

ماهية الفن والمعرفة الكاملة فيه

رأى لأتين سوريو

بقلم

بدر الربيع

إن النظرية الرومانتيكية التي ما زال لها أتباع كثيرون حتى في وقتنا الحاضر لتعد متعارضة تماماً مع كل محاولة لتحديد طبيعة الفن تحديداً موضوعياً . فأصحاب هذه النظرية يعتبرون الفنان كائناً غريباً منفصلاً عن بقية الناس يتمتع وحده بقدره ليس لأحد غيره أن يفهمها وأن يشارك فيها : وأن العمل الفني هو معجزة متحققة يقف منها المجتمع ، إما موقف التأييد والترحيب ، وإما العداء والنبد دون أن يكون للفنان دخل في ذلك . هذه النظرة الرومانتيكية تحاول أن تعرف الفن بمزاج الفنان .

والواقع أن هذه المدرسة لم تستحدث هذه النظرة ولم تنفرد بها ، فإلقد شاركها فيها بعض الكلاسيين بإيمانهم الشديد بالوحي . بل إنها ترجع إلى أبعد من هذا ؛ إلى أفلاطون نفسه : في تلك الفقرة المشهورة التي يصف فيها الشاعر على أنه كالنسيج المنهفاه تبعث به الريح كما تشاء . فأفلاطون يشارك الرومانتيكين في هذه النظرة وإن كان مقصده الأساسي أن يصرف الناس عن أخذ الحكمة من أفواه « المجانين » .

وإن نظرة واحدة لما يقدمه الكثير من الكتاب المحدثين من تعريفات للفن لتدلنا على شيوع هذه النظرة وسهولة القول بها . إن برجسون يقول « الفن ، نصارة نفس بكر ، تسمح أن يكون لها عن العالم نظرة ساذجة فردية (١) » . وفي حدود هذا المعنى يقدم Max Dessoir وفيكتور باش وكروتشي تعاريفهم . فعلى الرغم من الاختلافات بين هذه التعريفات إلا أنها جميعاً تعرف الفن بمزاج الفنان كما قلنا . وإليك بعض هذه التعريفات : بولان : « الفن هو موقف يخرج عن ميل معلق » . ريمى دى جورمون : « الفن يسبقه بالضرورة اضطراب في

مسار الافكار » Epstein . ابشتين : « الفن هو إطلاق فائض طاقة متجمعة وبزوغ مفاجيء للوعي الباطن » . كيسلرنج : الفن صلة بين الفكر والإحساس . ج . بندا : « الفن هو اختراع دائم للعقل الذى نحتاج إليه لإكمال الواقع » . كليتون بروك : هو تعبير عن موقف خاص من الواقع . موقف من الدهشة والتقويم « . . . إلخ . . .

إن هذه التعريفات جميعاً تجعل من حالة خاصة للنفس شرطاً للخلاق الفنى وتنسب للفنان صفة تجعلها من طبيعته فتيهه قيمة ، تصبح من طبيعته أيضاً ، مستقلة عن قيمة العمل الذى يخرجها .

ولا شك أن مجرد النظر فى واقع حياة الفنانين والهواة ، والتفكير فى الإمكانيات الفنية الكثيرة التى قبرتها الظروف أو جعلت أصحابها يعدلون عنها ، ليدفعنا إلى العدول عن فكرة تعريف الفن بمزاج الفنان . فبين الفنانين من لا يختلفون فى طبائعهم النفسية عن بقية الناس ، وبين الهواة وأولئك الذين عدلوا عن الفن من يشبهون فى طبائعهم النفسية طبايع أكثر الفنانين تحمساً وشهرة . ولذلك علينا إذا ما حاولنا أن نعرف الفن بالفنان إما أن نتحدث عن فنان مثالى يبدعه خيالنا وننسب له مزاجاً خاصاً دون أن يكون هذا المزاج شرطاً ضرورياً لخلاق الأعمال الفنية فلا نكون قد تقدمنا خطوة إلى الإمام فى التعريف . وإما أن نتجه إلى الواقع فلا نعتبر صفة الفنية مزاجاً خاصاً أو فضيلة بل مهنة . مهنة يباشرها الفنان محاولاً أن يكسب بها عيشه وأن يجد لنفسه مكاناً فى مجتمعه .

