلفة. "ومع أن الإيقاع أساس الفنون كافة، لكنه يبدو في الشعر والموسيقى أكثر تقاربا، لأن كلاً منهما يقوم على نفس المبدأ، وهو تناسب حركة الأصوات في كتابتها المنتظمة في الزمان مما أدى إلى ظهور بعض المحاولات التي تجعل من الشعر موسيقى خالصة، ففي منتصف القرن الثامن عشر حول بعض شعراء الرومانية التركيز على موسيقية الشعر عن طريق إلغاء مسايرة المعنى للبحر، بإتباع ترتيبات صوتية خاصة، وتجنب التركيبات المنطقية بظلال الدلالات أكثر من الدلالات المجردة نفسها، ولكن هل يستطيع أن يعدّ الخطوط المميزة وغموض المعنى والابتعاد عن المنطق موسيقى بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة؟ لا ريب أن طمس الفوارق وغموض المعنى واللامنطقية هي أمور ليست بمعناها الحرفي موسيقية، إلا أن هذا لا ينبغي التقارب بين الإيقاعين الشعري والموسيقي، فالمرء لا يستطيع أن ينكر أن الفنون تحاول وحاولت نصا أن تستعير من بعض وسائل تأطيرها الفني، ولعلها تكون كمجيب إلى حد ما في تحقيق هذا الهدف، ولكن يجب أن لا يعد هذا التقارب أساسا أو قاعدة عامة لعزل فني الشعر والموسيقى عن باقي الفنون، ويجب أن لا ينبغي أيضا أن في الشعر موسيقى ما دامت الكلمة نفسها تحمل نوعيات مختلفة من السهولة والخفة والإبطاء والخشونة والغظاظة"[1]. إن الجمال إذ يعتبر بهذا المنطق جمالا فنيا موسيقيا يسعى من خلال الفنانون إلى إبداء فن نظيف تحاول فيه الاستطيقا أن ترتب الشعر والموسيقى كما لو أن هذين الفنين يجعلانها تتماشى مع التركيبة الذاتية الجمالية للإنسان ذاتا وروحا.

"يتدخل الجمال في جميع ظروف حياتنا، فهو الجني الأنيس الذي نصادفه في كل مكان وعندما نخيل الطرف حولنا لتبيين أين ويكف وبأي شكل يتجلى لنا، يتضح أنه يرتبط منذ القدم بأوثق الروابط بالدين والفلسفة، يتضح لنا بوجه الخصوص أن الإنسان لجأ على الدوام إلى الفن كوسيلة لوعي أسمى أفكار روحه واهتماماته. وقد صيت الشعوب أرفع تصوراتها في نتاجات الفن، وعبرت عنها ووعتها بواسطة الفن. إن الحكمة والدين يتجسدان عينيا في أشكال يخلقها الفن الذي

[1]- إبتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مرجع سابق، ص 23-24.

يضع بين أيدينا المناخ الذي بفضله نمتلك القدرة على فهم حكمة العديد من الشعوب ودياناته، فلقد كان الفن في الكثير من الأحيان الوسيلة الوحيدة التي استخدمتها الفكرة الوليدة في الروح كي تغدو موضوعا للتصور"[1]. إن جمال الخطاب الفلسفي هو من جمال أفكاره وموضوعاته التي تبدو في الغالب موضوعات فكرية وأيديولوجية يسيطر عليها الخطاب الجمالي الواسع والذي من دونه لا يستطيع الإنسان أن يتصور الأشياء وفق معطياتها على أساس الفن وبواسطة الوسائل الروحية والروابط الأخلاقية وحتى الدينية من أجل كسب جمال الذات والموضوع معا. وهنا يبدو الخطاب الجمالي خطابا يحمل في طياته أفكارا فنية جميلة تستحوذ عليه إذ يمكن أن تتبين في القضايا الثلاث:

"1- ليست الأعمال الفنية منتجات طبيعية، وإنما هي مصنوعات إنسانية.

2- إنها تخلق من أجل الإنسان، وتعيين من العالم الحسي، وتخاطب حواس الإنسان والفن يتصل على طريقته بالعالم الحسي، لكن يصعب رسم الحد الفاصل بينهما.

3- يشيد العمل الفني غاية خاصة محايثة له"[2].

يفسر الإنسان الفن بما فسره غيره إذ يعتبر الإنسان هو حلقة الوصل بين العمل الفني الجمالي والواقع الفني الذاتي والموضوعي، إذ لا يستطيع الإنسان أن ينتج فنا أو خطابا فنيا إلا إذا كان يدرك حقيقته الفنية بكل مقوماتها الفنية التي تنعكس عليه انطلاقا من إنتاجه للعمل الفني. "يأتي العمل الفني إذن من الروح ويوجد للروح ويمكن أن يكون في واقع أنه إذا كان النتاج الطبيعي نتاجا موجودا في الحياة، فإنه بالمقابل قابل للفناء، بينما العمل الفني عمل يدوم، والديمومة ذات أهمية أعظم، الأحداث تقع لكن ما إن تقع حتى تزول، بيد أن العمل الفني يصبغ عليها ديمومة، يمثلها في حقيقتها غير القابلة للفناء. إنه يضع يده على الفائدة الإنسانية والقيمة الروحية لحدث ما، لطبع فردي ما، لعمل ما، في تطورها وعواقبها، ويبرزها في صورة أكثر صفاء وشفافية مما في الواقع العادي، غير الفني. لهذا يتفوق العمل الفني على كل نتاج طبيعي لم يمر بطريق الروح. وعلى هذا النحو أن العاطفة والفكرة اللتين ألمتا في الرسم منظرا طبيعيا حيويا كان عمل الفكر هذا مرتبة أسمى من مرتبة المنظر

[1]- هيغل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، مصدر سابق، ص 10.

[2]- المصدر نفسه، ص 63.

نفسه كما هو موجود في الطبيعة"[1]. العمل الفني هو خطاب الطبيعة في الإنسان لمباشر والذي يتدخل بكل قوته الحسية والمادية ليستلهم الفن البشري الذي ينعكس على الإنسان بكل صورة وعلى أبعاده الجمالية المختلفة.

"وإذا كان الشعر أحد شطري اللغة الأدبية، فالخطابة هي الشطر الآخر المكمل لفن الأدب عند اليونان، وقد سبق أن أشرنا إلى نقد أفلاطون للخطابة التي لا تعتمد على معرفة الحق، وإنما تكتفي بمحاكاة المظهر الذي يشبه الحق ويعتمد خداع الحواس، وتعود مرة أخرى إلى محاورة فايدروس حتى يتضح الجانب الإيجابي للنظرية الأفلاطونية في الخطابة وحتى يستخلص الشروط التي ينبغي توافرها لكي تكون الخطابة فلسفية أي فنا لتحقيق الجمال ويعتمد على الحقيقة. وتعتبر محاورة فايدروس مقارنة بين خطابة ليزياس زعيم أكبر مدرسة خطابية في أثينا والخطابة الفلسفية التي يدعو لها وبفضلها سقراط والتي تخص المشكلة حين يسأل: ألا ينبغي أن يتصف الحديث بمعرفة محدثة عن حقيقة الموضوع الذي يتحدث عنه؟ فبحسب محدثه ملخصا رأي الخطيب لزياس ومعاصريه السفسطائيين فيقول: إن معرفة حقيقة الخير، بل أن يعرف رأي الناس، ليس من الضروي أن يعرف حقيقة الخير والجمال، بل ما يبدو منهما للناس، فهذا هو الطريق إلى الإقناع"[2]. إن خطاب الإقناع في هذا هو فن الخطابة التي توضح الأفكار الجميلة وتبدي الرأي الحواري في العملية الخطابية الفنية الجميلة على أساس عقلي كما على أساس حسي، ويشترك فيها الجمال عبر حمل الخير وفعله بأسلوب بياني وبمناهج وطرق أخلاقية واضحة المعالم تعتمد على الحقيقة والوضوح والحجة والبيان لإحقاق توازن في الخطاب المعرفي إلى مستوى الجمال عند الإنسان ذاتا وروحا. "فالجمال عند هيغل هو إشعاع الفكرة من خلال الموضوعات الحسية، ومن ثم فكل شيء جميل يمتلك جانبين أو هو مكون من عنصرين هما: الفكرة، الشكل الحسي، الذي نرى من خلاله وهي تتبع وتتشبع غير أن الفكرة تتألف، رغم ذلك من مقولات هي عبارة عن تصورات خالصة غير حسية. أما الشكل الحسي

[1]- هيغل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، مصدر سابق، ص 68.

[2]- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص 56-57.

فهو ببساطة المادة الفيزيقية، الحجر، المعدن، الصوت، اللون، أي الخاصة بالموضوع الجميل. أما كيف يتم إشعاع الفكرة من خلال المادة فهذا موضوع لسنا بحاجة إلى مناقشته هنا. ويجب أن نعني بالقول أن المضمون للروح للعمل الفني هو نفسه الفكرة"[1].

إذا الخطاب الجمالي خطاب فكري في الأصل حسب هيغل فإن ذلك ينبغي أن تكون تجلياته واضحة على العقل كما على التجربة الذوقية الحسية التي تقترن به وفق المنظور الجمالي الإنساني والروح الجمالي المتسمة بين الطبيعة والإنسان، وهنا "تمثل فلسفة الجمال عند باشلار بمعنى ما هذا الاتجاه الذي ينظر للفن بوصفه صورة معبرة. ولكن على أساس مغاير لأسلوب طرح هذه الرؤية في تاريخ الفكر الجمالي. ذلك أن نظريته ترتكز على نظرية الوعي، إذ أنه يهتم بوصف الصورة الشعرية كما تحدث في خيرة الوعي أو الذات على نحو يتجاوز فيه ثنائية الذات والموضوع، وعلى نحو يكون فيه الوعي مرتبطا بموضوعه ومتجها إليه من خلال خيرة قصديته، بحيث يتم فهم الصورة الشعرية على النحو الذي تظهر وتحدث به في باشلار ليس مادة للتصور"[2]. إن جمالية الصورة ليست هي جمالية التصور حسب باشلار ذلك أن الاختلاف بينهما واضح في الفعل وفي الشعور العقلي لهما شكلا ومضمونا.

"إن مقولة الجميل، هي نفسها اكتسبت معاني متعددة، إما بجيل جميل، وفق المنظور الأفلاطوني على مثال، على ماهية، على جميل مثالي أو مطلق، على سبيل المثال، يصاعد لجميع الأنماط التي تتمظهر أو يتمظهر بها الجمال، السامي، العظيم، الجليل الرائع، وإما أن الجميل يعين قيمة مشتركة في جميع هذه الأنماط. بومجرتن لا يتناول مشكلة هذه التمايزات، فهو يعتقد وقد تأثر بنظام التناغم المسبوق، الذي بلوره ليبنتز، وبالمشروع النفسي لدى كريسيان وولف إلى الجمال الذي يثير الانفعال، ويتعين الجمالية منذ هذه اللحظة، بأنها الفكر الذي فكر في الانفعال، أما الفكر الجميل فينشئ من تأمل الفنون الجميلة، ويسمح باستبيان التناغم السائد في العالم وفي الطبيعة،

[1]- ولترت ستيس: معنى الجمال، نظرية في الاستطيقا، مصدر سابق، ص 69.

[2]- غادة الإمام، جاستون باشلار: جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2010 ص 13-14.

وبإدراك التمام الإلهي، إذن الذي يسود هذا التناغم"[1]. يكون الخطاب الجمالي بذلك ممزوجا بجمالية المعتقد وجمالية الفكر وذلك لا يكون في الجمال وفي خطابه إلا عبر توفر الإدراك والممارسة الجمالية وفق وجود التناغم الطبيعي مع التناغم البشري لإيصال جمال حقيقي مباشر وهادف يستنفع به الإنسان والطبيعة معا لإحقاق توازن جمالي يحل المشاكل ويسعى إلى ربط الأفكار وتجانس الأفراد والجماعات في المجتمع الواحد بالخطاب الجميل والفكر الجليل معا.

إن الخطاب الجمالي لشيء يشكل العمل الفني الموجود في الشعر كما في مختلف المسرحيات الفنية على غرار التمثيل في دور السينما وما إلى ذلك. "ومن ثم كان كل ما يقال في المسرحية بأنها حكاية درامية تتطور وتتكامل أجزاؤها وشخصياتها وأحداثها لا يمكن أن يعفيها من أنها عمل فني أولا وقبل كل شيء، وأن الفن تصوير، وأن وسيلتنا في هذا التصوير هي قوى الشاعر الإيجابية واستغلال هذه القوى إلى أبعد مدى، سواء أكان الإيحاء بالحدث أو بالأسطورة أو بالشخصية أو باللغة المجازية وما يرى في حوارها من رموز وفي أنظامها وموسيقاها من مشاعر وانفعالات. ولم يهمل أرسطو الإشارة إلى هذا الجانب الجوهري الأساسي في دراسته للمأساة فقد أثار إلى أن القيمة السينمائية هي في قدرة الشاعر على التصوير، وأن الخطأ الذي يرجع إلى شيء عرضي في المأساة قد يفتقر، أما الخطأ الذي يقع في الفن فأمر لا يفتقر"[2]. إذن الخطاب الجمالي الفني خطاب موضوعي وواقعي وملموس لا يحايث الخيال الواسع ولا إلى الواقع من أجل أن تتجلى حقيقته فيه تلك الحقيقة في الوجود الإنساني، خلاف الشعر الذي يمكن أن يكون فنا خياليا واسعا لأنه عمل الأفكار الفياضة والمشاعر والعواطف ويمكن أن يميل إلى اللاواقع أو إلى الخيال. ويبقى في الأخير فنا من الفنون الجميلة. "وإذا كان الذوق لا يقبل أن يرد إلى المفاهيم، فإنه ينجم عن ذلك أنه لا الفن جميل ولا الحكم على الجميل يمكن أن يتم اشتقاقهما من القواعد أو التعليمات، بل يجب أن يصدر من ذلك الشيء الذي لا يتطابق مع أية قواعد أو تعليمات، وبذلك يوضع كانط أن الطبيعة التي تمنح القاعدة للفن، إنما هي القوام فوق المحسوس لكل ملكات الذات. وهو يبين في الوقت نفسه أنه حتى الذوق

[1]– مارك جيمينز: ما الجمالية؟، تر: شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2009، ص 132-133.

[2]– محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ص 136.

يذهب نحو المعقول وأن هذا الأخير هو الذي يؤسس التوافق بين ملكاتنا المعرفية العليا. وهنا تتحول ملكة الحكم إلى مشرع بالنظر إلى موضوعات خاصة بإعجاب محض"[1].

"إن علم الجمال إذن هو ذلك التحدي القادم لمعتقداتنا حيال الفن، إنه يحتم علينا بحثا دائما عن شواهد جديدة، وعندما لا تكون هذه الشواهد قاطعة، فإنه لا يركن. إن دراسة فلسفة الفن استنادا إلى ما تقدم، لابد أن ترتكز على ثلاثة محاور:

1- نقدي يقوم على اختيار المعتقدات الفنية.

2- تجريبي يقوم على النثر وبأكبر قدر ممكن من المعرفة الواقعية عن الفن.

3- ذاتي يقوم على إحساس عالم الجمال بحب هذا العلم ورغبته في الخوض في موضوعاته.

إن الإحساس بالجمال يؤدي إلى فن مترابط الأطراف ومتكامل بين خطاب فني هادف وخطاب فني واقعي، ويتشكل وفق الأطر الواقعية والمنطقية"[2]. وحدها فلسفة العلم أو فلسفة الجمال خلاصة ما توصلت إليه العلوم والمعارف معتمدا عليها في الإجابة على الأسئلة المتعلقة بالقيمة الفنية، فهو أي علم الجمال يلجأ إلى كل ميادين البحث الأخرى مسترشدا بها. "عندما يتعلق الأمر بالفن، أو الاستمتاع به، فإن ثلاثة ألفاظ رئيسية تبرز هي: الفن والاستفيقي والجمال. فمن البداية نحن نحاول أن نصل إلى معاني واضحة ودقيقة لهذه الألفاظ التي تكثر الناس من استخدامها، دون دقة وتفكير. فالناس يهتمون بالمعاني الثلاثة، ويستعملون الواحد منها ليدل على الآخر، فعندما يعجبون بعمل فإنهم يعبرون عن هذا الإعجاب بالقول: إنه عمل فني رائع أو استطيقي جميل"[3]. يرتبط الخطاب الجمالي ببادئ مادية ومعنوية تحتوي على الحكم الحسي أو الحكم الفعلي أو الذوقي من أجل الوصول إلى غاية الجمال وأهدافه المرتبطة به على أساس التفاعل بين الجمال والجميل في الخطاب الجمالي المتميز بالنبرة الفنية والخيرة العالية للفرد المندمج في المجتمع على أساس الفروقات الفنية الموجودة. "ويقف بنا تصوير الأسس الجمالية أمام مشكلتين جماليتين لا يمكن المضي قبل الفراغ

[1]- هنس زندكولر: المثالية الألمانية، مصدر سابق، ص 834-835.

[2]- رياض عوض: مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، لبنان، ط1، 1994، ص 19.

[3]- المرجع نفسه، ص 23.

منهما، الأولى هي الفرق بين الجميل والاستطيقي، والثانية هي مفهوم الجمال والقبح"[1]. "والحقيقة التي نريد أن تصورها هي أن الإغريق قد عرفوا الجميل بصورة أو بأخرى، ولكنهم لم يعرفوا الاستطيقي أو هم –بعبارة أدق– قد عرفوا لفظة الجميل ولم يعرفوا لفظة الاستطيقي بالمعنى الذي سنصادفه عند بومجارتن، ويقول كروتشه إن أي إنسان يضيف منظرا بأنه جميل حيث تقسم العين وتنعم برؤية الحشائش الخضراء ولا يتحرك الجسم في نشاطه، وتغطي الشمس الدفيئة الأطراف وتمسها مسا حنونا فإنه لا يتكلم في شيء من الاستطيقا. ولذا يمكن الكلام عن فلسفة الجمال عند أفلاطون مثلا، ولكن ليس من السهل الحديث عن استطيقا الأفلاطونية.ولنا في حياته حاجة إلى كثير من الجرأة لكي نقرر أن نظرية الاستطيقية لم تعرف عند الإغريق بعامة، وفي حدود آراء تناولت تاريخ الجمال عند الإغريق وتجميع المصادر من جهة أخرى على أن لفظ الاستطيقا أطلق في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ليدل على العلم الخاص بالمعرفة الحسية، وأول من أطرق أو أطلق عليها هذا المعنى بومجارتن في النصف الثاني من ذلك القرن"[2].

يتميز الخطاب الجمالي بأسلوب رنان وموزون لأنه يتمتع بالعلاقة الجمالية بين التلقي الجميل والإحساس بالجمال في حد ذاته، ينبغي استخدام الألفاظ الموزنونة والأسلوب الجمالي الخطابي الفعال لإيجاد حلول نستخدمها لاستنطاق الجمالات الموجودة في الفن والجمال، أو الأسلوب الجمالي في حد ذاته. يدخل الفهم الجمالي في الخطاب الجمالي كأسلوب يتضمن الألفاظ الجميلة والمحسنات البديعية والتكامل والتناسق الوظيفي بين الفعل الجمالي والخطاب الجمالي في حد ذاته كطرف في عمل النفس وفي المعنى وفي الألفاظ الجمالية. "إن هذا يفسر روح العربية التي تبشر بها وعبر عنها ابن رشد خاصة فيما يتعلق بالخطابة، نظرا لأن الخطابة والأسلوب البلاغي في الإقناع ميز بلا شك الثقافة العربية. ولم يكن ممكنا لابن رشد أن يقدم للثقافة العربية كتابة الخطابة الأرسطية مليئا بالاصطلاحات والألفاظ اليونانية ومكتظا بالأمثلة الأدبية والشعرية من الثقافة اليونانية، في وقت يريد فيه أن يستفيد الفارابي من هذا الكتاب الهام لأرسطو على وجه يدعم بلاغة العرب الفطرية بمعرفة المبادئ والقواعد

[1]– عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد الغربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط3، 1974، ص 7.
[2]– المرجع نفسه، ص 15-16.

المنطقية لفن الخطابة"[1]. إن الفن الخطابي له علاقة مباشرة بالفطرة الجمالية الإنسانية للولوج إلى عالم الفن الجميل من باب البلاغة والشعر والنثر حتى يتسنى له أن يدخل الفن باب الخطابة أو الخطاب الراقي إلى النفس والذي يدخل أعماق العواطف النفسية والروحية للإنسان عبر الألفاظ والمعاني الموزونة شعرا أو نثر. "ثم إننا في الوقت نفسه نرى في الفنون المختلفة، وفي تاريخ الفن نفسه، تطورا متسلسلا متصلا فنجد في أول الأمر طغيان المادة على الفكرة، ثم تكافؤ بين الاثنين، ثم طغيانا للفكرة على المادة، وبهذه الطريقة يصل هيغل إلى ثلاثة أنواع من الفن، الفن الرمزي والفن الكلاسيكي، والفن الرومنسي، وقد وجدت في التاريخ هذا على النحو الآتي، النحو الشرقي، ثم اليوناني، ثم المسيحي، وظهرت على التوالي في فن صورة العمارة، ثم الفنون الجسمية ثم الفنون الثلاثة المعبر عنها بالثالوث الفني، التي هي التصوير والموسيقى والشعر، هذا وقد وجدت فلسفة هيغل في الجمال، علم الجمال المادي، له أثر من إتباع نذكر منهم بالأخص كودسلين ودزينج"[2]. وبهذا تكون فلسفة الجمال مبنية بالأساس على علم الجمال المادي أو المحسوس، أو علم الجمال الذاتي أو الروحي، أو حتى الأخلاقي الذي يمكن فلسفة الجمال من تبني الجمال في السياق الفني والطبيعي الذي يرتكز عليه انطلاقا من البحث عن الجمال عبر كل طرق الجمال.

"ونستطيع أن نبين أيضا أن ظهور أشكالا جديدة للفن بين أن التكنولوجيا لا تتعارض مع الفن، ولكن فكرة الفن بعينها هي فكرة تاريخية عرضة للتحولات، كما تبين أن ذلك التباين يحدد أو يعرف العمل انطلاقا من قطبية ثنائية: يتضمن العمل الفن في الوقت نفسه، قيمة سحرية وقيمة استعراضية، على النقيض تماما يؤكد أدورنو على الطابع السلبي، بالنسبة إليه ليست مرتبطة مباشرة ببروز التكنولوجيا، لكن يتطور فن يقوم على الانتشار الواسع، وفن وظيفته الأساسية هي الترفيه، ومبدؤه هو إعادة الإنتاج في العالم التجريبي"[3]. الفن هو إحدى الحلقات الرئيسية لإنتاج الجمال في إطار عمل يكمل الوظائف الحسية لتحولاته من فرد إلى فرد آخر، أو من إنسان إلى إنسان آخر،

[1]– مصطفى النشار: في فلسفة الحضارة، جدل الأنا والآخر نحو بناء حضارة إنسانية واحدة، مرجع سابق، ص 103.

[2]– أزفلد كولبة: المدخل إلى الفلسفة، تر: أبو العلا عفيفي، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص 121-122.

[3]–كمال بومنير: ثيودور أدورنو: من النقد إلى الاستطيقا، مقاربات فلسفية، منشورات دار الأمان ومنشورات الاختلاف، المغرب والجزائر، ط1، 2011، ص 108.

بروح معنوية عالية وموثوق فيها، وهو ما يجعل ثابتة الفكرة وتحولها وهي لا تتعارض مع وجود التكنولوجيا فيها مكملة لأي عمل فني موجود. "إن تعاظم دور الجماهير وتأثيرها الطاغي على عملية الفن، ذلك أن هذه الجماهير وتأثيرها الطاغي قد أصبحت ترغب في أن تزيل الحواجز أيا كانت تلك وبين ما يحيط بها من أشياء، وهكذا أصبحت هذه الجماهير ملتفة على أن تقهر كل ما يتميز من حولها بالفرادة والابتكار، ذلك أن هذه النسخة متكررة، ليتحول من عمل فردي نادر، إلى غلالة سحرية أو هالة مخصوصة إلى مجموعة من الأمور المتاحة في كل حين"[1]. إن الفرد دائما يتطلع إلى خطاب حسي يبغي من خلاله إلى إعادة إنتاج ذاته وفق شروط فنية وإبداعية تتلاءم مع طبيعة البشرية وكذا مع طبيعته المجتمعية والسياسية والبنية التي ينتمي إليها. لذا عبر الإنسان عن الفن في الجمال فوجده أحسن وسيلة لإخراج مكبوتاته اليائسة وفق الرسم والموسيقى والشعر والنحت ومختلف الوسائل المادية. ذات الصلة بالجمال أو النفس. "لهذا يرى أدورنو أن الأعمال الفنية والجمالية، وبخاصة الطليعية منها، وهي الأعمال التي عرفت في الأدب والرسم والموسيقى وغيرها من الفنون التي شهدت نشاطا كبيرا في بداية القرن العشرين وخاصة أثناء الظروف الطبيعية الصعبة التي عرفتها المجتمعات الغربية كالحربين العالميتين والأزمات السياسية والاقتصادية والفكرية التي عرفتها هذه المجتمعات، ففي ظل هذه الظروف القاسية ظهرت حركات فنية كانت في أغلبها طليعية كالدادائية والسوريالية في مجال الرسم، أما في مجال الموسيقى فقد نجد أعمالا ناقضة وثائرة على الوضع القائم على غرار أعمال أرنورد شولينغ الذي تعد ألحانه الموسيقية من الناحية السايسة والاجتماعية تمردا على الواقع المأساوي الذي أصبح يعانيه الإنسان المعاصر، وبخاصة بعد تصاعد النظم الشمولية كالنازية والفاشية في الغرب"[2]. هذا الجمال المأساوي كان قد ولد في ظروف جمالية خاصة بالنسبة للطبيعة المنغمسة في المجتمعات الغربية وحتى العربية منها والتي حاولت أن تستفيد من أمجادها الفنية والجمالية وفق ما تقتضيه الضرورة منها. فأنتجت أعمالا فنية حاولت الدخول إليها عبر عالم الجمال في الذوق عبر الألعاب الترفيهية والموسيقى والزخرفة وجمال الألوان والتمتع بالطبيعة وجمال الآلات الموسيقية

[1]- كمال بومنير: ثيودور أدورنو: من النقد إلى الاستطيقا، مقاربات فلسفية، مرجع سابق، ص 108.

[2]- كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى إكسيل هونيث، مرجع سابق، ص 86-87.

والغناء والشعر. وكل ذلك أدى إلى إنتاج حلقة تواصلية بين الفن الجميل وعالم الجمال حلقة وصل فيها هذا الإنسان الذي صاغها وأوصلها إلى ما هي عليه الآن.

"وهنا ينبغي الذهاب إلى بنيدتو كروتشه الذي عرف الجمالية بأنها علم فن والذي يرتبط عنده بالرؤية الفلسفية، وبالنقد الفني، وتاريخ الفن، حيث يقول: إن الجمالية هي علم الفن، غير أن وظيفتها ليست كما يعتقد بعض التصورات المدرسية هي تعريف الفن تعريفا نهائيا ونسج لحمة تصورية تعطي مجالا لكل هذا العلم، فما هي واقع الأمر سوى إعادة تنظيم والحكم وتجدد كيفيته الصارمة للمشاكل المطروحة في مختلف العصور، والتي نتاج فن فرضه التفكير في الفن، أضف إلى ذلك أنها تتطابق بأحكام مع جل الصعوبات، بل وفي نقد الأخطاء التي ينبغي التقدم المتواصل للفكر"[1]. هذه الجمالية إذن هي جملة واقعية حققت من كل الحقائق المتجددة في الإنسان وهي تحاول بذلك إصلاحها من كل الشوائب وهي بذلك واقعية تلامس الحقائق المتجددة في الإنسان وتحاول بذلك فرض الجمالية الإيجابية، إذ تنظم الفكرة وتحافظ على التوازن الأيديولوجي بين الجمال كفعل والجمال كممارسة بالنسبة للإنسان المتحكم في الجمالية. "ويمكننا القول بأن النظريات التي أنتجها القانون مثل دراسة الرسم ليوناردو ديفنشي"[2]. لطالما كانت أعمال هؤلاء أعمال جمالية بامتياز، إلا أن الشيء المختلف بينهم في اختلاف فني وذوقي، إذ كانت أعمالهم تخص أعمال الجمال وتواكب تطلعات الإنسان الحضارية والثقافية والقيم الاجتماعية الموجودة لدى المجتمعات، خاصة الغربية. إن الحاجة إلى إعادة تأسيس الذات أو الفرد. فرضت وجود تيارات جمالية متنوعة ومتناغمة في آن واحد حتى تستطيع التكفل بالجانب الفني للإنسان من خلال روح الفن والجمال وهنا يذكر هيغل بقوله: "لقد وصلنا إلى نهاية الفن الروماني من الجانب الذي تبين ذلك في المدة الأخيرة، من أن الفنان أصبح يعتبر نفسه أعلى من موضوعه وعمله الفني، متوهما بذلك أنه قد تحرر من مجمل الشروط التي تفرضها الطبيعة المحددة للمضمون والشكل معا، معتقدا بأنه يملك الأفكار وكيفية معالجتها، متخيلا بأن كل شيء أصبح يتوقف على فكرة وقوة معرفة ويضيف هيغل إلى ذلك التعبارات الحاتمة التالية التي قد

[1]- مارك جيمينز: ما الجمالية؟ مصدر سابق، ص 29.

[2]- المصدر نفسه، ص 30.

نتحملها بالخطأ، حيث يقول: وهكذا أصبح الفن أداة يمكن أن يستعملها كل واحد منا بطريقة ملاءمة، وحسب موهبته الخاصة والتي تمكنه من التكيف مع مختلف الموضوعات مهما كانت طبيعتها في ذهنه مع الحرية"[1]. ويكون مستقلا عن المفاهيم والمعتقدات التي تتمظهر في المبدأ الأزلي والإلهي في المعرفة الفنية والحسية. إن هذا العمل الفني له حقيقة بالنسبة للإنسان، إذ لا يكون مفيدا إلا بالحرية والاستمتاع بالجمال الناشئ والمستقل عن كل الأيديولوجيات والماديات الطبيعية التي تجعله حسب هيغل جمال مكبا ومقيدا من أي روح إبداعية أو فنية جميلة. وهو ما دعى إليه هيغل بحيث أراد أن يعقلن ذلك وأن يجعله فاعلا في الذات الفاعلة المدركة لجمالها بذاتها.

"إن العملية التي من خلالها يتحول العمل الفني إلى موضوع جمالي، يصبح أكثر وضوحا عندما ينقسم النظر في العنصر المحسوس في العمل الفني، وكيف يصبح عنصرا جماليا من مكونات الموضوع الجمالي. فهذا العنصر المحسوس هو أهم عناصر العمل الفني، لأنه بمثابة الأساس المادي، أو البنية التحتية التي يقدم عليها مجمل الموضوع الجمالي. والمحسوس في العمل الفني هو مادته أو طابعه المادي أو شيئيته، فكل عمل فني يمتلك مادة يؤسس طبيعته المحسوسة"[2]. إن العمل الجمالي يتأسس وفق النظرة المادية المحسوسة التي عليها يؤسس العمل الفني لأنه بمثابة الركيزة الأساسية التي يؤسس عليها أيضا الخطاب الجمالي الذي من شأنه أن يهدف إلى عمل فني خالص. "وفهم الطابع المحسوس للعمل الفني الذي يتمثل في مادته، يقتضي التمييز بين المادة والوسيط المادي الذي هو وسيلة لإنتاج المحسوس. فمادة الموسيقى هي الصوت المحسوس، أي المسموع، وليست الآلات هي وسيلة لإصدار الأصوات. ومادة الشعر هي وصت خاص من نوع آخر هو الكلمة المنطوقة، لا الصوت الذي يحمل الكلمات أو المثل الذي يرسل هذه الكلمات بمجمل بدنه على خشبة المسرح. فالبدن هو وسيط مادي للكلمة المنطوقة. وبهذا المعنى، فإن الوسائط المادية للعمل الفني والتي هي أدواته البشرية أو المادية هي بمعنى ما مادة المادة"[3]. يبدو أن الخطاب الجمالي هو خطاب فعلي مؤسس وهادف يهدف

[1]- مارك جيمينز: ما الجمالية؟ مصدر سابق، ص 33.

[2]- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، مرجع سابق، ص 262.

[3]- المرجع نفسه، ص 262.

إلى ربط العلاقة الموجودة بين الأصوات والكلمات وشحنها للعوامل الإدراكية التي تميز نوع الخطاب الجمالي عن غيره، فالخطاب الجمالي هو في حد ذاته لغة فنية واضحة المعالم. "وأما الخطاب الفلسفي المعاصر ومع انبثاق منهج الظاهراتية، فقد تأسست قواعد جديدة واتجاهات متنوعة للبحث الجمالي، وتعد الأنطولوجيا الجمالية من أهم الحقول الفلسفية التي تناولت بالبحث طبيعة العمل الفني من زاوية علاقته بالوجود، أو علاقته الحقيقية بالفن على حد تعبير مارتن هايدغر الذي هو موضوع بحث، إذ كيف أن ذلك الفيلسوف قد غير طريقة تأويل العمل الفني والبحث الجمالي من خلال ما يعرف بالأنطولوجيا الظاهراتية. تلك الطريقة التي أحدثت ثورة في كيفية إدراك العمل الفني، وفي كيفية رؤية الجميل فيه"[1]. يكون فهم الأنطولوجيا ظاهراتية ومحاولة إدراكه وإخراجه إلى الخطاب الفني الجمالي من تأثر أن يواصل العمل الدؤوب على إنتاج فلسفة معرفية بين الاتجاهات الفنية والوجود الفعلي لها في الواقع الطبيعي أو المادي. إن الفن بحسب نيتشه "أصبح نشاط تواصليا يكمن في كونه تعظيما للحياة وقابلية للإثارة الفيزيولوجية، حيث يتم تبادل الحركات والأحاسيس، فالفن لغة تتحول مباشرة لتقسيم الأحاسيس ذاتها، حقيقة إرادة القوة، ففيها يحيى الإنسان من رؤية نفسه كاملا، وإن حقيقة العمل الفني عنده هي الكشف عن حقيقة الحياة بوصفها مظهرا وسيرورة فضلا عن كونها شكلا من أشكال إعادة الاعتبار لقيمة العالم الأرضي في إطار وضعيته الجمالية، تتخطى الأفلاطونية لكن بشكل مقلوب هذه المرة"[2]. الحياة تستدعي وجود الفن والفن يقتضي وجوده في الإنسان حتى يصل الإنسان عبره إلى الحقائق الجمالية المختلفة والمتنوعة.

"أما تصور تين لعلم الجمال التي حصرها في دراسة الفن باعتباره انعكاسا للعادات الاجتماعية السائدة لدى حنين ما في بيئة ما في عصر ما، فهو تصور يستند إلى أسس واهية طيعة الأفق. وبالتالي هو تصوير يريد أن يستبدل بعلم الجمال الفلسفي علما آخر للفن أقل ما يوصف بأنه علم مزعوم يستند إلى تصورات ذو غماطيقية، وفيما يلي إيضاح ذلك: وهنا ينبغي أن نؤكد ابتداء على أن البيئة الاجتماعية التي تكون بدورها نتاجا لظروف طبيعية وتاريخية معينة. يكون لها تأثير

[1]- إسماعيل مهنانة: من الكينونة إلى الأثر، هايدغر في مناظرة عصره، مرجع سابق، ص 49.

[2]- المرجع نفسه، ص 49.

ملحوظ على الفنان، وعلى الفن بالتبعية. ولكن ذلك لا يعني مطلقا أن الفن أو العمل الفني يكون انعكاسا لهذه البيئة"[1]. يختلف بذلك العمل الفني عن غيره، إذ يؤسس لواقع جمالي ملموس يأتي بالحقيقة الوجودية الفعلية للجمال. فقوانين الطبيعة تستدعي أن يكون الإنسان جميلا في الوجود بقدر جمال الطبيعة وانعكاساتها عليه. يقول كانط: "إن الجمال الطبيعي شيء جميل، وإن الجمال الفني تصوير جميل لشيء، وعليه يصبح الفن عنده خلقا واعيا للموضوعات التي نشعر بتأملها بأنها خلقت مثل الطبيعة بغير هدف. ويؤكد كانط أننا نتصور الجميل دون الاستعانة بدون بأي مفهوم عقلي، وذلك لأنه أقرب إلى موضوع لرضا كلي، أو ارتياح عام، وبالتالي تسنت التفرقة بين الملائم والجميل، لا يمكن أن يكون كذلك بالنسبة إلى هذا أو ذاك، بل لابد من أن يكون جميلا بالنسبة إلى الجميع على السواء"[2]. الجمال هو الفن الطبيعي وهو فن خلقي وإبداعي لا سبيل له إلا عبر المرور إلى الجمال الخلاق وفق النظرة الطبيعية له، وبذلك فالجمال متماهي في الذات لكنه لا يخرج عن نطاق الأخلاق التي تثبت صيرورته واتسامه بالواقع الجمالي الطبيعي. "يمكن القول عموما أن الوسائل التي يستعملها كل فن من الفنون، حينما ننظر إلى ذلك من الناحية الخارجية، متباينة تماما، ولكن حينما ننظر إليها من الناحية الداخلية، فهي من دون شك متشابهة، وهذا وتجدر الإشارة إلى أن الواقع اللامرئي يكشف عنها الفن ولا يمكن أن تعطي للواقع كشيء من الأشياء التي ندركها أمامنا. على سبيل المثال إنما يمكن رؤيته بحق فيما تكون أمام لوحة فنية هي الألوان والأشكال والصباغ، أما عندما تكتسي اللوحة الفنية طابعا تشخيصيا فإننا في هذه الحالة نرى أشياء وكائنات ولكن ومع ذلك فإن الحياة لا يمكن عرضها عبر اللوحة الفنية، لا يمكن أن نرى على اللوحة مثلما نرى الألوان والأصباغ. والحق أن الحياة ليست فارقة عنا. بل هي موجودة فينا لذلك فإن القول بأن الفن تمثل للحياة"[3]. الحياة تمكن الجمال عبر واقع فني بحيث يجب أن يكون ملموسا ومنغمسا فيها، إذ لا يمكن بقاء الفن بعيدا عن الواقع الجمالي فيعبر عنه باللوحات الفنية الجميلة والمعبرة والتي تنطلي على الواقع من حيث

[1]- سعيد توفيق: جدل حول علم الجمال، مرجع سابق، ص 49-50.

[2]- أم الزين بن شيخة المسكيني: مؤانسات في الجماليات، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، لبنان، ط1، 2015، ص 124.

[3]- كمال بومنير: مقاربات في الجماليات المعاصرة، مرجع سابق، ص 129-130.

صورته وأهدافه ومقارباته وبذلك يصبح العمل الفني عملا وسيطا بين الحياة الفنية والواقع الجمالي المعاش. لذا أصبحت الأحاسيس الجمالية تصورا مقترنا بالجمال الفني في مختلف مواضيعه وتصوراته في الخطاب الجمالي، أو في المعرفة الجمالية المختلفة، وهو ما جعل من علم الجمال علما خلاقا ومبدعا في الحياة الجمالية للإنسان.

"يعمل الفن على إقرار وضع كحكمة قوانين الجمالية، والانسجام الطبيعي للأشياء، كما أن الالتزام الحقيقي هو التزام في الشكل الجمالي باعتبار أن الشكل الجمالي ينتقل عن الواقع المعاش، دون إهمال القضايا الإنسانية الكبرى، لأنه بفضل التعبير عن ما هو كلي في الجزئي. ولا يمكن حصره بمعالجة مصالح وعموم طبقة معينة، كالطبقة البروليتارية أو البرجوازية لأن عالمية الفن ليست محصورة على طبقة معينة، حتى ولو كانت الطبقة العاملة نفسها، فهناك مشاعر وإحساسات كالفرح والألم، واليأس والأمل، لا يمكن أن تكون حكرا على فئة معينة دون الفئات الأخرى، لأن هناك ما هو مشترك لدى جميع الناس، دون تمييز طبقي أو عرقي. وهنا يظهر الاختلاف واضحا من النظرية الماركسية التقليدية، التي تركز اهتمامها على الطبيعية أثناء الإنجازات الفنية"[1]. لقد ربط ماركس بين العمل الفني ووسائل الإنتاج، وكأنه ربط بين العمل الفني والصور الجمالية ذات الاستهلاك الواسع، إذ بذلك ينظر إلى العمل الفني نظرة مادية بامتياز ويربطه بالمجتمع المستهلك، وهو ما من شأنه أن يجعل من الإنسان يسعى إلى فن بارغماتي يتعالى به عن الواقع المعاش الذي ينتمي إليه. وهنا يرى ماركيوز: "أن الإبداع الفني المستمر الذي لا يبتعد أي واقع اجتماعي، أو فني كان، كما أنه يجب رفض، حسب ماركيوز الفكرة القائلة بأنه سوف يأتي اليوم الذي يلتحم فيه الفن بالواقع وبالبراكسيس الشعوري، ويزول الشكل الفني ليبرز مجتمعا جديدا، لأنه لو حدث ذلك، وزال الشكل الفني، والتحم الفن بالواقع السائد، فيومئذ ينتهي العمل الفني ويزول نهائيا، وينتمي أيضا المخيلة التي هي تفسير لوقود العمل الفني"[2]. إن الخطاب الجمالي الاجتماعي السائد ليس غيره من الأعمال الأخرى التي

[1]- علي عبود المحمداوي، إسماعيل مهنانة: مدرسة فرانكفورت النقدية، جدل التحرر والتواصل والاعتراف، مرجع سابق، ص 147.

[2]- المرجع نفسه، ص 149.

تمس الإنسان من منطلق أفكاره التواصلية الواقعية الجميلة، وبذلك يكون الفن أو العمل الفني عملا ممتازا واقعيا لا بالنسبة إلى أولئك الذين فهموا شكل الفن وحقيقته وكذا معايرته الحقيقية والفعلية. "لا ريب أن العلاقة بين الفن والواقع المعاش ضرورية، باعتبار أن الواقع يمثل مادة التمثل الجمالي للفن، إلا أن هذا لا يعني السقوط في الواقع بكيفية مشينة. المشكلة إذن في الشيء كما في الاغتراب الفني، الذي يتحدث عنه ماركيوز، لا يعني الابتعاد بكيفية كلية عن الواقع، لأن من البلادة يقول ماركيوز، أن ننظر إلى الاغتراب الفني كصورة حسية من صور المجتمع الطبيعي البورجوازي"[1]. إن النظرة المتعالية للخطاب الجمالي الفني عن الواقع المأمول بالنسبة للطبيعة البرجوازية وكذا بالنسبة للطبيعة البروليتارية يختلف اختلافا كبيرا وواسعا نظرا لوجود رابط بينهما وهو الجمال أو الفن. إن أي اعتماد أو اعتقاد بوجود جمال يختلف من طبيعة إلى أخرى هو الذي فتح المجال أمام وجود فن حقيقي وفن خيالي، وهو ما يتجاوز حدود النظرة الجمالية الواقعية إلى النظرة الجمالية الخيالية، وكلاهما إبداع فني روحي ومادي لا يمكن أن يكون إلا عبر سبل ووسائل الجمال الفني لإشباع الرغبات والحاجيات الفنية وفق ما ينظر إليه ماركيوز وماركس. فإذا كان الفن هو التحرر والجمال فهو السعادة فكيف يمكن أن نصل إلى مجتمع متعدد الثقافات الجمالية والفنية في آن واحد؟ إنه لولا وجود الجمال الطبيعي المقترن بجمال الذات لما كان الإنسان ينظر إلى ذاته نظرة متكاملة في حد ذاتها.

"لقد تأثرت التراجيديا في الأصل شأنها في ذلك شأن الكوميديا. نشأة ارتجالية فالتراجيديا نشأت على أيدي قادة الديثراميس، بينما ترجع نشأة الكوميديا إلى قادة الأناشيد الإحليلية التي لا تزال تستند إلى اليوم في مدننا. ثم أخذت التراجيديا تتطور شيئا فشيئا إلى أن نمت وصارت إلى ما تبدو عليه الآن، وبعد أن مرت خلال عدة مراحل من التفسير واستكملت شكلها الطبيعي، توقفت وانتشرت"[2]. إن هذه الوجود للفنون الجمالية كان لابد أن يلتصق في الواقع الجمالي المعاش للإنسان على شكل صورته التراجيدية منها والكوميدية، بحيث نجسد أفكار المجتمع على شكل مسرحي يمثل

[1]- علي عبود المحمداوي، إسماعيل مهنانة: مدرسة فرانكفورت النقدية، جدل التحرر والتواصل والاعتراف، مرجع سابق، ص 151.

[2]- رمضان بيسطاويسي: جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيغل www.kotobara.bior.com، ص 09-10.

الواقع الفعلي للحياة اليومية للإنسان. "ولقد أشار هيغل إلى ذلك حين تحدث عن السمات الجمالية المتشابهة بين الفنون الجميلة، فالإيقاع مثلا يظهر في الشعر والتصوير، الرسم والموسيقى والعمارة، بحيث يرون أهميته من أنه نشر قبل كتاب فيكلامان (1718-1768م) تاريخ الفن في الأصول القديم. وقد أشار هيغل إلى فيكلامان وهو يتحدث عن الاستنتاج التاريخي للتصور الحقيقي للفن، وبين أن قيمة ذلك من أنه لم يدرس الأعمال الفنية القديمة بناء على الأحكام التي تعتمد على فكرة الغائية والمحاكاة، وإنما حاول من خلال الآثار الفنية والتاريخية وتاريخ الفن أن يبحث عن فكرة الفن، ولذلك يعد فيكلامان واحدا من الذين عرفوا كيف يصفون وسيلة جديدة ومنهجا جديدا في دراسة الفن، يكون في تناول الروح"[1]. إن الروح هي الفن الحقيقي الذي ينبغي أن يكون موجودا في الفرد الذات منفردا بالجمال الذاتي المدرك للأحوال والمتعلق بالغايات والأهداف التي يكون عليها الجمال في الطبيعة وفي الموضوع. عبر القيم الجمالية، تلك القيم الجمالية التي تنجلي في مختلف القيم الفعلية والعاطفية والجمالية ويمكن أن تنقسم إلى:

"1- القيم العقلية: هي الأفكار والفلسفات التي تعنى بالحقائق الموضوعية أكثر مما تعنى بشعرها مستغنيا بذلك بتوضيح المعنى، والوقف والتركيز.