وليس فى اعتبار الفن مهنة ما يسيء إلى الفن أو يهبط بمستواه . فإن النظر فى وقائع حياة الفنانين وتاريخ أعمالهم ليرينا كيف أنه لا يمكن التمييز ، على أساس فنى ، بين تلك الأعمال الفنية التى تكفل لصاحبها العيش والأعمال التى لا تحقق له ذلك ، بين تلك الأعمال التى يقوم بها الفنان جراً لإرضاء نفسه وبين تلك التى يصنعها « حسب الطلب » . كما أن اعتبار الفن مهنة لا يضير الفنان بل على العكس من ذلك يدفعه إلى احترام عمله على اعتبار أن ما تخرجه يده إنما هى أشياء يحتاجها المجتمع . حقاً إنه لا يمكن أن نحدد هذه الحاجة تحديداً دقيقاً ولكنها على العموم حاجة بالقدر الذى يسمح للفنان أن يطالب المجتمع بخدمات تعادل ما قدمه هو إليه .

واعتبار الفن مهنة يجعلنا نقول إنه أساساً وقبل كل شئ « إنتاج لأشياء » .

وهذا الإنتاج يتطلب من المواهب الخاصة والمران الضروري ما يجعل للقائم به مهنة متميزة في توزيع العمل الاجتماعي .

والفن باعتباره منتج لأشياء . يتصل مباشرة . من بين أنواع النشاط الإنساني ، بالنشاط الصناعي ؛ ويلعب في الحياة الاجتماعية والاقتصادية دوراً هاماً قد لا نستطيع أن نعبر عنه بسهولة ولكننا لا نستطيع أن نغفله .

غير أن بعض المفكرين الاجتماعيين والاقتصاديين قد أغفلوا ؛ بل أنكروا هذه الصلة بين الصناعة والفن نتيجة لعدم تحديد تعريفهم للصناعة ذاتها وإغفالهم النظر في الحقائق الموضوعية المتعلقة بوظيفة الفن .

ولعل أبرز هؤلاء الاجتماعيين هو إميل دركهيم . فدركهيم يستعمل كلمة صناعة استعمالاً عاماً يجعلها تشمل كل عمل مفيد . ولقد كان من الممكن أن يصبح هذا الاستعمال سائماً إن لم يتأثر دركهيم فيه بالاستعمال الشائع لكلمة صناعة على أنها مقابلة ومناقضة للفن ، فيرفض أن يعتبر النشاط الفني نشاطاً «جدياً» يدخل في دائرة النشاط الصناعي المفيد . فهو يقول مستنداً على نظرية سبنسر التي تقرن بين الفن واللعب :

« إن الفن يستجيب لحاجتنا إلى بذل طاقتنا دون غرض ، وللمجرد اللذة التي يجلبها هذا البذل » (١) . ولا يحاول دركهيم حتى في هذه الحدود أن يرى في هذا البذل فائدة ما ؛ فهو لا يعترف بفائدة فردية لهذا البذل كما يقول جروس Groos الذي يعتبره وسيلة من وسائل الفرد في تعلم الحياة ، ولا بفائدة اجتماعية كما فعل أرسطو وتبعه في ذلك الكثير من المحدثين الذين يرون أن الفن يقوم بدور صمام الأمان بالنسبة للميول والدوافع التي تكسيها الحضارة . بل إن دركهيم ليندفع إلى الطرف الآخر ليقدر « إن تلك الحاجة إلى اللعب ، والعمل بدون قصد إلا مجرد اللذة في العمل ستعدو إذا زادت عن حد معين على الحياة الجدية » (٢) . بل إنه ليصل إلى أن يقرر في وضوح « إن تطور القوى الجمالية تطوراً غير معتدل إنما هو ظاهرة خطيرة من وجهة النظر الخلقية » . ولا شك أننا نستطيع دون الدخول في مشاكل ميتافيزيقية عن قيمة الفن وجديته أن نرد على دركهيم . فإن نظرية كمنظرته هذه تختلف طبعاً عن نظرية الفنانين الذين يحسون في وضوح بجدية

(١) E. Durkheim : Division du Travail Social 2e ed. 1902 p. 219.