2- القيم العاطفية: وهي التي تعبر عن الأحاسيس والعواطف التي يعبر عنها بالكلام لإفادة المستمع أو المتفرج. ويتعين في ذلك توضيح المعاني والإيقاع الصحيح للألفاظ والبناء اللغوي للكلمات.

3- القيم الجمالية: وهي القيم التي لا علاقة لها مباشرة بالفكر ولا بالعواطف، ولكنها قد تثير هي بحد ذاتها عواطف وأفكار، والتي يدور بحولها أو تولد قيما جمالية كما هو الحال في المشاهد الغرامية.

4- خلق الأجواء وذلك عن طريق التعبير عن الظروف الزمانية والمكانية المختلفة وتصوير واقع الحال الذي تمت فيه الرواية المسلية"[2].

تتداخل هذه القيم الجمالية في المنتوج الجمالي الذي يحاكي الحقيقة الملموسة للجمال الإنساني على شكل أفكار واقعية مدروسة ومعبر عنها مسبقا في التمثل الدرامي، أو التراجيدي، وهو ما من

[1]- رمضان بيسطاويسي: جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيغل www.kotobara.bior.com، ص 12.

[2]- محمد عبد الرحيم عدس: فن الإلقاء، مرجع سابق، ص 66.

شأنه أن يجعل العمل الفني عملا واقعيا مقبولا بالنسبة للإنسان الفرد وللمجتمع كطاقة فنية تنبغ من تراثه الجمالي والفكري والأخلاقي، وحتى من عاداته وتقاليده التي ينتمي إليها في صورته الهووية الموجودة في نتاجه الاجتماعي والثقافي الموروث بالتاريخ وعبر العصور. إن حقيقة الفن الجمالي هي حقيقة واقعية لابد منها من أجل الرجوع إلى القيم والحقائق الأخرى في مختلف المعارف.

ويذهب هنا هيغل هو الآخر إلى فن العمارة، إذ يراها ضرورة مهمة لبناء أي حضارة ثقافية معمارية موجودة فينا فيرى أن: "فن العمارة يعبر عن المرحلة الرمزية أكثر من غيره من الفنون وكذلك فن النحت الذي يعبر عن المرحلة الكلاسيكية، أما المرحلة الرومانتيكية فقد عبرت عن نفسها في فن التصوير والموسيقى والشعر، وهذا لا يعني أن مشكلة تطور الفن مرتبطة بنوع معين من الفنون، وإنما يرى أن هناك فنا أقدر من غيره على تمثيل هذه المرحلة، ولذلك فهو في كل مرحلة يشير إلى الفنون المختلفة، ويعلل نشأة بعض الفنون التي لم تكن موجودة من قبل، فالرواية التي لم تكن موجودة في العصور القديمة، كفن قائم بذاته هي –من وجهة نظره– جزء من الواقع الحضاري للفن الروماني"[1]. علم الجمال إذن يعبر عن وحدة التكامل الفني بينه وبين الخطاب الجمالي المؤسس والهادف ويبين مختلف مراحل الفنون الجميلة التي من شأنها أن تعلي من عملية الجمال الفني إلى واقع مختلف تماما عن الواقع الذاتي الموجود. إن فن العمارة من الفنون الجميلة والتي كانت مميزة ومتنوعة وعميقة في مختلف الحضارات التي خلت. إن الفن الجميل هو تحرر وإعادة صياغة الثقافة الجميلة بالخير والتعليم والتربية والأخلاق. "إن العمل الفني الأصيل ليس، ولا يمكن أن يكون دعما للقمع، أما بخصوص ذلك الفن الزائف الذي شكل في كثير من الأحوال دعما للقمع فهو لا يعتبر فنا، إن الفن يعارض ويقاوم الاضطهاد لأنه يوحي بواقع آخر تتحكم فيه قوانين مغايرة بالكلية عن القوانين القائمة، فالفن بهذا المعنى يتضمن رفض ما هو قائم"[2]. "إن الفن في مواقفه القصوى هو الرفض الكبير، الاحتجاجة على ما هو موجود، والأساليب التي تجعل بها الإنسان يظهر ويعطي ويتكلم، والتي يجعل بها الأشياء

[1]– رمضان بيسطاويسي: جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيغل، مرجع سابق، ص 16-17.

[2]– كمال بومنير: جدل العقلانية في النظرية النقدية في مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص 128.

كون هي أنماط من الرفض ومن المقاطعة ومن إعادة الخلق لوجودها الواقعي"[1]. الفن الجميل هو انعكاس لصورة الإنسان على أرض الواقع. والذي يتطلب منه أن يعيش الحياة البعيدة والتي لا يجد أين يعبر عنها إلا في الفنون الجميلة كفن العمارة وفن الموسيقى مثلا، ذلك الجمال والذي هو أسلوب حضاري منفتح على الثقافات والأفراد والقيم الأخلاقية بروح فنية تتلقى الحرية والقوانين والأفكار بمنظور جميل وبفكر حر يتغير بتغير الأحوال والوقائع. لقد أثارت الأعمال الفنية والثقافية في عصرنا هذا مجالا واسعا على المستوى الجماهيري، وهذا الأثار قد أتاحه التقدم العملي والتكنولوجي، إذ أن الأجهزة والآلات التي استعملت في طبق المؤلفات الأدبية وإنشاء الأفكار كبالزاك وبيتهوفن وموزا وغيرها من الأعمال الفنية والأدبية معروفة عالميا، قد انتشرت في الأسواق والمحلات التجارية وأصبح اقتناؤها أمرا لدى الجمهور، علما أن هذا الاقتناء لم يكن مشيرا في الماضي في جميع الطبقات الاجتماعية ولجميع الناس، بل كانت وفقا على الطبيعة أو الطبقة البورجوازية والمستنفعة، غير أن المجتمع التكنولوجي المعاصر يميل إلى إلقاء هذه الامتيازات الأرستقراطية. فلسفة الجمال والفن التي وصلت بالجمال إلى أرقى مستواه خاصة ما يخص جمال الإنسان، فجمال الذات، فجمال الأفق الأخلاقي والثقافي للمجتمعات بكل أبعادها الاندماجية الموجودة.

"يشكل خطاب فن العبقرية وفن الخبرة حضورا مكثفا على صعيد الوعي الجمالي الذي طبع الاستطيقا ما بعد الكانطية. حتى أن غادامير ينعتها بوصفها الخطاب المألوف عن الفن. هذا الواقع المعاصر كما لا يخفى على الملاحظ المتخصص المتفحص لطبيعة التصورات التي عرفتها قراءات أتباع كانط، خاصة شيلر لما قدمه في نقد ملكة الحكم، ومفهوم العبقرية الذي حضره بالتوازي مع مفهوم الذوق، والذي ينبغي تصحيحها وإبانتها مع الرومانسية. فالفن يمر بإنتاج فردي أصيل. ويزود المشاهد بخبرة خاصة منفصلة تماما عما يعيشه عادة في الواقع، أي يكون أمام مشاهد يدين ظهره للواقع ويعيش حالة من الانغلاق على الذات، أين يجبر انفعالات جديدة هي بالضبط ما أراد المبدع أو المؤلف أن يبلغه"[2]. بذلك تعتبر الخبرة الفنية الجمالية خبرة مقبولة نظرا لارتباطها بالواقع العملي

[1]– كمال بومنير: جدل العقلانية في النظرية النقدية في مدرسة فرانكفورت، مرجع سابق، ص 131-132.

[2]– هشام معافة: التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، مرجع سابق، ص 120-121.

والفعلي للإنسان. إن الفنان هو المرآة العاكسة للمجتمع والأفكار وللثقافة التي ينتمي إليها بالضرورة، إذ عبره نفهم العادات والتقاليد والمجتمعات عبر الرسائل الضمنية أو الصريحة التي يقوم بها الفنانون وفق أعمالهم الفنية المختلفة. هنا "أقام شيلر تصوره للجمال والفن على أساس من الطبيعة البشرية.، وهو ينطلق من المبدأ القائل بأن الفن بعينه، وأن ميدان الجمال مركز للتوثيق بين الطبيعة والفكر، المادة والصورة، فقد عمل جاهدا، وعلى مدار كتابه رسائل في التربية الجمالية للإنسان، على تبيان البنية الجمالية للطبيعة الإنسانية. فإذا كان الإنسان مسرحا للتعارض بين دافعين، هما الدافع المادي والصوري، أي الحس والفكر، فإن الجمال هو واسطة انعقد بينهما في وحدة دافع اللعب"[1]. يبدو أن تجلي الخطاب الجمالي في الواقع المعاش لدى الإنسان هو الذي مكن الإنسان من أن يصل إلى علاقة قوية بين الأعمال الحسية والأفكار العقلية لها، وبذلك يكون العمل الحسي هو عمل فكري قائم على أساس التصورات الجمالية الموجودة في العقل الفطري وجودا مسبقا وهو ما جعل من الخطاب الجمالي الفني يضمن وجود مجال للفن يعبر عن الحقائق وفق التصورات الموجودة في الواقع الطبيعي لها. ومن هنا نجد كانط "يعرف الجمال الطبيعي بوصفه شيئا جميلا، أما الجمال الفني فهو تمثل جميل للشيء. وللحكم على الجمال الطبيعي لسنا في حاجة إلى معرفة الغاية، بل يكفي أن يعجب الشكل وحده. أما إذا الشيء نتاجا لإبداع الفن، فإنه يفترض دائما غاية، أي مفهوم لما ينبغي أن يكون عليه الشيء. فالفن في هذا المعنى لا يقدم لنا مثالا يقايض الجميل، لأنه يمثل دائما كيفية عقلانية، تنطوي على عناصر تصورية، وتفهم دائما في المجال الأخلاقي. لذا فإن الفن لا يكتب شرعيته عند كانط إلا بوصفه نتاج العبقرية، أي من قدرة لا واعية مستلهمة مباشرة من الطبيعة. إن الفن في نظر كانط هو نتاج العبقرية، والعبقرية هي موهبة طبيعية واستعداد فطري، ينتج وينشأ أصيلا بعيدا عن التقليد"[2]. إن نظرة كانط إلى العبقرية الفنية نظرة أكثر واقعية وأكثر موضوعية، إذ لا سبيل لفهم الفن إلا عبر الحكم الجمالي الطبيعي الموجود والذي يؤسس على قواعد عقلية، وعناصر تصورية بمدركات عقلية وفنية

[1]- هشام معافة: التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، مرجع سابق، ص 133.

[2]- المرجع نفسه، ص 116-117.

ينبغي أن تلامس الواقع الفني الموجود في الإنسان ذاته. ولا يكون ذلك إلا عبر الإبداع الفني والخيال والصور التي تحاكي الحقائق الموجودة على أرض الواقع الجمالي.

يرى لالو "أن الفن حقيقة قائمة بذاتها، وأن الأحداث الفنية لا ترتبط بالأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية إلا بشكل عابر، وأن الحياة السياسية والحياة الجمالية قوتان متعارضتان ومع أنهما تعملان إيجابيا وسلبيا في طريقين مختلفين أصلا، فإنهما غالبا ما يتعارضان في تطورهما، ولا ينبغي أن نبحث القوانين الجوهرية للفن خارجه، ورغم هذا فإن هذه القوانين –هكذا يؤكد الأستاذ لالو– ذات طبيعة جمالية، فالواقع أن هناك ملابسات جمالية للفن، غريبة عن الفن نفسه، تؤثر فيه من الخارج كما تفعل العادات والقوانين العقائد، وهي التي تتحكم في نشاطاته الخاصة وفي نموه الداخلي. هذه الملابسات الاجتماعية الجمالية المحددة تفرض نفسها على الأفراد"[1]. أساليب الفن بذلك هي أساليب مختلفة بعيدة عن الواقع السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي للمجتمعات، لأن ذلك يهبط من قيمة الفن بالنسبة إلى الفرد وإلى المجتمع كقوة فاعلة فيه، إذ لا يمكن للإنسان أن يستمتع ويتذوق الحقيقة الفنية إلا بعيدا عن المشاكل السياسية والاقتصادية، وتلك حقيقة لابد منها. "والصفة الاجتماعية للفن –هكذا يضيف لارو– تتميز بالجزاء الاجتماعي الذي تحميه وهو جزء بعضه متفرق، وبعضه منظم، فهناك قوانين جمالية، كما أن هناك ضمان لعلم الأخلاق مثلا كقوانين جمالية، وهناك فهم معين للجمال في كل عصر وفي كل بيئة، مثل أعلى كحقيقة تفرض نفسها على كل العقول، لها صفة الفضيلة الأميرة، وتصبح الأعمال التي تحقق هذا المثل أو تقترب منه موضع التقدير. أما تلك التي لا تستجيب إليه، فإنها تصبح موضع التأنيب، وهكذا يعرف المؤلف الناجح أو الفاشل، أو الاستهزاء أو المجد أو الاحتقار"[2]. من الواضح أن الفكر الجميل ينشأ بالضرورة من مختلف الأفكار الجميلة التي لا غنى للإنسان عنها في هذا الوجود، وهو بذلك يصورها وفق رؤية واضحة ومحددة تنطلق من واقع أكثر عقلانية وأكثر تقبلا بالنسبة لجميع الناس. "إن مقولة الجميل هي نفسها كتبت معاني متعددة، إما بجبل الجميل وفق المنظور الأفلاطوني على مثال، على ماهية، على جمل مثالية أو

[1]– جان برتليمي: بحث في علم الجمال، مصدر سابق، ص 45.

[2]– المصدر نفسه، ص 46.

مطلقة، على سبيل المثال يقصد بجميع الأنماط التي تتمظهر أو يتمظهر بها الجمال السامي، العظيم، الجليل، الرائع...الخ، وإما أن الجميل يعين قيمة مشتركة في جميع هذه الأنماط، بوبجارتن لا يتناول مشكلة هذه التمايزات، فهو يعتقد –وقد تأثر بنظام التناغم المسبوق– الذي بلوره ليبردز، وبالمتنوع النفسي لدى كريستيان وولف بأن الجمال هو ما يثير الانفعال في الفنون الجميلة ويسمح باستبيان التناغم السائد في العالم وفي الطبيعة، وبإدراك التمام الإلهي الذي يسود هذا التناغم"[1]. هذا التناسق والتناغم في الجمال يتسم إذن بصدق الملاحظة والمشاهدة الجميلة للأشياء الطبيعية الجميلة، لأن الانفعال هو جزء أو ميل من الفنون الجميلة إلى الواقع الجميل المتأثر فينا عقلا وفعلا وطبيعة. وهو ما جعل فلاسفة الجمال يؤكدون على رابط الانفعال بين الجميل والأشياء الجميلة في حد ذاته حتى يستكمل الجمال جوانبه بكل أشكاله وصوره.

[1]– مارك جيمينز: ما الجمالية؟ مصدر سابق، ص 132–133.

المحاضرة الثالثة

المشكلة المعرفية في الخطاب الجمالي

تتضح معالم المشكلة المعرفية في الخطاب الجمالي من خلال تلك الأعمال الفنية التي تجمع فيها جميع الأفكار والأيديولوجيات الفلسفية المختلفة، فيحس الإنسان من نفسه نقصا في المعرفة الجمالية وفي مفاهيمها وأدائها وأيديولوجيتها. إن مشكلة المعرفة تتحدد في العمل الفني المحسوس. "إن العملية التي من خلالها يتحول موضوع الجمالي الفني إلى موضوعي جمالي، تصبح أكثر وضوحا عندما تمعن النظر في العنصر المحسوس في العمل الفني، وكيفي يصبح عنصرا جماليا من مكونات موضوع الجمالي، فهذا العنصر المحسوس هو أهم عناصر العمل الفني، لأنه بمثابة الأساس المادي أو البنية التحتية التي يقوم عليها مجمل الموضوع الجمالي والمحسوس في العمل الفني هو مادته أو طابعه المادي أو شيئيته، فكل عمل فني يمتلك مادة تؤسس طبيعته المحسوسة"[1]. إن مشكلة العمل الفني هي مشكلة بنيوية بالأساس تمتد من القاعدة أو المادة الطبيعية إلى العمل الفني كمادة داسمة تؤثر في مختلف الجوانب الفنية وعلاقتها بالفنان الإنسان المنتج لتلك الأعمال الفنية الجميلة، وهو ما جعل من المشكلة المعرفية في الخطاب الجمالي وكأنها مشكلة قاعدة فنية بالأساس نريد أن نصل إلى الأعمال الفنية الجميلة بالمكونات المحسوسة والطبيعية والتي لها أثر في الذات كما لها أثر في الموضوع وفي العمل الفني في حد ذاته. "ومن هنا تبدو أهمية المحسوس كفهم له السيادة، من حيث أنه يجعل الإدراك خاضعا للموضوع الجمالي. ذلك أن مهمة الشخص المدرك (المتذوق، وكذلك المعني المنفذ) (الذي يعرض العمل الفني)، هي إظهار المحسوس الجمالي، لا سيادته والسيطرة عليه، وإظهار المحسوس يعني إظهار العمل الفني بوصفه موضوعا جماليا، فالمحسوس هو عنصر لا غنى عنه للموضوع الجمالي (أي لظهور العمل الفني)، وهذا يعني بالتبادل أن العمل الفني يحتاج إلى المحسوس كعنصر لازم، كي يتمكن من تجاوز ذاته إلى الموضوع الجمالي عن طريق إظهار هذا المحسوس، أي توصيله وجعله حاضرا. ولذا يقول دوفرين مؤكدا الفكرة الرئيسية في بحثه، إنه يتضح فينا تأثير ميرلوبونتي عليه، إن ما لا يمكن استبداله أي ما يكون جوهر العمل الفني –هو المحسوس أو العنصر المدرك الذي يتم توصيفه فقط من خلال حضوره"[2]. ينطلق بذلك الفن في المعرفة انطلاقة قوية إذا كان الجانب الجمالي الحسي قويا

[1]– سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، مرجع سابق، ص 262.

[2]– المرجع نفسه، ص 263.

بالصورة المحسوسة المادية والتي لا غنى عنها لتجسيد جمال فني واقعي واسع ومقبول حتى يتمكن الجمال من فرض ذاته على الآخرين وفق الواقع الملموس، وهو ما أعاد إلى الواجهة وجود فرص قوية وأكيدة لطرح العمل الفني الجمالي بالمدركات الحسية الموجودة. وهنا نجد فخنر "يروي ويدرس المؤشرات الحسية التي تثير في النفس الشعور الوجداني السار وغير السار وقد تمكن في النهاية من أن يبرهن على صحة منهج جديد في علم الجمال، يؤذن بنجاح عظيم وهو المنهج الخيري، شهد أنه قسم ذلك المنهج إلى ثلاثة أقسام رئيسية: طريقة الاختيار، والاستنتاج، وطريقة التصنيف"[1]. إن مختلف الأشكال الفنية لابد لها من تهيئة فنية تنطلق منها حتى تكتمل مواضيعها الفنية الجميلة في إطار علم الجمال النفسي أو علم الجمال التطبيقي أو الخيري، وهو ما من شأنه أن يؤسس لجمال فني يمتلك المعرفة الحسية والمعرفة التطبيقية لها على أرض الواقع في علم الجمال.

"وحدها فلسفة الفن، أو علم الجمال هو الذي يقوم خلاف ماتوصلت إليه العلوم والمعارف معتمدا عليها في الإجابة على الأسئلة المتعلقة بالقيمة الفنية، فهو أي علم الجمال يلجأ إلى كل الميادين للبحث عن الأعمال مسترشدا بها ومستفيدا منها في اختيار معنى القيمة، إنه العلم الوحيد الذي يتصدى لمشكلة القيمة في الفن بينما العلوم الأخرى تهرب أمام هذه المسألة الأساسية في الفن. إن محاولة التأكيد على أهمية علم الجمال في اختيار معنى القيمة الفنية، لا يغفل الباب على اعتراضات أخرى، فهناك فريق من المفكرين والنقاد لا يرتاحون لاقتحام الفلسفة أو علم الجمال عالم الفن، لأن ذلك في نظرهم يقتضي الحيوية في العمل الفني"[2]

تبدو المشكلة المعرفية في الفن مشكلة أفكار وانتاجات فنية لا مشكلة عمل فني في حد ذاته، لأن الأعمال الفنية الجميلة في الكثير من الأحيان تخدم الذات والعواطف التي ينتمي إليها الفرد حتى يؤسس لمنفعة ذاتية أو روحية، ويحي العقول والأفكار، ويحاول إرساء دعائم الجمال في النفوس قبل العقول. "إن فلسفة الفن تسعى إلى تحديد ما هو مشترك بين الأعمال الفنية، غير أن هذه الأخيرة في نظر هذا الفريق لا تشترك فيما بينها إلا في القليل أو لا تشترك في شيء على الإطلاق، إذ أن كل

[1]- أزفلد كولبة: المدخل إلى الفلسفة، مصدر سابق، ص 124.

[2]- رياض عوض: مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، ط1، 1994، ص 20.

عمل فني فريد لا يشبهه أي عمل فني آخر فالأعمال الفنية ليست كالآلات والسيارات التي تأتي كلها على نمط واحد، لا مجال لإنكار قوة هذه الحجة، فنحن نعرف الأشياء من خلال الصفات والخصائص التي تشترك فيها مع أشياء أخرى، فقد أكد التراث المسيحي أكثر من مرة إنه لا يستطيع أن يعرف الله أو يصفه، لأنه يختلف تماما عن كل ما نعرفه ونراه"[1]

يبدو أن فهم المشكلة المعرفية للخطاب الجمالي هو عدم فهمنا للجمال ذلك أن الجمال يكتفي في الأخير في الجمال المطلق، أي ما يقوم به الكثير وهو جمال نسبي ولو أننا نتأمله أو نحسه أو نعقله فإنه بالنسبة إلينا جمالا ناقصا لا يرقى إلى الأهمية التي تكون في الجمال الكلي المطلق، وهو ما مثل مشكلة من مشاكل علم الجمال وفلسفة الجمال على حد سواء. "لقد حاول هيغل أن يرد هذا الاعتراض قائلا أنه لا ينبغي في إقامتنا علم الجمال أن يتجه إلى الأعمال الفردية، إلى نتاجات فنون العسيرة الحصر، بل يجب أن يتجه إلى العلم المطلق، إلى فكرة الجمال غير أن العلم الحديث يقوم على الاستقراء لا الاستنتاج فهو ينطلق من الملاحظة الدقيقة للجزئيات من ثم إلى ما هو عام، ولذا لا يعود هيغل على رأيه. ونحن ننفي بالجماليات فلسفة الفن او النظرة الفلسفية إلى الفنون، وبهذا التخرج عن إطار بحث نظريات الفنانين والنقاد إلى الفنون. إن نظريات الفن لا تتطرق إلى مثل تلك التفاصيل والجزئيات، إنها تشهد إلى إعطاء نظرة عاملة وشاملة للفن والجمال على نحو ما يبدي لفلسفة العلم التي لا تهتم بدراسة كل علم والتعمق فيه والتوغل في تفاصيله، بل تقتصر على إلغاء نظرة شاملة في تفاصيله، بل يقتصر على إلغاء نظرة شاملة تحيط بجميع العلوم"[2].

هذه المشكلة التي نصادفها في فلسفة الجمال تعبر عن حقائق ذاتية وروحية لابد منها، لأن العلم أو فلسفة الجمال تلامس جمال الأشياء بالذات أو بالروح والتفلسف الهيغيلي إنما يكون لفهم المثالية الجمالية عند الإنسان ومحاولة ربطها بالمعرفة الصالحة لعلم الجمال الذاتي والموضوعي منه.

"وقد أراد شيلنج بعنوان كتابه فلسفة الفن أن يظهر الفرق بينه وبين معاصريه من الجماليين، وأن يوضح أن فلسفة الفن عنده تندرج في تنسيقية فلسفية لا تفقد فيها الجماليات شيء من منزلتها

[1]- رياض عوض: مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص 21.

[2]- المرجع نفسه، ص 05-06.

الفلسفية، وتتمكن هذه الفلسفة من الولوج إلى الأعمال الفلسفية من خلال تأمل فلسفي متعال في أشكال العلم وليس يتوسط المحاسبة مع الأعمال الفنية العينية. والخاصية المميزة للفاعلية الفنية هي وحدة الواعي واللاواعي. فما يتعبر موضوعي قصدي في العمل الفني يحصل على شكل، فيمكن من ثم بصورة تأملية من إعادة بناء كولسته الفاعلية الخلاقة. وبذلك تكون الفاعلية الجمالية عند شيلنج نموذجا من الفاعلية الخلاقة عامة"[1]. إن روح الأفكار الفلسفية الفنية الجميلة ليس كواقعها الجمالي كانت ولا زالت قائمة على الأمور والملموسات الفنية بإعادة النظر إلى الأشياء والحكم وفق النظرة المتعالية لها عن الواقع، وبما أن معرفة الجمال لابد لها من معرفة الفن الجميل، فإن ذلك التناغم الحاصل بين الواقع الفني والجمال ما هو إلا انعكاس لفكر عقلي أثر على الفواعل الأخرى المرتبطة بالإنسان ككل. "فالنفس عند هيغل هو الحدس العيني وتصور للروح المطلق في ذاته باعتباره مثالا أعلى للصورة العينية التي نبعت من الروح الذاتي، والتي تكون فيها المباشرة الطبيعية مجرد رموز من المثال شكل الجميل. إلا أن الروح المطلق لا يمكنه أن يتحلل إلى أشكال عينية لذلك كان روح الفن الجميل روح شعب محدودا. فالأعمال الفنية لم تبلغ الشكل اللامتناهي، إنها ليست بعد دراسة للروح الحر. والفن الجميل مرتبط بالأديان، إلا أن لهيغل احترازا، إذ هو يستثني شيئا من حكمه هذا. فما دام الفن والدين منبرا وثيق الترابط فإن ذلك يبين أن الروح خلاف عملية تحقق إمكانا تكون فيه الأشكال المختلفة لمغايرة ذاته، فإنه في الحقيقة قد بلغ بعد درجة عينية للروحانية التي أصبحت في ذاتها حرة"[2]. قد اتخذ الفن مجالا بينه وبين الدين فكانت العلاقة بينهما علاقة ترابطية، لأن الفن مرتبط تمام الارتباط بالقيم الأخلاقية والتي هي في الحقيقة قيما أخلاقية دينية بامتياز. لذا استوجب معرفة الأخلاق الدينية لها والمعرفة الفنية لها أيضا. "إن علم الجمال الكانطي مدلوله ينبغي أن يدرك جيدا أن الأساس الجمالي في رأي كانط يكمن في انسجام الفهم والمخيلة بفضل حرية تحرك هذه الأخيرة، فضلا عن ذلك فإن العبقرية هذه المبدعة للأفكار الفنية والتي بدونها قد يرى أي صنيع فني، تكمن هي نفسها في هذه الدوزنة المتعددة الفهم الفني والمخيلة ونظرية الانسجام الذاتي هذه تقر

[1]- هنس زند كولر: المثالية الألمانية، مصدر سابق، ص 80-81.

[2]- المصدر نفسه، ص 82.

جميع الخواطر الجمالية لدى كانط"[1]. إن الإبداع الفني هو إبداع لمعرفة فنية وحل لمشكلات عويصة في فلسفة الجمال، أو علم الجمال، ولابد من وجود علاقة تربط هذه بتلك، إلا أن المعرفة الفنية هي أكثر المعارف حكما على الجمال وأكثر المعارف استيعابا له. فالمعارف التصورية المحسوسة، بذلك لا يمكن الرجوع إلى القول أن فلسفة الجمال هي الصورة الذوقية لكل حكم ذوقي يتجلى في الواقع المحسوس له. ومن هنا يمكن سياق فلسفة الفن على نحو خيالي أو ميتافيزيقية لا يفضي إلى قواعد عقلية أو منطقية تماثله أو تصارحه على أرض الواقع الجمالي والفني.

"وعلى ذلك فالجمال والقبح يتجاوزان في عالم الكون والفناء، فالموجودات جميلة من جهة الصورة، وغير جميلة من جهة المادة، وهي أقل جمالا بمقدار ما تخص الصورة في ركان المادة وتبدو أكثر جمالا بمقدار ما تتخلص من مادتها باتجاه صورتها، ولأنها لا تستطيع أن تتخلص من مادتها تماما فهي بالتالي لن تكون جميلة تماما على نحو مطلق، مثله مثل أي كمال لآخر أمر لا يتحقق بهذا العالم، إلا أن غياب الجمال المطلق لا يعني غياب الجمال، فالجمال موجود إلا أنه نسبي، فهي جميلة بما فيها من صور وجماليات تندرج من الجمال الحسي إلى الجمال العقلي أو الروحي الذي يبلغ ذروته في الإنسان عن طريق الاقتراب من الجمال المطلق"[2]. إن الجمال بذلك هو نسبي ومطلق بحسب الحالات الجمالية التي ينتمي إليها والتي تخص الإنسان. وبما أن الجمال هو الصورة المتعلقة عن كل ما هو محسوس فإن عالم الحس متغير بتغير الطبيعة الموجودة فيه، وبالتالي يكون الجمال متغيرا بتغير الظروف الطبيعية والفكرية والروحية للإنسان ويتغير بتغير الزمان المكان أيضا تقوم فلسفة الفن عند أفلاطون على فكرة التعالي، فالجمال أسمى من هذا العالم ولا يدلنا كي نستحسن بالجمال العميق في الأشياء من التقرب من المثاليات، ورأى أن الفلسفة أرقى من الفن لأنها تتأمل الصور وليس تقليد الصور، لهذا كان على الفن الاقتراب قدر المستطاع من ماهية الفلسفة بتوجيهه نحو الحق والخير واعتبار الأخلاق المقياس الأكبر للفن"[3]. تبدو مشكلة المعرفة في الخطاب الجمالي مشكلة أخلاقية بالأساس، ذلك أن الذي

[1]- دني هويسمان: علم الجمال، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 2018، ص 61.

[2]- مصطفى عبده: مرجع سابق، ص 54.

[3]- المرجع نفسه، ص 54-55.

يبحث عن الفن الجمالي في أرقى صوره المعرفية يجب أن يتوجه صوب الأخلاق، إن الأخلاق هي القيم والمثل العليا للحقائق الفنية الجميلة التي على الإنسان أن يناشدها للمعرفة الجميلة وفق الأخلاق الجميلة، وهو مادي إلى العلاقة في الفكر اليوناني القديم وحتى عليه بعض الفلاسفة المحدثين والمعاصرين. "يمكن القول عموما أن الوسائل التي نستعملها في كل فن من الفنون، حينما ننظر إلى ذلك من الناحية المادية متباينة تماما، ولكن حينما ننظر إليها من الناحية الداخلية فهي من دون شك متشابهة. وهنا تجدر الإشارة إلى أن الواقع اللامرئي الذي يكشف عنه الفن لا يمكن أن يعطي للرائي كشيء من الأشياء التي ندركها أمامنا. على سبيل المثال إن ما يمكن رؤيته بحق حينما نكون أمام لوحة فنية في الألوان والأشكال والصباغ، أما عندما تكتسي اللوحة الفنية طابعا تشخيصيا فإننا في هذه الحالة نرى أشياء وكائنات. ولكن مع ذلك فإن الحياة التي لابد من عرضها على اللوحة الفنية، لا يمكن أن ترى على اللوحة مثلما ترى الألوان والأصباغ"[1]. إن أسمى صور الجمال الفني هي تلك التي تصور الصور الفنية الجميلة التي تعبر عنها عبر الأشكال والألوان ومختلف الرسومات المعبرة عن الحقائق الدفينة في النفس وفي الذات، وهو ما جعل الجمال يصر عن واقع مؤلم، أو عن واقع جميل في حد ذاته حتى يتمكن الإنسان من بسط جماله على الوجود الفعلي وفق نظرة مستقبلية هادئة ومرنة ومريحة، فالمعرفة بعلم الجمال هي المعرفة بكل شيء في الوجود، وكأ، الجمال هو كل شيء في الوجود، لكن برؤية الإنسان له يختلف من شخص إلى شخص آخر وفق الأخلاق الشخصية والذاتية وهو ما جعل الجمال يعلو على الذات وعلى النفس إلى الروح الأخلاقية الثاوية فيه.

إذن يعتبر الجمال «قيمة اختلفت حولها وجهات النظر، إذ الجمال شيء لا سبيل إلى تعريفه أو تحليله أو تغييره، ولعل ما انتهى إليه الفيلسوف الإسباني المعاصر جورج سانتيانا، في كتابه الإحساسات والجمال على نحو حيث يقرر أن الجمال على نحو ما نشعر به أمر لا يقبل الوصف، فنحن لا نستطيع مطلقا أن نقرر ما هو الجميل أو ماذا عسى أن يكون معناه؟ وهناك فريق آخر من الفلاسفة يرى أن الشيء الجميل هو الذي تتوفر فيه صفات الكمال والانسجام والتوافق والوحدة

[1]- كمال بومنير: مقاربات في الجماليات المعاصرة، مرجع سابق، ص 129-130.

والتوازن والإيقاع والتناسب والنظام والرشاقة وغيرها. وربط فريق آخر بين الجمال واللذة إذ الخبرة الجمالية لا تخرج عن كونها تجربة سارة تستشعر فيها اللذة بوصفها خاصية مميزة للشيء نفسه»[1].

إن مسألة الجمال إذن هي مسألة قيمة أو إحساس مشترك، أو لذة مشتركة بين جميع الناس على أساس اختلاف أذواقهم وألوانهم، فالقيمة الجمالية هي قيمة شعورية ذاتية. تتجاوز أحيانا حد الشعور بالذات إلى الشعور لغير الذات أو الشعور بالإحساس، أو بلذة الإحساس وهو ما يجعل الجمال جمالا يبحث عن الحقيقة الذوقية الكامنة وراء الأشياء الجميلة في الطبيعة«فيدخل غير المتذوق في تجربة جمالية ناضجة ينبغي عليه أن يتعاطف مع العمل الفني أولا بأن يزيل من فكره ي فكرة مسبقة يمكن أن تعيق عملية التذوق ويترك للعمل الفني المجال كي يثبت نفسه، ومن أجل حدوث الألفة الفنية على المتذوق أن يكون على معرفة بطبيعة الفن، مصادره عناصر العمل الفني، أسس نجاحه وأن يكون على معرفة بالوسيط كما يعي قدرة الفنان في التعامل مع هذا الوسيط، ومن الأفضل أيضا أن يكون على معرفة بالفنان وأسلوبه الفني، ومدرسته وشخصيته»[2]. الفن إذن هو ترابط معنوي وذاتي يكون بين الجميل والشيء الجميل أو الجمال على أساس المودة والمحبة الفنية الجميلة، ويتدخل الشخص الفنان بذاتيته من خلال عواطفه الجياشة وميولاته الفنية التي يبديها على العمل الفني ويترك أثرها عليه، وهي بذلك جوانب يجب أن تكون حتى يكون العمل الفني عملا ذا معنى أخلاقي. «والمتأمل للعمل الفني لا يفكر في الماضي أو المستقبل، بل في اللحظة فقط وهناك فكرة أخرى كان لها تأثيرها القوي في تاريخ التفكير الجمالي تلك التي تميز بين فنون الزمان وفنون المكان، الأولى التي يقع فيها أداء الفنان أو إدراك المشاهد من الزمان مثل فنون الموسيقى، المسرح، الأدب، الرقص، الفن السنيمائي، ومن الممكن أن يتفاوت الوقت اللازم لتذوق الأعمال في هذه الفنون من بضعة دقائق مخصصة إلى ساعة أو اثنتين أو حتى عدة أيام، أما الثانية فنون المكان فهي التصوير، النحت والعمارة، فالأعمال في هذه الفنون لا تمتد خلال الزمان ومن الممكن تذوقها على الفور»[3]،«وهكذا فإن الفن

[1]- حربي عباس عطيتو: عباس محمد حسن، مدخل إلى الفلسفة، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2014، ص 312.

[2]- أمال حليم العراف: فلسفة وفن، دار البداية، ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 74.

[3]- المرجع نفسه، ص 72.

المعاصر وخاصة في مجال الفنون التشكيلية والموسيقى أصبح يعرف أعمالا فنية هي في حقيقة الأمر جد محيرة، بل ومخالفة للمعايير المألوفة، ولهذا فقد يهتم الن المعاصر أنه أصبح ينتج أي شيء، وبالتهجم على حياة الفن، إن كل اعتداء يوجه ضد الفن قد يسمح بالاستشهاد ويميل للتأكد مرة أخرى بتوقفه المشؤوم عن الفن. ولكننا رغم ذلك قد تكون أمام تأويلين للأطروحة الهيغيلية، وهذا ما يستوجب الاهتمام بهما»[1].

لقد اختلفت الآراء حول الفن والتفكير الفني والإبداعات الفنية المختلفة حيث لاقى الفن تفاوتا طبيعيا وفكريا بين مستخدمي وسائل الفن على الساحة الفنية في الأعمال التي دائما ما تقتضي إلى عمل جميل بإنتاج غير جميل أو عكس ذلك مما يوصف به الفن الموسيقي أو الرياضي، وإن كل فن جميل يروق للبعض ولا يروق للبعض الآخر، فالأعمال الفنية كثيرا ما تكون عبثية وتذب الهواة والمحترفين والناشطين في حقل الفن على أساس الاستماع والتذوق لا على أساس وضع تجارتهم في ميدان الفنون الجميلة. «لقد كان الفن دوما على حسب ما كان عليه في الماضي، ولكنه لم يعد مشروعا اليوم لأنه أصبح مفتوحا على ما يريد أن يكون، وربما سيصير عليه. وهذا يعني أن كل عصر جرى اتساق مآل الفن، لأن هذا المفهوم يتعدل تبعا للسياق الاجتماعي والتاريخي. غير أنه لا يستبعد إمكانية زوال الفن في المجتمعات الحديثة ما بعد الصناعية، وذلك عندما يتخذ شكلا يتعذر ربطه بالمعاني السابقة. إن الفن يتضمن عوامل زواله كما أقر بذلك أدورنو، وهكذا ما قد يجعل اليوم في عالم ازدادت فيه سيطرة الصناعة الثقافية التي أصبحت خاضعة لعقلنة متزايدة لكل النشاطات الإنسانية. وفي الحقيقة ليس الفن هو الذي يموت ولكن يكون حقه في الوجود ومرت كهذا لم يكن يتصوره بطبيعة الحال هيغل»[2]. إن مشكلة المعرفة في الفن الجميل أنها لا زالت تتحدث عن الأصالة الفنية ومحاولة مزاوجتها بالمعاصرة الفنية، أو بعصرنة الفن وهو ما من شأنه أن يعزل الفن على باقي الفنون الأخرى التي تتسم بالموضوعية وبالحس المشترك بين الفواعل الفنية الصانعة للفن والإنسان الفنان المبدع للأفكار الفنية في ظل وجود ما يسمى بالعولمة أو العصرنة، وهو ما جعل من الفن

[1]- مارك جيمنز: الجمالية المعاصرة، الاتجاهات والرهانات، مصدر سابق، ص33.

[2]- المصدر نفسه، ص33، 34.

يتماشى مع السياق الشعبي في ظل وجود صراع بين الفن الذاتي والفن المحسوس لدى الإنسان في حد ذاته، فالجمال في ذلك لا ينكر إنكاره لدى الإنسان «لأنه إذا كان هناك جمال آخر خارج الجمال في ذاته، فليس جميلا لأي دافع آخر، غير مشاركته لذلك الجمال، وأنا لا أفهم هذه الدواعي العلمية ولا أستطيع معرفتها، وإذا أخبرني أحد ما عن دواعي جمال الشيء لأن له لونا أو شكلا أو شيئا من هذا القبيل، فإن لا أدخل أبدا في مثل هذا النقاش لأنه يشوشني، ولكن من البساطة والسذاجة أن أعلم بأن شيئا جميلا لا يمكن إلا أن يكون صنيع حضور ذلك الجمال ومشاركته، وسقراط يضيف يصبح الجمال جميلا بالجمال»[1].

إن المعرفة بالجمال هي المعرفة بالإنسان والمعرفة بالوجود، ولا يمكن عزل هذا عن ذاك إلا في إطار وجود علاقة جوهرية بينهما، أي الجميل والجمال والشيء الجميل، وهو ما جعل فلسفة الجمال فلسفة ذاتية وموضوعية في آن واحد ولا يمكن تحقيق الغايات والأهداف إلا عبر وجود. «إن استقلالية الفن، على عالم الإنتاج الاقتصادي، ضروري للتكيف وللكشف عن الميكانيزمات العميقة للنظام السائد، فهي تقيد له الطريق لبناء عالم أفضل مما هو سائد بفضل مخيلة مبدعة، حيث أنها تشيد بما يجب أن يكون. هذا ما يجعله يختلف عن الأدب الملتزم الذي يعبر عن صراع الإنسان في ظل عالم الإنتاج الاقتصادي، لأن للفن لغة ومجال خاص به، ولكن هذا لا يمنعه من الإحساس في كشف التيار عن الواقع المزري السائد لأنه إذا ما التزم بالواقع، وبالأيديولوجية السائدة الدعائية سوف يستيقظ بالضرورة في عالم الشيئية التي تفقده طاقته الإبداعية ولكن يجب أن لا نفهم من الاستقلالية الفنية الابتعاد النهائي في العالم الواقعي وعلاقات الإنتاج، وما يشبه من صراعات من أجل الحياة والحرية. فبإمكانه أن يتعرفّ، بل من واجبه لتلك القضايا، ولكن بطريقة فنية تختلف كل الاختلافات عن الخطاب السياسي والأيديولوجي المباشر»[2]. الحال بالنسبة إلى مشكلة المعرفة النية أنها تتماهى في العلوم الأخرى وخاصة العلوم الوضعية الحديثة والمعاصرة، فكان الجمال الفني تطبيقا لإعلانات

[1]- دني هويسمان: مصدر سابق، ص29، 30.

[2]- علي عبود المحمداوي، إسماعيل مهنانة: مدرسة فرانكفورت النقدية، جدل التحرر والتواصل والاعتراف، مرجع سابق، ص153.

وإشهارات وامتيازات فنية تحققت ولحقت نظرا للتطور التكنولوجي الحاصل في الفترة الأخيرة من العصور وهو ما جعل من الفن يسلك سبيل العلم والعولمة لدراسة وإعادة إنتاج ذاته بذاته. «إذا كان الحدس الجمالي لا يعدو أن يكون هو الحدس المتعالي الذي صار موضوعا، فإنه يفهم من نفسه أن الفن هو الأورغانون الحقيقي والأبدي الوحيد، كما هو في الوقت نفسه الوثيقة الوحيدة للفلسفة التي تكون دائما وأبدا من جديد ما لا تستطيع الفلسفة أن تعوضه بشكل خارجي يعني العنصر اللاواعي في صلب الفعل والإنسان وهويته الأصلية مع العنصر الواعي. ولذلك تحديدا إن الفن هو الأمر الأعلى شأنا عند الفيلسوف، من أجل أنه يفتح له أقدس الأقداس حيث يخترق شغله، في وحدة أبدية وأصلية ما يوجز في الطبيعة والتاريخ منفصلا، وما ينبغي أن يقر من نفسه بشكل أبدي في الحياة والفعل، كما في الفكر»[1].

إن الوعي بالفن بطبيعته يجعل منه شيئا موجودا بالضرورة ولابد له من أن يكون فعالا في الوجود الحسي لأنه بحاجة إلى الوعي في الفن، والوعي الفني هو ضروري لوجود الأشياء الجميلة المحسوسة وغير المحسوسة من الأعمال الفنية. إن علم الجمال ينطلق من التفكير ولابد له من حيز في المادة الوجودية الخارجية الموضوعية، فهو بذلك علم موجود بالفعل وموجود بالقوة ولا يمكن أن نتجاوزه. «وقد اهتم بمدى صلة الفن بالحقيقة، وأن الشعر جوهر الفنون، فيقول: الفن حقيقة وشعر. أما الفن عند كاسير فهو شكل من أشكال الرمزية فيقول: الفن شكل ورمز ووظيفة الفن عند سوزان لأنجز هي إحالة الوجدان إلى حقيقة موضوعية فيقول: الفن رمز ومعنى. أما الفن عند هربرت ريد فهو لغة رمزية لا مجرد وسيلة للمتعة أو اللذة فيقول: الفن شكل ومعرفة»[2]،«ونجده يقول: إن الفن رسالة إنسانية، ووسيلة بشرية للإفصاح عن حالة الوعي الإنساني بتقديم الحل الرائع من خلال الإيقاع الجمالي لتحقيق الرؤية الجمالية انبثاقا من عقله الإبداعي»[3]. العقل الإبداعي ذلك هو ما يجعل من

[1]- هنس زند كولر: المثالية الألمانية، مصدر سابق، ص844، 845.

[2]- مصطفى عبده: مرجع سابق، ص82.

[3]- المرجع نفسه، ص82.

الجمال جمالا جذابا، ومبدعا في الحقيقة الواقعيةالتي ينتمي إليها في الفعل الجمالي لحد ذاته، وهو ما وضع فارقا بين الجميل والجمال في الفعل الجمالي.

«فالتعبير الفني تعبير إرادي يقترن بخلق عمل يدخل التراث الثقافي لمجتمع معين ومن ثم لا يعد أي تفسير عملا فنيا، فالتعبير الآلي في الانفعال عن السرور أو الغضب لا يكون فنا ويتميز التعبير الفني بأنه غاية في ذاته وليس وسيلة لتحقيق أي غاية عملية أخرى. فقد يعبر الإنسان عن حاجياته إلى شيء معين أو مطالب خاصة وبمجرد تلبيته هذه الحاجات أو المطالب لا يبقى بمثل هذا التعبير أي أهمية، فالعمل الفني يحتفظ بقيمة فنية ثابتة سواء أدى إلى تحقيق مطلب أو لم يؤدي فقصيدة حب يوجهها الشاعر إلى محبوبته تظل لها قيمتها سواء استجابت المحبوبة أو لم تستجب والقصة المعبرة عن الحاجة إلى الثورة تظل باقية معبرة حتى بعد قيام الثورة السوفيتية»[1].

العمل الفني هو انفعال وهيجان وردود أفعال يكتسبها الفنان من خلال أعماله الفنية المباشرة، وذلك من خلال التعبير عن ذلك بالأفكار الشعرية والخيالية والتصويرية الواقعية والمجدية والمعبرة عن حقيقة الأشياء ووجوديتها. «فلا يجب أن يقوم انسجام الأشكال وفق مبدأ الدخول في علاقة فعالة مع النفس الإنسانية. إن هذا المبدأ قد حدد بكونه مبدأ الضرورة الباطنية. وهذا من أجل الوصول إلى الجميل وتذوقه والكشف عن حقيقته الروحية المنزهة عن أي غرض أو غاية مادية، وقصد تحقيق جمال خاص من خلال تقصي اللون والشكل قصد التعبير عن هذه الضرورة الداخلية معتمدا التمثيل الصوري أو التشخيص، بل الأشكال المجردة التي وجد فيها قوة إيجابية تعبر عن الجوهر والمضمون الكامن خلف الظواهر. غير أن فاسيلي كاندنسكي لم يكن ليصل إلى ذلك منذ عام 1910. تاريخ أو عمل تجريدي له. لولا الظروف التاريخية التي مهدت لظهور فن لم يعد بالإمكان اعتباره مطابقا للتمثيل الصوري أو التشخيصي، غير أنه وبعد عام 1910 صنف كاندنسكي أعماله الفنية التجريدية إلى ثلاث محسوسات»[2].

[1]- أميرة حلمي مطر: علم الجمال وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص18.

[2]- كمال بومنير: مقاربات في الجماليات المعاصرة، مرجع سابق، ص34.

إن روح الفن الجمالي يبقى خلاقا بالنسبة لأولئك الذين يعلمون أن الفن هو فن الجمال بمعناه الواقع، ولا يتركون له أثرا حتى يتمكنوا من جعله فنا يتحدد بمقاييس الجمال الذاتي والأخلاقي ولذلك نجد كاندنسكي يقسمه إلى:

«**1- انطباعات**: التي يمكن أن ندرك من خلالها بعض التلميحات إلى الطبيعة الخارجية.

2- ارتجاليات: المتولدة من الحياة الداخلية للفنان، وإسقاطه العفوي لجماله أو تجربته المعاشة التي اكتسبها عبر انطباعاته.

3- التركيبات: التي تشمل جملة الخبرات التي تراكمت لدى الفنان والتي تؤهله حقا لإنتاج أعمال فنية واقعية، لما تتضمنه من خيرات فنية متراكمة وناضجة من الناحية الجمالية»[1]. حتى يتمكن الجمال والمعرفة الجمالية من إيحاء القوة الكامنة وإدخال السر الجمالي في الخيرات الفنية الموجودة، فإن ذلك يكمن في عنصر واحد وهو الإرادة الجمالية القوية والصادقة لإحقاق عمل جمالي إيجابي فعال يرقى إلى مستوى الحقيقة الفعلية من أجل استمرارية الأشياء الجميلة وإيجاد ذلك في الواقع العملي الموجود في الذات وفي الإنسان الذي ينتمي إليه، وهو ما جعل الجمال جمالا يسعى لإحقاق الحقيقة الفعلية الجميلة«ومن هنا تظهر العلاقة الوثيقة بين الفنان وأدائه الراقص والموسيقى لأن الصلة بين فكر الفنان والأداة لا شك ذات أهمية كبيرة في علم الجمال. وقد تكون في الفنون التشكيلية أوضح منها في فن الشعر والموسيقى، ولكن لابد من وجود هذه الواسطة الحسية، وهذا ينقلنا إلى الشرط الأخير الذي يمكن أن نعبر عنه بالصورة أو بالشكل أو التصميم فيكون بمثابة التركيب بالنسبة للفن»[2]. لغة الفنان تكون لغة جمالية راقية تعتمد على الصورة الحواس والمعاني الجميلة النافعة للإنسان وللآخر في الوقت نفسه، ولها ذوق خاص ومعنى جميل دو فن روحي يمتاز بالخير والأداة الفعلية، فالأعمال افنية المختلفة تكون معرفية بالجمال، فمشكلة الجمال المعرفي أنه خاض في العولمة والتقنية والأداتية وهمش دور الجوانب الذاتية في الإنسان «وأما عصر الحداثة فقد قدر لبحث الجمال أن يعيش مع انبثاق فلسفة الذاتية، فلسفة العقلانية الغربية. ففي ذلك العصر تأسس علم الجمال على يد الفيلسوف الألماني

[1]- كمال بومنير: مقاربات في الجماليات المعاصرة، مرجع سابق، ص35.

[2]- أميرة حلمي مطر: مرجع سابق، ص20.

ألكسندر بومجارتن 1914- 1762م، ذلك الفيلسوف الذي ربط بين ما هو جميل في العمل الفني وحال الذات المدركة له، إذ جعل جمالية العمل الفني مشروطة بأحكام الذات، وهذا ما سنجده واضحا في مشروع كانط 1724- 1804م النقدي عندما وضع أحكاما لمنطق تذوق الأعمال الفنية، ذلك المنطق الذي يشير إلى أن الشعور بالجمال يدل على شيء في الموضوع ذاته، وإنما تشعر فيها الذات، إذ أن أحكام الذوق ليست أحكاما معرفية ومنطقية بقدر ما هي جمالية تتعلق بإدراك الذات لها، فالجمال هو ما يثير انفعالاتنا الذاتية أثناء حصول التجربة الجمالية»[1].

ينطلق الجمال من الشعور بالذات، ولا ينطلق من أي شيء آخر، إذ لابد من الجمال أن يمر عبر التجربة الذوقية الجمالية التي تكون عبر الجوانب العاطفية والإرادة الحرة للإنسان العاقل الذي يثبت الجمال عبر الفكر الحر الذي ينطلق منه إلى الطرف الآخر. «يتضح أن الفن قد عرف في المجتمعات الغربية تدهورا، ومن بين الوسائل والآليات التي يتم توظيفها للتحكم في الفن وإدماجه في الوضع القائم وتوجيهه لخدمة الأيديولوجيا السائدة هو النشر الجماهيري للأعمال الفنية والأدبية والموسيقية عن طريق تحويلها إلى سلع تباع وتشترى في الأسواق والمحلات والمعارض بشكل مبتدل حيث يغلب عليها الطابع التجاري والنفعي الذي يبعد الفن عن حقيقته ووظيفته الاجتماعية أو الإنسانية، غير أنه من الضروري الإشارة هنا بالقول بأن نقد مفكري النظرية النقدية لم يكن منصبا على انتشار الفن في الحياة الاجتماعية، أو ما يسميه الفيلسوف الفرنسي مارك جيمينز بدمقرطة الفن حيث أصبح الفن بفضل وسائل الاتصال التي عرفتها المجتمعات المعاصرة ملاذا لجميع الناس، فالحفل الموسيقي الذي كان يحضره مثلا مجموعة من الناس فقط يمكن اليوم أن يسمعه ويشاهده الملايين عبر شاشات التلفزيون، وعن طريق قنوات فضائية مختلفة، ويعتبر هذا مكسبا للفن»[2]. وعلى هذا يكون الفن المرئي أو المسموع فنا واقعيا ومقبولا لدى المجتمعات الحديثة والمعاصرة والتي عاشت ظروفا غير الظروف التي عرفتها من قبل، فالفن غير الفكرة من الثقافات السائدة في المجتمعات الحالية. «إن

[1]- إسماعيل مهنانة: من الكينونة إلى الأثر، هايدغر في مناظرة عصره، مرجع سابق، ص98.

[2]- كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى إكسيل هونيث، مرجع سابق، ص72.

الجمال هو ذلك الذي يكون ممتعا بالضرورة، وهذه المتعة تبعث في نفوسنا ونحن حين ندركه ينبغي أن تكون الصلة مقطوعة تماما بين الفن وبين أية فائدة مهما كانت»[1].

إن المعرفة تمس الفن وتكون له صلة بالمنفعة أو بالجانب البراغماتي لدى الإنسان الذي ما فتئ يبحث عن الجمال الفني في مصالحه التي يسلكها حين يبحث المعرفة الفنية، فلا يجدها إلا فيما يحتاجه من أعمال فنية مباشرة. «ولكن إذا كان العمل الفني لا يدين بجماله إلى نفعيته، فهو يمكن أن يكون على نفس الدرجة من الفاعلية. إن نقص جماله درجة، فلنقل إذن، إن العمل الفني جميل حين تكون صفته الجمالية مقترنة بعمل موهوب قام به صاحبه من أجل الجمال فحسب، فالقصيدة الشعرية، واللوحة، والتمثال، والسمفونية، كلها أعمال عديمة النفعية عمليا، اللهم إن بالنسبة لأولئك الذين يجدون من ورائها كسبا، كالطابع والمنفذ والناشر والتاجر»[2]. يأتي العمل الفني الجميل بمنافع مادية أو معنوية على مختلف الفنانين الذي يسوقون أعمالهم الفنية وفق منطقهم وهواهم وهو ما جعلهم ينشرون الوعي الفني عبر الجمال، إذ لا يكون الجمال إلا مصاحبا للمنفعة الفنية وذلك ببلوغ الأهداف المرجوة من وراء اللوحات الفنية والتمثيل، والمسرح وهنا يرى الفيلسوف سانتيانا: «إن النفس عبارة عن محاكاة لتلك الحياة العقلانية، كما أنه عبارة عن تشكيل تلك الفكرة المثالية عن العالم لكي يتوافق مع الحياة الواقعية، والذي لولاه لما أمكننا أن نقدم أية وسيلة لفهم ذلك العالم الواقعي. فالفن في حد ذاته عبارة عن الحقيقة الأولية لذلك العالم الواقعي، يعد بمثابة الخير الذي لا يمكن التشكيك في صحته. كما أن المنطقة الموجودة في العقل الإنساني والتي تسمى بالخيال تمتلك مجموعة من العناصر تدفع إلى البهجة والسرور والفرح، إذ يعد الخيال أكثر دقة وأكثر ذوقا فنيا من ذلك الذي يوجد في الذكاء. فالقيم أو تلك الصفات الموجودة داخل هذا الخيال تتشكل على هيئة صورة فنية، ولذلك تدعى بالقيم الجمالية، وتدعى الأعمال الفنية أو ذلك الإنتاج الفني الذي يكون لديه هذه القيم الجمالية بالفنون الجميلة»[3].

[1]– عدنان رشيد: دراسات في علم الجمال، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص11.

[2]– أم الزين بن شيخة المسكيني: مؤانسات في الجماليات، مرجع سابق، ص122.

[3]– مارك جيمينز: الجمالية المعاصرة، الاتجاهات والرهانات، مصدر سابق، ص33.

يعتبر العمل الفني عملا جذابا ومهما بالنسبة لأولئك الذين يبحثون عن الحقيقة الذوقية وراء الفنون الجميلة، وهو ما من شأنه أن يجعل تلك الأعمال ذات اهتمام واسع للذين يبحثون عن الجمال الفني وراء القيم الأخلاقية فيه. «لا يمكن فصل الفن والجمال عن فلسفة شوبنهاور لأن الفنان شأنه شأن الفيلسوف يمثل العبقرية ويملك القدرة على التأمل الميتافيزيقي من خلال أعماله الفنية، فالن له وظيفة تطهيرية يهدف من ورائه الفنان والفيلسوف الوصول إلى نوع الغبطة الشاملة التي تتحقق بها أداة الفنان وتحدد مقدار إبداعه الفني. ناقش شوبنهاورالفن وعلم الجمال أو الجماليات في مؤلفه الشهير العلم إرادة وتمثل، خاصة الفصل الثالث، مما يتضح معه مدى ارتباط مفهوم علم الجمال بميتافيزيقاه المثالية، فعلى الرغم من نزعة شوبنهاور التشاؤمية إلا أنه كان يؤمن بضرورة تعميق الحياة الخلقية الوجدانية، وذلك من خلال رؤية تشاؤمية لحياة الإنسان واعتبار الحياة الإنسانية أصل التركيب في الإرادة والتفلسف بالحياة»[1].

إن معرفة الفن هي معرفة الحقيقة التأملية للمواضيع ذات التأمل الميتافيزيقي والذي يمكن من خلاله تحديد الرؤى والأهداف الجمالية الواقعية عبر الحياة الوجدانية للإنسان الفاعل، فالفن هو معرفة الوجود بالجمال، والجمال هو الحقيقة المتخيلة في الفن الذي من خلاله نضع الآراء ونحدد المواضيع وهنا شوبنهاور بأن الجمال «يتوقف على التأمل الجمالي المبني على الذات المتحررة من أسر إرادتها أي الذات الخالصة من ميلها لإرادتها والتي تتجه صوب الموضوع الجمالي، تحاول إدراكه وهي متحورة تماما من التفلسف بالإرادة، وعندئذ نشعر بالسكينة، وفي حالة الخلو من الألم أو الخير الأسمى الذي هو حالة عند آلهة اليونان والبوذية وغيرها»[2].

إن تحرر الفن وميله إلى الحقيقة المثلى لا يكون إلا عبر القيم الأخلاقية، وعبر الرفع من المعنويات الجمالية لكل أولئك الذين يدفعون بالجمال إلى أرقى مراتبه أو صوره منذ بداية الفن إلى نهايته بدعوى وجود أخلاق تهتم بالجمال، ولا تخرج عن نطاقه. وهنا يرى ليوتار بأنه «لا يختص الفن

[1]- مصطفى إبراهيم مصطفى، الفلسفة الحديثة من كانط إلى رينوفيه، ج2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2015، ص154.

[2]- المرجع نفسه، ص154.

بالنسبة إلى ليوتار من موقع الاستطاعة، وإنما يحضر من موقف الطاعة، الواجب، إذ من أنا أستطيع إلى واجب عليك، يكون ليوتار قد اختار تصوره العام حول مدى كمون الفن داخل الموقف السياسي، استعار ليوتار كلمة الطاعة من معجم الكنيسة والتي تعني الطاعة الرهبانية، ذلك لأن الإبداع بالنسبة إلى فيلسوف ما بعد الحداثة يظهر كأمر مقدس لكن من دون إله. وهو شكل من أشكال التقشف. ومن يتمكن من إدراك تقشف الإبداع في علاقة تماثلية مع السماع المتدفق وسوابق المريض إلى متناهية للعلاج التحليلي»[1].

يتحدد دور الفن في المعرفة السياسية كسبيل إلى النهوض بها إلى الأمام وفق أطر إيتيقا النقاش السياسية التي حددها ليوتار والتي من الواجب إتباعها لتحقيق الغايات الجمالية في الهدف السياسي الموجود، وعليه فإن الإنسان يخضع عندها للممارسة الفعلية في الواجب الأخلاقي السياسي اتجاه الفن وهو ما يبرره وجود ثقافة مشتركة يصنعها الأفراد لبناء الفنون الجميلة سياسيا. «لن يكون السياسي بالنسبة إلى ليوتار ضد الجمالية، وإنما وعلى خلاف ذلك يجب أن يكون مستمعا جيدا للخلاف مثلما ارتضاه الطلائعيون وإلى الموسيقى باعتبارها مثالا»[2]. بهذا المعنى يكون السياسي متفاعلا مع الجمال الفني لأنه في الأخير يخدم الجمال الأخلاقي في المجتمع الموجود وهو ما يرتضيه السياسي من علم الجمال والفن. «إن السياسة من هذا الموقع تحددت باعتبارها الأثر الفني إنها، أي السياسة فن تشكيلي للدولة بالكيفية نفسها التي يشتغل الرسم، باعتباره فنا تشكيليا للألوان، فتكون بالتالي قادرة على تكوين شعب انطلاقا من الجماهير، وتكون الدولة انطلاقا من الشعب. هذا ما شكل ولا يزال المعنى الأعمق لمفهوم السياسة الأصيلة. لكن يؤكد ليوتار أنه لابد من تدمير هكذا رؤيا لكونها أسست مع الوقت، أي منذ اللحظة الإفريقية حتى نهاية السياسة الغربية. أنظمة كليانية مستبدة»[3].

[1]- علي عبود المحمداوي: الفلسفة السياسية المعاصرة من الشموليات إلى السرديات الصغرى، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية، ناشرون، الجزائر ولبنان، ط1، 2012، ص224.

[2]- المرجع نفسه، ص225.

[3]- المرجع نفسه، ص226.

يبدو أن نحت الفنون الجميلة في الجانب السياسي يختل عنه في الجانب الفني الجميل الذي لابد من ربطه بالفن التشكيلي حتى يتصور السياسي أن الجمال هو فن إبداع السياسة. وفن الأشكال الصورية المزخرفة على أرض الواقع السياسي الموجود. وإن أي نظام سياسي لابد له من رسم المبادئ الجمالية الفكرية والواقعية والمنطقية لنحت أفكار حتى نصل بأسلوب مؤثر إلى الشعب على أنها فن يحيل في الخطاب الأداء السياسي بالنسبة إلى الساسة وإلى السياسة على حد سواء. «إن جهود الفنان تتضافر نحو التقدم، وفق الفشل والتقهقر إن الفنان في هكذا حالات لا يعرف نجاحه من النجاح عينه، وإنما من خلال الفشل. هنا بالذات تبرز الرؤية الميتافيزيقية للإبداع لدى الفنان الشاعر، بحيث يكون شاهدا على اللاذاكرة. لا يدرك العمل الفني بالنسبة إلى ليوتار باعتبار تراجيديا شعور أصم. وإنما يدرك كتمثال فاقد للجهاز النفسي ولقد مكنت معاودة ليوتار لقراءة كانط لتجديد الاستطيقا التي يكشف من جديد عن الحسي في بعده الجذري، وتكون تجربة الجليل بمثابة التجربة الخاصة بالحضور المحض بينما تعلق وتلغي التركيب بين الصور وسيكون الحضور المحض بمثابة ذلك الذي يرفض ويمتع عن الظهور والتمثل»[1].

يستند الجمال الحقيقي في السياسة في فلسفة الفن القائمة على الترابط العضوي بين المجتمع والدولة بصورة جمالية فنية مركبة تكون على أساس القدرة على الإقناع والتوسط لجمال فكري جذاب يهدف إلى تركيب السياسة بالوجه الفني الجميل حتى تكون السياسة عنصرا إبداعيا وفنيا يستحوذ على الطاقات البشرية، ويشكل المسار الديمقراطي بشكل هادف وهنا «وحين تستغرق النفس الإنسانية في التأمل الفني فإنها تحقق المعرفة الإنسانية، ولا تبني التحرر بالفن إلا للعباقرة، وهناك وسيلة أخرى في متناول الجميع يتم بها التغلب على الأنانية التي تدفع بنا إليها الإرادة. حيث نتذكر وحدة البشر جميعا في الأصل وفي النهاية. وقد استطاع شوبنهاور بأدائه في علم الجمال أن يحقق لنفسه مكانة كبيرة في عالم الجماليات. وأصبح أحد كبار الرمانسيين النظريين، وترجع أهميته كذلك إلى تأثيره

[1]– علي عبود المحمداوي: الفلسفة السياسية المعاصرة من الشموليات إلى السرديات الصغرى، مرجع سابق، ص227، 228.

الكبير على الفن خاصة على ريتشارد فايبر، والحق إنه لا يمكن فهم علم الجمال عند شوبنهاور إلا بعد فهم ميتافيزياه»[1].

إن الفن هو وسيلة المعرفة للإنسان، إذ به يتمكن من الجمالية الفنية والمعرفة الحقيقية الكامنة وراء الأشياء خاصة تلك المعرفة بالعلوم الجمالية والفنية الموجودة في الذات أو في الموضوع، وهو ما يبشر بوجود جمال ذوقي هادف لدى الإنسان. «وإذا نحن أدركنا مكان العقل في العمل الفني، فإنه يأخذنا إلى تعيينات أخصب مما يقودنا إلا الانطلاق من الحواس والمشاعر المباشرة. فالعقل وهو يبحث عن الجوهري، يبحث في الواقع عن قهر الواقع تثبيتا لعظمة العقل، تثبيتا للتجربة. ومن هنا يستلهم العقل بأن يبحث عن أخصب وأنجح الوسائل الفنية حتى يتوفر للفن اللعب الحر خلال عملية الإبداع. يقول فيشر: اللعب الحر للفن هو نتيجة السيطرة وربما يتضح هذا جليا في معظم شعرنا المعاصر الذي لا يستند إلى العقل في عملية الإبداع بحجة قديمة هي أن الشعر هو الشعور»[2].

إن العقل هو المعرفة الثابتة للحس والمعرفة المنطقية والموضوعية التي يمكن الاعتماد عليها للوصول إلى المعارف الأخرى، انطلاقا منه، إنه يبحث عن الشعور الأبدي في الشعراء ويبحث من ورائه عن الحقيقة الموضوعية التي بإمكانها جعل القيمة الفنية الجمالية أكثر وضوحا وأكثر عملا بالجمال مقابل حث الواقع على إضافة الذات والوصول إلى الفن الجميل. ويقول هنا أرنست فيشر في كتابه ضرورة الفن: «الفن لدى الفنان هو عملية راسخة فائقة في نهايتها، يبزغ الفن على أنه واقع نحت السيطرة عليه، وهو ليس على الإطلاق حالة من الإلهام. عملية عقلية. وهو ما بناه أدباؤنا... إنهم ينطلقون من المشاعر والأحاسيس التلقائية دون أن يهذبها فكر سواء بالنسبة للفكرة المبثوثة في العمل الفني وسواء في الصياغات الإبداعية التي تشكل هذه الفكرة... وتأتي الصيحة: فليكن لدينا أدب عن المقاومة فالعدو على الأبواب والنكسة تلاحقنا... وكأن الأديب وافق ليرضخ فحسب، مع

[1]- إبراهيم مصطفى إبراهيم: مرجع سابق، ص156.

[2]- مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل النقد وعلم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997، ص74.

أن الأديب الحق هو الذي يسبق فكره الأزمان، ويكون لديه إرهاصا عميقا كما فعل عبد الرحمن الشرقاوي بعمله»[1].

إن تلاقح الفن الأدبي بنسج ثقافة فنية مشتركة بين جمال الأدب وجمال الفن في الواقع، وكأن المعرفة، أو مشكلة المعرفة خاضت أيضا في فلسفة الجمال الفنية التي تخص جوانب الأديب والأدب معا، إن مشكلة الخطاب المعرفي الجمالي هي مشكلة تجعل من الفن صعب المنال على أرض الواقع، كما لا يمكن خص أي شيء جميل في حيز واحد. «يدين هيدغر الأصل أنه المصدر الذي ينبثق عنه شيء ما، وهو الذي يحصل على وجود ذلك الشيء ممكنا بخصائصه، ويحدد طريقة وجوده في العالم، فالأصل الذي يعني من أين وبماذا يكون هذا الشيء وما هو وكيف هو. نسميه جوهره، والدال عن العمل الفني يعني الدال عن جوهره، والجوهر يعني هنا السؤال عن وجود العمل الفني، الذي عبره يعرف الفنان وليس العكس كما كان الاعتقاد القديم الذي يرى أن العمل ينبغ وفقا للتصور العادي من نشاط الفنان وعن طريق نشاطه فضلا عن طريق وجوده في العالم الذي يكون فيه»[2].

إذن يتجلى جوهر العمل الفني في مختلف المزايا التي تفيد الإنسان من خلال التشكيل الفني المناسب له، والذي يكون فيه مؤهلا لإنجاز الأفكار واتخاذ القرارات المناسبة من أجل الوصول إلى كمال اللذات والسعادة، فالعمل الفني ينظم وجود الإنسان ويحصل على ما يريد من خلال الراحة الذاتية للعمل الفني الجميل.

يبين لنا أدورنو أن الفن مثال واقعي موجود وجودا هادفا، يهدف من خلاله إلى تحقيق الغايات التي تبين طرق ووسائل المعرفة المختلفة الكامنة في التعبير الشخصي للعديد من الناس. «إن إستطيقا أدورنو تترجم من جهة أهمية البعد الجمالي لدى فلاسفة مدرسة فرانكفورت بدء من هوركهايمر وصولا إلى هابرماس، ومرورا بماركيوز وأدورنو، وتعكس من جهة أخرى، المناخ الثقافي والأيديولجي المتولد من أشكال الصدام المختلفة في النصف الأول من القرن العشرين، ومن ولادة الفن الحديث بمعنى آخر تعكس إستطيقا أدورنو الكارثة التي آل إليها العالم، إنها بمثابة تحصين لحالة العالم،

[1]- مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل النقد وعلم الجمال، مرجع سابق، ص69، 70.

[2]- إسماعيل مهنانة: من الكينونة إلى الأثر، هايدغر في مناظرة عصره، مرجع سابق، ص54.

وهو تشخيص قام به، إلى أدورنو، العديد من الفلاسفة والمفكرين، وقد قادهم إلى تبيين ذلك على الأقل: وضع هذا التشخيص من جهة، بعض المفكرين إلى اعتناق أيديولوجيات تحدد الأمل المتراجع لدى الإنسان. وتعد أفضل للجماعة كما توقع أغلب المفكرين اليساريين كلوكاتش وبلوخ أن تغوص الشيوعية على تحقيق الآمال الطوباوية المتضمنة في الفن»[1]. إن الفن الحقيقي هو الذي يعتبر مثال الإنسان، بل ويستطيع حسب أدورونو أن يقدم له ما هو أحسن من خلال تغيير الثقافات والأيديولوجيات إلى ثقافة فنية تتسم بالروح الأخلاقية، وبالكمال الإنساني وبالأثر الفني من خلال صناعة الثقافة، فصناعة القرار وذلك يستوجب الإخلاص الثقافي في العمل الفني الدقيق والمترجم للواقع الإنساني من حيث هو موجود بنبذ الخلاف والصراع والصدام، والعمل على وجود الأشياء الفنية وتفسيرها التفسير الجميل الهادف والمبدع وهنا «يستدل ليكور من ذلك على أن الفنان لا يبدع كما يحيا، وإنما يحيا كما يبدع، بمعنى آخر، أن الفنان يبدأ بالواقع ولكن على النحو الذي يعيد فيه تشكيل وإبداع هذا الواقع من جديد، بحيث يبدو كوجود جديد لم نلتق به من قبل، ولن نلتمس له وجودا خارج الصورة الفنية وبالتالي فإن كلا من المصور أو الشاعر لن يهتم بالصورة الفنية كمجرد بديل بسيط للواقع المحسوس، وهذا ما أكد عليه كذلك بروست في روايته (البحث عن الزمن الضائع)، في سياق تعقيبه على الأمور التي رتبها أليستير بقوله: إن الزهور التي رسمها ألستير هي فصيلة جديدة تشرب بها عائلة الزهور»[2].

يكون الفنان بذلك قد أنتج صورا جميلة انطلاقا من واقع معاش، كان عليه أن يفسره إلى الآخر حتى يتمكن من فهم الحقيقة الفنية بالتماس الصور الواقعية الجميلة التي تتسم بفن تصويري جميل يباشر الأهداف الإنسانية وينطلق منها إلى الذات حتى يستلهم الصورة لفنية بالواقع وبالتجربة الذوقية الموجودة فيها. وكذلك القول بالنسبة للشعر والشعراء فهم يهدفون كلهم إلى تجربة الصور الواقعية انطلاقا من البداية الفنية لها. «ومفاد القول هنا أن الصورة الجديدة التي يبدعها الشاعر تتطلب في الحقيقة تأملا لطبيعة الواقع، الذي يمثل تعاليه وتجاوزه للواقع المرئي، إذ أنه يغير شكل

[1]- كمال بومنير: ثيودور أدورنو: من النقد إلى الاستطيقا، مقاربات فلسفية، مرجع سابق، ص102، 103.

[2]- غادة الإمام، جاستون باشلار: جماليات الصورة، مرجع سابق، ص370.

الواقع، أو بالأحرى يعبر عنه تفسيرا جميلا، حيث يأخذ على عاتقه مهمة أن يرى كل شيء جميلا حتى يقول الجمال، أي أن يظهر ويفصح عن الجمال في كل شيء، ويستشهد باشلار على ذلك بقول نوفاليس عن فن التصوير بأنه فن رؤية الجمال»[1]. هذا الواقع هو واقع ذاتي وواقع موضوعي، وواقع يلامس الحقيقة بمقدار الأشياء التي تنجم عنها بفعل الجود العيني لها، والأشياء الجميلة لا تكون ولا تنطلق إلى من واقع يغير الإنسان إلى شكل الجمال فيعرف الجمال ومعناه، ويرسم الحقيقة بمقدار الجمال الفني في الطبيعة.

وهنا يقول سانتيانا «إن حبي للجميل لم يعد بدوره رضاءه الأكبر في الفنون، فإذا كان الفن ينقلنا من وإلى حال ويحرر العقل والقلب فإن ذلك له عندي إبراز غير أن الطبيعة والتفكير يفعلان ذلك مرات أكثر، وبسلطة أعظم، ولو كان ثمة شيء قلب فإنما هو الأماكن الجميلة والعادات الجميلة والنظم الجميلة، ومن هنا كان إعجابي باليونان وإنجلترا، وأمريكا الغنية الفنية المريحة»[2].

يرى سانتيانا أن الفن هو التعبير عن الشعور بالجمال إلى الشعور بالأجمل، وهو حالة طبيعية تعبر عن طبيعة البشر عندما يبحثون عن جمالهم في الجمال الطبيعي أو يصورون حقائقهم الفنية انطلاقا مما يعيشونه في حياتهم اليومية، وما عليه المجتمع أو النفس أو اللذات وهو أمر مشروع للبحث عن الجمال الفني في كل شيء، لأن معرفة كل شيء عن الجمال يبدي حضوره فينا بقوة، فلا مجال للبحث عن الجمال لأنه منا ونحن منه. «ولق ذهب سانتيانا إلى أن الجمال يتألف من تحويل اللذة إلى موضوع، وأنه لذة أصبحت موضوعا، ويقول في ذلك بلغة أكثر شاعرية إنه إذا قدر بخبط اللذة الذهبي أن ينقض إلى تسييج الأشياء الذي يكف عقلنا نحن نسجه. فإنه عندئذ لابد من أن يضفي على العالم المرئي ذلك السحر الخفي السري الذي نسميه في العادة باسم الجمال، فالبهجة أو الاستمتاع الخالص يخلقان استجابا غير معروف وهو ما يسمى بالسرور أو المتعة، وعندئذ يتمركز ذلك في صورة حية فإنه يسمى بالجمال، وعندما تنشر البهجة على تفكير تلك الأشياء الملائمة فإنها تنتهي بالسعادة والحب والنشوة الدينية، ولكن عندما كانت كافة الاستمتاعات ظاهرة فإننا في ذلك

[1]– غادة الإمام، جاستون باشلار: جماليات الصورة، مرجع سابق، ص371.

[2]– جيروم تسولينينز: النقد الفني، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1981، ص64.

نشبه الحدس ونكون التصنيفات فينا كالانسجام الذي ربما يعد مبدأ فلسفة الجمال هو أيضا مبدأ الصحة والعدل والسعادة»[1]. السعادة والمتعة هي الجمال ذاته، إذ الجمال يكون بالسعادة الطلقة الكامنة وراء الأشياء والتي ما انفكت تكون بالقبول العقلي للجمال، فالفن له ارتباط وثيق باللذة التي تغذيه وتحافظ عليه وفق ما يبغيه الإنسان في الواقع المأمول أو المعاش. وهنا نرى قيمة الفن في واقعيته وموضوعيته الجميلة. لم يكن الفن الجميل إلا معرفة للإنسان ولخدمة أحواله وأفعاله وما يخصه من علاقات اجتماعية وسياسية واقتصادية مباشرة أو غير مباشرة، إن الأعمال الفنية الجميلة تعبر عن قوة الفكر وصلابة الواقع وقيمة الأفكار التحررية الموجودة في الواقع الطبيعي الفني المعاش، وهو أمر لابد منه لإحقاق توازن ذاتي بين الإنسان والمعرفة الموجودة فيه، بين الحقيقة والواقع، إن الفن الجميل هو السعادة والذوق، الحكم الذوقي على الأشياء التي تساعد على إتمام العلاقات ونسج التصورات في العالم المتخصص والحقيقي الذي يبحث عن السعادة والأثر من وراء الأفعال الجميلة التي تحقق السعادة والكمال بكل أرقى صوره الموجودة. «هكذا يتأسس الفن بوصفة ملكة مثالية تتخطى حدود الواقع، ينبغي الدفاع عنها ضد كل الانتهاكات حتى ضد الوصاية الأخلاقية التي تمارسها الدولة والمجتمع. وأصبح واضحا بشكل متزايد منذ ذلك الحين أن التربية بواسطة الفن أصبحت تربية للفن، فنجد أنفسنا أمام حالة جمالية تشير إلى مجتمع مثقف يهتم بالفن، عوضا من الحرية الأخلاقية والسياسية الحقة التي كان ينبغي على الفن أن يحضر الأرضية الملائمة لها»[2].

إن التربية الفنية هي شكل مفيد ينبغي على الفن أن يلامسه في أخلاق الإنسان التي تهدف إلى بث الأخلاق ونشرها عبر الفن ووسائله المختلفة وهو بذلك يدعو إلى حقيقة مفادها أن لابد من الخير وراء الفن الجميل وهو واقع يعطي للحرية وللتحرر أبعادا مختلفة من أجل الوصول إلى الحقيقة المثلى الكامنة وراء الأشياء الجميلة لتحقيق البعد الجمالي. «دون شك، يقود هذا التمييز الجمالي الذي ينجزه الوعي الجمالي المجرد إلى خلق أماكن خاصة بالفن، كقاعات العرض الدائمة والمتاحف، وهي مساحات يلجأ إليها الفرد للاستمتاع بشتى أنواع الفنون بناءا على خبرة جمالية مستقلة عن

[1]- أم الزين بنشيخة المسكيني، مرجع سابق، ص109.

[2]- هشام معافة: التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، مرجع سابق، ص134.

الواقع والعالم الذي ننتمي إليه. فقد أصبحت لكل مدينة مراكزها الفنية، وهي أماكن مثبتة الحدود بمنأى عن الواقع. كما تخصص معظم الجرائد قسما للفن وتنخرط في حملات فنية تسهم في ترقية الفن بوصفه فن المظهر»[1]. يبدي الفن بعض الحقائق السوسيولوجية للإنسان الفاعل في المجتمع، إذ تكمن قضايا الفن في التحرر من النزعات غير الإنسانية التي كانت سائدة في المجتمعات. فالفن قدم خطوة إضافية إلى الجمال التقريري والتوظيفي للمجتمعات من خلال إعادة قراءة الذوات والمظاهر والحركات والانفعالات التي تكون في جوانبها الجمالية. «إذ يتطور الفن في عالم من القيم على قدر من الاتساع لا يتيح لنا في هذا البحث،أن يحصي جميع مضموناته. فلكل من الفن والجمال رابطة تعاطف ورابطة انفصام أو رابطة علاقة متبادلة مع الحقيقة، والصلاحية، والمنفعة، والقدسية. والسعادة الجارية تنعدم في الثلاثية المتقاربة الحق والجمال والخير، وتوجد في الثلاثية المناقضة في القيم السلبية التي حللها السيد ريمون بولان بطريقة خارقة في مجلده الطريف حول قضية القبح والشر، والباطل. وسنحاول في العلاقة اللاحقة تفحص علاقات الفن مع العلم، ومع الأخلاق، ومع الدين»[2].

ها هي الرابطة إذن بين الفن والجمال تعدو أن تكون رابطة وثيقة لا تنفصم ولا تنقطع إلا من خلال وضع أسس لها بين المتناقضات الجمالية التي تحملها الطبيعة كما يحملها الإنسان في حد ذاته، وهو أمر مشروط إذ الجمال لابد له أن يصل إلى المعرفة، معرفة الحقائق الفنية الجميلة وهو ما أكد عليه الفنانون ومنظروا الفن الجميل. لا يرتكز الفن إلا عبر الحقيقة والخير وتلك لا نجدها إلا في الجمال النافع المنطلق أساسا من الإنسان العارف بالذات والواعي لها بشكل عقلاني تجريبي حر، نجده من خلال أطماعه وخوفه من الواقع المرير إلى موضوعات وأشكال فنية ورسومات معبرة بحركات مؤثرة، أعمال هادفة، نشاطات وإبداعات تتميز بالأناقة واللطافة وروح البعد الأخلاقي والعملي في آن واحد.

وقد أكد بول موريير أن هنالك فرق واضح وجلي بين الموضوع الجمالي والموضوع الفني في علم الجمال ونجده يعبر عن ذلك كالآتي:

[1]– هشام معافة: التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، مرجع سابق، ص137، 138.

[2]–دني هويسمان: علم الجمال، مصدر سابق،ص177.

«1- إن المهمة الأساسية التي يحققها الموضوع النفعي يدعونا لاستخدامه في حين أن الفن الجميل يدعونا إلى تأمله وتذوقه.

2- العمل الفني يبدو زائدا عن الحاجة ولا يؤدي في ظاهره أي وظيفة، في حين أن العمل النفعي يحقق وظيفة وينطوي على غائية ظاهرة، بحيث لا يبدي أي سمة تعبيرية تخاطب الشعور أو العاطفة .

3- العمل الفني في معظم الأحيان يعبر أو يعتبر ترفا كماليا اختصاصه الأثرياء، أما النفعي فقد اختص به معظم الناس الذين لا يتصفون سوى بكسب قوت يومهم وهم عادة من الطبيعيين.

4- إذا تأملنا موضوعا نفعيا فسوف تتجه أنظارنا إلى فوائد النفعية التي ترجعنا إلى تجاربنا الخاصة فنحكم على قيمته بمقدار أدائه لوظيفته، وعلى العكس من العمل الفني الذي نتأمله ونتذوقه فقط.

5- الموضوع النفعي وليد العقل والذكاء الخالص، أما الفني فهو محاولة إبداعية يشترك فيها الوجدان والشعور.

6- أما من حيث اللغة فإن الموضوع النفعي لغته لا تحتمل أي وسيلة أو دلالة شخصية، أما الفني فلغته تحدثنا عن ذات الفنان وشخصه وشعوره».[1]

تتبدى الفوارق بين الجمال والجمال النفعي على أن الثاني يخص مقتضيات الحياة المادية البراغماتية وموضوع الجمال يعني الجوانب الشعورية الذاتية والتي تلامس الطبقات ذات الاحتياج الواسع للفن انطلاقا من كونها متعطشة لوجود حياة تتميز بالتنوع والتعدد الثقافي والجمالي على حساب الطبقات الفقيرة الأخرى، وهو ما جعل من الفن الجميل يهدف بأهدافه على حساب الغايات التي يتشبع بها الإنسان في المجتمع انطلاقا من ثقافته وعاداته وتقاليده وأخلاقه. «فالفن عند أفلوطين يعبر عن اللامادية أو الروحانية من خلال من محاولة الاتصال بالعالم المعقول، بينما عند أرسطو محاكاة مادية، أو تمثيل لجوهر مادي، ورغم أن الفنان يعبر عن فنه من خلال ربطه بوسط مادي، حجر كان أو رخام فإن هذا الوسيط هو مادة قابلة للتشكيل، ولهذا لا يرجع إليها جوهر الجمال».[2]

[1]-أمال حليم العراف، علم الجمال وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص121.

[2]- شاهد نصر الدين عزت: التأمل والإبداع في فلسفة أفلاطين الجمالية، مرجع سابق ص134.

يحقق الفن دورا أساسيا في الجمال باعتباره الصانع له من خلال الصور المدركة للحقائق الجمالية الحسية منها واللاحسية . وهو بذلك يقوم بخلق الأفكار الجميلة ومحاكاتها على العمل الفني المحسوس بحيث يثبت صدقيتها وموضوعيتها على أرض الواقع، وهو ما جعل من الفن فنا إبداعيا بامتياز. «إن الفن يعمل على تحرير الإنسان من الواقع المضطهد، وأن الحرية الحقيقية لا تتسم إلا في ظل مجتمع يكون قد تغير وفق المعايير الجمالية، فإنه من البديهي، أن يحدث نوع من التطابق بين الفن والواقع، إلا في ظل ثورة عارمة تغير البنية التحتية للإنسان من خلال علاقات اجتماعية واقتصادية، كما تمس بالخصوص البنية الفوقية التي يجب أن تعمل وفق معايير المعقولية والحسية الجديدة. في هذه الظروف فقط يمكن الكلام عن التطابق بين الفن والواقع، لأن في هذه الحالة يكون عالم الواقع يسير وفق رغبات المخيلة وإبداعاتها المختلفة، أي أن الواقع الجديد يكون خاليا من كل أنواع الاضطهاد»[1]. لاشك أن العلاقة بين الفن والواقع المعاش هي علاقة ضرورية ومترابطة لأن العمل الفني لا يمكن أن يكون فعالا إلا في بيئة اجتماعية مناسبة له.

«إن فلسفة الفن هي علم الكل في شكل الفن أو قوة الفن، وبعبارة أخرى، هي عرض العالم المطلق في شكل الفن . وليس بناء طابعه الجزئي بوصفه فنا. ولأن وحدة المطلق ليس من شأنها أن تكون قابلة للعرض في عدم قابليتها للانقسام، فإنه ثمة حاجة في هذا الصدد إلى تباين الأشياء واختلافها. إن الكل واللامنقسم من حيث هما مطروحان تحت شروط معينة هما القوى الكامنة لكل واحدة من القوى تظهر وحدة الكل بطريقة خاصة، لكن تناغم كل القوى هو وحده الذي يحيل من جديد على الجملة المطلقة . في حين أن الفلسفة تدرك المطلق في الصورة الأصلية فإن الفن يعرضه في الصورة النسخية .وفي حين أن الهوية ذات الصورة الأصلية لا تسود إلا في المطلق وحده فإن الصورة النسخة تتميز باللامبالاة أو عدم التفاضل. ومن حيث هي بناء روحي فإن النسخة من حقها أيضا أن تنال شيئا من الحرية والاستغلال الذاتي»[2].

[1]- علي عبود المحمداوي، إسماعيل مهنانة، مرجع سابق، ص150.

[2]- هنس زند كولر: المثالية الألمانية، مصدر سابق، ص847.

إن الفن هو الكل الذي يربط كل المعارف بعضها ببعض، ولا شيء يتصوره الفن إلا من خلال فلسفة الترتيب الكلي للمفاهيم والصور والعلاقات الجميلة التي لا تتنافى مع المبادئ الأساسية روحا ومعنا وبما أن العلاقة بين الإنسان والفن هي علاقة تراكبية وتراكمية يستطيع من خلالها العمل الفني أن يخص الأشياء الجمالية بالإشباع الجمالي الذاتي للإنسان .« وإذا كان للفن أن يكون في جانب النبل والفضيلة، فإنه لا يجوز بأي حال أن يتجلى أو أن يتخلى عن رسالته في عالم الذوق الفن والمهارة في النار حتى لا يهبط إلى التبشير بفضيلة من الفضائل أو إعطاء العظات .لقد كان النبل والشرف والبطولة خير ما في الضمير الإنساني وأسماه طابعا مميزا لما يخلقه في وعينا آداب اليونان القديمة، وكلنا يدرك مدى ما خلفته من معاني الخير »[1]

قدم الفن عبر الأزمنة دورا إيجابيا لبناء الحضارات القديمة، وها هو الأن لا يزال يحافظ على قيمه ومبادئه السامية بكل روح أخلاقية جميلة، إن حقيقة التواصل البينذاتي بين موضوع الفن والفنان ما هي إلا أهداف بناءة لأفكار جميلة تحيي الضمير الاجتماعي والفردي للإنسان من وراء أعماله الفنية الجميلة .«وإذا تركنا مدرسة الفن للفن والتي تسمى أحيانا بالمدرسة التعبيرية إلى المدرسة التأثيرية التي ظهرت في أواخر القرن الماضي وأوائل القرن . فنرى أنفسنا أمام اتجاه مماثل لاتجاه أنصار الفن للفن، ويتجه أنصار هذه المدرسة إلى تحديد قيمة العمل الفني بمدى ما يستطيع هذا العمل أن ينشره فينا من عاطفة وإحساس غير عاديين بما يتضمنه العمل من أي مقوم من مقومات الحياة الإنسانية، وهكذا نجد أنفسنا أمام طغيان أخر، فإذا كانت مدرسة الفن للفن قد عبرت الجمال فإن المدرسة التأثيرية قد عبرت الإحساس»[2]. وظيفة الفن بذلك هي وظيفة أخلاقية قبل أن تكون وظيفة جمالية تبين التعبير والتفاعل بين الإحساسات الجميلة وقوام العملية النفسية الموجودة على أرض الواقع في المجتمع المفتوح والذي لابد له من أن ينخرط في علم الجمال حتى يصل إلى المعرفة الحقيقية للذوق الكلي ومنه إلى المعرفة المجتمعية الخالصة. «ويتحدث أفلاطون عن فن آخر في الجمهورية هو فن الموسيقى ويحلله إلى ثلاثة عناصر، الكلام والإيقاع واللحن، ويجب أن يتوافق الكلام مع الإيقاع

[1]- محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في النقد المعاصر، مرجع سابق، ص180-181.

[2]- المرجع نفسه، ص181-182.

والانتظام، ومن حيث المضمون يجب أن يخلو الموسيقى من الحزن والشكوى والأنغام ويجب أن تصدر الموسيقى عن نفسه خبرة جميلة . وهاتان الصفتان تبدوان في جميع الفنون. الشعر والتصوير والنحت. وباختصار أن الموسيقى وسائر الفنون يجب أن تنمي الإنسان حب الجمال والخير»[1].