(٢) ibid : p. 219.

نشاطهم الفني وجدية أعمالهم الفنية . ولكننا حتى ولو تجنبنا هذه النظرة الذاتية للفنانين فإننا لا نستطيع أن ننكر الفن كظاهرة اجتماعية لها وجودها القوي الملموس الفعال . بل إننا لو وقفنا عند مجرد تكسب الفنانين بأعمالهم واعتمادهم عليها في العيش لما أمكننا أن نتهم المجتمع الذي يشجع فنانيه ويكافئهم بأنه مجتمع منحل مطالب في أخلاقه . إن جدية العمل الفني وأهميته لا يستطيع أن ينكرها اجتماعي متبصر .

بل إن أول ما نلاحظه إذا ما قارنا الأعمال الفنية بتلك الأعمال الأخرى التي يقصر عليها اجتماعي كدر كهيم صفة الجدية للاحظنا أنها تمتاز عنها جميعاً بالدوام . فالعمل الفني « لا يحرقه » الاستعمال الاجتماعي ومن خصائصه أنه يتأبى على التحطيم والاستهلاك المباشر . فما أكثر المجتمعات القديمة التي تلاشت وانتهت بكل أعمالها « الجدية » ولم يبق لنا منها إلا تماثيلها وحليها . أعمالها الفنية المختلفة التي كأنما هي قد وفرت فيها نفسها وحفظتها . إن الفن ليبدو لأول وهلة وظيفة توفير ، يكثر به المجتمع قواه فلا تتبدد قيمة هذه القوى وتأثيرها . ولا يكثر العمل الفني الطاقات الإنسانية ليستبقها عقيمة محرمة . بل إنه يشارك في تحوير البيئة الواقعية للناس (تلك التي كونتها الأشياء والموضوعات المنتجة) تحويراً منتظماً دائماً . وهو بهذا المعنى لا يختلف عن الصناعة بل يعمل معها في ميدان واحد لتكوين مادة الحياة الاجتماعية الموضوعية .

فما هو الفارق إذن بين الأعمال الفنية ومنتجات الصناعة ؟ هل تمتاز هذه الأولى بصفة خاصة بها تميزها عن الثانية ؟ . . إن أول ما يتبادر إلى الذهن أن ما يفصل آنية مثلاً قد أنتجتها الصناعة وآنية يصنعها فنان . هو ارتفاع درجة الجمال في هذه الأخيرة عن الأولى . ولقد سبق لنا أن أوضحنا رأي سورويو^(١) من عدم إمكان قيام إستيقا علمية على فكرة الجميل والجمال كموضوع لها . ولكن هل من الممكن اعتبارها وسيلة للتمييز بين الصناعة والفن على أنها صفة لازمة للأعمال الفنية .

على الرغم من اعتراض سورويو الأولى على استخدام قيمة كالجمل في مبحث موضوعي إلا أنه يناقش إمكان استخدامها كخاصية للأعمال الفنية مدلاً على عدم جدوى هذا وعدم إمكانه . إننا لا نختلف على أن الجمال يوجد خارج حدود

(١) انظر المقال الذي نشر في العدد السابق من مجلة علم النفس عن الإستيقا العلمية عند سورويو .