يرتقي أفلاطون بالجمال إلى أسمى صوره ومعانيه الأخلاقية الجميلة، وبخصوص الفن الجميل فإنه يتجلى في التعاليم الموسيقية النشيطة والفاعلة والمغيرة لأحوال الإنسان نحو الخير والسعادة والفضيلة والمثل العليا والرقي بها إلى أعلى الدرجات الإنسانية الجميلة . وهنا يمكننا فهم الجمال من وجهة نظر أخرى عند أفلوطين، وهنا نرى تضاربا واختلافا جليا وواضحا حول المعرفة في الجمال أو إشكالية فلسفة الجمال إذ «يميز الفيلسوف أفلوطين درجات في الجمال على نحو ما فعل أفلاطون، أعلاها الجمال الموجود في العالم الفعلي أو المثالي، وأدناها الجمال الموجود في الطبيعة. أما الجمال الفني أو الجمال الصناعي على حد تعبيره فهو دون الجمال الطبيعي وينطلق أفلوطين في ترتيب درجات الجمال هذه من مبدأ يلخص بأن كل فاعل أفضل من المفعول، وكل مثال أفضل من الممثول المستفاد منه، وكل صورة حسنة أو جماعية إنما تنحدر من صورة سابقة عليها وأسمى منها. فالصورة الأولى الفعلية أفضل من الصورة الطبيعية والطبيعية تتشبه بالعقلي»[2]. مر الجمال الفعلي الموجود في الإنسان إلى العقل إذ هو منطلق السعادة والفعل ومبدأ كل جمال ونهايته، ولا يمكن للجمال أن يرتفع إلا بسمو العقل إلى درجات أعلى من تلك التي هي موجودة في العالم الحسي الأرضي، ويكمل أفلوطين نظريته حول الجمال إذ نجده يفسره برأيه «ويشير أفلوطين إلى نوع من الجمال ندعوه جمال القبح، هو الجمال الذي يكون موضوعه قبيحا في الطبيعة أو ناقصا فيسبغ عليه الفنان من روحه ما يحينه فيبدو في إنتاجه الفني جميلا، بيد أن أفلوطين أخطأ التعبير في تعليل هذه الظاهرة عندما قال: أن الصناعة إذا أرادت أن تمثل شيئا لم تلق ببصرها على المثال فقط وتشبهه بعلمها به، ولكنها ترقى إلى الطبيعة فتأخذها صفة المثال فيكون حينئذ عملها أحسن وأتقن. وربما كان الشيء الذي تريد الصناعة

[1]- علي أبو ملحم : في الجماليات، نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1990، ص17.

[2]- المرجع نفسه، ص18.

أن تأخذ سمته وصنعته وجدته ناقصا أو قبيحا فتتممه وتحسنه»[1]. إن روح الفنان تكتمل فيما نقص من روح الطبيعة من جمال، وذلك ما كان يعنيه أفلوطين في هذا السياق، إن صناعة الفنون الجميلة يقتضي العمل الدؤوب على حل الفنان لمشاكل الطبيعة وتحسين صورتها بالنسبة إليه حتى يحقق تفاعلا جماليا بينه وبينها في السياق الذي يريده منها، إذن الطبيعة تشارك في بناء القاعدة الفنية للفنانين، لأنها عماد الفن، بل وعماد فلسفة الجمال الإنسانية. لا ينبغي على الفنان أن يخرج ما لديه فحسب، بل عليه أن يخرج ما في الطبيعة من جمال لخدمة جماله منها. «تكون التجربة الجمالية مبتورة من وظيفتها الاجتماعية الأولية إذا بقية علاقة الجمهور بالعمل الفني منغلقة ضمن حلقة مفرغة، والتي ننقلها من تجربة العمل الفني إلى التجربة الخاصة بالذات والعكس صحيح، وإن لم تنفتح على تجربة الأخر التي حققت دائما عبر التجربة الفنية ن على مستوى التماهي الفني التلقائي الذي يهز المشاعر، بقلب الأوضاع ويثير الإعجاب، يبكينا ويضحكنا، ويعني أن أولئك المعجبين بكل شيء شائع هم وحدهم من يعتبرها مبتذلة»[2]. هكذا تكون الجمالية التي تغير فينا ما لم يكن متغيرا وتبث فينا الحقيقة بكل أنواعها الإيجابية والسلبية وتبين لنا الوقائع والأعمال التي لم تكن فينا موجودة. إن هذا العمل الفني يحمل من المصداقية للإنسان مالا تحمله ذاته خارج إطار الفن الجميل. إن الذين يعتمدون على الحقيقة في غير الجمال هم مخطئون فلا يجدون في الجمال لأنه صورة الحقيقة الثابتة للإنسان من خلال التجارب الذوقية والخبرات الفنية الجميلة. «والجمال درجات بنظر أفلاطون. فهناك جمال الجسم وهو أسفل درجات الجمال وأسمى منه جمال النفس أو الأخلاق، ويعلوه درجة جمال العقل، وفي القيمة يقع الجمال المطلق وعلى هذا الأساس يلوم أولئك الذين يأخذون بجمال الجسم ولا يغفلون جمال الأخلاق، ويتساءل :هل يدوم حبهم لمعشوقهم بعد إبداء شهواتهم الجسمية. ويحاول أفلاطون إيضاح بين الجمال والحب، فيرى الحب رغبة في الأشياء الصالحة والسعادة، والنشاط المبذول من قبل المحب لإدراك السعادة والحصول على ما هو صالح هو الطاقة على الإنجاب في

[1]– علي أبو ملحم : في الجماليات، نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، مرجع سابق، ص19.

[2]– مارك جيمينز: الجمالية المعاصرة، الاتجاهات والرهانات، مصدر سابق،ص117.

الجمال جسما ونفسا»[1]. يتداخل الجمال بين المحبة والسعادة في الإنسان الذي يبحث عنهما معا من أجل تحقيق الغايات والوسائل التي تصنع له الذات وتحقق له السعادة والاطمئنان اللازمين لإخراج ذاته من عالم إلى عالم أخر أكثر تقبلا وأكثر تفهما وجمالا يليق به ويحفظ له الطموح المنشود عبر الفن الجميل «ولذا نراه يلتفت إلى الجمال النفسي في جسم متوسط الجمال ويقتنع بمحبته والعناية به مفتشا عن الجمال في السلوك الخلقي.وقد يتجاوز هذا الجمال إلى الجمال العقلي، ذلك الجمال الرحب الذي يبقيه كالسابق. عبدا لمن يحب، بل يجعله يحب الحكمة المطلقة، ويبقى على هذا الحال حتى يهتدي إلى الجمال المطلق »[2]. إذا كانت المحبة جزء من الجمال، فإن المحبة سلوك أخلاقي جميل لابد منه لإحقاق التوافق بين المتحابين. ولا يمكن ترك الجمال يبسط جوانبه إلى اللاأخلاق، حتى يتمكن الجميع من بسط السيطرة الجمالية والاعتراف بها، وبما أن الإنسان هو الذي يخرج عنه الجمال، فإنه بذلك يطمح إلى إعادة تغييره بما يتناسب مع الأخلاق.

"إن جهود الفنان تتضافر نحو التقدم، وفق الفشل والتقهقر، إن الفنان في هكذا حالات لا يعرف نجاحه من النجاح عينه، وإنما من خلال الفشل هنا بالذات تبرز الرؤية الميتافيزيقية للإبداع لدى الفنان الشاعر، بحيث يكون شاهدا على اللاذاكرة، لا يدرك العمل الفني بالنسبة إلى ليوتار باعتباره تراجيديا لا شعور الأصم. وإنما يدرك كتماثل طاقوي للجهاز النفسي. ولقد مكنت معاودة ليوتار لقراءة كانط فرصة لتجديد الاستطيقا يكشف من جديد عن الحسي في بعده الجذري، وستكون تجربة الجليل بمثابة التجربة الخاصة بالحضور المحض بينما تعلق وتلغي التركيب بين الصور وسيكون حضور المحض بمثابة ذلك الذي يرقص ويمتنع عن الظهور والتمثل"[3]. من لم يستطع أن يدرك الفن فعليه أن يتخذ من التجربة والواقع العملي سبيلا له لفهمه فهو ذلك الذي سيصلنا عبر الإدراك الفني للعلاقة الخاصة بين الأشياء الجميلة المحسوسة وصورها على أرض الواقع، ولم يكن الفن وحده كافيا لإخراج الأفكار والتجارب إلى الفن الجميل والجليل في آن واحد. إن الجمال الجميل هو ذلك المرتبط بالتحرر

[1]- علي أبو ملحم: في الجماليات، نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، مرجع سابق، ص12.

[2]- المرجع نفسه،ص13.

[3]- علي عبود المحمداوي: الفلسفة السياسية المعاصرة، من الشموليات إلى السرديات الصغرى، مرجع سابق، ص 227-228.

والتقدم نحو الأفضل، فلم يكن النجاح إلا مثالا يحتذى به عن طريق تلك الأعمال المغيرة لعقول الناس عبر الأفكار المرسومة فيها من خلال التصوير والإعلام والإشهار. "من هذا المنطلق لا أعتقد أن الفن يأتي من موقع سلطة، بقدر ما يحيي زمن موضع واجب معين، اتجاه المجتمع الذي نتواصل معه ونتعايش سويا مع أفراده. إلى درجة تمكننا من القول أن الإبداع الفني لدى ليوتار يرتبط دائما بالتجربة السلبية للزمانية، أو بالأحرى بالنسيان. فزمان الإبداع الفني يقيم خارج الأسس، إضافة إلى رفض ليوتار الانخراط ضمن منظورية سيكولوجية غائية ضمن زمان موجه نحو التقدم، وإنما على العكس من ذلك، إذ كل شيء يحدث وكأن النجاح الفني يقاس انطلاقا من قدرة الفنان على نجاحه في تمثل فشله"[1]. ما انفك العمل الفني يكون وسيلة للنجاح إلا بعدما كان وسيلة للفشل، تلك هي إذن نظرة ليوتار إلى الفن الجميل، بمعنى أن الفنان يقدم المعطى النصي للعمل الفني من موسيقى تصويرية أو غناء أو شعر على أنه سبيل للفشل الفني، فيصنع عبره روحانية جميلة تغير أو تصنع من الفشل النجاح، بمعنى أن الفن هو صناعة للنجاح بعد الفشل، وكل ذلك يبحث عن التراجيديا والكوميديا ممن يمثلون الفن عبر اكتشاف المسرح والآلات الموسيقية، إنه الصوت الجميل المعبر عن فترة من فترات الفن الجميل على أن يصل إلى النجاح بما يحفظ بقاءه في الذات، بل رقي الروح "لقد فهم دوركايم –على نحو ما رأينا– الدراسة الوظيفية للفن كظاهرة اجتماعية على أنها دراسة لقيم الفنية والجمالية التي تعد جنبا إلى جنب مع القيم الأخلاقية وسائر دروب القيم الأخرى نتاجا لعقل المجتمع الذي منه تنشأ القيم وتستمد وتتطور بشكل مستقل على إرادة الأفراد، أن يكون نتاجا لإرادة العقل الجمعي الذي يتعالى على مجموع الأفراد، فرغم أنه يتألف من الأفراد، فإنه لا يكون حاصل جمعه وسرعان وما يستقل عنهم بإرادته الخاصة ويوجه أفعالهم وسائر سلوكهم، ومن ثم فإنه يبدو أشبه بمركب كيميائي يتميز في خواصه عن خواص العناصر التي تدخل في تكوينه"[2].

"ويؤكد أفلاطون على الصدق في الفن وإعلان الحقيقة المجردة التي لا غموض فيها ولا تمويه، ويقول إن الكذب مضر وكريه لأنه يخدع الإنسان، ويبقيه جاهلا حقيقة الأشياء، ولذلك يكرهه الله

[1]– علي عبود المحمداوي: الفلسفة السياسية المعاصرة، من الشموليات إلى السرديات الصغرى، مرجع سابق، ص 227.

[2]– سعيد توفيق: جدل حول علم الجمال، دراسات على حدود مناهج البحث العلمي، مرجع سابق، ص 41.

والناس. ويريد أفلاطون من الفن أن يتلاءم مع الأخلاق أو أن يكون له منحنى خلقي فيدعو إلى المحبة والسلام والوئام، ولذا يجب أن يقلع الشعراء عن وصف الأبطال بأنهم يتصارعون ويقومون المعارك وتسيل بينهم الدماء الغزيرة. إن مثل هذا الشعر يعلم الأطفال البغضاء والعداء بينما الهدف هو تعليمهم المحبة. يجب أن نفهمهم أن الأخطاء خطيئة لا تغتفر، ويجب أن نحذف من الشعر التخويف من الموت والشكوى والآهات التي تصدر عن الأبطال لأنها علامات الضعف والخيانة"[1].

إن هذا المنطق السليم من شأنه أن يعلي من قيمة الفن، بل ويعلي من قيمة الفنان في حد ذاته على أن هذه الأخلاق الرفيعة والقيم الجميلة ما هي إلا سبيل لتحقيق الجمال الروحي المبدع والخلاق قبل تحقيق الجمال الحسي. لم تكن الأخلاق إلا رديفة للفن الجميل في المعرفة الفلسفية الجميلة، تلك غايات وشروط حددها أفلاطون من أجل بقاء المعرفة في أخلاقها وانعدام الأخلاق منها يؤدي إلى انعدامها، إنه شعور برضا الجمال وبكماله في الإنسان وفي غيره. "أما بالنسبة لهيغل فإن الفن هو أحد أشكال جعل الروح ذاتها موضوع تشيئ ذاتي للروح إنه استخراجه البالغ لباطنه وعبادته عه. وفي جدله مع التصورات الرومانية للفن، ونقدا للمبالغة في إسماء الذاتية الجمالية، وابتعادها عن النظريات التي تطالب باستغلال الفن أكد هيغل على الغايات في الحصيلة التي مفادها أن الفن هو في حقيقته دين. فالفن في منظوره وظيفته تجاوز الذات من أجل الإنسان وهو يفعل ذلك في الحقيقة كما يؤدي الدين إلى التضحية الإرادية بوجود الإنسان الروحي من أجل الروح الإلهي"[2]. طالب هيغل برفع الفن إلى رفع درجة الدين لأن الفن برأيه يعمل على نقاء وصفاء الروح، كما يعمل الدين على ذلك، إن مشكلة المعرفة في الجمال هي معرفة الروح لا معرفة المحسوس، وهو بذلك يؤسس للفن من مبادئه الأخلاقية ومن قيمه الذاتية الثابتة والفاعلة في المجتمع الإنساني ككل. "ثمة حاجة يصنعها العمل الفني مع الواقع التجريبي التاريخي والاجتماعي حتى إن كان ينطلق من هذا الواقع فإن إعادة تنظيم الأشكال الحسية وتعقد التنظيم الحسي الذي ينفرد عنه كل نموذج فني يجعل من شكل المظهر في الفن مسألة لم تأخذها الاستطيقا منذ هيغل وكانط على محمل الجد. وهذا لا يعني فقط تحولا إلى التعبير

[1]– علي أبو ملجم: في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، مرجع سابق، ص 16.

[2]– هنس زندكولر: المثالية الألمانية، مصدر سابق، ص 81.

المادي بل تحديدا جديدا كما يجب أن يكون عليه أي تأويل مقبل للخبرة الجمالية ولنموذج حقيقة الفن فلا يمكن لأي خلفية أن تتأسس إلا وفق مسارات للحقيقة في العلوم، في السياسة والحب والفن"[1]. لم ترك الفن مجالا ولا معرفة لم يخض فيها إلا وجعلها منه، فالفن الجميل هو عمل يميل إلى الحقيقة في المعرفة كلها، المعرفة بالسياسة والمجتمع وبالذات وبالجمال، ولا يمكن إنكار دور الفن في التحرر من الميتافيزيقا أو إنكار دوره في الخبرة الجمالية والتجربة الذوقية، فالفن ساهم في بناء الثقافات وحدد المناهج البحثية الموجودة، فالفن رافع عن الضعفاء من الطبقات الضعيفة وحرر المعتقدات ورافع عن الأفكار والقيم الأخلاقية ودعا إلى هيكلة الفن الجميل بما يتماشى مع القيم المعاصرة له.

"إن أفلاطون يعرف قدر العالم المحسوس ويتذوق ما فيه من جمال، ولم يمنعه زهده من رؤية الجمال واكتشافه سواء الجمال الظاهري الذي يمكن رؤيته بالعين المجردة، أو الجمال الباطني الذي يتم كشفه الرؤية الفلسفية الوجدانية، لأن الجمال في رأيه يعبر عن خالقه، أي الواحد، الجمال بذاته، ويصف أفلوطين هذه الرؤية الجمالية قائلا: إن احتقار العالم والآلهة الموجودة فيه، والأشياء الجميلة الأخرى ليس هو الطريق إلى الخير، فما بال امرئ بهذا الكسل في التفكير لا يؤثر فيه شيء حين يرى كل هذا الجمال في العالم المحسوس وما يتضمنه من توافق وتجانس منهل"[2]، العالم المحسوس هو عالم الجمال وهو عالم المعرفة بالجمال المحسوس لأنه يتضمنه ويحتويه ويحتوي جمالات موجودة فيه، فلا يمكن أن يكون الجمال بمعزل عن الحس، لأن المدركات الجميلة لا تكون إلا موجودة في الطبيعة ولا يكون وجودها إلا عبر التفكير فيها بالعقل، وذلك كله إبداع للجمال وتماه فيه. إن عالم الجمال هو عالم الطريق إلى الخير، لأنه عالم الراحة النفسية والذوق الجميل. "إن العالم المحسوس امتداد للعالم المعقول ورمز له، وبالتالي تكون له نفس صفاته، ولكن بدرجة أقل، وللوجود الشر أو القبح في العالم المعقول أدى ذلك إلى تشويه الطبقة العليا، ولهذا لا يوجد الشر أو القبح إلا على سبيل المجاز. إن العالم المحسوس ليس إلا انعكاس للقوى الإلهية، فهو نتاجها المباشر، لذا لا يجب وصف أي درجة

[1]- كمال بومنير: ثيودور أدورنو، من النقد إلى الاستطيقا، مقاربات فلسفية، مرجع سابق، ص 134-135.

[2]- نصر الدين عزة: التأمل والإبداع في فلسفة أفلاطين الجمالية، مرجع سابق، ص 138.

من درجات الوجود بالشر أو القبح"[1]. يحمل العالم المحسوس الجمال أو الخير الذي ينتشر فيه، ولا يمكن أن يتجاوز عالم الحس في الجمال لأن الطبيعة البشرية تقتضي وجود ذلك، إن أفكار الرسامين والفنانين والموسيقيين ما هي إلا انعكاس لصور الطبيعة المحسوسة في أعمالهم وأفعالهم، وحتى في تفكيرهم الفعلي لها، إن الجمال والخيال يقتضيان وجودا فنيا في عالم الأجسام الجميلة عالم الوصف والكمال وإنه لهو من العالم الموجود تحسنا وتلك تنعكس على الوجود الروحي في الذات الإنسانية لما تحمله هي الأخرى من خير كبير "لم يعد الفن هو الوسط الممكن الوحيد للقيام بالتأليف، بل هو من حيث المبدأ مدمج على نحو متساوي في الرتبة داخل جملة تقنيات المطلق ومن حيث هو صورة مخصوصة هو أمرة المطلق، ففي الفلسفة المتعالية لا تستطيع الفلسفة أن تظفر بالمفهوم الذي من شأنها إلا عبر الفن، أما في نسق الهوية فإن بناء الفن هو من جديد مسدد بالعقل. فإن بمقدور الفيلسوف أن يرى في ماهية الفن على نحو أوضح مما يستطيعه الفنان ذاته، وإنما بذلك فقط تنفتح إمكانية أن نميز الموضوع ذاته حسب البناء النمطي للأجناس"[2]. لم تكن المفاهيم إلا عبر الفن، ففي الفن يقرأ العقل الأفكار التي لا يستطيع قراءتها في غيره. إن الفن الجميل هو الصور المتعالية عن الفنان ذاته، فالفنان يبحث عن ما هو جميل وفق التصورات والمعطيات التي تعطيها إياه الأفكار مع المعرفة في الجمال بكل موضوعية وروح أخلاقية تجعله أكثر واقعية في الواقع الجميل وما يحمله من أفكار. إن الرياضة والموسيقى والغناء كلها تصورات جمالية يقرؤها العقل بحسب العالم المحسوس الذي ينتمي إليه.

"يخلو الجمال من الأخلاق والعواطف والروح الفنية لأنه يحمل ويبحث عن معاني الالتقاء بين الذات وروحها والعالم المحسوس. فالجمال هو إبداع لأفكار روحية جميلة تخرج إلى عالم الحس عبر الفن الجميل والمقصود وفيما يتعلق بعنصر العاطفة أو الأخلاق في التراجيديا يرى أرسطو أن الخاصية المميزة في المأساة أن يحدث نفس الخوف والشفقة، ولكي يتمكن من ذلك يجب أن نراعي أمورا أهمها أنه لا ينبغي إظهار أناس طيبين يتغير حالهم من السعادة إلى الشقاء، لأن هذا لا يثير الخوف أو الشفقة، بل يثير الغيض والحزن. وإنه لا ينبغي إظهار أشخاص يستبدلون من بؤس إلى تقسيم هذا

[1]- نصر الدين عزة: التأمل والإبداع في فلسفة أفلاطين الجمالية، مرجع سابق، ص 139.

[2]- هنس زند كولر: المثالية الألمانية، مصدر سابق، ص 846.

باعتباره لا ينطوي على خوف أو شفقة. إن الشفقة تتصرف إلى ما لا يستحق الشقاء عندما يشقى، والخوف ينصرف إلى من يشبهنا وهذا ينطبق على الأشخاص الذين يعيشون في عزة ونعمة ويستقبلون بعدئذ من سعادة إلى شقاء لا يسبب الهيث والشر ولكن يسبب زلة عظيمة ارتكبوها والأفعال الرهيبة على الشفقة والخوف وتقع بين الأحباب. وبشكل إجمالي يراعي في الأخلاق أمورا أربعة أولها أن تكون حسنة والثاني أن تكون مناسبة للأشخاص، والثالث أن تكون واقعية، والرابع أن تكون سوية"[1]. هذه الشروط الفنية التي ينبغي أن تكون وأن تتوفر في التراجيديا التي هي جزء من الفن المسرحي أو التمثيلي، يجب أن تكون هذه الصور تحمل جمالا فنيا وروحيا من منطق قاعدة أساسية لتركيب جمالها في تلك التراجيديا على أساس نقلها إلى الواقع العملي وفق الشروط المطلوبة أخلاقيا فيها. إن أي عمل فني يراعي تلك الشروط وتلك المعايير السليمة يجب أن تتخذ صور الجمال الفني وأن يراعي تلك الشروط والمعايير التي تؤدي إلى تفعيل نوع العمل الفني وتشخيص وتغييره إلى مستهلكات فنية مقبولة وجميلة، هذه إذن جوانب من المشكلة المعرفية في عالم الجمال الذي نريد الوصول إليه بالفن الجميل. وليس التراجيديا وحدها هي التي تمثل الفن أو جزءا منه، وإنما الشعر هو الآخر له دلالة أو وقع على الإنسان. "ويشير أرسطو في سياق كلامه على الشعر إلى السر الكامن وراء الخلق الفني لدى الإنسان ويرجعه إلى سببين يتعلقان بالطبيعة البشرية: الأول هو الرغبة في التقليد التي فطر عليها المرء، ويعتبر الإنسان أقدر المخلوقات على المحاكاة وسببها يتعلم ويكسب المهارات والعادات المختلفة. والثاني هو الفكرة التي يشعر بها الإنسان من النظر إلى الأشياء المخيلة"[2]. "وهذا يعني أن الفنان إنما يختلف من مهامه عن مهام الناس بمقدرة فائقة على التقليد وشعور قوي باللذة، ويصور الجمال كما كان أرسطو أكثر وضوحا من أستاذة أفلاطون فقد أعطانا تصويرا واضحا للجمال الفني رفض أفلاطون إعطاء تحديد له. إن الجمال ينظره هو الوحدة مع التناقض، ولا يمكن للكائن أو لشيء مؤلف من أجزاء عدة أن يكون جميلا إلا بقدر ما تكون منشقة وفقا لنظام ما

[1]- علي أبو ملجم: في الجماليات نحو رؤية جديدة في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص 24.

[2]- المرجع نفسه، ص 25.

وممتعة كجسم غير اعتباطي. فالجمال لا يتسم إلا بالنسق والمقدار"[1]. إن حجم الجمال لا يكون إلا بالتكامل والتناغم بين أطرافه وشروطه، فالجمال هو مقدار أخلاقي يمتزج مع العالم الحسي ويطابقه ولا يتفاوتان إلا عبر معيار الخلق المحض في عالم النفس الجميل الموجودة في الإنسان وفي ذاته.

"ومن هذه الناحية فإن الشعر هو القوة العليا للفن التشكيلي، وذلك من أجل أنه لا يعرض نسخة من المطلق في شكل عيني، بل من أجل أنه يحافظ بشكل مباشر على طبيعة الكلي وعلى المثالي الذي يخصه. ينبذ الشعر أي تجسيد صوري للمطلق ومن ثم فهو التفسير الأكثر صمتا والأكثر مباشرة للعقل، وعلى خلاف الفن التشكيلي فإن الفصل عن الفن التعبيري هو غير خاضع للضبط الصارم للفقرات، بل هو يحمل طابعا أكثر شدة بالاستناد إلى شعراء فرادى وينتمي شيلنج من بين آخرين أرسطوفانيين وهوميروس وفرجيل وأريونت وشكسبير وكالدورف وغوته"[2]. يلامس الشعر بذلك أعماق الشعور النفسي ويغيص في روح الإنسان ويعتبر التعبير الكامن وراء ذاتيته ويجعله أكثر ارتياحا عند تلقيه فهو إذن فن من الفنون الجميلة التي تنشر السعادة في الإنسان وتطويره وتصويره على أساس بث المشاعر الجميلة عبر الأفكار الجميلة في حياتنا النفسية البشرية الموجودة. إن الشعر إذن هو حمل فني يجذب السرور ويرفع من الخير في الذات فهو بذلك جمال أسمى. فإن "السمة الجوهرية التي يقدمها العمل الفني هي إقامته العالم وإنتاج الأرض، تلك السمة التي تشكل وجود العمل الفني، إذ أن إقامة العالم وإنتاج الأرض ملحمان أساسيان من ملامح العمل الفني الذي يتم فيه الصراع بين الأرض والعالم، وأن الحقيقة التي تحدث في العمل الفني هو ذلك الصراع بين الأرض والعالم حيث تمثل الأرض الانغلاق والإخفاق، والعالم يمثل الانفتاح والكشف وهو بذلك يختلف من حيث الجوهر ولكنهما متلازمان في الوقت ذاته، العالم يقوم على الأرض، والأرض تبرز عبر العالم. فالعالم يطمح في كونه فوق الأرض إلى العلو فوقها وهو لا يحتمل بصفته المتفتحة ما هو مغلق. لكن الأرض بصفتها المتخفية تميل إلى أن نظم العالم يختفي ويستيقظ بداخلها"[3]. ينطلق العمل الفني من جغرافيا

[1]- علي أبو ملجم: في الجماليات نحو رؤية جديدة في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص 25-26.

[2]- هنس زند كولر: المثالية الألمانية، مصدر سابق، ص 851.

[3]- إسماعيل مهنانة: من الكينونة إلى الأثر، هايدغر في مناظرة عصره، مرجع سابق، ص 57-58.

الأرض والسماء إلى أعماق الإنسان فيحقق ما حقق في الطبيعة ذاتها وجوديا إذ يستلهمه مما تصنعه الأرض من جمالها في الطبيعة، إذ أن مختلف الموضوعات الجمالية ما هي إلا تقلبات طبيعية تذوقية للإنسان في الطبيعة فأعاد إنتاجها على شكل لوحات فنية مرسومة ومحبوكة حتى يفهمها بفهمه للطبيعة محاولا إخراج إنتاجها من اللوحات إلى الواقع العملي في الفن. "إن العمل الفني بوصفه مقام انفتاح العالم يمتلك الإمكانية على كشف الوجود وعرض حقيقته في العالم وتحديد معناه ودلالته التامة وأن الدعاية والدلالة الحقيقية للعمل الفني يمكن أن تفهم فقط بالرجوع إلى أصله ونشوءه ضمن ذلك العالم. وهذا ما سبقت إليه فلسفة هيدغر ذات المضمون الأنطولوجي الظاهرتي التي تعلق الفكرة بثقل الموضوعات الجمالية، التي تكون ماثلة أمامه، أي الأعمال الفنية بما هي كائنة ويصيغ شكلها لا بما ينبغي أن تكون كما هي عادة الاتجاهات الجمالية التقليدية التي انتقلت بمعايير وقواعد العمل الفني أكثر من انشغالها بحقيقة العمل الفني بوصفه موضعا لحدوث حقيقة فيه، حقيقة عالم تاريخي لحضارة ما أو لثقافة ما"[1]. يعتبر الفن تعبيرا عن الحقيقة الواقعية التي تمس الجوانب الذاتية للإنسان، وتلامس حقيقته الموضوعية على أكثر من جهة. إن عالم الجمال هو عالم الأفكار الحقيقية الثاوية في الأعمال الفنية الجميلة بمختلف مواضيعها ومضامينها الموجودة في الإنسان.

"فالفنان الذي يريد لنفسه أن يكون أكثر الفنانين استقلالا لا يمكن إلا أن يتلقى التأشيرات من فن غيره، وإن هو يخلص من بعضها فإنه يستقبل البعض الآخر أحسن استقبال. وأقل الفنانين فنا صحيحا هم الذين يخافون هذه التأشيرات أو التأثيرات، في حين أن الشخصيات القوية هي التي تحاول أن تقيد منها. وهكذا لن يستأنف المبدع من أن يقلد غيره، لأنه يعرف أن أصالته لن تتعرض لخطر ما، فهو مهما استغنى من ينابيع الفن الآخر فإنه سيظل محتفظا بذاتيته، من هنا كان المثل الذي قاله كوكتر: إن الفنان الأصل هو من عنده القدرة على التنقل فما عليه إذا إلا أن يتنقل ويتصل حتى يصبح أصلا"[2]. يكون الناتج الفني أصلا عندما يعبر عن معنى الفن وجماله من صورة إلى صورة أخرى أكثر تعبيرا عن الواقعية وأكثر تمثيلا للأطراف الأخرى الجميلة التي تحاول مع الإنسان رسمها في عالم

[1]- إسماعيل مهنانة: من الكينونة إلى الأثر، هايدغر في مناظرة عصره، مرجع سابق، ص 56-57.

[2]- جان برتليمي: بحث في علم الجمال، مصدر سابق، ص 67.

الحقيقة الموجود وبنقلها إلى عالم الذات عبر الجمال أو معرفة الجمال. "وكل ما نستطيع أن نقرره الآن هو أن تطور علم الجمال في المستقبل القريب سيكون من غير شك في ناحيته التجريبية، وأن نظريته في الجمال أو في الفن لن يمكن الوصول إليها في صورة كاملة وإنما إلا إذا أدركنا أولا –في دائرة علم الجمال نفسه– قدرا كبيرا من الحقائق العلمية النحتية، أما الاعتراض الذي يوجد ويوجه ضد دراسة مسائل الجمال دراسة علمية دقيقة، أي القول بأن الأفكار التي تصدر عن الذوق إنما هي أحكام شخصية عينية بحكم طبيعتها، وأنه يستحيل من أجل ذلك الوصول إلى قواعد عامة في علم الجمال تصدق على الناس جميعا"[1]. ثم إن هذا الاختلاف الحاصل بين الجمال وبنيته ومحدوديته هو اختلاف منطقي نظرا لاختلاف الأفكار الفنية واختلاف الرؤى الروحية ووجهات النظر في الفن الجميل حتى في الطبيعة ذاتها، فلا يمكن قياس فن بفن آخر عليه، لأن الفنون الجميلة مختلفة تماما عن بعضها شكلا ومضمونا. "هذا ويؤكد أدورنو دور العمل الفني بمقتضى شكله لأن هذا العمل يتمتع بقدر واسع من الاستقلالية عن الواقع الاجتماعي القائم وبحكم هذه الاستقلالية يقف الفن موقف المعارضة، هذا الواقع في الوقت نفسه يتجاوزه. غير أن الشكل الفني حسب أدورنو ليس مجرد قوة ابتكار ذاتية أو بحث عن أسلوب ما، أي لا يختزل في الطابع الذاتي الذي يخلق أو يبدع الآثار الفنية مثلما هو في الجمال أو في الجمالية الكانطية باعتبارها جمالية ذاتية بحكم أن الذات نفسها هي شرط إمكان قيام الجمالية نفسها"[2]. تكون الذات محل ثقة إذ تجانس دور الفن الجميل في أعماق الشخص المنتج للأعمال الفنية والذي عليه أن ينطلق من فن إبداعي مشروط بالطبيعة الحقيقة والواقعية الموجودة لدى الناس جميعا. إن هؤلاء الفنانين بحكم مراعاتهم الذات لأنها تعبر وتغير من صورة الشكل إلى الواقع بمختلف ما يتضمنه السياق العام المطلوب في الثقافة الجماهيرية والشعورية الموجودة فيه. "إن الشكل حسب أدورنو هو تحويل للمضمون نفسه، ولهذا لا يكون العمل الفني إلا شكلا، ولهذا يتمتع العمل الفني بمقتضى شكله بقدر واسع من الاستقلالية التي يتمتع بها والتي لا تنتج وعيا

[1]– أزفلد كولبه: المدخل إلى الفلسفة، مصدر سابق، ص 128.

[2]– كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى إكسيل هونيث، مرجع سابق، ص 97.

زائفا أو مجرد وهم، بل تنتج بالأحرى وعيا نقديا أو بالأحرى على حد تعبير أدورنو يمثل الفن اقتباسا ضد وضع اجتماعي يصوره كل فرد معاديا، غريبا، باردا، خانقا"[1].

"يعطي كانط أولوية للجميل الطبيعي على الجميل الفني، فيما خلا الأمثلة النادرة التي يظهر عمل عبقري خلاق في إنتاج الروائع: هل يعني هذا أن الفن عموما، وأن الفنون الجميلة خصوصا، لا تلعب غير دور محدود في تصرف الإنسان في العالم، وبالمجتمع أيضا. إن المكانة التي يخص بها كانط الإبداع الفني والأعمال الفنية والتي تكاد أن تكون غائبة عنده في جميع الأحوال ما يؤكد ذلك. وتشكيل استقلالية جمالية يلعب في الواقع دورا رئيسيا عند اللاحقين على كانط"[2]. يتخذ جمال الطبيعة معرفة خاصة لما لها على الإنسان من أجل نفعه وفهمه للفن الذاتي لديه، وهو بذلك يسعى إلى نشر الفنون المحسوسة عبر الجمال الطبيعي الموثوق والجمال الدائم بالنسبة إلى تقبل التجربة وإلى واقع أكثر انخراطا في الفن بمستوياته المتعددة أشعاره وموسيقاه، إن الفنانين الذين يمرون بالتغلب والتغير في الأحوال الفنية إنما هم من يعملون على صياغة الأفكار انطلاقا من الحالات الطبيعية الفنية المتغيرة. يطالب الفنانون بالفن الجميل، لكن لا يكون ذلك على حساب التربية الأخلاقية للفنون مهما كانت جميلة طبيعية أو ذاتية أو روحية. "هكذا تتوصل التربية بالجمال إلى تخطي الدرجة الإحساسية، وإلى بلوغ الدرجة الجمالية، بفعل التحكم بالنزوعات وإلى بلوغ الدولة السياسية، ضامنة الاستقلالية التي اكتسبها في هذا الممر بين دولة أخرى، تجربة الجميل أساسية: الجميل يحسن أخلاقيا، ويعني تطور الأخلاقية هذا تطور للفعل. في ختام هذا المسار. أي في ختام التربية الجمالية للإنسان تظهر الدولة المثالية التي تتداخل فيها دولة الفعل مع الدولة الأخلاقية والدولة الجمالية"[3]. من كان يعتقد بوجود أخلاق دون جمال فني لدى الإنسان فهو مخطئ تماما لأن ذلك لا يكون له وجود إلا عبر الأخلاق التي تحدد أدوار الفن في صياغة الخصائص وكسب الرهان للمنافسة بين الإنسان الواعي والعاقل والفاعل على غرار الإنسان الذي ينبذ الأخلاق ويتوجه إلى الفن بمعطى حسي تجريبي مجرد من

[1]- كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى إكسيل هونيث، مرجع سابق، ص 97-98.

[2]- مارك جيمينز: ما الجمالية؟ مصدر سابق، ص 168.

[3]- المصدر نفسه، ص 182-183.

الواقعية ويترفع به إلى اللاعقلانية. إن عقلنة الفن في المعرفة شرط وجوب المنافسة والاستقرار والهدوء من أجل إظهار الفنون الجميلة بأفكار مبتكرة وسياسية معلومة، فالعمل الفني له أثر جمالي وحكمة وسلوك فردي ينعكس على المجتمع فالدولة، ولا يمكن أن ينساق الفنانون وراء أهوائهم دون مراعاة الشروط القانونية والثوابت الدينية والقيم المجتمعية لإحقاق فن جميل جمال ما يحيط به من عوامل خارجية محسوسة. "وهذا ولابد أن يقال نفس الشيء عن هذه المظاهر الفنية الشعبية التي يطلق عليها اسم المبارزات الشاعرية، حيث لا يستطيع عدا الموهوبين حقا أن يخاطروا بأنفسهم وإلا أصبحوا موضع التجربة، وهم جميعا يخضعون فيها بلا اصطناع ويقومون بتسمية مواهبهم. والحق يقال أنه كلما كان الشعر مرتجلا كان صدوره عن القريحة أقل احتمالا، وكان أقل ذاتية بالمعنى الذي نشعر به اليوم"[1]. يعتبر الميول والرغبة والاهتمام عوامل رئيسية في إنتاج العمل الفني والتجربة الذوقية التي ينتجها الإنسان في العمل الفني بأسلوب مباشر وصادق ومحسوس.

لقد بين ابن طفيل من خلال رسالته الفنية حي ابن يقظان صورا فنية وجمالية رائعة لخصها في تلك القصة المتضمنة تلك الروائع الجميلة لتصلنا عبرها أفكار أجمل عبر واقع مرسوم بأفكار منطقية وروائع حسية. "وبهذا جاء فلسفة انب طفيل فلسفة ذاتية تتطلع إلى الحقيقة عن طريق الوجدان والحدس، ولا ينبغي هذا أن الرجل ضد العقل أو العقلانية، بل إنه ينجو بالمعرفة البشرية منحى التدرج التاريخي حتى ينضج الفكر، فتتسرب إليه معرفة، وفضلا عن ذلك، إن فلسفة ابن طفيل ليست فلسفة تدعو إلى الانعزال والارتداء عن الاجتماع الإنساني والبشري، إذ أن عزلة حي ابن يقظان ليست عزلة زاهد عن الدنيا، مما جعل الصوفية، بل إنها عزلة متحركة، وتأمل مستمر، وذلك فوق طاقة أغلبية البشر"[2]. هذه القصة وإن كانت تدعو إلى أفكار دينية إسلامية، إلا أنها ومن ورائها تزيد الدخول إلى فكر فني حر، ينطلق من التحرر ومن صفاته إلى صناعة الواقع الثقافي والصورة الفنية المستلهمة من تجارب الواقع في الحياة، إنها الفن الجميل في شكل قصة رويت بحقائق معبرة وأوصلت

[1]- جاك برتليني: بحث في علم الجمال، مصدر سابق، ص 33.

[2]- يوسف بن عدي: محمد عزيز الحبابي وتأسيس الفلسفة الشخصانية الواقعية، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط، المغرب، ط1، 2016، ص 93.

أفكارها عبر نسق فني قصصي رائع. لا يمكن أن تستمر إلا عبر المعنى وراء المفاهيم للوصول إلى الجمال الفكري والقصدي الهادف وراءها. "إن صراع العقل والجمال أو صراع الفلسفة والشعر، قد لا يكون بمثل هذه الحدة التي قد نتخيلها، ذلك أن هناك من يعتبر أن الفلسفة أو الحياة الفلسفية كفن من فنون الحياة أو على حد تعبير شوسترمان ذاته الحياة الفلسفية هي شاعرية مسترجعة أو مستعادة، من اللامعنى أن ننظر إلى الفلسفة بوصفها تأملا أو نشاطا ذهنيا أو ممارسة والتزاما مجرد عن كل شاعرية مشبعة بوجدان عميق وقصدنا نافذ في الأشياء البعيدة عن كل كتابة مفعمة بروح النقد والذوق. لما هو يحمله حيال الذات بمنظور القيم"[1]. إن قيمة الجمال نلتمسها في خدمة العقل للجمال، وبما أن المعرفة في الجمال تقتضي المعرفة بالعقل فيصبح الجمال عندها أصيلا بمرجعية عقلية تستدعي وجوده فيه. إن التجربة الفنية هي التي تقوم بتجارب الحياة وتجعلها فنا من فنون الحياة وصنعة من صناعة التجربة الحسية لها. إن وجود الصراع بين الشعر والفلسفة في فلسفة الجمال يعطينا أملا على أن الحقيقة الفنية ليست شعرا كما هي ليست فلسفة لوحدها. إن جمال الفن وارتباطه بالشعر يعطينا واقعية ذاتية لا تعطينا إياها إلا الأيام الجميلة المرهفة بالحواس. "لا جدال أن فلاطون فنانا عظيما، ففلسفته كلما جاءت على هيئة محاورات لا تقل معظمها من حيث القيمة الفنية عن أعظم ما أسفرت عنه قريحة اليونان في عالم الفن، فقد تميزت محاوراته بلغتها الأدبية الرائعة وأسلوبها الرائع الدرامي الممتع، كما جاءت أحاديثه حول مجموعها نظرية متكاملة في الفن. وعلى الرغم من ذلك فقد حمل أفلاطون على الفن ونظر فكرته على الفن أو ماهية الجميل الذي يختلف عن النظرة العامة، وعن نظرة اليونان بوجه خاص، ففي الوقت الذي يؤكد فيه أهمية الفن، ويضيف فيه إلى الجمال قيما أخلاقية"[2].

"وإذا تحدثنا عن ثقافة الجماهير لكن تخلينا عن هذا العنوان واستبدلناه بصناعة الثقافة التي يتعادل كل التأويلات الممكنة، فهناك من يعتبرها تشبه بثقافة الجماهير التلقائية التي تتجلى في الفن

[1]– محمد حديدي: ما بعد الفلسفة مطارحات رورتية، منشورات الاختلاف ومنشورات الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2010، ص 65-66.

[2]– محمد عباس، أفلاطون والأسطورة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 191.

الشعبي. لكن هذا الفن الشعبي يختلف عن صناعة الثقافة من حيث المبدأ وجميع فروعها محضرة إما قليلا أو كثيرا حسب خطة والمستويات المدروسة والمحددة من طرف صانعيها إلى حد ما للاستهلاك. وجميع الفروع تتشابه من حيث التنظيم أو على الأقل تتناسب مع بعضها البعض. فهي تكامل كلي تنشئ نسقا"[1]. إن هذا النسق في الفن النفسي الراقي والذي يعتبر من الفنون التقليدية أو الكلاسيكية التي استوجب ظهورها في الفن القديم من أجل صناعة الجمال لدى أولئك الذين استلهموا الجمال من ثقافتهم وأعراقهم وعاداتهم وتقاليدهم دون أخذ الجمال من معتقدات أخرى، وهو ما يحصل مع العديد من المجتمعات العربية ذات الثقافة الأمازيغية والفن الأمازيغي مثلا. "فصناعة الثقافة هي الإدماج المعتمد من الأعلى لمستهلكيها، فهي تدمج حتى المجالات التي كانت متفرقة. منذ آلاف السنين يبين الفن الرفيع والفن الهابط على حسابهما، فالفن الرفيع ينظر إليه على أنه محروم من جديته ليس الاعتماد على الأثر وافتقاده عن طريق العنصر الطبيعي المقاوم والشاق الملازم له مثل الفن الهابط الذي لم يراقب من طرف الفن الرفيع. صناعة الثقافة تهتم كثيرا بدون شك بجانب الوعي واللاوعي لثقافتها المستهدفة، لكن الجماهير لا تحتل المرتبة الأولى بل الثانية في العملية الحساسية"[2]. تتعدد الثقافات وتتنوع الفنون بحساب الفنون التقليدية والكلاسيكية والفنون الحديثة والمعاصرة. وبذلك تكون الأصالة والمعاصرة من إحدى وسائل تجديد الفن بوسائله التي تتماشى مع العلوم والتكنولوجيا والعولمة، ينظر إلى الفن والجمال بمنظار نفعيته على المجتمع خاصة في الجانب الإنساني، فالعالم صور فيه فنية وأشكال هندسية وروح ثقافية تتعدى الفنون الجميلة مهما كان نوعها وتعددها فيه "يتوجب على الفن أن يقتصر على محاكاة الطبيعة، الطبيعة بوجه عام الداخلية والخارجية على حد سواء، وقديم هو المبدأ هو الذي ينص على وجوب محاكاة الفن للطبيعة، ومن أقدم من قال به أرسطو.ويوم كان التفكير ما يزال يحبوا في بداياته، كان من الممكن الاستغناء لفكرة مماثلة، وهي ما تزال تتضمن على كل حال شيئا يمكن تبريره بأسباب وجيهة، شيئا سيكتشف لنا عن أنه آن من آناء الفكرة، له

[1]- نور الدين علوش: المدرسة الألمانية النقدية من الجيل الأول إلى الجيل الثالث، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 34.

[2]- المرجع نفسه، ص 34-35.

مكانته في تطورها مثله مثل آناء أخرى كثيرة. يكمن الهدف الأساسي للفن بموجب هذا التصور في المحاكاة وبعبارة أخرى، في الاستنساخ للأشياء كما هي موجودة في الطبيعة"[1]. الفن هو منتوج الجمال فينبغي عليه أن يكون من عقل إنساني عاقل. إن جمال المعرفة في جمال معرفة الطبيعة بشتى فنونها الجميلة، لأن صفة التقليد والمحاكاة والزخرفة والهندسة تتلاقح لتشكل امتزاجا في عناصر الطبيعة لما لها من جمال رائع ومبدع لها وللإنسان في آن واحد.