الأعمال الفنية . في الطبيعة مثلاً : فإذا ما قسمنا الجمال . للفرار من هذا الاعتراض . إلى جمال طبيعي وآخر صناعي ينتجه الإنسان . لرأينا أن بعض الأعمال التي يصنعها الإنسان يمكن أن ينسب لها الجمال وإن لم تكن نتيجة قصد جمالي بل قد خرجت من ظروف عشوائية . بل قد تكون فشلاً في تحقيق هدف العمل الإنساني . إننا قد نرى في حانوت صانع الآنية الفخار أواني جميلة لم يقصد إليها العامل . بل لقد خرجت مصادفة . نتيجة لبعض الخطأ . فإذا ما قبلنا مثل هذه الأعمال في داخل حدود الفن كان علينا أن نعدل عن اعتبار الفن عملاً متميزاً أو أن نوسع حدوده حتى يشمل كل إنتاج عشوائي للجمال في الطبيعة . وبهذا يصبح تقسيمنا الأول للجمال إلى طبيعي وصناعي تقسيمياً سطحياً عرضياً لا قيمة له . إن الجمال لا يتجاوز حدود الفن فحسب . بل قد لا يوجد داخلها وليس القصد من ذلك استبدال الجمال بمقولة أخرى تتميز بها الأعمال الفنية كالتحليل أو الفاجع أو المضحك . . إلخ . . إننا باستعمالنا لجميع هذه المقولات أو ما يشابهها إنما نقصد على نحو عام صفات خاصة تثير الإعجاب أو اللذة الجمالية . فهي بهذا لا تخرج أولاً عن أن تكون ممارسة لأحكام قيمية وهي لا تشمل ثانياً كل ما هو فني . إنه من المستحيل . بل من العيى . أن نقصر كلمة عمل فني على الإنتاج الناجح للنشاط الفني (أى الذى يتحقق فيه ما نختاره من صفات تقويمية) فنحن إن لم ننسب للفنان قدرة خارقة لا تفشل كان لا بد لنا من أن نعترف بأن جهده (إن وجهه للجمال أو لأية فضيلة جمالية أخرى) قد يقصر عن تحقيق هدفه . فهل يخرج هذا عمله عن حدود الفن ؟ إن الجهد الفني واحد في ماهيته سواء فشل أو نجح . وسواء كان هذا (كما يحدث دائماً) فشلاً جزئياً أو نجاحاً جزئياً .

بل إن نجاح العمل الفني كثيراً ما يعتمد على ظروف عشوائية خارجية وعوامل لا يمكن التحكم فيها أو ضبطها . وما أبرز هذا في الفنون الصغرى (كالعمل في الخرف) حيث كثيراً ما تكون العبقرية والمهارة في القدرة على تمييز المصادفات السعيدة وتجاوز الحدود المرسومة العادية . حتماً إن المصادفات المادية في الفنون العليا تقل وتكاد العبقرية الفنية أن تسيطر عليها وتخضعها . ولكن العمل الفني حتى في مثل هذه الفنون . لا يخرج عن العبقرية وحدها . بل إنه « كثيراً ما يتولد

عن مهارات أقل تواضعاً» (١)

هكذا نرى أن هذا التمييز بين الفن والصناعة على أساس تمييز الأعمال الفنية بميزة خاصة ، إنما هو تمييز تعسفي ذاتي ، يقسم الإنتاج الفني إلى قسمين سامي ومنخفض إلى أساس من متوسط محايد لا ندرى كيف يقام . فلا يكاد يلم بالفن إلا إماماً جزئياً . ألم يثبت لنا البعث السيكولوجيين في فن الطفل والاجتماعيين في فن البدائيين ضرورة الاعتراف بكل ما يصلهم من أعمال أيا كانت درجة كمالها ، بل إنهم كثيراً ما يقررون أن أقل هذه الأعمال كمالاً قد يكون أكثرها نفعاً في الدراسة والبحث .

وإذا كان لا يصح لنا القول بأن الأعمال الفنية تتميز عن الأعمال الصناعية بصفة مميزة خاصة كالجمال ، أفلا يصح لنا القول بأن الفنان إن لم يحقق الجمال أو المضحك أو الجميل أو الفاجع .. في عمله فهو يستهدفها ، وأن الأعمال الفنية إنما تتميز بهذه الغائية ما دمنا لم نستطع أن نثبت في الأعمال الفنية صفة واحدة ثابتة .

إن سوريو يعتبر أن مثل هذا التصور قد قصد به أن يحل حلاً قبلياً خارجياً مشكلة نظرية هي مشكلة الغائية التخيلية الابتكارية . فهذا التصور يفترض أن لا بد للابتكار أن يستهدف شيئاً محددًا كى لا يكون مجرد صدفة . فإذا كان الفنان أو المبتكر أيا كان — فالمسألة عامة — قادراً بجهده العبقري على أن يخرج : إخراجاً إرادياً عملاً أو فكرة جديدة قيمة ، فلا بد أن يكون لديه أثناء هذا المجهود فكرة عما يبحث عنه . حتى يحق لنا كما يقول القديس أوغسطين القول بأنه يبحث عما وجده .