إن فن الجمال لا يكون إلا عبر التقنية والأداتية والحداثة بالمفهوم الواسع، وذلك كون الفن يرتقي إلى أعلى المراتب بفضل قوته التي تتحرك بفعل الأداة أو الوسائل المباشرة التي مثلت العولمة والتكنولوجيا. "ففي التجربة الأساسية للحداثة الجمالية يأخذ شكل التأسيس الذاتي صورة أكثر حدة بقدر ما يرجع أفق التجربة الزمنية إلى تجربة ذاتية إلى تجربة ذاتية غير ممركزة، مبتعدة عن مقتضيات الحياة اليومية، لهذا نجد أن العمل الفني لدى بودلير يحتل مكانة وسطى بين الراهنية والأزلية. إن الحداثة الجمالية تعلي من شأن ما هو متلاشي وعابر، وحادث وتعبر في الوقت نفسه عن الأزلي واللامتغير"[2]. إن ثبات الجمال على التجربة الذوقية الجمالية وعلى التجربة الزمنية السائدة يبشر بوجود معرفة مشكلة الجمال على التجربة الذوقية في الجمال حين يتوقف عند الحقيقة فيتساءل عن موضوعها من خلاله، فاختيار الفن قد يكون في شتى المجالات ومنها الشعر والأدب في معطيات فنية موجودة قد تكتفي بوجودها من الخيال أو اللاواقعي للوصول إلى الفن الجميل أو المعرفة فقد "يتكون الجمال من عنصر أزلي، ثابت ومن عنصر فني طارئ سيكون هو العنصر والموضة والأخلاق والانفعال. ولولا هذا العنصر الثاني الذي هو بمثابة غلاف يثير الشهوة للحلول الإلهية فإن العنصر الأول يعبر عن الهضم ويصعب تقديره، لا يلائم الطبيعة الإنسانية ولا يناسبها. وهكذا لا تأخذ أهمية الفن وعيا إلا بواسطة تقاطعها مع الأزلية أو الاتحاد العابرين الأزلي والراهن"[3]. يتقاطع الفن الجميل مع المعرفة الأزلية، إذ هنالك فرق واضح بينهما، ويكون الفن بذلك حسب درجته مما يؤدي ذلك إلى

[1]- نور الدين علوش: المدرسة الألمانية النقدية من الجيل الأول إلى الجيل الثالث، مرجع سابق، ص 36.

[2]- جميلة حنيفي: يورغن هابرماس، من الحداثة إلى المعقولية، إصدارات الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، 2016، ص 29.

[3]- المرجع نفسه، ص 29.

وجود الفن في العالم الجميل، لا يجد الفن مكانة له إلا من خلال رؤية محددة المعالم ولديها أفكار جديدة تلامس الواقع المعاش من خلال جل الفنون أو بعضها. وتلك إذن هي فلسفة الفن أو فهم الفن من خلال الانقباض المعرفي له أو جهله به، وهنا قد تكون "نظرية أفلاطون عن الفن، يتعذر فهمها منفصلة عن فلسفته ككل، فهي وثيقة الصلة بها. فقد رأينا أن الوجود الحقيقي لديه ووجود الصورة، أما الوجود الحسي فلا يحق تسميته باسم وجود حقيقي. فإذا كان الفن يمثل الوجود الحسي، ويمثله في مرتبة أقل بكثير من الفلسفة والرياضيات، لأن الفنان إنما يتبع ويقلد الأشياء الحسية، والأشياء الحسية بدورها تقليد للصور أو المثل، فالفن إذا تقليد التقليد كما يقول في الجمهورية، أما الفلسفة فأرقى من الفن بكثير، لأنها تتأمل المثل مباشرة، لا تقليدات المثل، ولهذا يجب أن يقترب الفن قدر المستطاع من ماهية الفلسفة، بأن يكون متجها إلى الحق وإلى الخير"[1]. هذه الفوارق بين الفن والفلسفة ما هي إلا فوارق في مشكلة المعرفة الفنية بين الحسية والعقلية، وبذلك يكون الفن المعرفة الفلسفية المطلوبة، بل يبقى في مجال الحس ومجال الواقع والطبيعة وهو بذلك قاصر عن فهم الحقائق الجمالية للصور الإنسانية، وعاجز عن فهم العلاقات المثالية العلوية التي يتغذى بها عالم الحس، لأن كمال الفن لا يفهم إلا عبر الفلسفة التي تتجاوزه إلى أبعد ما يكون إلى الحقيقة الفنية الواقعية الواسعة والمطلقة.

"إن ما أشار إليه شوسترمان من صراع بين العقل والجمال وإن وجد له نوعا من التوافق في السعادة أن يبرز الفن عقلانيته للنظام، للوحدة والقصر فكذلك يوحي العقل لمن يعرف كيف يصنعه ويفهم بعده الجمالي العميق. ومع هذا التوافق النسبي والمرحلي، إلا أن الصراع بين الاثنين يظل مطروحا، وقد زادت بعض مقاربات الفلاسفة من تأجيجه. ولعله يتأملنا مضمون الطريقتين. نجد صراعا ليس خافيا بين الفلسفة وغيرها من وسائل التغيير أو التعبير الإنساني صراع لا في أفقه منذ القديم بين الفلسفة والشعر مثلا هو صراع بينهم من انتقاد أداة الكشف والاستكشاف. والوصول إلى المعنى وهو صراع أيضا حول فكرة الهيمنة على ميادين الثقافة وأفكار الصناعة"[2]. هنالك توافق كلي

[1]- محمد عباس: أفلاطون والأسطورة، مرجع سابق، ص 192.

[2]- محمد حديدي: ما بعد الفلسفة مطارحات رورتية، مرجع سابق، ص 67.

أو جزئي من الفعل إلى الفن يخوض غماره من ساعد على فهم الجمال بالأساليب العقلانية الصحيحة والسليمة ولابد للفن من أن يرتكز على الثقافة والهوية والرجوع إلى التقاليد الجميلة والمعبرة عن القيم الاجتماعية وأسلوب التفكير الراقي وهو ما يجمع بين العقل الفني والعقل الجمالي للصورة الفنية الجميلة في معظم أحوالها، ولا يمر ذلك إلا عبر العوامل الحسية المحسوسة والمباشرة. "وحضور المحسوس يعني أيضا ظهوره أو إظهاره في الإدراك الجمالي، ذلك أن المادة أو المحسوس في العمل الفني يتم إنتاجه عن طريق الوسائط المادية، كما سبق ذلك ولكن لأن العمل الفني من صميم ماهيته أن يتجاوز ذاته إلى الموضوع الجمالي، فإن الحوار المستخدم فيه يتم تشكيله في فعل الإبداع على ذلك النحو الذي به تكون قادرة على تأسيس الموضوع الجمالي أي إدراك المحسوس لا بوصفه مادة خام، وإنما بوصفه محسوسا جماليا"[1]. رغم وجود الفن في العالم الحسي، إلا أنه لا يوجد جاهزا فيه بشكل يجعله يركب ذاته بذاته من خلال صناعة الفن لدى الفنانين وهو ما جعل من الفن أن يرجع إلى العقل لكي يصوره ويصوبه فالمعرفة بمقدار علاقته بالمحسوس على أساس الفهم والقصد والمعرفة والرجوع به إلى عالم الجمال، فالمعرفة فالشيء مثلا يقوم على مادة خام ثم يمثل أو يجسد على شكل صور إنسانية جميلة فتنصب في الساحات العامة بصورة فنية جميلة هي التي يراها الناس بالفعل دون الرجوع إلى اللافهم في ذلك الجمال. وهنا يمكن القول أنه: "ورغم أن المحسوس يكون مسؤولا عن الخصوبة المميزة للموضوع الجمالي ولأسلوبه الفريد في الحضور، فإن المحسوس ليس هو العنصر الوحيد المكون للموضوع الجمالي. فهنالك عنصر آخر يخص الموضوع الجمالي، هو معناه، فالمحسوس عندما يكتسب كيفيات خاصة به، فإنه يتخذ معنى وهذا المعنى يكون ضروريا، لأن المحسوس لا يمكن فهمه إلا إذا كان مجرد فرض، وإذا كانت الأصوات مجرد ضوضاء والكلمات مجرد صيحات"[2]. هذا يعني أن الجمال الحسي هو معرفة العقل للحواس عبر الفن أو عبر فلسفة الفن. كل هذا لا يكون ولا وجود له إلا باتفاق المحسوس مع ذاته لإنتاج الصور الجميلة ذي الصلة بالطبيعة المحسوسة كما ونوعا، والواقع أن العمل الفني كموضوع لا يكون مادة دسمة إلا بالوسائل المادية التي تعدله أو تغيره شكلا أو لونا،

[1]- سعيد توفيق: جدل حول علم الجمال، دراسات على حدود مناهج البحث العلمي، مرجع سابق، ص 264.

[2]- المرجع نفسه، ص 265.

وهو ما يجعل من التعبيرات الجمالية للواقع أكثر غموضا إذ هي لم تعد على العقل العملي في الواقع الفني المحسوس. إن الوجود والذات والآخر كلها أفعال فنية جميلة لها صلة بالوسائل في جميع الحالات وتعبر عن اللذة والسعادة في الفعل وفي الوجود الحسي للجمال. إن ذلك كله لا ينطوي على الفن إلا بمقدار الجمال فيه.

"ومن بين الإسهامات الأساسية التي يقدمها الفن للمجتمع، هو إحداث تغييرات في الذهنية السائدة، أي أن الفن مطالب بإبراز الوعي عند الطبيعة المضطهدة، كما بإمكانه أن ينقلب إلى نقيضه ويفيد الطبيعة المضطهدة المستغلة بواسطة الاغتراب السلبي ووسائله اللغوية والسيكولوجية المختلفة الموجهة، وفق المصلحة الخاصة للطبيعة الميهمنة، كما هو سائد في الأنظمة الرأسمالية. ويمكن أن نشيد بأن الفن سلاح ذو حدين: قد يعيد التحرر من جهة، وقد يفيد الانسداد من جهة ثانية، وذلك وعلى الرغم من ذلك فإن للفن طبيعة خاصة بتجاوزه لكل الاعترافات والاستعمالات السلبية"[1]. ما كان للفن إلا أن يمثل جانبا من المصداقية الشاملة في التعالي بوجوده إلى الخير وهو مكسب يطمئن الطبقات الاجتماعية التي تسعى إلى أن يعبر عنها الفن تعبيرا حسنا لكي يؤدي مهامه على أحسن دور، فلقد كان القمع والاضطهاد والسيطرة من القوة الخارجية وهمية لدى أصحاب رؤوس الأموال عبر قنوات الفن والجمال، عبر الشعر والقلم والصيحات التمثيلية ودور السينما والرياضة من خلال التمثيل السينمائي والعرض الثقافي للجانب في مسرحيات وتمثيليات قدمت فنا من ورائه تبيان الحقيقة التي تعبر عن الوجود. وهنا نرى رأي الفيلسوف سانتيانا الذي يحايث الحقيقة الموضوعية في الفن. "ولذلك حاول استقصاء الظروف التي أدت إلى انعدام التفكير الجمالي في العصور السابقة عليه، فرأى أن عدم اهتمام الناس بنظرته للجمال ولا يرجع إلى عدم أهمية الموضوع الذي نعالجه، وإنما يرجع إلى عدم وجود دافع كاف يدفع الناس إلى التفكير في هذا الموضوع، وإلى القدر الضئيل من النجاح الذي أسفرت عنه الجهود التي بذلها المفكرون من حين إلى آخر حينما عالجوه، ومن الظروف التي أدت إلى انعدام التفكير الجمالي أو شكله في نظر فيلسوفنا هو ما تميزت به ظاهرة الجمال من صفة ذاتية، فالإنسان متحامل على ذاته، ويبدو له أن كل ما يصدر عن عقله

[1]- علي عبود المحمداوي: الفلسفة السياسية المعاصرة، مرجع سابق، ص 161.

إنما هو غير حقيقي، أو غير مهم نسبيا، ونحن لا نصنع أبدا إلا عندما نتخيل أنفسنا محاطين بأشياء وبقوانين مستقلة عن طبيعتنا البشرية"[1]. يعرف على الجمال أنه موجود في عالم الأفكار الجميلة، في عالم السعادة لأنه يحقق بذلك انجذابا اجتماعيا إليه، لأن المجتمعات الآن لا تفكر إلا بالفن الجميل الذي يحقق أكبر المداخيل المالية إلى المؤسسات الفنية عبر الإشهار أو عبر الإعلام أو وسائل الإعلام والاتصال. إن النموذج السائد في الفن هو معرفة القراءة الأولية لأي فن وهل يمكن أن يقدم منفعة؟ أو عملا حرا أو عملا سياسيا، إذن يمكن تقييم دور الفن بحسب الحالات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وما يقدمه من نتائج مجملة على الجميع. "فالحاجة إلى الفن تعبر عن وضعيته، وفي هذه الوضعية يكون الفن العضو الوحيد الذي للمضمون المجرد المؤلف من عناصر طبيعية وروحية وغير الواضح بذاته يمكنه أن ينزع فيصل إلى الوعي. فليس الفن الجميل إلا درجة من درجات التحرر، لكنه ليس التحرر الأسمى ذاته، ومستقبل الفن بدأ مع الدين الحقيقي، والآن فقط اندرج مضمون المثال الذي لا يزال محدودا في وجود أسمى، باعتبار مبدأ مضمون المثال أصبح تحديد العقل الحر باعتباره الحر المطلق"[2].

يقول شوبنهاور: "إن الفن يبلغ هدفه على الدوام لأنه يلتقط موضوع تأمله من مجرى تيار الحياة الموجود في العالم، وسيبقيه أمامه منعزلا، فالفن عند شوبنهاور هو طريقة النظر إلى الأمور على نحو مستقل عن مبدأ السبب الكافي، وذلك في مقابل طريقة النظر إليها على نحو يراعي فيه هذا المبدأ بدقة، وهي طريقة العمل والتجربة لذلك قلت إنه من الصعوبة بمكان فهم علم الجمال عند شوبنهاور إلى بعد فهم ميتافيزيقاه"[3]. تكتنف المعرفة الميتافيزيقية في علم الجمال دراسة وتركيزا لفهم الجمال إذ لابد من الرجوع إليه، ذلك أن الميتافيزيقا تحمل الجمال المثالي والذي لا يظهر إلا في عالم الذات المتخيلة، إن إشكالية المعرفة الجمالية هي إشكالية ميتافيزيقية غيبية إن وجد فيها الجمال سيكون واضحا بالنسبة لعالم الحس الأرضي، إن الأخلاق تلامس الجمال وتضاهيه إذ يرى شوبنهاور "أن

[1]– أم الزين بن شيخة المسكيني: مؤانسات في الجماليات، نظريات، تجارب، رهانات، مرجع سابق، ص 107.

[2]– هنس زند كولر: المثالية الألمانية، مصدر سابق، ص 82.

[3]– مصطفى إبراهيم مصطفى، الفلسفة الحديثة من كانط إلى رينوفيه، مرجع سابق، ص 156.

الحياة مضيئة في إرادتها بيد أن الإنسان العارف الزاهد هو الذي يقي بمشاعره وفكره ويتجاوز ما فيها من نقص شاحذا قواه للمقاومة حيث يدرك أن الإرادة المطلقة هي سبب الشرور في العالم ولذلك لابد أن يرتفع عليا عن طريق الزهد، لكن فهم الزاهد للإرادة لا يعني خضوعه لها والانصياع لها بل يتولد ليده إحساسا بالتمرد، وأول سلاح يتقلده لمقاومة الإرادة هو العفو الاختياري، ويتقبل هذا بنزاهة وشرف. أما المظهر الثاني للزهد فيبدو في القدرة على التحكم في النفس وكبح جماح أهوائها"[1].

يتجلى الجمال في النفس الهادئة الجميلة التي تقاوم الشر والقبح لما له من سلبية على الجمال في كل الذات الإنسانية بكل قوة. إن الهدف الأسمى من الجمال هو إخضاع النفس بالأساليب الجميلة والأخلاق الجميلة وهي المعرفة بالذات، فالمعرفة تقتضي أن نعرف الذات عبر الذات وأحوالها. واكتشاف ذلك وراء الوجود الحسي انطلاقا من قوة فنية جميلة كامنة في الذات. في الكثير من الأحيان نرى أن الجمال يلامس الجمال الذاتي كالشعر والعواطف الجياشة وهذا ما جعل باشلار يستدل بالقول: "أن الشعر حياة ماهوية إذ أنه في الحياة الشاعرية يتجلى ويظهر العالم في طبيعته الأساسية كظهور جديد. فالعالم يريد أن يكون مرئيا، أي أن يظهر في طبيعته، والشاعر يحب الرؤية، وحب العالم، وهو يرى ما لم نره، إنه بإيجاز —يبدع– فالفنان بوجه عام والشاعر بوجه خاص يخلق لنفسه رؤية خاصة للعالم، إذ أنه على حسب تعبير بارباي دورفيلي يعرف كيفي خلق لنفسه النظرة، كما أن المعني بعد تمرين طويل يعرف كيف يخلق الصوت لنفسه ومن ثم، قد أصبحت العين قوة ذاتية مضيئة تأتي لتسطع بأضواء العالم"[2]. إن الشاعر هو فنان معبر عن الجمال بأفكار وشاعرية ورومانسية تتجلى في الجمال ذاته، فهو بذلك يخلق نمطا مختلفا في الفن الذاتي، فالشاعر يتكلم عن أعماق ذاته بصورة لا ينبغي لها أن تظهر كما يظهرها الفن. فالناس جميعا يظهرون جمالهم من جهة ذواتهم لتفعيلها على ذوات الآخرين المنفعلين الذين يريدون الوصول إلى الجمال بأساليب مختلفة وهو فن جميل يضع الجمال داخل الروح قبل الحس.

[1]– مصطفى إبراهيم مصطفى، الفلسفة الحديثة من كانط إلى رينوفيه، مرجع سابق، ص 157.

[2]– غادة الإمام، جاستون باشلار: جماليات الصورة، مرجع سابق، ص 372.

"إن الشعور بالجمال ليس هو الشعور الذي يتناسب مع الخطوط والأشكال والأصوات والأضواء، وانسجامها فحسب، فهذا جمال جامد إذا لم يكن تعبيرا عن الحركة، ومن تعبيرات هذه الحركة في ظل التناسب والانسجام والاتساق يتولد الإيقاع عندئذ تكتسب الأشياء جوهرها وجمالها، إن الإيقاع هو النقطة التي تلتقي المناقضات، ويتحد عندها الشكل والمضمون، ويصبح اللامحدود عندها محدودا دون أن يعقد لا محدوديته. فالسكون ظاهري قد يكتسب من خلال طريقة تألقه واتساقه بشاعرية تضفي عليه حركة داخل ذلك السكون لكون جوهر الجمال الحقيقي"[1]. إن شعور النفس بالطمأنينة والارتياح وتناسق الإيقاع ووضوح الأفكار وإحداث نوع من القوة الكامنة في الإنسان وتحركها تحركا منهجيا مع الواقع ومفيدا لها، يجعل الجمال في أرقى صوره ومآلاته. إنه الجمال الذي يبحث عنه الإنسان فيجده في التوازن والرضا وراحة الضمير، فهو إحساس بالجمال من حيث هو موجود داخل الرغبة الفعلية في التفكر وداخل الذات بالشعور، إذن الجمال هو دلالة وضعية وضمنية تتشكل في حقيقة المنفعة الجمالية للإنسان عبر الإيقاع. "ومع أن الإيقاع أساس الفنون كافة، لكنه يبدو في الشعر والموسيقى أكثر تقاربا، لأن كلا منهما يقوم على نفس المبدأ، وهو تناسب حركة الأصوات في تناسقها المنتظم في الزمان، مما أدى إلى ظهور بعض المحاولات التي تجعل من الشعر موسيقا خاصة، ففي منتصف القرن الثامن عشر حاول بعض الشعراء الرومنسية التركيز على موسيقية الشعر عن طريق إلغاء مساره بنفس المعنى بإتباع ترتيبات صوتية خاصة وتجنب التركيبات المنطقية، والاهتمام بظلال الدلالات أكثر من الدلالات المجردة نفسها"[2]. هذه الفنون الجميلة لابد لها من وجود فعلي لأن الموسيقى تحدث بالذات إيقاعا بالتوافق مع المشاعر الحساسة التي لا تمل ولا توجد إلا في أعماق الشعور، وهو ما يعني أن الفعل الإيقاعي يحدث في الذات تميزا بالشاعرية والمحبة والرهف والحنان والعاطفة لأن الجمال جزء من النفس الجميل والإيقاع هو مبدأ ذاك الجمال. "إن هذا الفن ينتمي إلى مقولة الجليل، وما يميز الجليل هو مجهود التعبير عن اللامتناهي كون اللامتناهي هو هنا تجربة لا يمكن أن تتكيف معه أي شكل حسي، ومن هنا يكون الشكل مجاوزا لكل حد. إن التعبير

[1]- إبتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مرجع سابق، ص 20.

[2]- المرجع نفسه، ص 23.

يبقى في حالة المحاولة وفي حالة التجربة. وعلى هذا النحو يتم الحصول على مسودة، على تماثيل إنه ينبغي أن يكون هناك من جهة أخرى، وفي إطار علاقة ما تطابق ما بين هذه الأشكال الطبيعية ومضامينها، ويتبدى هذا التطابق في مظهر عمومي مجرد ومحض، لم يتعرض بعد لتجسيد عيني محدد وواضح"[1]. إن هذا واضح وجلي لكمال الجمال في الفن. إن الفن الجميل والمعرفة إنما هو معرفة بالواقع والحياة، التي تمدنا بمعطيات غير تلك التي تمدنا بها الطبيعة الحسية في الواقع العملي. إن الشعر والموسيقى تبدوان وكأنهما أكثر فاعلية في الإنسان من غيرهما لما يحدثانه من راحة وأهداف تجعل من الجمال جمالا ذواقا مهما كان نوعه في هذا الوجود.

"فرموز الفن تختلف في دلالاتها عن الإشارات المستعملة في اللغة العلمية، ولذلك يصبح من الضروري أن نفرق بين الرمز الفني وبين الرموز أو العلاقات المستخدمة في العلم وهي الدراسات المنطقية التي تعرف الآن دراسة الرموز ودلالاتها. فالعلوم المختلفة تستعمل رموزا مختلفة أو إشارات مثل الحروف أو الأشكال والأعداد وقد تنتهي هذه الإشارات بالمعنى الدقيق للكلمة، وإنما هي إشارات والفرق بين الإشارة والرموز بينما يرجع إلى أن الإشارة ليس لها معنى تستمده من تأملنا لها، وإنما هي إشارات، والفرق بين الإشارة والرمز إنما يرجع إلى أن الإشارة ليس لها معنى تستمده من تأملنا لها، وإنما تتحدد دلالتها من الشيء الذي ينبغي أن يستعملها للإشارة إليه"[2]. تختلف اللغة العلمية عن اللغة الفنية اختلافا واسعا إذ الأولى تستخدم في التجربة كسبيل لها للمعرفة، أما الثانية فتتخذ من الفن سبيلا للوصول إلى المعرفة وعالمها الحسي الطبيعي المتفاوت بين الفنانين والرسامين، إنه لمن المنطقي أن يختلف الفن لأن جماله في الإيقاع وفي الصورة وفي الصوت وفي الاطمئنان الذي يختلف عن العلم الذي يكون جملة في المعرفة الحقيقية للواقع. "إن نظام الفنون الجميلة يكمن في جمل فنية معينة من المثل إلى كل فن. والفن المعماري هو واضع الفنون، لما له من جدوى مادية ولما له من رسم للمناظر لأنهما يمثلان مضمرات الطبيعة الحجرية. ومن ثمة يتعاقب فن الرسم والنحت المتناقضة لهذه الطبيعة الميتة، ومقابلة للمضمرات المختصة لعلم الحيوانات، ثم الرسم الداخلي، اللوحات التاريخية

[1]- هيغل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، مصدر سابق، ص 135-136.

[2]- أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمالي وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص 28.

والتماثيل ورسم السمات الإنسانية، التي تنقل جمال الجسد البشري"[1]. هذه الفنون الفنية العريقة والتي تتجلى في فن النبات الطبيعي، وفن الحيوان لا تعتبر سبيلا إلى معرفة عالم الفن الجميل من خلال بقايا القوى التقليدية القديمة، ذلك أن الجمال البشري يستمد جماله من حقب التاريخ ومن الماضي حتى يستكمل جماله في الحاضر والمستقبل، إن فن العمارة هو الآخر يعتبر هندسة جميلة في العمارة والصوامع والمساجد والكنائس والتي حملت فيما بعد إلى فن جميل جذاب للسياح والفنانين إليه من كل أنحاء العالم، فالفن لا يقتصر على ذلك فحسب، وإنما الفن هو الفن الأدبي والمسرحي والشعبوي. "غير أن هناك تدرجا في الفنون الأدبية من الأغاني الشعبية، إلى الشعر الرعوي، إلى الملحمة، إلى الفاجعة، باستثناء المهزلة التي كانت تبدو لشوبنهاور عديمة القيمة لديه، إذ لا يمكن معها تنمية الفن، ولكن الشعر نفس تخيل من الفن من مستوى دون مستوى المأساة التي تمكننا بفصل الرأفة التي تثيرها من أن تلتحم بفكرة الإنسان المطلق. وهذه الرأفة الشوبنهاورية ضرب من الحاسة السادسة. والإنسان لا يعرف الأشياء ولا يفهمها إلا بمقدار ما يستأنس بها، وينفتح في ذاته الرأفة بالبشرية، فالتوجع هو الهدف الأسمى لكل فلسفة"[2]. الفن بذلك هو فن الطبيعة وجمالها، والموسيقى هي موسيقى الطبيعة ورناتها، في مختلف مجالاتها وإيقاعها، والغناء هو غناء المناظر الطبيعية والحيوانية، بل الفن يولد من رحم الطبيعة وينطوي تحتها.

"وبهذا المعنى، كانت النظرية التأملية للفن بمثابة أداة لإضفاء نوع من المشروعية على جزء كبير من الفن الغربي، لقد قيل عن معظم الفنانين المحدثين في نهاية القرن والطليعيين في بداية القرن العشرين. وهذا إلى غاية ما يسمى بالفن المفهومي –الفكرة القائلة بأن الفن يستطيع أن يكشف عن الحقائق المتعالية وإدراك المطلق، كما أن بإمكانه صياغة يوتوبيا التوافق الكوني. وهكذا فإن تقليص الفن كأفق انتظار عالم الفن قد أدى إلى ثلاث نتائج سلبية: أولا التقدير المبالغ فيه لما يسمى الحداثوية الطليعية الغربية، وعلى حساب تقاليد ثقافية أخرى، ثانيا: لقد أدى تقليص الفن إلى نوع

[1]– دني هويسمان، مصدر سابق، ص77.

[2]– المصدر نفسه، ص 77–78.

من العزلة، وتمييز العمل الفن عن النشاطات الإنسانية الأخرى"[1]. قد يكون الفن إحدى مآلات المعرفة الموضوعية في الواقع المحسوس، لكنه يبقى حاضرا وقاصرا عن فهم معظم العوامل المطلقة أو تلك الكونية التي تعلو عليه، إن الفن لا يفهم إلا العوامل الحسية والعوامل الذاتية للإنسان وللطبيعة ولا يمكن أن يتجاوز فهمه إلا عبرها من الأشياء التي تعرض عليه أو لا يمكنه الوصول إليها، إن مشكلة معرفة الفن هي مشكلة معرفته تحديدا أو معرفة أدواته في الحقيقة الجمالية خاصة في العلوم المعيارية أو الأيديولوجية الفلسفية. "أرجع أفلوطين السبب الرئيسي في قيمة الجمال المعقول دون الجمال المحسوس أن الجمال الأرضي هو إبداع النفس الكونية وهي بدورها إبداع النفس الكلية التي خلق في الطبيعة بواسطة النظر إلى الخير نبع الجمال، الذي يعتبر مبدأ النظام والتوافق، ولذلك يطابق نظام الخير والجمال، أما اللانظام والتشتت فيطابق القبح والشر، وقد صور الشر والقبح في الطبيعة ذاته لا يعني وجود الجمال والخير ولكنه على العكس من ذلك يؤكده لأن الطبيعة ترتبط بالمستوى الإلهي، وتنبع بالضوء المستمد من نوره، ولهذا فهي أكثر انجذابا للصورة، أما وجود الرغبات الأرضية، فهو تعبير عن الانجذاب عن الجمال الأرضي المتضمن جمال الصورة وجمال الجسد، هذه الصورة مستمدة من النموذج نبع كل جاذبية وكل حب يوجد حيث توجد النفس الكونية أو الطبيعية"[2]. يكمن الخير في الجمال الفني لأنه جمال يحايث الواقع والحقيقة ويثبت سلامة الصور الجمالية وبلاغتها، لأن جمال الطبيعة الحسي ما هو إلا انعكاس لجمال الذات وجمال متقدم. إن الجمال الفني الواجب إتباعه هو جمال الإبداعي الفني للمفاهيم العقلية لدى الإنسان. حيث أن العقل بذلك يكون جمال الجوهر وجمال الكل والملطق، ولن يستعصي عليه فهم الفن فهو يختلف من الفن إلى الفن المجرد والمدرك نحو الإنسان وماهيته في الوجود الجمالي، "أوضح أفلوطين أنه يوجد نوعان من الجمال، جمال حقيقي غير زائف، وجمال آخر ظاهر لا يتضمن الجمال الحقيقي أو جوهر الجمال، إذا هو جمال زائف يخفي القبح وراء ما نراه من ظواهر الجمال والمثال الذي قدمه لنا أفلوطين على ذلك هو مثال النفس القبيحة غير المعقولة والظالمة والمتمثلة بالأهواء والاضطراب والقلق، والتي لا تحب إلا الرخيس

[1]- مارك جيمينز: الجمالية المعاصرة، الاتجاهات والرهانات، مصدر سابق، ص 138.

[2]- شاهد نصر الدين عزت: التأمل والإبداع في فلسفة أفلاطين الجمالية، مرجع سابق، ص 168.

من الملذات، وتعيش في الجمال لأنه جمال مؤقت ونحن بحاجة إلى جمال يحتوي الجسد ويتلذذ بهذا الانحطاط"[1]. إذن لا يمكن أن نعبر عن الجمال إلا في وقته عالم المثال عالم العقل المجرد الذي به نستطيع أن نصل إلى منتهى الجمال الموجود في الطبيعة ولدى الإنسان.

"ولن يتأتى للفنان مهما التزم أن يحقق الإنسانيات وأن يتجاوز فيه حدود الزمان والمكان إلا إذا استطاع أن يحول كل ما حوله مهما بلغت أهمية الأحداث التي تحيط به أو الموضوعات التي يعالجها إلى فن رفيع. فجميع هذه الموضوعات ليست إلا مجرد مناسبات لا يتقبلها الفنان تقبلا عمليا، بل لابد من أن يتحول إلى رموز تمثل غبطة الإنسان أو شقاءه، خيره أو شره"[2]. إن أي عمل فني لا يستطيع أن يخرج عن حيز الوجود الكلي للزمان أو المكان، فالمسرحية التي تقدم مثلا لا يكون لها وجود أو أثر فعلي إلا إذا مر عليها وقت معين وصورت بفكر معين، وهذا الأساس لابد من وجود صفة فنية تمثل شكلا جميلا في الواقع المفكر فيه في هذا الوجود الفعلي الموجود. "وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يكون للموضوع أو للفكرة –أيا كان نوعها– أو للمضمون، أيا كان شكله، أي قيمة مستقلة عن قيمة العمل الفني. فنبحث عند قراءتنا لقصيدة ما لا نهتم بموضوع القصيدة لذاته، وإنما الذي يهمنا هو كيف استطاع هذا الموضوع الذي اختاره الشاعر أن يتحول من مجرد موضوع خارجي إلى عمل فني فقد يتناول شاعر الريفي موضوعا لقصيدته ولكن هذا الاختيار لا يمكن أن يحقق قيمته الفنية في ذاته. كما لا يمكن أن يكون اختيار الخريف موضوعا لقصيدة ما أبلغ أو أكثر شاعرية من اختيار موضوع آخر مثل منازل الفقراء المدفعين مثلا"[3]، يتميز الشعر عن الفن لأن الشعر هو أقوال جميلة وأشعار منتظمة يهز أعماق الإنسان من ذاته ومن داخله ليتمثل لها ويحكم قوة اللفظ والمعنى والأسلوب والواقع أن الشعر يحمل في طياته انطباعا لدى المجتمع على الشعراء الذين هم فنانون وذو مواهب مختلفة يشعرون بها في قراءتهم للتغيرات المجتمعية عبر فن الشعر قولا أو فنا. إن ذلك كله لا يقع أو لا يكون إلا عبر صياغة الأشعار المناسبة حتى تكون فنا جميلا وقويا له مؤثراته على العامة من

[1]– شاهد نصر الدين عزت: التأمل والإبداع في فلسفة أفلاطين الجمالية، مرجع سابق، ص 166.

[2]– محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في النقد المعاصر، مرجع سابق، ص 56.

[3]– المرجع نفسه، ص 54-55.

الناس. "فالحكم الجمالي أو تقدير الظاهرة الجمالية والشعور بأنك ماثل أمام عمل أو أثر جميل، هذا الشعور قد يكون نوعا من الوميض الخاطف الذي يتخذ كما عرفنا من الاستمتاع. وهو بذلك سيكولوجيا أي تميز فاصل جمالي بين الشعور في الجمال والاستمتاع به في هذه الحالة فأنت تستشعر بالجمال وتستمتع به في نفس الوقت"[1]. يعتبر الشعر الشعور بالجمال في حد ذاته لأن الظاهرة الجمالية التي تغير سيكولوجية الإنسان لا تقوم إلا عبر سياق المعرفة بالحالات الإنسانية الجميلة والممتعة والرائعة. إن أي تحول بين الجمال والجميل في الإنسان بين شعوره إلا وهو فن من الفنون الجميلة. فحدث تفاعل وتبادل نتيجة للتأثير والتأثر وهو ما يعرف بالاستغراق أو الاندماج، وربما ينتهي الأمر إلى نوع من القهقهة الوجداني وهي حالة تتجسد فيها الصورة في ذات المتذوق وتسيطر عليه. وهذه هي الغاية القصوى للتربية الفنية. وبعد الشعور بالأثر الفني والاستماع به نجد المرحلة الثالثة وهي مرحلة التعبير عن الشعور بالجمال والاستمتاع بذوقه قد تتم هذه المرحلة عن طريق الغناء ويقال بالفعل أو أول وسائل التعبير الفني عن الشعور بالجمال هو الغناء وقد يكون هذا التعبير بالرسم أو الرقص أو الموسيقى. وقد يكون بالكتابة أو النثر أو الشعر. الشعور بالجمال في الذات يتطلع إلى حقيقة المتذوق لها في نفسه حتى يتمكن من الشعور بالجمال انطلاقا من ذاته وهو الجمال الفني المقصود والهادف في أي عمل فني ، فالأثر الفني هو الغاية السامية للفن الجميل، خاصة إذا كانت الإرادة في الذات هي التي تهدف إليه بفعل تجليه فيها.

"وبناء على هذا، يرى غادامير بأن الأعمال الفنية التي تأتينا من الماضي، هي أعمال معاصرة في كل عصر، ولا يمكن اختزالها بأي حال من الأحوال إلى مجرد موضوعات للوعي الجمالي أو التاريخي. فالعمل الفني يظل نفسه محافظا على وحدته وهويته، التي تتخذ أشكالا مختلفة في عرضها عبر مختلف العصور. وهذه الأوجه المختلفة التي يتمثل فيها العمل الفني ينتهي جميعها إليه، وهي بهذا المعنى معاصرة له، وهو ما يدفعنا إلى التساؤل: ما نوع هذه المعاصر؟ وما نوع هذه الزمنية التي ينتمي إليها العمل الفني؟"[2]. إن المعرفة الفنية بالعصور التي يستمد منها الفن جماله لهي فلسفة فنية تتقدم مع

[1]- أمال حليم العراف: فلسفة وفن، مرجع سابق، ص 142.

[2]- هشام معافة، التأويلية والفن عند هانس جيورج غادامير، مرجع سابق، ص 168-169.

تقدم كل عصر، إن الزمان والمكان هما سبيلان لاكتشاف المعرفة الفنية الجميلة والخالصة والتي تنبع من جمال الإنسان الفرد إلى غيره من المجتمعات الأخرى، ولا يميل إلى حصرها الآن لأن الجمال بلغ ذروته في هذه العصور المتقدمة مع تقدم العلوم والتكنولوجيا والاقتصاد والمعرفة الفنية إنما هي واقع لفن معاصر وراهن. "يبرز الفهم الموسيقي عند شونبراغ تأويلا للخبرة الجمالية للموسيقى من حيث هي تتكلم مع المستمع وتفرغه لأنها تعتبر الشرط الإنساني الذي يكتنفه بالذات، ومن هذه الناحية فإن مضمون الحقيقة الذي تكتشف عنه الموسيقى الحديثة هو النفي للمستحيل، لكن ثمة جانب آخر في هذه التجربة الجمالية وهو أن هذه الآثار تعيد النظر في الواقع، ولذلك فهي تؤثر في المعنى من حيث أنها تكشف عن قدرته في إعادة التصميم والهيكلة، أي عن قدرته في الاشتغال وفي اعتقاد أدورنو تكون هذه القدرة في إعادة تأهيل الواقع في فعل ما يميز من ناحية جمالية الأثر الذي يتركه الفن المتلقي"[1]. يترك الفن الميل صبغة جمالية تبدو على شكلها الحقيقي في الموسيقى التصويرية والتشخيصية للإنسان وذلك من خلال التجربة الذوقية الواقعية الجميلة التي عبر عنها القانون في أكثر من مظهر فن جميل. إذن وجود التعامل الفني مع الاستطيقا المعاصرة في اللوحات وعلى الواقع وفي الإعلام وفي شبكات التواصل الاجتماعي وكذا في حلقات المعرفة وفي ميدان التربية لدليل على وجود فن عملي يحمل في طياته الجمال النوعي والفريد والجديد في ذلك أنه لو لم يكن الفن موجودا لما كان الجمال موجودا أيضا. "إن النظرية الجمالية تفصح عن حقيقة عميقة في الاستطيقا المعاصرة مفادها أن المواد الفنية مشروطة من طرف المجتمع وخاضعة لعقلنته ما فتئت تنحو، لذلك فإن قوة الفن تكون إذا في تحطيم المؤامرة الاجتماعية وفي لغة نفي الجدلية، نقول التصدي لهيمنة نوع المعقولية الشمولية الذي عادة ما تكشف عن الطابع العبثي، أو النموذج الأساسي للحياة كما كشفت عن ذلك التجربة الجمالية، لقد كان ليسكيت المقر الواقعي لتحديد العلم في مواجهة نموذج عبثي أضحى هو الحياة"[2]. إن انكسار الهيمنة الاجتماعية على الأفراد لابد له من صد فني له، إذ بالفنون يتفاعل القانون مع الأفكار الرجعية والتطرفية الموجودة في المجتمعات، وكثيرا ما غيرت من مجرى النسق والأثر إلى واقع

[1]- كمال بومنير: ثيودور أدورنو: من النقد إلى الاستطيقا، مقاربات فلسفية، مرجع سابق، ص 136.
[2]- المرجع نفسه، ص 137.

آخر يستفيد منه الفن ويعبر عنه، وكثيرا ما كان الفن لغة التواصل بين الأفراد والسياسيين بلغة معبرة وهادفة عن حقائق أدوارهم في المجتمع ومع الأمة وميزت سلوكاتهم. إن لغة الحوار تلك لم تكن لغة منطوقة وإنما كانت لغة الفن الجميل.

"ويتميز التعبير الفني أخيرا بأنه تعبير يعي بوسيلته فنحن لا نكتفي مثلا بمعرفة ما قد حدث في رواية أو مسرحية، وإنما نستمتع بقراءة القصيدة والرواية أو ننفعل لما أضافه الروائي والتأثر من صياغته والقيم الجمالية والأسلوب الخاص. لكن يرى بعض علماء الجمال أن محاولة تعريف الفن يتجه إلى التعميم والتأمل الفلسفي وأن من الأفضل هو محاولة التعرف على الخصائص الأساسية التي ينطوي عليها العمل الفني، وهي في رأي الكاتب الأمريكي باركر ثلاثة عناصر حددها في الخيال واللغة والتعميم"[1]. معرفة الفن تقتضي منا معرفة أحواله وأفعاله وأفكاره بكل توجيهاتها السياسية والاجتماعية والأخلاقية، ولمعرفة ذلك لابد من تحليل تلك الأفكار وتصورها ومفادها أنها تعبر عن العالم المحسوس عبر البيئة التي وجدت فيها والتي ينتهي إليها حتى تشمل وتتمثل في سرد الحقيقة الفنية الموجودة فعلا على المستوى الفني في فلسفة الفن الجميل. إن محاصرة الحقيقة الموضوعية للفن من كل جانب يؤدي إلى موضوعية الفن وإلى معرفة الحقيقة والإشكاليات الكبرى التي يتناولها الفن الجميل على جميع مستويات والأصعدة. "والمهمة العامة للفن هي بمقتضى الفلسفة الأفلاطونية العروض الفعلية لمثال من المثل. فالفن إلى جانب الطبيعة والتاريخ هو إحدى القوى الثلاث التي تحيط بالمطلق. وحتى عندما تحلى شيلنج في فلسفته المتأخرة في الفن علاجا مستوفيا، فإنه يحافظ مع ذلك على اتصال ما في بنية نسقه. ذلك أن الفن مثله مثل الميثولوجيا والدين المسيحي، كذلك تحيل ثلاثيتها الفعل التأملي على إنتاجية إنسانية أصلية، وضرب آخر من القانونية الذاتية فصادفهما في التاريخ باعتبارهما عنفا مظلما. وبالمقابل مع الموقف اليوناني القديم طورت فلسفة شيلنج الفنية معايير أساسية للفن وللغة الفن المحدثين الذي آل به فقدانه لميثولوجيا عامة إلى استغلال الذات وتفردها"[2]. إن صراع الفن مع القوانين الطبيعية والبشرية الموجودة يؤدي بداية إلى رفض بعض المعطيات الموجودة خارجه في

[1]– أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمالي وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص 180.

[2]– هنس زندكولر: المثالية الألمانية، مصدر سابق، ص 81.

جميع المجالات بينما يسبك الوعي الفن بالمحافظة على كينونته المعرفية والتي تؤدي إلى اكتشاف المعرفة الحقيقية الموجودة داخله. "إن النشاط الفني هو في حقيقته عملية انتقاء وتنظيم المادة المستمدة من الطبيعة أو من الحياة الإنسانية، فقد تكون مادة التي يفرض عليها الفنان صورة معينة ألوانا أو أشكالا أو أصواتا أو أفكارا أو عواطف. ومن هنا تقترب الصورة في أحد معاينتها لعنصر مجرد، في حين يقترب المضمون من العناصر الدرامية التي تمثل لنا الأشياء، أو الأحداث، أو لأي شيء آخر"[1]. تتجاوز المادة الأولية الفن إذ تمضي بل وتضفي عليه عوامل أخرى تجعله أكثر تقبلا لدى الآخرين من غير الفنانين والتبرير والتصوير واللحن الجميل، أو ضبط بعض القواعد الجمالية عليه من خلال الصورة الحسية الجمالية المقدمة في إطار تقديم صريح وسلس لهذه الإرادة الفنية في الواقع الملموس. "كذلك يمكن أن نستخلق من فلسفة جورجياس نظرية في الجمال مشتقة عن فكرة الحقيقة وتستند إلى الوهم. فقد استطاع أن يتفلسف في النظرية الشائعة عند اليونان عن الجمال، ويخرج بها عن الإطار العقلي الذي يربطها بالحقيقة المقدسة الخالدة عند الفلاسفة. فقد اهتم بتأكيد الدور الذي يلعبه الجمال الفني في التأثير على إحساس الناس وجعل لفن الخطابة في القرن الخامس قبل الميلاد ما كان لفن الشعر قبل ذلك من مكانة في التأثير على الجماهير، حتى يتمكن من أن يعد فن الخطابة عند مشاهير الخطباء السوفسطائيين"[2].

"وإذ نحن أدرك مكان العقل في العمل الفني، فإنه سيقودنا إلى تقنيات أخصب مما يقودنا إلى الانطلاق من الحواس والمشاعر المباشرة، فالعقل وهو يبحث عن الجوهري يبحث في الواقع عن قهر الواقع، تثبيتا لعظمة العقل وتثبيتا للحرية. ومن هنا يهتم العقل بأن يبحث عن أخصب الوسائل الفنية حتى يتوفر الفن على اللعب الحر خلال عملية الإبداع. يقول فيشر: اللعب الحر للفن هو نتيجة السيطرة...وربما يتضح هذا جليا في معظم شعرنا المعاصر الذي لا يستند إلى العقل في عملية الإبداع كتجربة قديمة بما أن الشعر هو الشعور"[3]. لم يتضمن الفن إلا الإبداع المباشر للأشياء المحسوسة

[1]- أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمالي وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص 38.

[2]- محمد عباس، أفلاطون والأسطورة، مرجع سابق، ص 194-195.

[3]- مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل النقد وعلم الجمال، مرجع سابق، ص 74.

الجميلة، ولم يكن الإبداع فارغا عن نطاق الفعل، وإنما كان بالعقل لذلك لا يمكن توظيف العملية الفنية إلا من خلال الرؤى الفنية في الحياة البشرية السعيدة، فالقيم الفنية الجمالية تتجلى في تراجيديا الشعر كما في الغناء الشعبي، كما في اللذة. وكل ذلك لابد له من أرضية مباشرة على ذلك. إن مشكلة المعرفة بالفن تعطينا مشكلة المعرفة بالثقافة والمجتمع وبصناعة المجتمع أيديولوجيا وسياسيا واقتصاديا. وهنا نجد أدورنو يبحث عن مصطلح ما يسمى بـ: الصناعة الثقافية، لتبرير الارتباط بين الناتج الفني وأجهزة الدعاية والاتصال والاستهلاك الجماهيري. وتحليل هذا الارتباط أوصله إلى نتيجة مهمة مفادها أن الفن واقع تحت تأثير المؤسسات الاجتماعية التي تستخدمه لأجل السيطرة ونشر الأفكار التي تريد نشرها. فالفن الحديث لا يخدم الإنسان بشكل عام، بل يخدم مصالح قوى اجتماعية معينة، أي أن الميل المنتشر في الثقافة الحديثة أو الصناعية هو التوجه نحو استخدام الفن كوسيلة للسيطرة على سلوك الجماهير من أجل أغراض سياسية وتجارية"[1]. يعتبر الفن بذلك هدفا مباشرا لإيصال الأفكار الصناعية للمجتمع من خلال صوره الجميلة عبر ثقافة الجماهيرية المميزة والتي لها أثر مباشر على الفرد في الذات التي عليها أن تتواصل سوسيولوجيا مع الشعراء في الثقافة وفي الفضاء العمومي المشترك، والأماكن العامة، إذ ذلك كله يجعل الثقافة الفنية لدى الشباب تكسب أصواتها من خلال محبيها عبر وسائل الاتصال المباشرة وغير المباشرة. "ولهذا ينبغي على كل مبدع أن يفهم الحقيقة في الفعل التأملي الذي يجعل المبدع يتأمل طبيعة الأشياء، كي يأتي بصوره الفنية بوجه عام، والصور الشعرية بوجه خاص ليعبر عن لغة العالم، بحيث تصبح صوره في عالم مع كل الموجودات في هذا العالم التي يحييها ويحددها حتى تصبح وجودا جديدا لم نلتقي به خارج الصورة الفنية على نحو ما يتجلى ذلك بوضوح عند هينيري بوسكو، الذي يعد نموذجا متجليا على صداقة الشاعر أو المبدع بوجه عام للأشياء المألوفة، أو بالأحرى للأشياء التي كان معها في أثناء طفولته، والتي يأتي بجلبها إلى الحضور في القنديل الذي يبعث كما يحدثون عن ذكريات طفولته فيه الشعور بالاطمئنان ويوفر له حضورا لطيفا حتى قبل أن يشعله"[2]. هذا مثال واضح على علاقة الفنان بالصور الفنية من خلال

[1]– كمال بومنير: ثيودور أدورنو، من النقد إلى الاستطيقا، مقاربات فلسفية، مرجع سابق، ص 104.

[2]– غادة الإمام، جاستون باشلار: جماليات الصورة، مرجع سابق، ص 376.

العاطفة التي تجمع بينه وبين الذاتية والتي من خلالها يصبح الفن الجميل مرادفا لواقع جميل ومعاش، هذا ما يجعل المعرفة بالفن كالمعرفة بالذات سواء بسواء.

"وليس من شك أن للفنان ما يقوله لأن مهمته لا تكمن في التحكم في الشكل، وإنما في تكييف هذا الشكل مع المضمون. ولا يحق للفنان أن يعيش بدون واجبات، لأنه حينئذ تكون أموره عظيمة، لأن مشاعره وأحاسيسه وأفكاره مرتكزة بشكل أساسي على إنتاج الأعمال الفنية. وهذا بطبيعة الحال عبر تجربته القابلة على إعطائنا المضمون الباطني الحقيقي للفن. لهذا السبب كان كاندنسكي يؤكد كثيرا على أن مسألة الشكل تتوقف على المضمون نفسه الذي يحدد ما يسمى بالانسجام أو التوافق الداخلي فيما يخص العناصر الأساسية الخارجية الزائدة والعابرة التي قد تحجب عنا الجانب الروحي الباطني للعمل الفني"[1]. إن ضرورة وجود الفن الجميل لا تكون إلا بالعودة إلى الصور الفنية وأهدافها الغائية التي هي تلك الصور الباطنية الذاتية التي تخص الجمال الخفي في داخلها، لم ينطلق الشعر إلا من داخل الذات أو النص فيخرج عبر أجيال وأفكار صوتية رنانة ليعبر عن واقع مجتمع أو عن واقع جميل هو غاية الفن وروحه وحاجته ولب الإبداع فيه. "ويفهم من ذلك أن الشاعر يتصل بالعالم بأسلوب إبداعي، إذ أنه حينما يرى العالم فإنه يحلم به ويتخيله، وكأنه لم يره بالعين المجردة وإنما بعين الخيال إن جاز لنا القول الخيال والحكم. ومفتاح السر في ذلك يكمن في كلمة الشاعري أي في اتصاله الشاعري بالعالم. هذا الاتصال الشاعري للعالم الذي لا يجعله يرى العالم باعتباره مجرد مشاهد له فحسب، وإنما يجعله يتصل بالعالم اتصالا إبداعيا يعيد فيه صياغة العالم وتشكيله من جديد. هذا العالم الخارجي أو الواقع الذي يعتبر ماري جونسن يجعل ما تراه ينتظر ما ستقوله، وما سنقوله هو ما نراه ولكن يوصلنا الشعر إلى ما نراه بخيالنا وبأحلامنا بل وبذكرياتنا، وذلك على أساس أن الشعراء يتخيلون دوما أسرع مما ينظرون إليه وهم يتخيلون"[2]. أسرع فن هو الشعراء يتخيلون دوما لأن الشعر يصل إلى العقل العرضي في الشاعر المباشر، وبه يتقوى الخيال وتحيا الذاكرة ويصبح العقل حياة فياضة للمعرفة الجميلة ومبدعا لعالم الأفكار، إنه حقا الشعر الجميل

[1]- كمال بومنير: مقاربات في الجماليات المعاصرة، مرجع سابق، ص 38.

[2]- غادة الإمام، جاستون باشلار: جماليات الصورة، مرجع سابق، ص 372-373.

المبدع للفن الجميل. "وهكذا فإن الفنان في منظور هيدغر يعرف بالجمال الفني وبه يبرز ويشتهر، وأن جدلية العلاقة بين الفنان والعمل الفني تنبثق من وسيط طرف ثالث ألا وهو الفن، ولكن هل يمكن أن يكون الفن أصلا للفنان والعمل الفني. يرى هيدغر أن الفن لن يكن مصدر المعرفة أصل الفنان والعمل الفني، إذ أن الفن مجرد كلمة لم يعد ما يطابقها شيء حقيقي"[1]. "الأصل في الأشياء الجميلة هو الفن، لكنه وحده يجرنا إلى أن يصير نفسه، ولا ينتج ذاته، فلابد من إنسان يبدع العمل الفني وفي الفن أركان منتظمة وقواعد أساسية لابد أن تشمله حتى يستطيع وينتظم بإعادة هيكلة ذاته في هذا العالم مما يتبدى أن يصبح السؤال عن أصل العمل الفني سؤالا عن جوهر الفن الذي ينبغي أن يتخذ من العمل الفني، لا من القواعد والنظريات والمفاهيم والتصورات المجردة، وهذا لا يمكن أن يحصل إلا عن طريق عمل فني حقيقي له وجود واقعي منا قبل اللوحات الفنية"[2].

"قد بقيت الظاهرة الجمالية كما يقول موضوعا مشتركا يتناوله بالبحث كل من الفيلسوف وعالم الفن ومؤرخ الفن والناقد"[3]. لم يكن الفن بذلك حكرا على أحد، فالفن ساهم فيه المفكرون والأدباء والشعراء والفنانون والفلاسفة كل بخبرته وتحليلاته وأسلوبه ليصلوا إلى المعرفة التي مفادها أن علم الجمال هو العمل بالمبادئ الفنية أو القيم الجمالية المحسوسة أو العقلية أو الذاتية والتي تنطلق من الإنسان كونها صانعها والباحث عنها وموضوع البحث فيها. "إن هذا العلم يبحث في شروط الجمال، ومقاييسه، ونظرياته، في الذوق الفني وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية"[4]. إنه بذلك الحكم على الموجود الفني من حب هو موجود بالمادة الحسية التي تنتمي إليه وبآثاره في الواقع الجمالي المعاش، ولا مجال للإنسان من أن يتصف بهذا الجمال إلا من واقع فعلي ومن فن يداوله ويراوده هو أن يكون على هدف ومقاس يستأثر فيه الذوق الطبيعي والوجود الفني، ولا شيء غير التفكير فيه بشروطه. إن "الجمال قيمة، أي أنه ليس إدراكا لحقيقة أو لعلاقة، وإنما هو انفعال لطبيعتنا الإرادية التذوقية. فلا يكون موضوع جميلا إذا لم يولد اللذة في نفس أحد، كما أن الجمال الذي لا يهتم به

[1]- إسماعيل مهنانة: من الكينونة إلى الأثر، مرجع سابق، ص 54.

[2]- المرجع نفسه، ص 55.

[3]- محمد عزيز نظمى غانم: الإبداع في علم الجمال، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1978، ص 84.

[4]- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبنانية، ط1، 1973، ص 408.

أحد مطلق إنما هو تناقض في الألفاظ، وتأكيد الفكرة السابقة وهي أن الجمال قيمة، يرى سانتيانا أن الجمال لا يوجد مستقلا عن إحساس الإنسان. وقولنا بوجود جمال لا ندركه يساوي قولنا بوجود إحساس لا نشعر به، لذا يخلق الإحساس بالجمال عن باقي الإحساسات الأخرى لأنه إحساس، وإن كان يخاطب الشعور فإنه يظل مصحوبا بإدراك وبحكم نقدي أو بفعل تفضيل، بمعنى أننا لا نفضل الأشياء لأنها تنطوي على جمال معين، وإنما تصبح الأشياء جميلة وذات قيمة لأننا نفضلها"[1]. تكمن الحقيقة الذوقية في الجمال المدرك للموضوعات الحسية بمختلف مزاياها وأبعادها، والتي لا يكون لها أثر إلا عبر جمال واعي ومدرك للحقائق المعرفية وللصور. إن الجمال هو بذلك تفضيل الذات للمادة الجميلة لما يحكمه من ذات وشاعرية وجاذبية وحس مرهف، فلا يمكن الخوض في الجمال إلا بالأناقة واللباقة والشعور وبالمتعة والخير والسعادة. إن الأفكار الجمالية هي أفكار لا تكاد تكون إلا عبر فهم الجمال وتذوقه من أصله وفصله. هذا الشعور الفني لم يرى فيه الفيلسوف سانيانا إلا قدرا معلوما فلقد رأى بأن: "للجمال قيمة إيجابية، أي إنه إحساس بوجود شيء حسن أو بانعدام وجوده في حالة القبح وهي ليست أبدا لإدراك شرا إيجابي أي أنها ليست قيمة سلبية، فكوننا نحمل إحساسا بالجمال إنما هو مكسب، فالفن لا ينتج عنه أي شر، قد سانتيانا الفن والرؤية الجمالية على أنها تقع خوفا من كل المذاهب اللفظية والفنية، أو بأنه أعلى من تلك المجالات، لأنه كما يرى دائما أن الفلسفة أقرب إلى الفن والشعر من قربها إلى العلم"[2]. يتغذى الفن الجميل من الروح الإنسانية الجميلة، لأن أصل الفن هو الفنان، وهو الإنسان الفنان الذي لا يملك في الوجود الذاتي إلا شاعريته وعواطفه التي يصل منها إلى الجمال في الشعر والذوق والقيم الجمالية والجاذبية له بقدر المستطاع. إن هذا الجمال لهو الجمال الباطني المسموع بروح العقل والمجسد في شكل جمالات حسية ولوحات فنية يغذيها الجمال الروحي الخلاق الذي لا مناص منه وجوده فينا.

"يسير بنا الفن إلى أكثر التفسيرات الشائعة عن نظرية الفن عند أفلاطون، فسوف نجد أنها حطت من شأن الفن حين أخذت بظاهر العبارة القائلة بأن الفن محاكاة غير أنه يبدو لنا وصف

[1]- أم الزين بن شيخة المسكيني: مؤانسات في الجماليات، مرجع سابق، ص 108.
[2]- المرجع نفسه، ص 108.

شيء ما بأنه محاكاة لا يكتفي لذمه أو لمدحه لما يتحمله أو تتحمله المحاكاة منذ أفلاطون من تفسير ووقعها وقيمتها. ذلك أن آراء أفلاطون في الفن والجمال إنما ينبغي أن تفسر على ضوء سياق فلسفته التي توجت الوجود كله بعالم المثل. وقد وصف أفلاطون الفيلسوف أنه يحاكي، والسفسطائي بأنه يحاكي، والخطيب والفنان كلهم يحاكي. ولكن ما حقيقة المحاكاة عند كل من هؤلاء؟"[1]. تعتبر المحاكاة جزء من الفن المقاس على الطبيعة بالنسبة للإنسان، لأن المحاكاة هي فن من فنون الطبيعة وهي فن جميل جمال الطبيعة في حد ذاته، فلابد لذلك الفن أن يعرف الإنسان فيه وفي ذاته بالطبيعة، أي يخرج فنه من محاكاته فيتناغم معها ويتماشى مع ما تعطيه من جمال ينطلي عليه في الحياة العامة لديه. "وأشد ما أخذ أفلاطون على التراجيديا من مآخذ أنها فن يعتمد على المقدرة الفائقة في خداع الناس، وإذا كان قد انتبه لأول مرة لما تثيره التراجيديا من انفعالات عميقة في النفس الإنسانية، إلا أنه لم يدع إشارة هذه الانفعالات لتطهير النفس كما رأى أرسطو وإنما رأى فيها ضياعا لاتزان النفس. وهاجم الكوميديا كما هاجم التراجيديا لنفس الأسباب التي رأى بأنها أحق لأنها تولد فينا الضحك الذي لا يليق بالإنسان الحر"[2]. يبدي أفلاطون من التراجيديا والكوميديا فنا متحفظا لأنه برأيه يحط من قيمة الإنسان، وأن معرفة الفن ينبغي أن تكون في الفن الجميل المقدس، ولا ينبغي للإنسان إلا أن يتعلم من وراءه الخير والسعادة وراحة النفس واستقرارها على وجودها الذاتي والموضوعي، وبما أن الإنسان ناقص يبحث عن الكمال في العالم الحسي، عالم الجمال والكمال وهو عالم الزهد والخير الأسمى. "ولهذا يجب على الفنان إن أراد مرور أعماله الفنية القيمة الجمالية أن يحقق لها الكمال والخلود فيها. أن يتجرد أولا من علائق الجسد التي تحجب عنه الرؤية الحقيقية، لأن الرؤية لابد أن تبدأ من شمول العالم المحسوس، ثم الترقي من خلالها للوصول إلى شمول واحد عندئذ يمكن للفنان أن يحقق القيمة الجمالية المستمدة من الواحد في فنه، بواسطة وسيط مادي قد يكون معدنا أو حجارة"[3]. إن إبداع الفنان لفن الجمال هو إبداع ينطلق من الإرادة والرغبة في الحصول على ارتياح النفس وتشبعها بالثقافة

[1]- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص 47-48.

[2]- المرجع نفسه، ص 55.

[3]- نصر الدين عزة: التأمل والإبداع في فلسفة أفلاطين الجمالية، مرجع سابق، ص 161-168.

الجميلة ثقافة روح الفن والصورة والفهم والتلقي الجميل. إن هدف الإنسان هو السعادة دائما تلك السعادة لا تكون إلا في الجمال، والجمال ينبغي أن يكون له حقيقة الفعل للوجود على أساس عيني طبيعي. "ولقد أوضح أفلوطين أن الفرق بين الإبداع الجمالي المستمد من الواحد، والإبداع الجمالي الذي لا يرقى إلى درجة الجمال الإسمي هو فرق يتحدد وفقا لمستوى كل منهم، إذ يرتبط الأول بالوحدة والصورة الجمالية الخالصة، بينما يتعلق الثاني بالوحدة في المستويات من تنافر وتشتت آخر، ولهذا يطالب أفلوطين الفنان بالبحث عن المعيار الحقيقي له"[1].

"هذا ويؤكد أدورنو دور العمل الفني بمقتضى شكله لأن هذا العمل يتمتع بتصور وشعور واسع من الاستقلالية عن الواقع الاجتماعي القائم، وحكم هذه الاستقلالية يقف الفن موقف المعارضة والنقد. اتجاه هذا الموضوع، غير أن الشكل الفني حسب أدورنو ليس مجرد قوة ابتكار ذاتية أو بحث عن أسلوب ما، أي لا يختزل في الطابع الذاتي الذي يخلق أو يبدع الآثار الفنية مثلما هو عليه الحال في الجمالية الكانطية باعتبارها جمالية ذاتية بحكم أن الذات نفسها هي شرط إمكان قيام الجمالية نفسها"[2]. إن الشكل الفني هو شكل يتطلع من خلال التكامل الفني بين الإنسان والطبيعة، بين الإنسان والعلاقات الاجتماعية السائدة، فالفن هو التحرير الإنساني على الواقع المعاش من خلال التعبير عن الذات في روح الجمال عبر الحواس، والوجود الفني ضروري لإنجاز الأعمال الفنية حتى يكتمل الجمال حسا ومعنى في الوجود. "إن الشكل حسب أدورنو هو تحويل للمضمون نفسه، ولهذا لا يكون العمل الفني عملا حقيقيا، أو هو تحويل للمضمون نفسه، ولهذا لا يكون العمل الفني حقيقيا أو أصيلا بحكم مضمونه أو اشتماله على تمثل صحيح لما هو قائم، وإنما لأن المضمون يتم تحويله إلى الشكل، ولهذا يتمتع العمل الفني بمقتضى شكله بقدر واسع من الاستقلالية التي يتمتع بها والتي لا تتيح وعيا زائفا أو مجرد وهم، بل تنتج بالأحرى وعيا نقديا أو على حد تعبير أدورنو بمثل الفن احتجابا ضد وضع اجتماعي يعتبره كل فرد معاديا غريبا، باردا، خانقا، ومن خلال هذا الاستنتاج يعبر الفن عن الحكم بعالم لم يمكن أن يكون مغايرا لحس ما هو سائد، وبهذا المعنى يكون

[1]– نصر الدين عزة: التأمل والإبداع في فلسفة أفلاطين الجمالية، مرجع سابق، ص 166.

[2]– كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى إكسيل هونيث، مرجع سابق، ص 97.

الفن مضادا للواقع الزائف، لأن الفن كما قلنا يعارض ويناقض، كما أنه يبدع أنماطا جديدة من الحياة الاجتماعية، ويتيح للإنسان التطلع إلى آفاق جديدة في محاولة مواجهة ما هو قائم"[1]. يفهم من ذلك أن الفن تواجد في المجتمع من خلال أساليبه النوعية الجميلة، فأقيمت الحفلات عبر الموسيقى في العديد من السنوات والأيام والشهور التي كان فيها الاحتفال برأس السنة الميلادية، أو الاحتفال بالأعياد الوطنية أو الأعياد الدينية. إن هذا الفن كان له وجود لدى المجتمع لأنه يعيد كل تخيل جميل إلى الواقع الفني للأفراد يوترك لديهم شعورا باللذة والأفراح، فيعتقدون بوجود ضرورة الفن على أنه مقاس للتماثل الاجتماعي الموجود، وحل دائم للآلام والأمراض المستعصية التي تمس أبناءهم وذويهم. إن حقيقة التعبير عن الجمال الفني لا تكون إلا من خلال الشعور به والتعامل معه بلطف وهدوء. "من المعلوم أن الفن هو اللغة تخاطب الروح عبر شكله الخاص، وعن أشياء ضرورية في حياة هذه الروح التي لا تتلقاها إلا من خلال هذا الشكل نفسه، أما إذا امتنع الفن عن القيام بهذه المهمة فلن يملأ هذا الفراغ شيء آخر لأنه لا توجد فاعلية أخرى يمكن أن تقوم مقام الفن في اللحظات الشديدة التي تعرفها الذات الإنسانية. يحي الفن من واقع لا يكون فيه الفن لأن كل منهما الروح الإنسانية والفن يؤثر في الآخر"[2]. إن الجمال لا يمكن أن يكون إلا في العمل الدؤوب والممارسة الهادفة التي تنتج الجمال العاطفي الواعي والذي باستطاعته التعبير والتغيير في العوامل الخارجية والداخلية لأي عمل فني موجود. ولا يمكن كسر ذلك أو فصله عن واقعه الجمالي إلا باستدراك النص أو التعامل معه برؤية هادفة.

"لقد كانت مسألة المنفعة ومدى مشروعيتها في التجربة الجمالية من المسائل التي لقيت اهتماما في الفكر الجمالي المعاصر، ففي المقابل إلغاء المعايير الفنية التي صعب تطبيقها على مختلف الأشكال المستخدمة واللامتوقعة للإبداع الفني الراهن، ونظرا لإمكانية ارتكاب أخطاء أثناء عمليتي التنظيم والتقدير، ذهب بعض المفكرين والفلاسفة إلى القول بأنه من الممكن أن تكون المتعة نفسها معيارا للقيمة الفنية، وبهذه الكيفية يمكن أن تشهد نجاح العمل الفني للمتعة الفنية أو نقيضها، وهما

[1]- كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى إكسيل هونيث، مرجع سابق، ص 97.
[2]- كمال بومنير: مقاربات في الجماليات المعاصرة، مرجع سابق، ص 50-51.

نتيجة عمل فني أو تجربة جمالية يتضمنان بالتأكيد قيما قد تغلب على الطابع الإيجابي أو السلبي"[1]. مهما كان العمل الفني فإن قيمته تكمن في ذاته ذلك أن الإشباع أو الاستمتاع بالشيء هو الجمال وقيمة الجمال لا تتضمن فقط الملاحظة العينية للأشياء عبر عوارضها أو ظواهرها، وإنما لابد من النظر في باطنها وما تحتويه من مضمون معبر عن حقيقة تخفيها فلا نجدها إلا في الفن الجميل كسلوكات رسمية أو شكلية، يعيد منظرها عن مأساة أو عن أفراح معينة يحمل أولويتها أشخاص معينون. إن حقيقة الجمال هو انفعاله فينا وتفاعلنا معه بشكل إيجابي جميل. ويمتد ذلك حتى إلى السياسة. "إن السياسة من هذا الموقع تحددت باعتبارها الأثر الفني للدولة إنها اعتماد أي السياسة فن تشكيلي للدولة بكيفية نظمها التي تشتغل على الرسم باعتباره فنا تشكيليا للألوان. فتكون بالتالي قادرة على تكوين شعب انطلاقا من الجماهير، وتكوين الدولة انطلاقا من الشعب، هذا ما شكل ولا يزال المعنى الأعمق لمفهوم السياسة الأصلية. لكن يؤكد ليوتار بدوره أنه لابد من تدمير هكذا ورؤية تكوينها لكونها أسست مع مر الوقت، أي منذ اللحظة الإفريقية حتى نهاية السياسة الغربية رؤية ونظما كليانية مستبدة"[2]. تكون السياسة بذلك فن الدولة وصناعتها ليستقر توازن الحكم عبره وعلى أن يكون الفن الجميل في السياسة انطلاقا من منعرج سياسي يحدد معالم الدولة ونشاطها وأدوارها وفن الترفيه الاجتماعي والاحتفاظ بجمال الظاهر وإخفاء جمال الباطن حتى يكون الفن السياسي الجميل يصل عبر ما نتج له من قبل بالنسبة إلى العامة. إنه فن لا يخص إلا الصورة، فن صناعة الأدوار السياسية وإلفات النظر إلى العمل الفني المحبوك بالجمال والخطاب الجميل، ذلك الفن هو فن سياسي بامتياز بطبعه ومنتظم على شكل نسق يتبدى للناس أنه الأفضل وهو في الحقيقة غير ذلك. "ويأتي هيغل (1770-1831م) يرى أن الفن تجسيد للحقيقة من خلال ما هو جميل، وتكشف للفكرة المنطلقة عبر ما هو حي وأن الإنسان يسعى من خلال العمل الفني إلى التعبير عن وعيه بذاته، وإن تهذيب الأخلاق هو الذي يشكل دور الفن ومضمونه في التجربة الجمالية، وأما الحقيقة الهامة الأخرى في تاريخ البحث الجمالي فهي مع الفيلسوف نيشته (1848-1900م) ذلك الفيلسوف الذي وجد

[1]- مارك جيمينز: الجمالية المعاصرة، الاتجاهات والرهانات، مصدر سابق، ص 146.

[2]- علي عبود المحمداوي: الفلسفة السياسية المعاصرة من الشموليات إلى السرديات الصغرى، مرجع سابق، ص 126.

أن الفن قد أصبح نشاطا تواصليا يكمن في كونه تفهما للحياة وقابلية للإثارة الفيزيولوجية، حيث يتم تبادل الحركات والأحاسيس، فالفن لغة يكون بمباشرة حقيقية للأحاسيس ذاتها، حقيقة إرادة القوة ففيها يحيي الإنسان متعته من روايته لنفسه كاملا"[1]. يبقى الفن خدمة للحياة السعيدة التي يعيشها الإنسان في مرحلة من مراحلها وذوقا جميلا لابد منه لإحياء الذات وإعادة قراءة الواقع بمنطق الأحاسيس هذا الدور الذي يمكننا فهمه أو فهم الحقيقة عبره إن لم يبحث عنها في الجمال الفني هذا الذي أراده أفلاطون وغيره من الفلاسفة والمفكرين أن يكون فنا أصيلا جميلا.

"الجمال إذا فكرة مركبة من الأفكار البسيطة لا تنتمي إلى شيء قائم بذاته لأن الجمال ليس جوهرا من الجواهر، بل كيفية من الكيفيات، بيد أن هيوم يعتبر الجمال في مكان آخر من كتابه دراسة الطبيعة البشرية انطباعا فكريا هادئا. لقد سبق وأشرنا إلى تقسيمه الانطباعات المختلفة إلى انطباعات الإحساس أو الانطباعات الأصلية، أو الانطباعات الفكر أو الثانوية الأخرى تتولد في النفس يتأثر الأشياء على أعضاء الجسم الخارجية دون أن يبقيها إدراك متقدم مثل انطباعات الحواس والآلام واللذات الجسمية"[2]. إن الاعتزاز بالفن كوسيلة في المعرفة التي يمكن استخلاصه منها، إنما يكون اعتزازا بالثقافة الشعبية الواسعة. فالسبيل إلى صناعة شكل الثقافة مهما كان دورها في إنشاء التقاليد والعادات السياسية الحاصلة والكامنة وراء وجود الجمال. إن الفن الجميل لا يكون ولا يحقق إلا بوجود اللذات الحسية واللذات المعنوية التي تقتضي أن تكون فيه، والأفكار والانفعالات إنما هي تعبير للفن يشير أدواره لدى الإنسان العاقل الراغب في جميع الأفكار الجمالية الداخلية دون تحرر مسبق. "أما فن الموسيقى فقد لحقه التجديد في عصر أفلاطون كغيره من الفنون، فتحرر من طابعه القديم الذي كان يقيده بقواعد ثابتة تربطه بالرقص الديني، لذلك نجده يشيد بأنواع معينة من الموسيقى، فالموسيقى الهادئة والموسيقى الحرية، أما الموسيقى الخشنة أو موسيقى العواطف أيضا فيه. فإنها في رواية مضرة بالنفس أشد الضرر، وبالنسبة للفن الروائي فقد بين أفلاطون في محاورة جورجياس كيف أن السفسطائيين لا يهدفون من وراء فن الخطابة سوى اللذة وإثارة حواس الجمهور، وأنهم

[1]- إسماعيل مهنانة: من الكينونة إلى الأثر، مرجع سابق، ص 98-99.

[2]- علي أبو ملحم: في الجماليات، نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، مرجع سابق، ص 41.

أشاعوا بذلك نزعة حسية لدى الشعراء والفنانين الذين تأثروا بهم خاصة شعراء التراجيديا أمثال ديورسيدس الذين مالوا إلى التأثير في وجدان الجمهور وعاطفته"[1]. في الكثير من الأحيان يستخدم الفن في مضمار أرستقراطي أو بروليتاري مبني على تكيف القانون إذ هم الذين سيشكلون الطبيعة الراقية في المجتمع على أساس ثرواتهم وما يملكون من تأثير فلسفي في المجتمع ما يصل إلى افن بأن يتماشى مع الطبيعة الرفيعة دون الطبقات الوسطى الأخرى وهو أمر يحتم على الفن أن يسير على ركب الطبيعة الطبقية دون الأخرى فيبقى محل جدال مجتمعي واسع النطاق. إن الشعر والفكاهة والقصائد المعبرة والأعمال الفنية الجميلة هي من إنتاج الفقراء، فلابد على الفن من أن يقف معبرا عن صورة المجتمع الكلية لبناء حقيقته الفنية ومحاولة تغييرها بالمستوى المطلوب جماهيريا من خلال الفن الجميل. "وكان من الطبيعي أن يثور أفلاطون، وهو الفيلسوف المحاضر الذي أخذ جانب الفن الجميل الذي راعي القيم الأخلاقية والدينية على هذه الاتجاهات الجديدة في الفن الذي يبقي اللذة الحسية وحدها، وأن يعارض الأساليب التي تلجأ إلى الانفعالات القوية، فيقضي على ثبات النفس الإنسانية واتزانها، لذلك نجده بدأ بنثر قوي كان مثاليا من الفن يتفق وفلسفته العامة في الوجود ويؤيد أهدافه السياسية والأخلاقية"[2]، بل وفي بعض الأحيان يحافظ على صيرورته من دراستها وهو أمر مرفوض بالنسبة لأفلاطون لأن الفن يخرج عن نطاق الأخلاق عن الدين والأخلاق هو فن عقيم.

"والواقع أن الإنسان في حاجة إلى التكيف مع الطبيعة، وهذا التكيف هو نفسه الذي أدى بأشكال الفن كفن المعمار إلى التوافق مع الضرورات العملية بما فيها من عوامل الوقاية والاحتمال والإضاءة، والاقتصاد، والتملك، وتنوع المواد الأولية، ولكن عين الإنسان لم تلبث أن اعتادت أنماطا معينة من الصور، حتمية لتكرار إدراكها أمثال هذه الأشكال النموذجية، فأصبح خط المنفعة هو بغية خط الجمال، ومن هنا فسانيانا لا يسلم مع أفلاطون بالوجود الجمالي المطلق ليتحكم في نظام العالم، بل هو يفسر بأن تنظيم العالم قد نشأ عن بعض القوى الآلية، أو الميكانيكية التي حددت لنا بعض

[1]- محمد عباس، أفلاطون والأسطورة، مرجع سابق، ص 196-197.

[2]- المرجع نفسه، ص 197.

النماذج أو الأنماط فلم يكن على إدراكنا الجمالي من بعد سوى أن يراعيها في تذوقه للجمال"[1]. لقد أدخل على الجمال نمط جديد من الآليات التقنية التي حددها الواقع المعاصر عليه، إذ ففي مجال فن العمارة أصبحت الهندسة هندسة ميكانيكية ذا فن راق بصيغة معمارية تحتوي على عناصر دخيلة ذا تقدم تكنولوجي هائل، فلم يعد الفن المعماري تقليديا، فأصبح الفن يتماشى مع التقدم التقني لطرق البناء المعماري في المدن الكبرى ذلك التأثر العالي. "ولكن إذا كان العمل الفني لا ينبغي بجماله أي نفعية، فهو يمكن أن يكون على نفس الدرجة من الفاعلية. إن نقص أي جمال لابد أن يكون على نفس الدرجة، فلنقل إذا إن العمل الفني جميل حين تكون صفته الجمالية مقترنة بعمل موهوب قام به صاحبه من أجل الجمال فحسب، فالقصيدة الشعرية واللوحة، والتمثال، والسنفونية كلها أعمال عديمة النفعية عمليا، اللهم إلا بالنسبة إلى أولئك الذين يجدون من ورائها كسبا كالطابع، والمنفذ، والناشر، والتاجر"[2]. تختلف أدوار الفن في المعرفة الفنية باختلاف ما يقوم به الفنانون ونواياهم المطلقة من وراء الفن، غير أن الفن يبقى شيئا جميلا وإن تعددت أدواره وأدوار الفنانين من حوله. فالعمل الفني هو قسمة بين الناس إلا أن الإنسان هو الذي يحدد الوظائف الفنية من وراء أعماله الفنية بغرض المنفعة أولا أو لأغراض صحية أو سياسية أو اجتماعية. لكن يبقى الفن داخليا وروحيا في الأصل الذاتي للإنسان حتى وإن تعددت مآلاته وإنتاجاته بين الناس. "إن معنى الجمال في أيامنا هذه له سماته العديدة الجديدة البعيدة بعن الخوارق والمثالية والتمثيل، وهذا نظرا للارتباط الوثيق بينه وبين متحولات المجتمع ومؤثراته الاقتصادية والاجتماعية، لقد غدا أسلوب الحياة أو حياة الإنسان عبارة عن عمليتي انعكاس وكشف لا ينفصلان لأن الإنسان ليس موجودا منعزلا فحسب، في حين نستنتج له فرص الانطلاق والتفتح، فإنه يتحول إلى عالم صغير يختزن في ذاته ثقافة الجنس البشري السابقة عليه، أما حاضره فيتمثل في تواجد عنصره في كيانه، أصبح الفن أسلوب حياة الإنسان اليوم الذي يعيش حياة جامعة، تجعل من حدث بسيط في مكان قصي من العالم مسألة شخصية تمسه، إنها لا

[1]- أم الزين بن شيخة المسكيني: مؤانسات في الجماليات، نظريات، تجارب، رهانات، مرجع سابق، ص 122.
[2]- المرجع نفسه، ص 122.

حياة جامعة نأكل في كنفها دروب الدنيا على حد تعبير سون جون بيرس"[1]. الحياة هي الفن الجميل هي شخصية الإنسان الراقية، رقي الحضارة المعاصرة وتقدمها وسعيها إلى إتمام الصفة الإنسانية بكمال الفن وجماله. إن فن الوجود الطبيعي لا يزال يضع منه الإنسان إحساسا مبدئيا يستلهم منه التمثيل والجمال والتقاليد حتى يصل إلى الأفكار وإلى الحضارات الأخرى عبره.

"ويرى شوبنهاور أن الحياة مضنية وقاسية وطاغية في إرادتها، بيد أن الإنسان الزاهد هو الذي يرتقي بمشاعره وفكره ويتجاوز ما فيها من نقص شاحذا قواه للمقاومة. حيث يدرك أن الإرادة المطلقة. هي سبب الشرور في العالم، ولذلك لابد أن يرتفع عليا عن طريق الزهد، لكن فهم الزاهد للإرادة لا يعني خضوعه لها والانصياع لها، بل يتولد من إحساس بالتمرد، وأولى سلاح يتقلده لمقاومة الإرادة هو القصة واللغة والفقه الاختياري ويتقبل هذا بشرف. أما المظهر الثاني للزهد فيتمثل في القدرة على التحكم في النفس وكبح جماح أهوائها"[2]. إن أي إنتاج فني يجب أن يتعالى عن الواقع ويتدارك العالم العلوي من المثل والحقيقة والجمال والخير والعظمة. إن زهده لا يكون إلا عبر قيمة الفن ويتعامل معه بالأخلاق، ولا شيء يستطيع أن يوقف الفن إلا البشر الذين يخوضون في عالم أهبط في عالم أنقص في عالم الحس، عالم الأرض عالم الشرور والخطايا. إن رفعة الفن الجميل تكون بالزهد والأخلاق والقيم الأخلاقية والتصور الجميل، ولا تكون بالقوانين الوضعية وخدمة للأغراض الترفيهية الجميلة والبشرية اليائسة. "إن الفن أداة من أدوات تقدم البشرية فمن خلال الكلمة الصادرة من النفس وحرارتها وما يعاينه ويعايشه الإنسان مع الآخرين روحيا وبأحاسيسه. وليس أناس الحاضر فقط وإنما أناس الماضي والمستبقل. ومثلا يتأثر الناس سلبيا من الفكرة المادية إلى الكون. يتأثرون كذلك بالفن المزيف الذي لا يقدم شيئا، لأنه يشوف في الناس القدرة على التأثير بنتاجات الفن الحقيقية. وبذلك يجردهم من إمكانية معرفة المشاعر السامية التي بلغتها البشرية. إن معنى الفن وحده هو أن ينقلها إلى الناس، ونتيجة لذلك يتم حرمانه من قدرة التأثير بالنتاجات الفنية التي يعيشها الناس خاصة في الطبقات الفنية ويتربون بعيدا عن تأثير الفن، هذا التأثير الذي يشمل الحياة ويجعلها أكثر

[1]- رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص 126-127.

[2]- إبراهيم مصطفى إبراهيم، مرجع سابق، ص 157.

خصوبة، ولذلك فهم لا يتحركون نحو الكمال، ولا يصبحون خيرين، بل على العكس من ذلك، ففي ظل التطور السريع للوسائل الخارجية يصبحون أكثر خيرين. ويصبحون أكثر وحشية وفضاضة وقوة"[1]. إشكالية الفن هي إشكالية معرفة الفن إشكالية عويصة لارتباطها بالعديد من العلاقات السوسيولوجية التي هي متداخلة فيما بينها. إن الفن الذي لا يستطيع أن ينتج واقعا مبدعا ومغيرا للأهواء له فن ناقص. إن الفن عليه الاهتمام بالشعر من حيث عقلنة عمله الفني داخل قواعد وخطوط عريضة لا يتجاوز حدودها إلى غيره، خاصة ذلك التجاوز الذي يخص القيم الاجتماعية، أو الهوية الوطنية لمجتمع ما، أما الديانة الخاصة بمجتمع ما إنه على الفن أن يحقق الاندماج السياسي والثقافي والاجتماعي وفق قواعد أخلاقية وروح استكشافية جميلة ومعبرة. "فإذا كان الشعور في نفس الأديب أشد تميزا، فإنه سيؤثر على المتلقي أكثر وكلما تأثر المتلقي أكثر زادت درجة المتعة لديه، فإنه سيندمج معها بقوة وبمرونة أكبر، أما وضوح التعبير عن الشعور فإنه يوسع رفقة العدوى أكثر، لأن المسكين لا يتطابق وعيه مع المؤلف فيستمتع أكثر بقدر ما يكون التعبير عن هذا الشعور أحلى. هذه المشاعر التي تبدو كأنها منذ زمن وتمتع بقعة العدوى الأدبية، بزيادة درجة الأديب. إن الشعر القارئ بأن الأديب يكتب لا من أجل الكتابة ولكن من أجل القارئ حتى يترك ذلك انطباعا لديه، فينفتح قلبه للعمل الأدبي فيطابق ذلك مع الأديب"[2].

"وكان للموسيقى عند فلاسفة العرب مكانة –تدنو من مكانة– الشعر أدخلوها ضمن علوم التعاليم وذكرها الفارابي إحصاء العلوم إنها العلم الذي تعرف به الصناعة الأبحاث ويبرز الفارابي في هذا الفن قصة ابن خليكان أنه مخترع الآلة المسماة بالقانون، كذلك ألف الفارابي كتاب الموسيقى الكبير وأهداه للوزير أبي القاسم الكلخي ويتضح مما سبق أن أقوال الفلاسفة والمفكرين عن الفن لم تكن لتكون فرعا خاصا من فروع الفلسفة، وإنما كانت متضمنة في أبحاثه الخاصة بنقد الشعر والأدب أو حتى كتاباتهم في فن الموسيقى"[3]. إذا كانت الموسيقى عند العرب مجالا فنيا موجودا وجود الشعر

[1]– اليزيد بوعروري: الأنسنة والجمال في فكر كريبع النبهاني، إصدارات الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، منشورات الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، 2019، مرجع سابق، ص 243-244.

[2]– المرجع نفسه، ص 246.

[3]– أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص 81.

عندهم، فأعطوها قدرا كبيرا من المعرفة والجمال وحتى الأخلاق التي تمتد إليها بالموسيقى، وأدوا إلى تطويرها بما يخدم المجتمع الموجود آنذاك، فكانت الموسيقى فنا، وعلما قائما بذاته يدعوا إلى نشر ثقافة المجتمع الإسلامي عبرها. "وهذا الأمر الذي يبدو جديدا بالاعتبار، فوجود العمل الفني لا ينفصل بالنسبة لغادامير عن عرضه الذي هو في الوقت نفسه حوار ونداء. وهذه الكيفية فقط، يمكننا القول بأن الفن يكون معاصرا بالنسبة إلينا وما تأكيده المتكرر على مفهوم الزمنية إلا رغبة منه في إجهاض تلك الحافة الجمالية والتاريخية التي تطبق على الأعمال الفنية، ويميل إلى تصنيفها بالاستعانة على خطوات العصور، عصر الباروك، العصر الكلاسيكي والعصر الانطباعي. فهل يلتقي أن نتأمل لوحة ما حتى نحكم عليها بأنها تنتمي إلى عصر الباروك أو الانطباعية؟ وهل يمكن القول أن بودلير مجرد تجل للرومانسية"[1]. يبنى العمل الفني على أسس تاريخية لا يمكن إرجاع أي عمل وتجريده من تاريخانيته من حيث الزمان والمكان والفعل الفني يتعلق بالماضي وحتى العمل الفني مثله مثل اللعب والذي يؤسس للأحداث الرومانسية واللطائف وغيرها من الأهواء التي تمس الفن والفنانين، إذ لا يمكن حجزها في مجال معين إلا بقدر استخدامها في تاريخ الفن. "ويمكن أن نقف على المعنى الحقيقي للبنية الزمنية للعمل الفني للإحالة إلى النسبية الزمنية التي يتمتع بها الانتقال البعيد، فمن طبيعة الأعياد خاصة الأعياد الموسمية أنها تكون متكررة. والعيد الذي يتكرر مرة ثانية ليس عيدا آخر مختلفا عن العيد الأصلي أو تذكارا له، لأن الطابع الزمني للاحتفال لا يتخيل ولا يرجع إلى مجرد لحظات زمنية منفصلة نميز فيها بين الماضي والحاضر والمستقبل، بل إن النسبية الزمنية لأداء تمثيلي لاحتفال ما تختلف كليا عن الزمان الذي يكون تحت تصرفنا. إن التجربة الزمنية للعيد هي في الحقيقة، هي احتفال به، إنه زمانه الحاضر القريب"[2]. بنيت التجربة الذوقية الجمالية على طابع الاحتفالات بالأعياد الدينية أو الوطنية والتي ما هي إلا مبررات لإيجاد حقائق معنوية من أجل اكتشاف الحقيقة الكامنة للفن وفق الاحتفال بالأعياد. يظهر الفن في الأعياد والمناسبات في العلن ليبين عبر ذلك وسائله وأحواله التي ينتمي إليها وفق ما تقتضيه الضرورة المجتمعية منه، إن الفن هو صلة الوصل بين

[1]- هشام معافة: التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، مرجع سابق، ص 170.

[2]- المرجع نفسه، ص 172.

الثقافة الشعبية والثقافة الدينية في المجتمع الواحد، وهو الموروث الحاضري والمرئي المتحضر بنية تفوق الفن ودعائمه الرومانسية. إن الشعر يؤمن بأن الفن هو أرقى منه إلى الحقيقة من غيره، وأن الجمال لا يكمن إلا في الفن الذي نعبر عنه أحسن تعبير.

"أما فيما يتعلق بموضوع الاغتراب الجمالي فيمكن القول بأن ماركيوز قد وقع في نوع من الهروب من الواقع المعاش، وهذا يتنافى مع مشروعه التحرري، لأن لا يعقل أن يكون للفن دور محرر وهو يتجاهل الواقع، والأمثلة التي قدمها عن الرسام كوربي الذي يرسم الطبيعة المبنية أو الميتة أثناء وبعد هزيمة كومينيه بباريس سنة 1871، بحجة استقلالية الفن. هذا الكلام في نظرنا لا معنى له السبب الذي جعل ماركيوز يميل إلى هذا الموقف هو تأثير أدورنو بموضوع الاغتراب الجمالي، حتى ولو أنه أشار إلى عدم السقوط في التجريد المحض والعزلة ولكن يبقى الاغتراب الفني يشكل خطر العزلة والابتعاد عن الواقع"[1]. إن عيش الإنسان بالاغتراب الفني يكلفه حياة مريرة مملوءة بالمخاطر المعنوية، حياة لا يبقى فيها الإنسان إلا شيئا منعدم الضمير يكون العقل فيه يأمر إن لم نقل ميتا. إن حضور الفن في الحياة يستوجب قدرا كافيا من الأضداد الحيوية الفاعلة. إن الجمال إذا كان عليه أن يكون، سيكون بالقوة الفاعلة قوة الطبيعة وقوة المثل، قوة الدين وقوة المجال العام. إن موضوع الجمال والفن موضوع قائم بذاته، لقد شكلت الأيديولوجيا المعاصرة صراع فنون جميلة اختلفت من بعد إلى آخر باختلاف الأعراف والثقافات والأجناس، فالآن نرى كيف أصبح الغرب الأوروبي ينتج الأفلام والمسلسلات والأشرطة ودور السينما والقاعات والحفلات، ويتنافس على شر الثقافات بالفن والجمال، إنها إذا حرب وجود فني جميل في كنف العلوم والتكنولوجيا والقوة والهيمنة والإمبريالية. "وفي موضوع الفن التحرري نجد أنه بالغ نوعا ما في الدور الذي يقدمه الفن للمجتمع وللتعبير بصفة عامة، حتى ولو أنه يرى بأن الفن لا يستطيع لوحده أن يحل محل الثورة، بل يكون لها كعون، ولكن رغم ذلك، فإن التاريخ البشري، هي الفلسفة باعتبارها تحمل الفكرة بأيديولوجياته المختلفة. فالثورة الفرنسية سنة 1989م التي تعتبر منعرجا هاما في تاريخ الإنسانية، نزرا لما قدمته من مكتسبات،

[1]– علي عبود المحمداوي، إسماعيل مهنانة: مدرسة فرانكفورت النقدية، جدل التحرر والتواصل والاعتراف، مرجع سابق، ص 169.

كحقوق الإنسان وما شابه"[1]. إذا كان الفن يقتصر على الجمال في المعرفة فإن المعرفة بالإنسان هي معرفة وجوده من عدمه، إن الفن يسعى إلى التحرر من العبودية عبر نبذ الصراعات وخلق السلام والوحدة والاستقرار. كثيرا ما رأينا أطفالا يعبرون عن آلامهم بالفن والرسم وبالموسيقى، ولكن كثيرا ما نرى السعادة تظهر على رجال كان لهم الفن سبيلا إلى إشباع أرواحهم قبل أجسادهم في ثقافاتهم. إن الفن الواقعي له فن جميل يتناسق مع الأفعال الفنية الموجودة في الواقع. إن الثقافة الشعبية الموجودة في تاريخ الفن تريد العودة إليه من باب المعاصرة والمحافظة على الهوية الوطنية. لقد حاول العديد من الفنانين في حقل الفن أن يواكبوا الحضارة الغربية بما عندهم من فنون جميلة، لكن الحضارات لا تصلها الفنون إلا عبر الثقافة وعبر الهوية الوطنية وعبر الأديان. إن أي فن هو فن الروح فينبغي على الأعمال الفنية في المعرفة أن تتخذ قوانين الطبيعة والأخلاق سببا لها لصنع الفن والموسيقى والشعر والواقع أثبت ذلك في الكثير من الحضارات الموجودة شرقا وغربا.

"إن أي إنسان يصف منظرا بأنه جميل، حيث تنعم العين برؤية الحشائش الخضراء، وحيث يتحرك في نشاط، وتغطي الشمس الدفيئة الأطراف، وتمسها مسا، فإنه لا يتكلم في شيء من الاستطيقا"[2]. "الجمال هو جمال آخر يختلف باختلاف التصورات الأخلاقية والأيديولوجية للإنسان. ولا مجال للتكتم عن الجمال الطبيعي لأنه لا يعني شيئا بالنسبة إلى التصور الفني لدى الإنسان. فهو صانع الفن في الطبيعة ومؤلف الجمال وحده ولا يأبه بأن يكون شيء آخر غير ما يجده جميلا في ذاته ويعبر عنه بأدواته وأساليبه المختلفة: إن مهمة الفن الأساسية أن يخرج محتويات اللاشعور المتراكم فرديا وجماعيا إلى ساحة الشعور، وهذا الاستخراج واجب، لأنه يطهر الفنان حين يبدع العمل الفني، والقارئ حين يتلقاه وهم يرون لهذا السبب أن لكل أثر فني يحتوي على مضمون ظاهر وآخر مستتر كالحلم تماما، إنه إضفاء للحياة النفسية للمؤلف ولواضع غالبا ما تكون بعيدة عن أن يعيها حين يكتب"[3]. لا شك أن الجمال أعطى لا شعورا نفسيا أصاب الإنسان فأخذ به بذلك من حياة

[1]- علي عبود المحمداوي، إسماعيل مهنانة: مدرسة فرانكفورت النقدية، جدل التحرر والتواصل والاعتراف، مرجع سابق، ص 168.

[2]- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط1، 1974، ص 14.

[3]-كارل لوبي وفيللو: النقد الأدبي، تر: كيستن سالم، بيروت، ط1، 1973، ص 119.

الشعور إلى اللاشعور حتى يكون أكثر أمانا في الفن الجميل وأكثر وضوحا، لأن الفن في الأخير هو إخراج لغرائز وعواطف غير معلنة تتمظهر في الفن الجميل، وتكون اللذة إحدى وسائلها المباشرة التي تهدف إلى فعل ذلك. "إن مضمون الفن يتكون من الفكرة الممثلة في شكل عيني وحسي، وتكمن مهمة الفن في التوفيق بين هذين الجانبين: الفكرة وتمثيلها الحسي بتشكيل كلية حرة منهما. وأول شرط ينبغي توفره تحقيق لهذا التوفيق هو أن يكون المضمون المطلوب يمثله صالحا فنيا. وبدون ذلك يأتي الرابط ركيكا واهيا: فتارة يراه إعطاء شكل بعينه لمضمون لا يصلح للتمثيل الفني العيني والخارجي، ولا يمكن لهذا الموضوع الغث أو ذاك أن يجد تمثيله المطابق إلا في شكل يتعارض والشكل الذي يراد إعطاؤه إياه"[1]. مطابقة الصورة الفنية لواقعها المحسوس ضروري من أجل الوصول بالفن إلى مجال الحقيقة والمعرفة شيئا فشيئا، وهو بذلك يأخذ بظواهر المحسوس، وبالمقابل لا يتغافل عن المعطيات المدركة له من المعطيات العقلية المجردة، وبالتالي يكون الفن إحدى وسائل الاستعمال المعرفي الخفي الموجود بين عالمي الحس والعقل وأن الصورة التركيبية التوثيقية بين الفن والفن الجميل هي التي تمثل ذلك. "وإذا كان التفسير الطبيعي للظواهر قد بدأ في وقت مبكر قبل التفسير الفني، فإن ذلك لم يكن راجعا إلى تأثر مرحلة الاستمتاع الفني عن مرحلة التعبير، بل قد تكون المرحلتان متعاصرتين زمانيا، وربما تأخرت أو تقدمت مرحلة منها على الأخرى. فلقد نستشعر بجمال الطبيعة دون أن يكون أساس الشعور أي غاية نفعية مادية. وقد رأينا كيف أن الشعور بالجمال هو من نوع هذا الشعور الخالص الذي لا يرتبط بأية غاية نفعية"[2]. هناك شعور رصين للجمال تمثله الطبيعة التي هي أمامنا من خلال صورها المحسوسة المباشرة، وتمالك شعور آخر فني غير طبيعي هو شعور الإنسان بالفن الجميل الذي ينتمي إليه من خلال الطبيعة ومن خلال أعماله الفنية الجميلة، فعالم الطبيعة المحسوس هو الذي يمثل ذلك الشعور الفني المصاحب للوعي الإنساني، لأن التعبير عن الإحساس بالشيء مقابل وجوده الطبيعي والإنساني يختلفان تمام الاختلاف، فالفن الجميل هو فن مركب ومتغير في آن واحد.

[1]- هيغل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، مرجع سابق، ص 125-126.

[2]- أمال حليم العراف: فلسفة وفن، مرجع سابق، ص 142.

إن معرفة علم الجمال لا تعد أن تكون معرفة بالفن وبالرسم وبالنحت وبالموسيقى، فهي معرفة تضمن الالتقاء والحوار وفن الإلقاء هو الصورة الحقة والصوت الحقيقي الذي يبين دور الفن وجماله في طرق الحوار والتفاعل بين المتخاطبين أو المتحاورين على أساس عقلاني وعلى أساس احترام المبادئ والقيم الأخلاقية التي ينبغي أن تكون ويكون عليها الإلقاء الفني الجميل بين الأفراد والجماعات. إن الأديب يحاول نقل أفكاره وتجربته الشعورية التي أحس بها عن طريق التعبير عنها بصورة هويته، أما فن الإلقاء فيحاول تمثيل هذا الإحساس بتمثل المعاني واسترجاعها مرة أخرى مشحونة بالعواطف والأحاسيس لنقلها إلينا عن طريق التأثر أو التأثير وليس عن طريق التلقين أو طرح الأفكار وبشكل يخلق لديه الجو المناسب للمناسبة التي قيل فيها النص الذي يساعده على ذلك أي على تمثل المعنى وإشاعة ما لازمه من شعور وإحساس. من يجيد الإلقاء يجيد الفن وتصويره على أكثر من صعيد ووجهة، لأن الفنان هو الذي يستمتع بأسلوب جاد وبناء لإقناع الحضور بغية مقابل ما يسمعوه من كلمات موزونة وإلقاء جميل معبر وهادف، وهو الأمر الذي لم يتغير إلا بتغير الأحوال الذاتية للإنسان، لأن المشاعر والأحاسيس وتغيير الحركات والأفعال كلها من فن الإلقاء وفن التلقي الجميل وأن أي أفكار واردة في فلسفة الجمال المرنة الجميلة هي أفكار تصنع ذاتها بذاتها. "واتسع نطاق مخاطبة الجماهير وبخاصة بعد اختراع المذياع والتلفاز وأصبحت الحاجة تستدعي اختيار المذيع عن طريق التنافس ضمن أسس محددة وصفات معينة، من أهمها، جهارة الصوت، والقدرة على الإلقاء بحيث يلفت انتباه الجماهير ويهذبهم للاستماع إليه، إذ نلمس أثر ذلك في أحاديثنا العامة أو الخاصة والتي تدور في مجالسنا من مذيع هنا ومذيع هناك، يمدح بعضهم ويضرب صفحا عن الآخرين، فضلا عن وجوب تواتر ثقافة عامة وبمستوى معينه، وبخاصة في ميدان اللغة القومية"[1]. قام الفن على دعائم وسائل الإعلام والاتصال بصورة نمطية جيدة واختار تموقعا لذاته من خلال الأنشطة الفنية في الإعلام السمعي البصري، وكان الإلقاء والتنافس بين الفنانين على الساحات الإعلامية واسعا بين البرامج والحصص المتلفزة المكتوبة والمرئية. إن أول فن هو فن الظهور، وفن الصوت وفن الصورة، فلقد حاول الفنانون الظهور الإعلامي بتصوير الأفلام وتصميم الأزياء وعرض التراث الفني والأغاني ودور السينما

[1]- أمال حليم العراف: فلسفة وفن، مرجع سابق، ص 14.

والشعر. وكل ذلك فن رسم معالم الوحدة القومية للأمة، إذ يوجد الفن بتوحده لأشياء أو لسياسة أو لمجتمع لم يكن موحدا. إن خيرة المشاعر توجد في الصور المتخيلة كخبرة المبدع. والموضوع الجمالي بحيث أن يبدع وينفذ بنفس السلاسة في التعبير، كالراقص المزين يفسد البالية. والمصور الذي تكون لمساته واضحة. وغير واثقة من نفسها، أو الموسيقى الذي لا تكون أو لا يعزف عليه كما لو كان صديقا يفشل في أداء مهمته. حقا إن الموضوع الجمالي يمكن أن يعبر عن اليأس، أو المأساوي، ولكنه يمكن أن يعبر عن ذلك بسلاسة، فالموضوع الجمالي ينبغي أن لا يخفق حتى عندما يعبر عن الإخفاق ذاته. خبرة الجمال هي خبرة الفن والعمل والمشاهد المؤثرة والمغرية التي تصدق على المواضيع، بل التي تصدق على الفنانين في عمقهم الفني وتعبر عن الانسجام والتناغم في المحافظة على القيم الأخلاقية الجمالية فيه وفي المجتمع.

"من هنا تنفتح سبل تموضع الفن، حيث يصبح الفنان مجرد أداة خفية أمام أنظار الغير، في حين يبدو العمل الفني ذاته وكأنه ظهر فجأة وفي الوقت المناسب أيضا. ومن ثم لا يعود نبض الفنان يسمع في هذا العمل الفني، وتجدر الإشارة إلى أن لهذا الأخير نبض خاص، فحينما نشاهد شجرة فإننا لا نفكر بالمسيرة في الشروط التي تم تجاهلها، أي تلك الشروط التي أنتجتها وحددت شكلها، إننا ندركها (الشجرة) كشيء متنقل عن الكائنات الأخرى"[1]. بذلك يكون الفن الجميل مناسبا حينما تكون الأرضية الفنية ملجأ له، إن أي صفة فنية يدركها الإنسان وفق ما تقتضيه الضرورة الفنية في ذلك، هنا يستحضر الفنان الصور التصويرية للفن الجميل من خلال قراءته للمواضيع المجردة له عبر العقل الوظيفي الفعال، فيكون الجمال مؤثرا في الحقيقة مع تصوير لها، تلك إذا هي شروط الفن الجميل لإدخال تركيب فني على تمام الصورة لإحقاق نوع من التوازن الفني بين الجمال وصورة الجمال، ومقياس الجمال في الذات تحدده علاقته "بالشيء الجميل والعقل الذي يدركه، فهو ليس شيئا ذاتيا محضا ولا موضوعيا خالصا، ولكنه مزاج بين الذاتية والموضوعية معا، لأن الجمال ليس نشاطا عقليا خالصا ولا على الذي يحل فيه وحده، إنه علاقة الإنسان الذي يتذوقه بالشيء الجميل الذي يحل فيه، وقد تزعم أو يزعم هذا الاتجاه ريتشارد ولانفليند. وهذا الاتجاه الثالث موقفه نفسي

[1]- كمال بومنير: مقاربات في الجماليات المعاصرة، مرجع سابق، ص 52-53.

انفعالي وذهني يتخلل الاتجاهين بالوجود الفني"[1]. هكذا إذا يتداخل مفهوم الجمال ودوره بمفهوم عقلي ودوره في الفن الجميل، حتى يتسنى للإنسان أن يعمل العقل جاهدا من أجل الوصول إلى نتيجة فعلية فيه وربما دوره في النشاط الفني الجميل لإخراج صور جمالية يتذوقها الإنسان في حالاته العادية، وأن الحكم الجمالي الفعلي هو حكم في أصله ظاهري محسوس يتجلى في العقل الجمالي. وهنا يمكننا تصوير أفكار أفلوطين الجمالية كالآتي:

"1- إن الأفكار تبدو رائعة من خلال احتكاكها بالأفكار.

2- كلما تلخصت في الروح من الأشياء المادية كلما اقتربت من الرائع.

3- الخير يكون في قمة الأشياء وهو أول وأسمى جمال وإدراك هذا الجمال أسمى ما في الأجسام الجميلة.

4- إن الأجسام الجميلة هي في الواقع آثار وصور وظلال الجمال العلوي.

5- لكي نعرف هذا الجمال العلوي يجب أن نخلص أرواحنا من جميع أصناف الخصائص الدنيوية"[2].

يرتكز الجمال عنده في تلك الآخلاق الظاهرية التي تلامس الحقيقة المعنوية والداخلية للإنسان بشتى أنواعه. إن الإنسان بذلك بحاجة إلى جمال ذاتي يخرجه مما هو فيه إلى واقع أجمل وأفضل. إن خلاصه في خلاص ذاته من شأنه أن يتموقع تموقعا جميلا في الذات كما في الآخر. إن الآخر دائما هو الذي لا يمثل صفة الذات، بل يمثل صفة المظهر وهو مرفوض بالنسبة إلى الجمال الأفلوطيني، لأن الجمال هو جمال الأخلاق المثالية الفاضلة، وليس هو جمال الشكل هو جمال الحس. إن الواقع يملي علينا تحقيق غايات نسبية من وراء ذلك الجمال الهادف وهو ما يصل بالكثير من الرومانسيين والموسيقيين وكبار الفنانين أن يضعوا الفن الجميل وفق ما يحدد منافعهم وأهواءهم، وهو ذلك الذي لم يكن من قبل موجودا في الفن الجميل.

[1]- مصطفى عبده: المدخل إلى فلسفة الجمال، المرجع السابق، ص 33.

[2]- المرجع نفسه، ص 57-58.

المحاضرة الرابعة

الاتجاهات الكبرى في فلسفة الفن

1- المثالي:

إن أصل المثالية الأولى والفلسفة اليونانية، إذ مرت عبرها المثالية بعدة مراحل استوقفت فيها الرجوع إلى عالم المثل، عالم الضمير، عالم الحقيقة، ذلك العالم فرض على المثالية أن تبقى في علو من التفكير الواقعي منه إلى التفكير المجرد، فأخذت المثالية تتوجه مع أفلاطون إلى عالم المثل وفيه الكمال والجمال والخير الأسمى والسعادة، وهو عالم علوي ينفصل عن عالم الأرض، وعن عالم الحس. "لقد عرف تاريخ الفلسفة نوعا من النظريات سميت بالمثاليات فوظفت منذ كانط بوصفها تعريفا ذاتيا من المثالية نفسها. وتشمل هذا التعريف نظريات الأفكار كما عرفها تاريخ الفلسفة منذ أفلاطون. فالمثالية باعتبارها إستراتيجية فلسفية تقبل التوصيف بثلاث علامات على الأقل"[1]. هذه المثالية وجدت لنفسها تموقعا في الفلسفة اليونانية مع أفلاطون وفي الفلسفة الغربية مع هيغل وكانط وغيرهم لأن المثالية أخذت تتعدى الواقعية إلى التيار الطبيعي أو التيار المادي لتتوجه صوب عالم الأفكار المتضادة والمجردة. إذ بدأت تعمل على استقراء العقل وفق الرؤية المثالية العلوية في عالم آخر غير عالمنا هذا. فالمثالية "وباعتبارها نظرية للوجود (أنطولوجيا) تدعي المثالية وجود ذوات روحية (المثل) لا تقبل الرد إلى الذوات المادية، وباعتبارها نظرية المعرفة فإنها تمثل الأطروحة القائلة أن العالم الخارجي الذي يظهر للإنسان ليس مستقلا عن تصورات الذات المفكرة، وباعتبارها أخلاقيا تخصص المثالية نظرة معيارية لتأسيس العمل وتبريره انطلاقا من مبادئ عقلية"[2]. ينطوي الفكر المثالي على الثلاثية الموجودة في طياته الفكرية على أساس الذات والأفكار العقلية. إن هذه الثوابت الثلاثة للعمل على احترام الفن وفق مبدأ القيم الأخلاقية الجميلة المستمدة من عالم المثل هو عالم الحقيقة الفنية الجميلة، عالم القيم الأخلاقية والتي ينبغي أن تقاس وتخرج كتصور حسي جميل في عالم الفن الجميل فيتبين أن للفن عليه أن يعيد قراءتها قراءة موضوعية سلسة مجردة عن أي فكر سلبي لا يؤثر على العمل الفني إيجابا وسلبا. "وهنا يرى المذهب المثالي أن اتجاه الفنان هو التفسير عما ينبغي أن يكون مع توحيد وجداناته

[1]- هنس زندكولر: المثالية الألمانية، مصدر سابق، ص 37.

[2]- المصدر نفسه، ص 37.

وعواطفه في إثارته الفنية، وعدم الوقوف على نقل الحقائق نقلا حرفيا (التقليد)"[1]. إنما ينبغي أن يكون عليه التيار المثالي هو الوقوع بالفن من درجة أعلى إلى درجة أسفل فيكون الفن استعطافا مباشرا وإشعاعا للعمل الفني المحسوس. وهو ما يعمل بالتوازي في إطار المذهب الطبيعي والمذهب المادي في علم الجمال. وانطلاقا من ذلك يذهب المعاصرون إلى أن الفلسفة ليست مجرد علاقة خارجية في هذه القطيعة مع النظام القديم في الثورة الفرنسية وبالتأسيس الحر للمجتمع البورجوازي الحديث كما يصف هذا الرأي كذلك بخصوص التغيرات التي حصلت في صعود العالم الجمالي والديني وكذلك في المعرفة الفلسفية والعلمية. وبهذا نفهم بأن ما يسمى بالمثالية الألمانية يكون وحدة شاملة. إن المثالية بذلك تحقق المعرفة الحسية المجردة وتغوص في ثنايا وأعماق الفكر الحر والذاتي الذي يشغل الفلسفة وفلسفة الجمال وعلم الجمال بالمثل العليا له.

2- الرومانطيقي:

"تؤكد هذه المدرسة الرومانتيكية شعور الفنان بصفات الأشياء وخواصها والحالات في تقدير الوجدان والخيال والعاطفة وانفعال لدور العقل"[2]. يتخذ المذهب الرومانتيكي من العواطف مجالا له لإيصال الفن الجميل، والواقع أن تلك الوجدانات والخيال واللاواقع كلها تنطوي في فلسفة الجمال اليوتوبية التي تأخذ من الرومانطيقية أصلا لها للبحث عن حقيقة الجمال. إن فعل الجمال لا يعرف حسب الرومانطيقيين إلا بالرومانسية الواسعة والاختلافات البناءة التي تؤسس على أساس العقل والواقع وتحصين الآثار بينهم من خلال العواطف الجياشة واتباع الوجدان في العمل الفني الجميل. "إن نشأته بوجهة النظر الحديثة في تعريف الوجدان بأنه حالة اللذة أو الألم من غير أن يتعرف لصحة أية نظرية من النظريات التي وضعت فيه من ناحية الكيف، فإن بعض علماء النفس يعتقدون أن الوجدانات كلها متنافية لا تختلف باعتبار الكيف، وإنها تنقسم تبعا لذلك إلى قسمين: وجدانات اللذة ووجدانات الألم. ويرى البعض الآخر أن أنواع الكيف أكثر من اثنين، فيتكلمون عن الوجدانات الحسية الذوقية والأخلاقية والدينية وغيرها، هذه وجهات نظر سيكولوجية في طبيعة

[1]- مصطفى عبده: المدخل إلى فلسفة الجمال، المرجع السابق، ص 34.

[2]- المرجع نفسه، ص 34.

الوجدان لن يتعرض لها، بل الواجب أن لا نتعرض لها، لأننا لا نعرف دائما بأنها تأخذ الأخلاقي الذي نتحدث عنه"[1]. إن الذوق الأخلاقي الذي يعتمد عليه المذهب الرومانطيقي يستوجب شروطه لملاءمة الفن والجمال، إن الوجدان والمعرفة بما هو في العواطف الجياشة والمعبرة في الإنسان لا يحتوي على جانب من الذوق الأخلاقي المعبر عنه أحيانا حتى بالشعر. إن الشعر هو الآخر جميل رومانتيكي لأنه يمس الجوانب العاطفية بامتياز، ويعد ذلك ويتجلى في المحبة والمودة إذ يعطي أهمية للغريزة والدوافع على أساس فرض الجمال. "ومن أنصار هذه الفكرة أيضا هيتشستون (1747م) الذي يرى أن المحبة النزيهة أو الإيثار في أصل كل فعل خلقي، وكذلك (آدم سميث) الذي يرجع الثوابت كلها إلى الشعور بالمشاركة الوجدانية بين الفرد وغيره، ومن رجال هذه المدرسة أيضا أدورنو (وإن كانت له وجهة نظر أخرى فإنه يعتقد أن الطبيعة أسمى في نظامها من الحضارة الإنسانية، مما دعاه بالضرورة إلى الإعلاء من شأن الوجدانات الطبيعية، أي الوجدانات التي لم تستفد منها العوامل البشرية والبيئية"[2]. إن أنقى الوجدانات تلك الوجدانات الفطرية المتميزة في ذاتها دون مراعاة البيئة والأحداث الاجتماعية والإنسانية، وهي تلك التي تمس الجوانب الرومانتيكية مذهبا وخلقا وتمس العواطف والحب والرومانسية والجمال والفن. "أما المذاهب الوجدانية في الأخلاق فلم تظهر في صورة واضحة محددة إلا بعد ظهور المسيحية، فقد بدأت المسيحية بقبولها أن الباعث الأساسي على كل ما يأتي به الإنسان من أفعال الخير هو الشعور بالمحبة، ثم مضى زمن طويل قبل أن تدخل فكرة الوجدانات إلى صميم الفلسفة الخلقية فإنك تجد عندها بعد ذلك ظاهرة كل الظهور في فلسفة شافيري الذي يرى أن الوجدان مصدر جميع أفعالنا وأن السلوك الخلقي وليد الانسجام التام بي شعور الفرد بأنانيته وشعوره نحو الجماعة"[3]. إذن الخير والفضيلة هما أساس العلاقات الوجدانية بين الفرد والذات في الأنا والأنا الآخر وتلك علاقات رومانتيكية مثالية بين الناس وبين الأخلاق والذات وهي روحية بحضور الفن والجمال.

[1]- أزفلد كولبه: المدخل إلى الفلسفة، مصدر سابق، ص 312.

[2]- المصدر نفسه، ص 315.

[3]- المصدر نفسه، ص 315.

3- الماركسي:

"انطلاقا من ذلك تقسم الماركسية الكون إلى مجالين، مجال مادي ومجال فكري يتناول العواطف والأفكار والذكريات. والمنهج المادي يعترف بوجود أشياء مادية مستقلة عن العقل الذي يدركها أو يتعرف عليها. هذا المنهج يقود إلى الفلسفة المادية التي تبسط المنهج العام للإدراك من المادة. ثمة قوانين موضوعية تتعلق بعلوم الطبيعة والكيمياء والفيزياء والاقتصاد والاجتماع. إنها الأساس الموضوعي للمادية الجدلية. إن المادية الجدلية تهتم بالحركة في كافة صورها، أي تهتم بتغير المكان، وتغير الأشياء من حالة كمية إلى حالة نوعية أو كيفية. إنها تعتمد قانون صراع الأضداد، الذي هو أهم قانون في الجدلية الديالكتيكية"[1].

إن أي تحول فني جميل لا يمكن وصفه إلا إذا عبر عن واقع جمالي مفيد، عبر الأفكار الصانعة له والعاملة عليه. إن الماركسية اتجاه عقلي روحي لمبادئ الجمال الشوري أو القائم على البيان الشيوعي والمؤمن بالأغراض العامة للتحليلية الجمالية، وانتزاع رؤوس الأموال من الأفراد وتحويل عمل مؤسسات الدولة. إن علاقة الفن بالماركسية يتجلى في حضور المجتمع لتمثيل الفن، كما يتبدى حضوره في الدولة أيضا كفن ينطلق من التوجه الماركسي المنطلق والمنبثق عن البيان الشيوعي. "ألح ماركس دائما على الطبقة العلمية الاشتراكية إلحاحا كثيرا، كذلك إلحاحا على وحدة منهجه والمحتوى العلمي الذي ينطبق عليه. ولا يوجد في نظر ماركس مضمون لعلم ما قد يوجه بالاستغلال. إن معرفة الذات وقبل أن تستوجب عليه، وإلا فهذا قد يعني التسليم لأن ذلك المضمون معطى بداهة ما أو معطى حدس حسي مباشر، وقد يعني القبول بوجود جوهري قبل أية تجربة، والحال أن المنهج الماركسي يبدأ برفض كل إضفاء للمطلق سواء على حقائق خالدة أو على موضوع قد يوجه لذاته خارج الذات"[2]. لقد ارتكزت الماركسية على الإنسان وعلى الفكر وعلى المتناقضات والمتضادات لبناء فلسفة فن الحياة. إن الإنسان هو الحلقة الوسيطة بين الطبيعة والمادة وعليه أن يضفي ذلك إلى أفكار

[1]- عدنان السيد حسين: تطور الفكر الماركسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص 138-139.

[2]- جان توشار: تاريخ الأفكار السياسية، الاشتراكية، الليبيرالية، القومية، السلفية، تر: ناجي الدراوشة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص 823.

وجودية بموضوعه وأن يتخذ من العمل ومن قيمة العمل مجالا له لإحياء الفن القابل للتحييد وهو ما من شأنه أن يجعل الفن فنا يسميه ماركس بفن الطبيعة، وببنية الإنسان والعقل الذي يوحي إليه. "إن الطبيعة معبرة بصورة مجردة في حد ذاتها، تشبه الانفصال في الإنسان، هي عدم بالنسبة للإنسان. وقد ألح ماركس أيضا على ذلك زيادة في الإلحاح، لا يوجد الإنسان ولا وعي الإنسان، ولا سبيلا إلى الطبيعة، وخارج المبادلات بين الإنسان والطبيعة"[1]. إن فن الجمال سيكون حسب الماركسيين والماديين بالطبيعة والإنسان ولا يتجاوزهما إلى غير ذلك، والفن هو إنتاج العمل وهو علاقات اقتصادية ومادية بين الناس في إطار النسخ الأخلاقي. "يقيم الناس في الإنتاج الاجتماعي لسبب حياتهم علاقات محددة وضرورية ومستقلة عن إرادتهم، علاقة إنسان توافق مرحلة من مراحل تطور معين للظواهر الإنسانية المادية. شكل جملة هذه العلاقات الإنسانية البيئة الاقتصادية للمجتمع والقاعدة الحقيقية التي تبنى عليها بنية فوقية قانونية وسياسية وتوافقها بعض أشكال الوعي في المجتمع، يكيف أسلوب الحياة المادية الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية عموما"[2].

4- البراغماتي:

يعمل المذهب البراغماتي على إحياء كل الأفكار وقياس كل الأعمال على تناغمها، ومقدار منفعتها للإنسان. وظهر هذا المذهب في الولايات المتحدة الأمريكية يقوم على المنفعة والمصلحة المادية وما يقدم للإنسان من نتائج فعلية على أرض الواقع، ويسمى أيضا بمصطلح (الذرائعية) وكلا المصطلحين يخدمان المصلحة الفردية والحاجة للإنسان بشكل عام. "البراغماتية Pragmatism هي فلسفة تبيان أية فكرة بمقدار ما تحققه من نتائج على أرض الواقع، إنها بالعربية مصطلح الذرائعية. أي الفلسفة الذرائعية التي نشأت في الولايات المتحدة الأمريكية في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. والتي قامت على أساس النظر إلى النتائج العملية التي تأمل أن تحصل عليها من خلال أفكارنا، كما أفصح مؤسس البراغماتية تشارلز بيرس (1839-1919م) فالفكرة

[1]- جان توشار: تاريخ الأفكار السياسية، الاشتراكية، الليبيرالية، القومية، السلفية، مصدر سابق، ص 825.

[2]- يورغن هابرماس: بعد ماركس، تر: محمد ميلاد، دار الحوارن سوريا، ط1، 2002، ص 79.

الصحيحة هي تلك المفيدة، أي الفاعلة والقابلة للتحقيق على أرض الواقع"[1]. يؤمن البراغماتيون في فلسفة الجمال، أو الفن بواقع عملي جوهري واضح في الفن الجميل، إذ ينعكس عندهم على أساس فن مصطلح الاقتصاد والاجتماع أو الفن الهادف. إن البراغماتية كانت تحقيقا لفن جميل لكن تكيف مع المصطلحات على أساس الفن المادي أو الذي يحدث أثرا نفعيا على المجتمع وعلى الأفراد على حد سواء. "قد تليق النفعية مع البراغماتية في استعاد التضحية من أجل أهداف غير واضحة النتائج، أو غير مضمونة في أمورها الأساسية أو الإيجابية. وبذلك يعودان معا إلى جذر مادي واحد في إطار الفلسفات الفوقية، حيث يتعرض الإنسان إلى التراجع، أو إلى الاكتئاب تحت ذريعة البحث الدائم عن النفع، أو عن الأمور المجتمعية"[2]. تهتم البراغماتية بالمصالح المادية والأطر الاقتصادية والاجتماعية دون اهتمامها بالأطر الأخلاقية والدينية، وبخصوص مجال الفن فيها فإننا لا نهتم إلا بالفن المادي أو بتلك المفاهيم التي لا سبيل إلى حصرها إلا عبر المال ورؤوس الأموال. "ثمة خلافات بين البراغماتية وعدد من القيم الأخلاقية، فالأديان عموما ومنها الدين الإسلامي أرصت مبادئ عامة. يعرف النظر عن عاملي الزمان والمكان، وهما إذا كانت تستحق منفعة للإنسان فإنها تتعلق بالوجود والإنسان المخلوق، والعلاقات الإنسانية داخل المجتمع وبين المجتمعات. فالمنفعة ليست هي المعيار الوحيد للتعامل مع الأشياء والظواهر، بل هناك معتقدات وقيم غير مادية محسوسة. وبينما تنظر البراغماتية إلى النتائج والغايات ينظر الإسلام نظرة شمولية إلى المقدمات والنتائج معا"[3]. إن الفن الجميل هو فن هادف لكن بالنسبة للبراغماتيين يوجهونه إلى عملية نفعية عملية تمتد إلى واقع جميل عبر أفق إستطيقية مادية بامتياز، إن الفن الجميل هو أساس العلاقات المادية في المجتمع والسياسية وهو حلقة الفنانين في آن واحد. "إن النتائج الملتزمة على أية فكرة هي التي توصلنا إلى معناها وحقيقتها. فالممارسة العملية هي أن تدلنا على الحقيقة، أما الحقيقة المجردة والمعزولة عن الواقع فيها نوع من التمنيات والمثاليات. على ذلك تقول الفلسفة البراغماتية بما تنطوي عليه من مضمون سياسي، على

[1]- عدنان السيد حسين: تطور الفكر الماركسي، مرجع سابق، ص 205.

[2]- المرجع نفسه، ص 206.

[3]- المرجع نفسه، ص 207.

البحث عن نتيجة الشيء أو الظاهرة، لا البحث عن ماهيتها وأصلها"[1]. إذن الجمال هو صلة وصل بين الفن والفنانين، بين الواقع والوجود الفعلي له، إنه عمل بالنسبة إليهم جميل يمتاز بالأفكار الجميلة وبنتائجها على الفعل.

5- الواقعي:

"الواقعية كمذهب فكري تقوم على اعتماد الحقائق القائمة أو الموجودة فعلا، من أجل إيجاد المواقف أو الحكم على الأشياء التي يزيد التوقف عندها. إنها تفيض المثالية التي تنظر إلى المستقبل من خلال المرتجى وأحيانا تتحفظ الواقعة الحاضر بما يجب أن يكون، أو بما ينبغي أن يكون"[2]. تنظر الواقعية إلى الواقع نظرة راهنية معاصرة تكتسبها من القول بالفعل، أي أن الواقعية هي تجديد للمعاصرة من خلال قوة الفكر وقوة ما هو موجود، وبخصوص علاقة الواقعية بالفن والجمال فإن الواقعية هي واقعية الفن من خلال إرادة القوة الموجودة فعلا وعلى أنقاضها يكون الفن الجميل موجودا بالفعل بدلا من الواقع. "حيث اعتمدت الواقعية على دور القوة في إيجاد الظواهر وتحليلها وفي هذا الصدد يعتبر ميكيافيللي مؤسسا للفكر الواقعي من حيث الدراسة والتحليل لما هو قائم فعلا في الدولة، وليس ما نتمناه أن يكون"[3]. "نعتقد أن ميكيافيللي أراد بذلك الاغتراب من الواقع ودراسته بدلا من التفكير فيه على أساس الواجب الأخلاقي. وهو الذي يعتبر الأخلاقية من نتائج القوة، وينصح بأن من يهمل ما هو حاصل من أجل الاهتمام لما يجب أن يحصل، لابد أن يفشل، وأن يدمر ذاته بدلا من أن يحافظ على ذاته. وقد وظف أفكاره على شؤون الحكم في ارتكابه لمنطق القواعد الواقعية ليقدمها للحاكم على سبيل النصح"[4]. إذن نبذت الواقعية السلوك الأخلاقي واتجهت صوب العمل على ما هو موجود من خلال طرح الأفكار الواقعية في الجمال، في الفن وفي الدخول إلى عالم واسع يعمل بشتى الوسائل للحصول على ما يرجوه الإنسان الفاعل في المجتمع، ودعا المذهب الواقعي إلى اكتساب الخبرة من الماضي والاتجاه إلى الأشياء دون التفكير فيها والنظر إليها

[1]- عدنان السيد حسين: تطور الفكر الماركسي، مرجع سابق، ص 206.
[2]- المرجع نفسه، ص 211.
[3]- المرجع نفسه، ص 212.
[4]- المرجع نفسه، ص 212-213.

فحسب، فعلى الفنانين أن يتجهوا إلى الفن وينزلوا به إلى فن أكثر واقعية اجتماعية وسياسية وثقافية، ولا يبقى الفن شعرا أو نثرا أو جمالا عابرا. إن الواقعية هي واقعية الجمال الموجود والعمل به بإخراجه إلى الوجود. "فهناك من يجد من المفكرين أن الواقعية تنقسم إلى نوعين: واقعية نضالية وواقعية انهزامية، فالواقعية النضالية عبرت عن الواقع الموضوعي في حساباتها وتتخذ خطواتها في ضوئه، أي أنها ترسم مخططا إستراتيجيا لتطوير الواقع أو تطويعه في المستقبل. إنها تنطلق من الحاضر لتفسيره أو تعديله أو تطويره. أما الواقعية الانهزامية فإنها تلك التي تستسلم للواقع ولا تسعى إلى التأثير فيه عبر تغييره، إنها تشرك الواقع كما هو وتكتفي برصده والتعرف عليه إنها واقعية سليمة"[1]. إن القوة هي في البقاء لبني البشر في السياسة وفي المجتمع وفي الأديان، فلا حصر للقوة إذا كانت تجعل من القوة قوة فاعلة على الجوانب الفنية الجميلة. إن الفن بالنسبة للمذهب الواقعي يكون في المجتمع ولا يتعداه إلى غيره. فالفن يخص الأفراد والجماعات ووجودهم وتغيراتهم على جميع الأصعدة والمستويات. إن الفن هو فن الواقع، هو فن الوجود هدفه تحقيق السياسة وفن الأخلاق، لاشك أن المذهب الواقعي حاول أن تكون لديه آليات يسعى من خلالها إلى الشعور بالقوة الفنية في الواقع الموجودة وفي القوة النضالية وليست في القوة الانهزامية.

[1]- عدنان السيد حسين: تطور الفكر الماركسي، مرجع سابق، ص 213-214.

المحاضرة الخامسة

مستقبل الفن والخطاب

يتجه مستقبل الفن والخطاب اتجاها تصاعديا واتجاها إيجابيا، إذ الفن في الفترة المعاصرة أصبح فنا جميلا وفنا يشارك في الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للإنسان، وهو بمثابة المستعين له في الحياة التراجيدية والكوميدية، ويستعين به أيضا في وسائل الإعلام والاتصال وفي وسائل التواصل الاجتماعي. وأصبح الخطاب خطابا مرئيا مباشرا وموجها، وأصبح خطاب صورة وصوت متلازمين. وهنا نجد ديوي يعبر عن الفن بالقول: "إن العلم يقرر المعاني والفن يعبر عنها"[1]. "يختلف الشعر عن النثر، وفن الجمال يختلف عن العلم، ويختلف التعبير عن التصوير، ويوجد بهذا الاختلاف شيء ما فيما يؤدي إليه من خبرة، إن الأمور الذي تؤدي إلى فهم العبارة أو الاتجاه الذي يوصل إلى السلوك عبر نفسه في المدينة التي تثير إليها، وبالتالي فإنه يحصل في خبراته الخاصة على شيء من المعنى الذي يخص هذه المدينة. فبإمكانه أن يحصل عليها إلى الحد الذي يعبر به عن نفسها بالنسبة إليه كما عبرت مدينة نيسترن أي عن نفسها في قصيدة وورد دولف"[2]. تكتسب الخبرة الفنية من خلال تعامل النفس مع أسلوب الخطاب كتعامله مع المعرفة والوسائل الفنية التي يكتسبها كذلك، إن أي جمالية لن تكتمل إلا بالخبرة الجمالية الموجودة والتي يحصل عليها السياسي في المجتمع من خلال تغير مراحل الإنسان بالإحساس في هذا المجال. إن الفن يعبر عن الراهنية المستقبلية لقبول الجمال وهو يعبر عنه في كل مكان عن المجتمع، فما كان للجمال إلا أن يقتصر عن التعبير على الطبيعة والإنسان، أصبح الجمال الآن جمالا كليا لكل المجتمعات بفعل العولمة والشمولية ووسائل الاتصال والإعلام. فأصبح الفن عالميا، ولم يعد يقتصر على فئة أو جماعة معينة. "إن عمل الفن غالبا ما يؤدي دوره دائما في العلاقة الصورية، فالصورة هي النظرية التي تقوم بدور في أعمال ديوي المختلفة إلا أنها لها إشارات معبرة في علم الجمال وتتمثل في خصوصية العلامة الصورية في ما تشير إليه وتتضمنه في العلامة الأداتية ذاتها، ولهذا فإذا كانت تشير إلى خبرة متكاملة فإن جزء من تلك الخبرة المتكاملة يكون متضمنا في العلامة الأداتية ذلاتها. وهنا ليست القصة الكاملة لكيفية تفسير تصور ديوي عن المعنى المعبر، ولكن هذا يوضح أن مصادر نظرية العلامات (السيمياء) متاحة لإيضاح تصور ديوي المشار

[1]- تشارلز موريس: رواد الفلسفة البراغماتية، تر: إبراهيم مصطفى إبراهيم، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2011، ص 133.
[2]- المصدر نفسه، ص 133.

إليه"[1]. إن مستقبل الفن والخطاب هو مستقبل سياسي واجتماعي وإنساني، قبل أن يكون ما هو إلا بقدر ما يعبر عن ذلك فينا بامتياز. إن الفن يتجه صوب التفكير العلمي والتطور التقني في افن، وهو يحبو على التطور في الأفكار الفنية وما يقوم به من احترام لدى الناس في الأوساط الاجتماعية المختلفة، يعبر الفن إذن عن واقع العلاقات السوسيولوجية ويؤثر على الناس ويستهوي أفكارهم، ويعبر عن انجذابهم في العالم كله. إنه إذا علاقات سوسيوسياسية مميزة ورائعة تنفتح وفق أفق جميل وعلامات فنية واستقراء أجمل على شكل فن مستقبل طموح يفيد الواقع ويغير منه على جميع المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية للمجتمع والدولة.

"بيد أن هيوم يعتبر الجمال في مكان آخر من كتابه دراسة الطبيعة البشرية انطباعا فكريا هادئا، لقد سبق وأشرنا إلى تقسيمه الانطباعات المختلفة إلى نوعين، انطباعات الإحساس أو الانطباعات الأصلية وانطباعات الفكر أو الانطباعات الثانوية...الأولى تتولد في النفس بتأثر الأشياء على أعضاء الجسم المادية دون أن يسبقها إدراك متقدم مثل انطباعات الحواس والآلام واللذات الجسمية. أما الثاني فتنطلق من الانطباعات الأصلية مباشرة أو تتوسط الأفكار والأهواء والانفعالات المتشابهة"[2]. إن أي فن يخوضه الإنسان إلا ويعبر عن الذات واللذات والآلام المختلفة التي عاشها أو يعيشها الإنسان بمختلف جوانب، فهو يعبر عنها بشكل فني واضح ويدعو إلى إعادة الاعتبار لذاته ولذوات الآخرين من الناس. إن أي فن جميل يمكن أن يصل إلى ذروته عبر المستقبل القريب بمصداقية وبموضوعية في كنف المسرح أو التمثيل مثلا. "والحقيقة أن أفلاطون لم ينظر إلى الفن كله على أنه محاكاة، فحين تعرف للشعر والتصوير في البيان العاشر من الجمهورية يقول: إننا لن نقبل بأي حال من الأحوال ذلك الجزء من الشعر الذي يتلخص في المحاكاة إذ يبدو لي أن كل آثار هذا النوع من الفن تفسد نفوس من يسمعونها ما لم يكن لديهم علم بحقيقتها ومناهج تقيهم شرها"[3]. المعرفة بالفن هي الحقيقة إذ تجعل الإنسان الفنان يعيش محاطا بالعناصر الفنية ويكون مستقبل الفن فيه متمرسا

[1]– تشارلز موريس: رواد الفلسفة البراغماتية، مصدر سابق، ص 133.

[2]– علي أبو ملحم: في الجماليات، نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، مرجع سابق، ص 91.

[3]– محمد عباس، أفلاطون والأسطورة، مرجع سابق، ص 199.

وواقعيا ويجتهد حتى يبتدئ أفكارا واقعية جميلة قوية وفاعلة وفعالة في هذا المجتمع الكبير. إن أي تموضع من الحقيقة لا يمكن أن يكون إلا برد الاعتبار للفنون الجميلة والسعادة المثلى لها هو تحقيق الغايات والأهداف المناسبة لكل عمل فني من قريب أو من بعيد. إن قوة الفن في تخلخله وإدراجه بما يتماشى مع أفكار الأمة وأفكار الشباب وأفكار الميولات التي ينتمي إليها. لا الأفكار الكلاسيكية التقليدية المختلفة. وهنا يوضح أفلاطون بقوله: "إننا نفترض دائما مثالا واحدا لكل مجموعة من الأشياء المتشابهة فللأسرة مثال واحد، وإذا كان الله هو صانع هذا المثال فإن للأسرة المحسوسة صانع هو الذي يكفي فيه المثال فيصنع الأسرة المحسوسة. ثم هناك رجل ثالث لا يحاكي المثال، ولكنه يحاكي ما يصنعه التجار. فهو لا يحاكي الحقائق المثالية، ولكن يحاكي المحسوسات كما تبدو له، وهذا الرجل هو المصور الذي يحاكي المظاهر فقط ولا يصل إلى الحقائق"[1]. إن السعادة تكمن في الحقيقة وفي الوجود الفعلي على أرض الواقع من خلال وضع اللمسات والآراء في الحيز الذي يوصل الفكرة الصحيحة والسليمة. إن المجتمع الليبيرالي أخذ في الفن منعطفا جديدا كان لابد عليه من أن يخرجه من الوجود الميت إلى الوجود الواعي. إن أفكار المفكرين والسياسيين لم تنطلق من العبث، بل كانت أفكارا واسعة النطاق تشير إلى الأطر الفنية والتخطيط الاستشرافي المستقبل الواعد. دون أية مماطلة أو تماطل يمس جوانبها الفعلية الموجودة. إن الفن لا يصل بالمجتمع إلى فكر جيد وإلى تطور جيد يعي من خلاله المجتمع دوره الفاعل في بناء الثقافة الجماهيرية وقت اختزال وجودها فيه.

"إن الاستطيقا المتمركزة على الذوق وعلى الجمال، لا يمكن أن تفسر لنا أزمة الإنسانية وأزمة الفن عموما. بل من الممكن تأكيد ذلك، فهي تشكل أحد عناصر الأمة، عندها جعل ليوتار وفلاسفة ما بعد الحداثة. وحتى الطلائعيين أمثال لوكفيري وألان باربديو، ومن توقع نزولهم الثوري، أن أعلنوا ضرورة تدمير المعايير الاستطيقية، وتحديد قيم الفن، فهؤلاء كلهم حاولوا تبرير التفكير في الأثر الفني كنمط للاستطيقا أو على الأقل. حاولوا اختزال الاستطيقي، يا ظواهر تركزت معظم جهود كانط على استبعادها مما يسميه بحكم استطيقي كالظواهر الاجتماعية والسياسية، بل والفنون الجميلة

[1]- محمد عباس، أفلاطون والأسطورة، مرجع سابق، ص 199.

ذاتها"[1]. ها هو الفن الجميل يتجه نحو الحداثة وما بعد الحداثة في عالم التكنولوجيا والقمنة والتطور وها هو الخطاب الفلسفي يتجه هو الآخر نحو عقلنته والنظر إليه وفق براغماتية تحيله إلى واقع جديد، وجميل مما يجعله ينظر إلى الأفق المبين للفن الاقتصادي والاجتماعي والسياسي السائد. إن أي نظرة سياسية حاصلة للفن لا تكون إلا عبر جوانبه الفعلية والمضمونة وفق الأطر المحددة مسبقا له. إن إيتيقا الخطاب الفني تغيرت وفق الشروط الاجتماعية والعولمة والاغتراب الإيجابي للإنسان، فأصبح الإنسان ينظر إلى مستقبل الفن والخطاب، وتأثر بمستقبل وجود هذا المستقبل ذاته بين الحياة أو الموت. إذ لا يمكن أن نصنع شروطا تتجاوب مع الفن في غالبيته الموجودة وهو على أرض الواقع لا يمثل إلا تيارا معينا. "وطالما أن الإنتاج والإدراك الحسي في الفن أكثر إنسانية وهو بالنسبة لديوي أنشطة إنسانية متشابهة تماما، وطالما أن الحصول على خبرة جمالية حتى عندما ينقلها العمل الفني تتضمن نشاطا متكاملا متفاعلا فإنها جميعا تتسق مع التوجه الفعلي للبراغماتي لعلم الجمال عند ديوي، ولا ينبغي القول بالوسيلة في فكر ديوي في هذا التحليل، أما بالنسبة للأعمال التي ينحتها الفنانون فإنها تعد كوسائل في عملية التفسير، وإضافة لبنية الإنسان لكي يمد سيطرته على جميع التكامل في خبرته"[2]. يتوجه الفن إلى الجمالية لكي يجعل من قواه العملية والفنية قوية ومستدامة، لأن حاضنة الفن ومستقبله لا يكون إلا عبر ذلك الأمر، فالفن هو تجاوز جميل لكل ما له علاقة بالفنانين وكذا ميادين الاقتصاد والاقتصاديين الذين يمولونه عبر الشركات الإنتاجية الفنية الجميلة من أجل إعادة الإنتاج والتصوير والتوثيق، والبحث عن أماكن الراحة الفنية وأماكن استقبال الفنانين ووضع الأنشطة السمعية والبصرية والإعلامية كلما أخذ من الفن خدمة له وكذا إيصال الأفكار والأهداف المنطوية تحت لوائه لدى جميع من يتوجهون له مباشرة بالعمل المباشر المتقن لذلك الشيء الجميل. إن المنفعة الذاتية والأخلاقية تتضح بالموسيقى والشعر إلى أمد قصير فتكون وسيلة من الوسائل الممتدة للفن الجميل، وإحاطة جميلة للأحداث والوقائع التي تمارسها المجتمعات بأهداف متقاربة حتى يتمكن الجميع من الوصول إلى الغايات السعيدة، لأن الصراع حول الفن هو صراع وجود وبقاء إذ لا زال

[1]- علي عبود المحمداوي: الفلسفة السياسية المعاصرة من الشموليات إلى السرديات الصغرى، مرجع سابق، ص 213.

[2]- تشارلز موريس: رواد الفلسفة البراغماتية، مصدر سابق، ص 132.

مستمرا إلى الآن. إن من يبحث عن الحقيقة في الوجود لابد له أن يبحث عن الحقيقة في الفن والفنانين في المجتمع الواحد.

"لكن ما أثار انتباه غادامير في هذه المناقشات اللاهوتية، هي فكرة الأدباء والشعراء التي سرعان ما طبقتها على تحرير الفن، هكذا فقد عارض مفهوم التزامن التاريخي للأعمال الفنية المطبقة من طرف الوعي الجمالي بمفهوم التعاصر وعليه يعد التمييز الذي استخدمه غادامير في الحقيقة والمنهج بين المعاصرة والتزامن الجمالي تميزا كيركريغارديا غير أنه يطبقه بكيفية مختلفة، ذلك أن عبارة كيركيغارد إن وضع المعاصرة هو وضع محدث يحتاج إلى تطابق في حد بعيد من عبارة غادامير التوسط الكلي"[1]. هذه المعاصرة وهذا الفن اتخذ من التاريخي في الفن إذ عبر عن مجالات الفن العريقة والذي استخدمه من خلال التماشي بالأعمال الفنية الجميلة وفق مسايرة تلك الحقيقة الفنية التي ينبغي أن تكون، ولا مجال في أن يكون الفن إلا منتجا للوعي الجمالي وللحس الجمالي المرهف حتى يضع للفن وجودا في عالم الأفكار الجميلة. إن أية تقدم للفن نحو الأمام له خطوة إيجابية تتوافق مع الرؤى السياسية والواقعية والمنهجية الموجودة والتي تضع مستقبل الفن الجميل على خطا جميلة. إن تمثل الخطاب الجمالي في الحقيقة الوجدانية يعتبر وجوبا ماهويا لها "وما يعنيه تزامن الوعي الجمالي بهذا الصدد هفوات أعمال الحقب التاريخية المختلفة، يمكن أن تكون موضوعا لفن التجربة الجمالية، لأن المسألة هنا تتمثل في أن نقطة ثانية هذه الخبرة والتعبير، لذا غالبا ما تصنف اللوحات الفنية الموجودة في المتحف تاريخيا، ولكن بكيفية تزامنية بالنسبة للوعي الجمالي، الذي ينتقل من خبرة موجهة نحو الأعمال الفنية الخاصة إلى الباروك إلى عصر الانطباعية، إلى التعبيرية، فالتزامن الجمالي كما يرى غادامير يحجب عنا المهمة التي يقررها التعاصر الأصلي ونداء الحقيقة الذي يثق في كل عمل فني جدير بهذا الاسم والذي يتوجه إلينا ويخاطبنا وفقا لعبارات رسكلة التي يوجهها غادامير أو يرويها كثيرا: يجب أن تغير حياتك"[2]. يرفض الجمال الفني أي خطوات ورائية غير واقعية وغير منطقية وغير مؤثرة على مختلف الفاعلين في المجتمع، يستمع الفن عندئذ إلى أفكار تيار الفنانين حتى يتموقع وفق

[1]- هشام معافة: التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، مرجع سابق، ص 176.

[2]- المرجع نفسه، ص 176.

الخطاب السياسي والاجتماعي السائد. إن أي عمل فني يكون فيه المستقبل مستقبل قيمة فنية لجميع الذين يبحثون عن الحقيقة وعن القيمة في مجتمعاتهم. ولا تكون لهم تلك إلا عبر الفن الجميل في سياق يختلف عن كل سياق آخر غير ذاك. "إنه ليس ثمة ارتباط ضروري بين الحق والخير والجمال، ولو أنها قد تتداخل فيما بينها. إلا أن كل منها ينبغي له مفهومه الخاص، وقد نجد صراعا واضحا في حياتنا بين كل من الاتجاه الجمالي والاتجاه الأخلاقي والاتجاه إلى الحق. وتتميز شخصية كل فرد منا إما بخطة للتوازن بين هذه الاتجاهات الثلاث بحيث يخضع له اللونان الآخران"[1]. ما من شك أن الجمال هو ذلك الذي يصيب الإنسان في جوانبه المتعددة والمختلفة، ويضع حدودا وإشكاليات مستقبلية واضحة. ولاشك أن الفن الممكن هو فن الجميل في الواقع الراهن، لأنه اتخذ من المصداقية الجمالية التحليلية سبيلا له انطلاقا من تقسيم مواضيعه بين الموسيقى والنثر والغناء والألحان، وحاول أن يعطي مستقبلا جميلا لجميع جوانب الفن المختلفة. هذا المستقبل له خطاب خاص به، يتماشى مع الخطاب بالقوة خطاب العقل والفعل، خطاب الممارسة الفنية في الميدان، فلن يعد الفن شعرا فقط بل أصبح آلات وصور وعروض واكتشافات جميلة وواضحة تتحقق في المستقبل وتبقى معه.

"كان يسود الاعتقاد في سابق الأيام بأن على الفن أن يتقيد بقواعد الإنتاج وآثاره، وكان منطلق ذلك وجهة النظر الفاعلة أنه من الواجب في كل ما يقبله الإنسان أن يكون في الإمكان معرفة كيفية فعله، فإذا ما عرفت الطريقة لم يعد أسهل من التقيد بها، بحيث لا يعود شيء يمنع في الظاهر أي إنسان يعرف الطريقة من أن يغدو قادرا على إنتاج أعمال فنية، وقدم على وجهة النظر تلك حينا من الدهر، وأطلق عليها دهر النقد الفني، الذي هو تحليل لما يجري عند إنتاج عمل فني، وللطريقة التي يمكن ويجب أن يستنتج بها نظرية الفنون الجميلة. وكان الدليل الهادي في صوغ وقاعد ذلك في وقت مبادئ وضوابط للإنتاج الفني"[2]. يبدو أن وضع أسس جديدة لعالم الجمال والفن كان له أثره المباشر على الفن الجميل بمختلف الآفاق والصور السالفة الذكر والتي لها علاقة قديمة بالإنسان، حيث بدأ الإنسان بتصور فني من خلال الطبيعة التي كانت أمامه فأراد أن ينتج مثلها في أفكاره وواقعه ليصنع

[1]- أمال حليم العراف، علم الجمال وفلسفة الفن، مرجع سابق، ص 146.

[2]- هيغل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، مصدر سابق، ص 63.

منها فنا تشكيليا جميلا. ومن هنا فللفن قواعد وقيم تجعله يسير ليصل إلى الأهداف المعمول بها واقعيا. هدف الإنسان الأسمى هو تحريره من السيطرة والهيمنة وتوجهه إلى غايات حميدة من أجل خدمة الفن له على جميع المستويات السياسية والاجتماعية. "والواقع أن المشكلات العميقة للحياة الروحية للإنسان لا تخضع لمناهج القياس والتجريب كما تحصل مع المشكلات في عالم الطبيعة، أيمكن لأحد أن يتخيل أننا إذا ما أرسلنا حملات أو بعثات علمية ملاحظة مواطن الجمال في العالم أو تقديم تقارير عن خصائص الجمال فيها، فإننا يمكن لهذه الطريقة أن نقترب أفضل من وضع نظرية في الجمال الطبيعي. إن معرفة الجمال تختلف عن معرفة الفلسفة، وأطوارها، ذلك لأن عالم الجمال ذاته يكمن داخل الروح البشري لا خارجها مثل ظواهر الطبيعة. ولا يمكن للباحث العلمي أن يكتشف نوعا جديدا من العمل بلا الفنان العظيم هو الذي يحقق هذا النوع الجديد الذي يستخرجه من عبقريته الخاصة"[1]. إنه بإمكان مستقبل الفن الجميل أن يصل إلى مراتب عليا لا لشيء إلا لأن الإنسان هو الذي يريد ذلك، كأداة إنسانية يتماشى بها الفن وفق ما يريده الإنسان من نتائج عملية إيجابية مستقلة وموجودة في واقعه الاجتماعي والثقافي المنشود. يسعى الإنسان إلى التطور بالفن من خلال الحداثة وما بعد الحداثة حتى ينشر فنا مشرعنا في الفضاء العام الجمعوي وفي المجتمع المدني. إن الأطفال والنساء حاولوا هم أيضا الدخول إلى الفن من خلال التلقي الجميل، فأرادوا أن يكونوا فنانين بمستوى الخطاب المرموق وبمستوى الفن الجميل. إن رسم لوحات في الشوارع وإيقاع عمليات موسيقية في الطرقات والأماكن العامة لهو فن من نوع آخر، إنه فن الجمال النافع على الجمعي وفق دخوله ودخول الجميع إليه. "إن مشروع العمل الفني هو مشروع أحداث الحقيقة، حقيقة تقينا في العالم من أجل انكشاف الموجود وليدل على ذاته بذاته، وإحداث هويته على قاعدة المغايرة والاختلاف على قاعدة التطابق والمماهاة، إن العمل الفني ليس موضوعا يوجه في العالم، بقدر ما هو ذاتا توجد في العالم وتكتشف فيه عن حقيقته بذاته لا بغيره، لا بوصفه شيئا إنما بوصفه حدثا"[2].

[1]– ولترت ستيس: معنى الجمال، نظرية في الاستطيقا، مصدر سابق، ص 29.

[2]– إسماعيل مهنانة: من الكينونة إلى الأثر، هايدغر في مناظرة عصره، مرجع سابق، ص 60.

"إن طريقة الشعور، هي النمط المألوف والمناسب للحكم على التجربة الجمالية الاستطيقية، إذ ينبغي أن يحكم على العمل الفني بواسطة الشعور الجمالي المباشر، وليس بواسطة أية نظرية، وحيث ما بلغ أي عمل فني مرحلة التقدير الشامل للجنس البشري. فلن يكون ذلك إلا سبب أن المشاعر الجمالية للبشر عموما قد استحسنتها. فنحن في البداية نثق بجمال شيء ما، ثم نضع بعد ذلك نظريات عنه فيما بعد، ولا يحتاج الناقد الفني إلى إلمام بفلسفة الجمال، لكنه يحتاج فحسب إلى إدراكات جمالية إستطيقية أتمنى أنه يحتاج إلى شعور متطور بطريقة رفيعة لإدراك ما هو جميل. ولكن إذا ما ظهر شك أثناء استخدام هذه الطريقة"[1]. إن أي سبيل إلى إنشاء علاقات سوسيولوجية لا سبيل إلى حصرها في المجتمع السياسي. إن الفن الجميل هو المستقبل الواعد وهو الفن الذي لابد منه لإجراء إيجابيات في الفن. إن الخطاب الفني هو خطاب بناء وليس له مثيل. إذن الحقيقة الفنية هي حقيقة وجودية لابد منها. "إن عازف البيانو يعرف العمل بيديه، وهذا العمل بكليته يحدث في مجاله الحركي، فأي انعطاف للحن يتردد صداه في بدنه، مثلما تفعل التمايزات الدقيقة للهارموني التي تكون بالنسبة لليد مثلما تقي بالنسبة للأذن، فهو يسمع بأصابعه، وبالمثل، فإن قائد الفرقة الموسيقية يسمع بذراعيه، يكل بدنه الذي يتناسب مع الموسيقى، ويصبح راقصة والشيء نفسه بصدق على المخرج المسرحي الذي يمارس عمله بعينه لكل شيء بالنسبة له يصبح موقفا مواجهة وحركة أي مشهدا"[2]. إن اتصال الفن بالمستقبل والخطاب له اتصال مباشر موجود في ثنايا العمل الفني والذي لا يقل ولا يعبر إلا عن الشيء الجميل وفق منظور براغماتي، يسعى من خلاله إلى إنشاء الحلول الفنية في وقت معين وفي مجال معين تصاحبه الموسيقى التي لابد منها للحصول على المعرفة الفنية الجميلة في الصورة الجمالية تلك. إن الفن الجميل هو فن معبر وهادف، إن المشاهد الفنية في التصوير والمسرح له دلالته الفنية من خلال العمل الفني المؤثر والدافع إلى خلق الفن الجديد. "هكذا توصل الجمال إلى تخطي الدولة الإحساسية وإلى بلوغ الدولة الجمالية، بفضل التحكم العاقل بالنزوعات، وإلى بلوغ الدولة السياسية ضامنة الاستقلالية التي جرت اكتسابها في هذا الممر لدرجة أخرى، تحرير الجميل أساسي،

[1]- ولترت ستيس: معنى الجمال، نظرية في الاستطيقا، مصدر سابق، ص 143-144.

[2]- سعيد توفيق: جدل حول علم الجمال، دراسات على حدود مناهج البحث العلمي، مرجع سابق، ص 276.

الجميل يحين أخلاقيا ويبقي تطور الأخلاقية هذا التطور هو تطور للعقل. في ختام هذا المسار، أي في ختام التربية الجمالية للإنسان، تضم الدولة المثالية التي تتداخل فيها دولة العقل مع الدولة الأخلاقية والدولة الجمالية"[1]. يبدو أن الجمالية تحيزت للاعتبار الأيديولوجي الجمالي وإلى الخطاب الراقي، ذلك الخطاب التقليدي الفني، ألا وهو الخطاب المميز في الجمال، خطاب الانفعال والواقع المأمول، خطاب الكراهية المستقبلية للفعل الجمالي الذي لا يبدو أنه يزول في كل الأحوال ولكن يكون له أثر نافع على الجمال وغيره. إن أي مستقبل للفن لا ينبغي أن يكون بمنظور فكري حداثي ولا بفكر علماني معاصر. إن الاغتراب والتشيء ينقصان من قيمة الفن ويجعلانه ماديا. الفن الجميل هو فن التموقع المباشر بالرضا والإقناع بالحاضر كما في المستقبل.

"فالفنان –إذن– حينما يشكل مادته، فإنه ببساطة يحاول إحياء وبعث أحلامه وذكرياته وصوره المتخيلة في المادة، وكأنه بذلك يبعث الحياة في المادة نفسها، هذه المادة التي يجسد من خلالها –ويجلب إليها– حبه للطبيعة ذاتها، وإنصاته إليها، وليس مجرد كالحال عند الصانع الانتفاع بها أو استهلاكها، فالحب بين الفنان والمهارة، بل والفنان والطبيعة"[2]. الفنان يبقي روحه المعنوية والمادية من خلال تلك الرؤى التي باستطاعته أن يجانبها في كل الاتجاهات والبواعث المعنوية والتي يستطيع من خلالها أن يؤسس فنا جميلا واسع النطاق، فالحب هو طريق الفنان إلى الإبداع، وما الصور الجمالية عند الفنان إلا ذكريات جميلة رائعة تتبدى على الفنان في انطباع ومواهبه الفنية الجميلة، وهو يوجهها صوب الفن الشعري فإننا نجد عندها أن "الصورة الشعرية بوصفها صور متخيلة هي جذر العملية الإبداعية، أي أنها موضع التساؤل الحقيقي عن الإبداعية، إلا أن هذه الصورة ما هي إلا نتاج كما قدمها باشلار لعقل الخيال المباشر على اللغة. بمعنى أنها تكون حاضرة في هذا الشيء المدرك أو المحسوس، في الكلمة التي تجعل هنالك إمكانية للتواصل والاتصال"[3]. بالصورة المتخيلة إذ أنها في نهاية المطاف هي تلك الصورة في القصيدة التي يتواصل معها القراء بالفن الجميل له دلالاته المعنوية والمادية

[1]– مارك جيمينز: ما الجمالية؟ مصدر سابق، ص 182-183.

[2]– غادة الإمام، جاستون باشلار: جماليات الصورة، مرجع سابق، ص 382.

[3]– المرجع نفسه، ص 388.

والفعلية التي يقوم عليها الفن الجميل. ويكون ذلك عبر الوسائل والتقنيات المباشرة التي لا تكون إلا عبر القيم الأخلاقية. فالفن الأخلاقي يكون مستقلا وجميلا وفاعلا في المستقبل القريب. "إن عنوان فلسفة الفن إنما يطالب بعدما كان كانط من قبل وهيغل من بعد قد أنكراه، رتبة فلسفية للفن من دون أي نقصان. ومن ثم فإن مفهوم الاستطيقا قد تم تفاديه عن وعي، وذلك أنه يرمز إلى علم تجريبي ووصفي إلى حين أن فلسفة الفن تريد أن تكون في نطاق الفلسفي في كليته، علما نسقيا، أما من جهة التاريخ الفلسفي فإنها قد عوملت بإهمال كبير سواء من طرف البحوث الخاصة لشلينج أو في نطاق تاريخ الجماليات. وتعود أسباب ذلك، من بين أسباب أخرى إلى اللهجة التاريخية لفلسفتي كانط وهيغل والتي قررت الانتقال النسقي على الفن لدى شلينج التي كانت كما هو واضح محدودة زمنيا"[1]. تلعب الفلسفة دورا بارزا في مستقبل الفن والخطاب الفني الجميل، إذ لا يمكن تجاهل ذلك بتاتا، لأن الفلسفة هي فلسفة الواقع المأمول الجميل الذي ينطلي على الإنسان من كل جوانبه الذاتية والموضوعية فعلا وعملا وقولا. إن الغرب يتوجه إلى الفن المعاصر فن الرقي بالحضارة على أساس الجمالية الواسعة التي تنعكس إيجابا على الأمور الداعمة لها فنيا وسياسيا وعمليا وتقنيا. إن العمل الدؤوب لهو عمل الفنان الذي يحس من نفسه ثقافة المجتمع في ذاته وفي أحواله وهو صورتها الخارجية والداخلية. لم يكن الغرب في حضارته يصعد لولا أنه صعد بالفن إلى أرقى المراتب، وحاول جعل الفن فوق كل شيء. إن التعليم الفني ودور السينما والأماكن الجمالية النافعة له خير دليل على ذلك. يبدو أن ثقافة الفن الجميل في المستقبل عند الغرب وعند غيرهم من العرب والمسلمين كانت ولا زال تعد بالتطور القوي والقريب من أجل إعادة إنتاج ثقافة الفن وفق العادات والتقاليد والثقافة الشعبية التي تهدف إلى صنع الفن من حيث هو موجود ودفعه في الواقع الاجتماعي.

"إن التأثير التاريخي لنظرية المحاكاة يظهر بوضوح عند أفلاطون الذي يقول في محاورة الجمهورية، إن الشاعر أو المصور إلى جانب إنتاجه في كل أنواع الأشياء الصناعية يستطيع أن يخلق النباتات والحيوانات ونفسه أيضا، والأرض والسماء والآلهة والأجرام السماوية، وكل ما في جوف الأرض في العالم الأدنى وسيلة إلى ذلك هو أن يأخذ مرآة ويديرها في جميع الاتجاهات، كما يظهر

[1]– هنس زند كولر: المثالية الألمانية، مصدر سابق، ص 839.

تأثير هذه النظرية عند شكسبير الذي يقول: إن غاية التمثيل كانت وستضل هي حمل مرآة أمام الطبيعة إذا جاز التعبير"[1]. إذا كان الفن فنا يرتقي إلى مسار التحول من الطبيعة إلى فن الواقع الجميل، فن التصوير، وفن المسرح، وفن الشعر، وفن العمارة، إن أي فن لا يمكن أن يسعى به الإنسان لما له من تأثير على كل أحواله وأشكاله، إن الإبداع في الفن هو ما يجعله يعبر ويصل إلى مستوى التمثيل الفني في العالم، فلقد رأينا صورا فنية جميلة تطورت من عالم إلى عالم نظرا لتطور الفنون وتقدمها، إن الفن يدفع الناس في المستقبل إلى البحث عن وسائل الاتصال حتى يكون معبرا عن الذات والأهواء والانفعالات في جميع أشكالها وأحوالها. "مما لا ريب فيه أن الجمال الفني بخلاف ما تزعمه النظرة الرواقية، وما تذهب إليه نظرية المحاكاة هو أسمى من الجمال الطبيعي لأنه من نتاج الروح، وما دام الروح أسمى من الطبيعة فإن سموه يستقل بالضرورة إلى نتاجاته، وبالتالي إلى الفن. إن الفن يتطلع إلى منافسة الطبيعة بمحاكاتها دون مستوى الطبيعة"[2]. لم يكن الفن متوافقا مع الطبيعة أو مساويا لها، بل كان الفن الجميل مكملا للفن الطبيعي في الواقع، لأن الفن هو فن الطبيعة والفن لا يكون بألوانه وأشكاله وزخرفته إلا طبيعيا في الأصل. إن مستقبل الفن هو الطبيعة التي نخرج منها ونعبر فيها ونتعامل معها على أساس التفاوت البينذاتي بين الناس جميعا، وسواء أراد الإنسان ذلك أو لم يرده، كما أن الإنسان جزء منها، إن انفصال الفن عن الطبيعة في الوقت الراهن ما هو إلا مدعاة على أن ذلك اتخذ الفن صوب الحقيقة العلمية والحقيقة النفعية الأداتية، لأن الفن الآن هو فن التصوير المباشر بالآلات والصور الحديثة، فن الفديوهات والكاميرات، إن التجديد في الواقع الفني يكون يوما بعد يوم عندئذ يعتبر مستقبل الفن كما مستقبل الخطاب كلاهما مستقبل واحد يتمحور بفعل العقل المجرد إلى التطور المطور لهما جنبا إلى جنب آخر. "من المعلوم أن الفن هو اللغة التي تخاطب الروح عبر شكله الخاص، وعن أشياء ضرورية في حياة هذه الروح التي لا نتلقاها إلا من خلال هذا الشكل نفسه، أما إذا امتنع الفن عن القيام بهذه المهمة فلن يملأ هذا الفراغ شيء آخر.

[1]- رياض عوض: مقدمات في فلسفة الفن، مرجع سابق، ص 36.

[2]- المرجع نفسه، ص 37.

لأنه لا توجد فاعلية أخرى يمكن أن تقوم مقام الفن، وفي اللحظات الروحية الشديدة التي تفرغها الذات الإنسانية يحي الفن من جديد لأن كلا منهما الروح الإنسانية والفن يؤثران في الآخر"[1].

"إنه بإمكان الشكل الجميل –وبفضل اللغة والصورة– أن يتحول محتوى الموضوع إلى شكل جمالي، لأن الطريقة التي يقدم بها الموضوع تختلف جذريا في عالم الواقع عن الموضوع الحقيقي، فالمخيلة والأسلوب يجعلان الموضوع شكلا جماليا مختلفا عن العالم الواقعي، كما أنه بإمكان الشكل أن يتحول إلى موضوع، لأن العملية جدلية. فالقضية هي قضية أسلوب بالدرجة الأولى، لأنه يعطي البعد المتعالي للأشياء اللامتعالية"[2]. إن اللذة الإنسانية البشرية تجعل من الفن يتماشى مع هوى الإنسان وإن الإنسان دائما يبحث عن فن الحقيقة وحقيقة الفن، ولا يجده إلا في الفن المتعال فن المثل. إن عالم الله هو عالم الفن الكامل، وفن الجمال المطلق لذاته على المقاسين الحقيقي والفني، إنه ومن خلال الفن الإلهي الذي يبين الوجود والماهية ورديف الطبيعة ويكون فنا جميلا مفتوحا بالفنون الجميلة الكاملة. "وإذا كان الفن وعد بالحرية، فهذا الوعد لا يستفيق إلا بفضل الشكل الجمالي، وبالجمال الذي يعتبر جوهره الأساسي. وفي حدثينا عن الجمال يجب أن نميز الجمال الحقيقي والجمال المزيف المتمثل فيما يمكن أن نسميه بالفرنسية La Joilusse التي هي عبارة عن المظهر الخارجي للشيء، والذي يستعمل كورقة نقدية في العلاقات بين الأشخاص، حيث نجدها بكثرة في العالم الرأسمالي الذي يتعامل مع الجمال الفني ببضاعة كسائر البضائع، أما التيار النقدي فهو يناقض النظرة الجمالية الرأسمالية بقوله بتغيير وإعادة بناء الطبيعة والمجتمع"[3]. لقد انتقل الإنسان بالجمال الفني وتجاوزه كمبادلات تجارية بينه وبين العلاقات الفنية الاجتماعية التي كان يبغيها. إن الفنانين قد استغلوا من طرف غيرهم لأن الفن اتخذ كوسيلة لكسب رؤوس الأموال في المجتمع الليبيرالي الغربي خاصة. إن طبيعة البشر فهمت بالمادة الفنية بين الناس على أساس الهيمنة الاقتصادية، فكان الفن عبارة عن أسلوب وظيفي وفاعل بين الأشخاص في المجتمع الواحد. "إن بناء مادة الفن هو أمر لازم بالنسبة إلى

[1]– كمال بومنير: مقاربات في الجماليات المعاصرة، مرجع سابق، ص 50-51.

[2]– علي عبود المحمداوي، إسماعيل مهنانة: مدرسة فرانكفورت النقدية، جدل التحرر والتواصل والاعتراف، مرجع سابق، ص 164.

[3]– المرجع نفسه، ص 164-165.

كل الأشكال الفنية الحداثية. وينبغي على الشكل الجزئي على العمل الفني أن يتناسب شكل الأشياء في ذاتها ضمن عملية التشيء في الزمان والمكان. وإن الجزئي الذي يكون في الوقت نفسه في طريقة ظهوره في شكل معين هو كلي، إنما هو الفكرة، فإن الفكرة هي الكون في هيئة الجزئي، وهذا المؤمن بعالم الأفكار متى يكون من جهة الواقع، إنما يتجلى في عالم ميثولوجيا الآلهة لدى القدماء، كل واحدة من هذه السرديات الميثولوجية هي آلهة لا متناهية، ولكنها بماهية آلهة جزئية في الوقت نفسه محدودة في هذا الشكل الظاهر"[1]. يعتبر الفن فن العقل والحدس فنا جميلا متناهيا، فهو بالنسبة إلى الواقع فن الخير العملي الجاد للماديات الجمالية الموجودة في الواقع. إن ثقافة المجتمع تقتضي أن يكون الفن ومستقبل الفن في أيدي الحضارات، وهم الذين الآن يوجهون الفن للإقامة فن سياسي مغاير لفن الطبيعة، فن الحقيقة والواقع، ذلك الفن يخدم المصالح العليا للبلاد وللأمة بما يجعل الفن هو الآخر يخدم العمل السياسي والعمل الفني في خدمة المجتمع بهذا الأسلوب الفني الجميل الراقي. لقد أصبح الفن فن السياسة قبل كل شيء.

"وبذلك يعارض سانتيانا شتى النظريات المثالية في علم الجمال وفلسفة الفن، وعلى رأسها نظرية كانط الفيلسوف الألماني حين فسر الجمال بالشعور أو الإحساس بالارتياح. شرط أن يكون هذا الإحساس خاليا من كل أثر من آثار المنفعة أو الفائدة أو الغائية، وذلك بقوله: إن الجمال هو ذلك الذي يكون ممتعا بالضرورة، وهذه المتعة تبعث من نفوسنا ونحن حين ندركه يعني أن تكون الصلة مقطوعة تماما بين الفن وبين أية فائدة مهما كانت، كما أنه قسم الجمال إلى نوعين: جمال حر وجمال تابع، يكون الأول بتلك الطبيعة إذا كان مفهوم الغرض، ويكون الثاني بصنعته إذا كان منجرا لغرض خاص"[2]. إن أهداف الجمال تختلف من إنسان إلى إنسان آخر، وتكون دائمة مستوفية الشروط إذا حققت منا منافع إنسانية أو شخصية في ذاتها. إن الجمال هو جمال مرهون، جمال الفكر وجمال المعقولية. إن طبيعة الإنسان تقتضي منه أن يبحث عن الجمال وعن منفعة الجمال في كل شيء حتى في الجانب المادي والثقافي والسياسي منه. إن ربط الجمال بالدين وبالفلسفة يقيم على

[1]– هنس زند كولر: المثالية الألمانية، مصدر سابق، ص 848-849.

[2]– أم الزين بن شيخة المسكيني: مؤانسات في الجماليات، نظريات، تجارب، رهانات، مرجع سابق، ص 123-124.

الجمال أساسا فكريا واسعا ويجعل مستقبله لدى فئات المجتمع مستقبلا خاصا بمختلف جوانبه، إذ خاض الجمال في الفن التصويري لإيصال أفكار خلقية كلية أو جزئية للإنسان، فإنه بذلك قد قدم خطوة فيه فنية جميلة إلى الأمام، لاسيما إن كان الفن ينبثق من حقيقة فعله. إن أسلوب الفنان ينبغي أن يكون راقيا ومتحضرا ومنفتحا على الغير حتى يؤسس لوجوده وجودا معلوما ومفهوما لدى العوام من الناس. إن الخبرة في مجال الفن هي أساس الحصول عليه. "نقول إننا حصلنا على الخبرة عندما تجري المادة المخيرة في مجراها إلى غايتها، عندئذ فقط تتكامل داخل مجرى الخبرة العام المحدد عن الخيرات الأخرى. وقد انتهى جزء من العمل بطريقة مرضية، فالمشكلة نجد لها حلا لقد اتسمت المباراة، إن الموقف سواء كان تناول طعاما أو ممارسة للعبة الشطرنج، أو إجراء محادثة، أو كتابة كتاب، أو الاشتراك في حماسة، أو مظاهرة سياسية، إنها جميعا تقترب من الكمال وليس من الموقف أن نشك في هذه الخبرة كاملة وتتسم بطريقتها الخاصة المنفردة واكتفائها الذاتي، إنها الخبرة"[1]، هذه الخبرة هي خبرة الفنان على الجمال الفني في مضمونه كما في شكله. لأن الخبرة تقتضي وجود وسائل عملية مادية كالآلات الموسيقية والعود، والوتر، مثلا للعزف والغناء، قيمة أرضية ممهدة للأدوات الموسيقية اللازمة والمناسبة، وتحديدا لمكان الفن، ويتشخص نوع الفنان الذي هو ينتمي إلى ذلك الحقل الفني، وتحديد نوع الحفلات العامة المقامة في أرض الفن، بالإضافة إلى تحديد نوع الغناء ونوع التصوير ونوع الحضور، وتوثيق ذلك في الشكل المطلوب من إقامة تجهيزات فنية وروحية، وتحديد العامل الزمني والمكاني لإقامة السهرات الفنية الجميلة. إذن كل ذلك يقتضي منا خبرة فنية عند أصحابها، أي الفنانين الذين مارسوا العمل الفني بامتياز، فمن الواجب استدعاؤهم وإحضارهم إلى ذلك لأن العمل الفني هو عمل فني مباشر ومقصود وهادف. لم يكن الفن ليكون لولا أنه كان فنا جميلا في واقع أجمل.

"فعلى ضوء فلسفة أرسطو التي تتوخى البحث دائما عن الغاية التي أشار إليها أرسطو بأن غاية التراجيديا هي حدوث التطهير، وتعتبر هذه النظرية على ضوء نظريات أرسطو الأخلاقية التي ترى الفضيلة في حالة اتزان واستبعاد للميول المتطرفة بل إن تركيزه على الفعلي، أو الحبكة العقدة

[1]– تشارلز موريس: رواد الفلسفة البراغماتية، مصدر سابق، ص 131.

للتراجيديا، إنما يرجع أيضا إلى نظريته في الأشياء التي تحركها نحو تحقيق صورها الكاملة. فالذي يظهر لنا حقيقة الشخصية. إنما هو فعلها كما ترمز لنا حقيقة أي شيء من خلال تصرفاته لأن الصورة بمحاكاتها علة فاعلة في نطاق فلسفة أرسطو الدينامية"[1].

إن التراجيديا الأرسطية هي تراجيديا واقعية ومنطقية ترتكز على الحقيقة الفعلية للوجود الفعلي الذي من خلاله تتحقق الغايات والأهداف التي تعتمد التراجيديا كفن المستقبل على الخطاب وروح الخطاب الفني. المبني على الحوار والنقاش والاستماع والمحاججة التي يمكنها أن تعمل بالعمل الفني عمل الفعل لا عمل القول، وعموما جعل من التراجيديا تتماشى مع المواضيع الفنية الجميلة المطلوبة. إن قياس الفن بمقياس الواقع قياس ناقص لاحتواء الفن على الأفكار والأيديولوجيا الواسعة من حيث النظر إلى الأهداف والغايات والنتائج المخولة لها وفق المنطق الفني الموجود. "وقد بين (تين) خلال الدروس الذائعة الصيت التي ألقاها في مدرسة الفنون الجميلة 1865 كيف تكون الأعمال الكبرى حصيلة قوى ثلاث، الوسط، والزمن، والسلاسة، وأتاحت له دراسة الوسط من هذه الجهة أن يغوص بالنقد الأدبي إلى الأعماق، ولكن علم الجمال يبقى مبهما، وتين بين هذا المنتوج النحتي لأوغست كونت وحقيقة هيغل، فيما يتعلق بفهم الجمال دون مستوى ماركس وفخنر. ومع ذلك يعد هادفا في علم الجمال التجريبي قبل تين"[2].

[1]- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، مرجع سابق، ص 70.

[2]- دني هويسمان: علم الجمال، مصدر سابق، ص 91.

خاتـــمة

يبقى علم الجمال وسطا فنيا جميلا ينهض بالإنسان وبمستقبل الفن إلى الحضارة التراجيدية الجميلة التي تستوفي شروط الجمال المفيد والبناء. إن التجربة الجمالية هي إحياء العقل المفيد في الجمال بناء على غايات وأهداف تحقق الأحلام للأفراد وعلى أساس التوجه العقلاني والتوجه الاجتماعي والسياسي. يعتبر الفن الجميل مستقبلا لأولئك الذين يتبعونه بالذات وبالواقع وبالأفكار وينظرون إليه باعتباره محركا لقواعد سياسية واجتماعية خلاقة ومبدعة. إن التفكير عند كل الشعوب قد انطبق من الفن والجمال ذات المستوى العالي والحضاري والديني. وإن واقع الدول والشعوب نهضت حضاريا على مستقبل فني واعد. إن الفن والجمال ينتميان إلى الأيديولوجيا البناءة والفاعلة. لقد صنع الفن القرار السياسي وصوب أصحاب المجتمع المدني وغير الأفكار الوطنية والقومية للشعوب، وأقام النضج العقلي، واهتم بالجوانب الدولية والحرية والتحرر والعيش الكريم والسعادة والمثل العليا. وبذلك يكون الفن قد أرسى قواعد أخلاقية ومنطقية وعقلية وسياسية وأرسى الجمال في كل أنحاء العالم والوجود. إن علم الجمال هو علم الوجود من حيث هو موجود، إذ لا يمكن لعلم الجمال إلا أن يكون قائما بذاته، وفق الشروط المبدئية التي ترتكز على العقل الجوهري بالنسبة للإنسان ككائن عاقل جميل يستهوي الجمال الطبيعي والجمال الذاتي لبناء نسق جمالي يتوافق مع الحياة المجتمعية التي يكتنفها التغير والتشكل الفني، إذ أن علم الجمال هو علم الاحتواء وعلم المقارنة وعلم المقاربة الحسية العقلية الجميلة. ما من شك أن أفق الفن الجميل قد بدا يتبين من خلال تلك الأعمال الفنية التي أضحى المجتمع يسوقها له من خلال التراجيديا والكوميديا والمسرح وكل ما له علاقة بالفنون الجميلة. كمال الفن في جماله المنطوي تحت صبغة المجتمع والإنسان الذي لا يكتمل وجوده إلا بوجود الفن معه. إن هذا الأمر ليستدعي منا أن نشجع الفن والفنانين حتى يكونوا على اطلاع واسع بالفنون التي تخدم الصالح العام وفق الرؤية الاستراتيجية التي ينبغي أن تكون استشرافية تضطلع إلى خدمة الإنسان والأمة والذات والأفراد والجماعات حتى يتحقق الفن الجميل بالمفهوم المطلق.

قائمة المصادر

والمراجع

1. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998.

2. إبتسام أحمد حمدان: الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، دار القلم العربي، حلب، سوريا، ط1، 1997.

3. أبو حامد محمد بن محمد الغزالي: إحياء علوم الدين، بيروت، لبنان.

4. إرنست فيشر: صورة الفن، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص 153.

5. أزفلد كولبة: المدخل إلى الفلسفة، تر: أبو العلا عفيفي، بيروت، لبنان، ط1، 2016.

6. أزفلد كولبة: المدخل إلى الفلسفة، تر: أبو العلاء عفيفي، عالم الأدب للبرمجيات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2016.

7. إسماعيل مهنانة: من الكينونة إلى الأثر، هايدغر في مناظرة عصره، ابن النديم للنشر والتزيع، دار الروافد الثقافية ناشرون، ط1، 2013.

8. أم الزين بن شيخة المسكيني: مؤانسات في الجماليات، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الجزائر، لبنان، ط1، 2015.

9. أم الزين بن شيخة المسكيني: مؤانسات في الجماليات، نظريات، تجارب، رهانات، منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف،ومنشورات دار الأمان، لبنان والجزائر والمغرب، ط1، 2015.

10. أمال حليم الصراف: علم الجمال فلسفة وفن، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2012.

11. أمال حليم الصراف: فلسفة وفن، دار البداية، ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ط1، 2012.

12. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص 47-48.

13. أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمالي وفلسفة الفن، دار المعارف، ط1، 1989.

14. أيمن فؤاد: الحقيقة والفن عند غادامير، الفلسفة والعصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ع3، 2004-2005.

15. بول ريكورد: صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية، تر: منذر عياش، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2005.

16. تشارلز موريس: رواد الفلسفة البراغماتية، تر: إبراهيم مصطفى إبراهيم، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2011.

17. جان برتليمي: بحث في علم الجمال، تر: أنور العزيز، مرا: نظمى لوقا، دار النهضة، القاهرة، مصر، 1970.

18. جان برتليمي: بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، مرا: نظمى لوقة، دار النهضة، مصر، 1970.

19. جان توشار: تاريخ الأفكار السياسية، الاشتراكية، الليبيرالية، القومية، السلفية، تر: ناجي الدراوشة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

20. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبنانية، ط1، 1973.

21. جميلة حنيفي: يورغن هابرماس، من الحداثة إلى المعقولية، إصدارات الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، 2016.

22. جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية الأوروبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.

23. جون بول سارتر: ما هو الأدب؟ منشورات المكتب التجاري، بيروت، لبنان، 1961.

24. جيروم تسولينينز: النقد الفني، تر: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1981.

25. حربي عباس عطيتو: عباس محمد حسن، مدخل إلى الفلسفة، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 2014.

26. دني هويسمان: علم الجمال، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، لبنان، ط1، 2018.

27. رمضان بيسطاويسي محمد: الاستطيقا والتكنولوجيا، مجلة الفلسفة والعصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ع2، يناير 2002.

28. رمضان بيسطاويسي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت –أدورنو نموذجا- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1998.

29. رمضان بيسطاويسي: جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيغل www.kotobara.bior.com.

30. رياض عوض: مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، ط1، 1994.

31. رياض عوض: مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، لبنان، ط1، 1994.

32. سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2015، ط2، 2016.

33. سعيد توفيق: جدل حول علم الجمال، دراسات في حدود مناهج البحث العلمي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 2015.

34. شاهد نصر الدين عزة: التأمل والإبداع في فلسفة أفلاطين الجمالية، مكتبة بستان المعرفة، مصر، 2008.

35. عبد العالي معزوز: جماليات الحداثة، أدورنو ومدرسة فرانكفورت، منتدى المعارف، بيروت، لبنان، 2011.

36. عدنان السيد حسين: تطور الفكر الماركسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

37. عدنان رشيد: دراسات في علم الجمال، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

38. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الثقافة العربية، القاهرة، ط1، 1974.

39. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، مصر، 1955.

40. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد الغربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط3، 1974.

41. علي أبو ملحم : في الجماليات، نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1990.

42. علي عبود المحمداوي: الفلسفة السياسية المعاصرة من الشموليات إلى السرديات الصغرى، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية، ناشرون، الجزائر ولبنان، ط1، 2012.

43. علي عبود المحمداوي، إسماعيل مهنانة: مدرسة فرانكفورت النقدية، جدل التحرر والتواصل والاعتراف، ابن النديم للنشر والتوزيع، دار الروافد الثقافية ناشرون، الجزائر ولبنان، ط1، 2012.

44. غادامير: الحقيقة والمنهج، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار أويا، طرابلس، ط1، 2007.

45. غادة الإمام، جاستون باشلار: جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2010 .

46. كارل لوني وفيللو: النقد الأدبي، تر: كيستن سالم، بيروت، ط1، 1973.

47. كراسنوف: علم الجمال الاجتماعي الرمزي، علم الجمال البورجوازي المعاصر، تر: فؤاد، منشورات دار الفجر، حلب.

48. كمال بومنير: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى إكسيل هونيث، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، لبنان، ط1، 2010.

49. كمال بومنير: ثيودور أدورنو: من النقد إلى الاستطيقا، مقاربات فلسفية، منشورات دار الأمان ومنشورات الاختلاف، المغرب والجزائر، ط1، 2011.

50. كمال بومنير: جدل العقلانية في النظرية النقدية في مدرسة فرانكفورت، الدار العربية للعلوم ناشرون، ومنشورات الاختلاف، الجزائر ولبنان، ط1، 2010.

51. كمال بومنير: جدل العقلانية في النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2010.

52. كمال بومنير: مقاربات في الجماليات المعاصرة، منشوران ضفاف ومنشورات الاختلاف، الجزائر، لبنان، ط1، 2017.

53. مارك جيمينز: الجمالية المعاصرة، الاتجاهات والرهانات، تر: كمال بومنير، منشوران ضفاف ومنشورات الاختلاف، الجزائر، لبنان، ط1، 2012.

54. مارك جيمينز: ما الجمالية؟، تر: شربل داغر، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2009.

55. ماكس هوركهايمر وثيودور أدورنو: جدل التنوير، دار الكتاب الجديدة المتحدة، تر: جورج كتورة، بيروت، 2006.

56. مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل النقد وعلم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1997.

57. مجموعة مؤلفين: الميثالية الألمانية، جح2، تر: أبو يعرب المرزوقي، فتحي المسكيني، ناجي العونلي، المكتبة العربية للأبحاث والنشر، بيوت، لبنان، ط1، 2012.

58. محمد حديدي: ما بعد الفلسفة مطارحات رورتية، منشورات الاختلاف ومنشورات الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2010.

59. محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان.

60. محمد عباس: أفلاطون والأسطورة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2008.

61. محمد عبد الرحيم عدس: فن الإلقاء، دار الفكر ناشرون وموزعون، الأردن، ط3، 2007.

62. محمد عزيز نظمى غانم: الإبداع في علم الجمال، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1978.

63. محمد نور الدين أفاية: الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1992.

64. مصطفى إبراهيم مصطفى، الفلسفة الحديثة من كانط إلى رينوفيه، ج2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط1، 2015.

65. مصطفى النشار: في فلسفة الحضارة، جدل الأنا والآخر نحو بناء حضارة إنسانية واحدة، الدار المصرية، القاهرة، ط1، ط2، 2015.

66. مصطفى عبده: المدخل إلى فلسفة الجمال، محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999.

67. نور الدين علوش: المدرسة الألمانية النقدية من الجيل الأول إلى الجيل الثالث، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

68. هشام معافة: التأويلية والفن عند هانس جورج غادامير، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، الجزائر ولبنان، ط1، 2010.

69. هنس زند كولر: المثالية الألمانية، مج2، تر: أبو يعرب المرزوقي، فتحي المسكيني، ناجي العونلي، ج2، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

70. هيغل: الفرق بين نسق نيتشه ونسق شيلينج، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2007.

71. هيغل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978، ط3، 1988.

72. ولترت ستيس: معنى الجمال، نظرية في الاستطيقا، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

73. اليزيد بوعروري: الأنسنة والجمال في فكر كريبع النبهاني، إصدارات الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، منشورات الجمعية الجزائرية للدراسات الفلسفية، 2019.

74. يورغن هابرماس: بعد ماركس، تر: محمد ميلاد، دار الحوارن سوريا، ط1، 2002، ص 79.

75. يوسف بن عدي: محمد عزيز الحبابي وتأسيس الفلسفة الشخصانية الواقعية، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط، المغرب، ط1، 2016.

76. schiller. Friedirich. Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme par : robert. Le veaux, paris : édition s'aubier, 1943.

77. Markouse (Herbert), pour une théorie critique de la societe traduit de (29), cornélus, Heim, Paris, Edition, 1971.