ويكشف لنا سوريو عن الأصول الفلسفية لهذه المشكلة لدى أفلاطون ويقرر أن هذا القول باستهداف العمل الفني مثلاً أو قيمة مجردة إنما هو حل متعسف لما أقامته الأفلاطونية من صعوبات . ففي الأفلاطونية وعى واضح ، نتيجة لقولها بالواقعية والتذكر ، بأن الابتكار إنما هو اكتشاف واقعة قد سبق وجودها أو على وجه أصح لها وجود مستقل عن هذا الاكتشاف . إن الخوف من التورط في قبول مثل هذا الحل هو الذى دفع بإنصاف الأفلاطونين إلى القول بأن الفكرة التي ستكتشف ليست موجودة في النفس ولكنها محمده لها بإحدى صفاتها أو

خواصها . ولقد اتجه ديكرات تحت تأثير أفلاطون وأوغسطين في نفس هذا الاتجاه . فتراه يقول « لا بد أن يكون في المسألة شيئاً مجهولاً وإلا ما قيمة البحث ولكن هذا المجهول يجب أن يحدد على نحو ما . حقا إن ديكرات يفكر في التطبيق الرياضي لهذه الحقيقة إذ يقول إن هذا الشيء المجهول هو قبل كل شيء مجهول جبري . ولكننا ننكر أثر أوغسطين وأفلاطون على ديكرات إن لم نر في هذا رغبة لديه في إقامة نظرية عامة في الابتكار أو الاختراع يكون فيها التحليل الرياضي ، الذي يحدد فيه المجهول تحديداً كيميائياً ، هو مثاليها المفضل . ولقد حافظ ريبو Ribot في مقاله عن الخيال المبدع على وضع المشكلة على هذا النحو . فتراه يقرر ، مستمداً ذلك من ضرورات عقلية ، أن يكون العمل الفني لا بد وأن يفترض في منشأه تحديداً كيميائياً مجرداً للعمل المبتكر الذي سيتحقق ... مثالا .

إن سوريو يعيب على فلاسفة مطالع هذا القرن ذلك الخوف من الأفلاطونية واعتبار الاتهام بها إتهاماً بالعمى . إن الأفلاطونية لن تكون عقيمة أو مجرد عبث إذا لم نأخذ هذا الجزء الاسطوري منها حرفياً وفهمننا أن التذكر لا يعنى شيئاً أكثر من اعتبار الأفكار خارج الزمن . بل إنه يرى أن أفلاطون نفسه يدعوننا في فيدون وقد أقام نظريته من التذكر على دراسة أصمأة لتداعى الأفكار إلى النظر في رأيه على أساس سيكولوجي بحت . وعلى ذلك تبدو الواقعية مجرد اعتقاد ذاتي متضمن في الابتكار ، بشيئيه Chosité التصور . إن هذه الكلمة « شيئية » وإن لم تكن جميلة فهي دقيقة يستعملها الكثير من الفلاسفة المعاصرين — ويسمونها الألمان Sachhaftigkeit — لكي يحددون بها هذه الصنعة من الوجود الجزئي المتصل الخارجي الذي ننسبه لموضوعات أدراكنا والذي لا يمكن أن يسمى واقعاً Réalité دون الوقوع في تفسيرات أونتولوجيه . إن الابتكار يبدو للمبتكر كشفاً ، والتبصر التخيلي العام بالعمل المقبل ليس تركيباً بل إدراكاً . هذا هو التناقض العقلي الذي دفع بالفلاسفة من أمثال ديكرات والبيحات أمثال ريبو إلى القول بأن العمل الفني ليخرجوا من المأزق العقلي — ليس إلا تحققاً جزئياً لتصور سابق عام مجرد .

فإذا ما استبعدنا هذه الضرورة العقلية المزعومة أسعفتنا حقائق البحث بأكثر من بينة على أن التولد العاطفي للعمل ليس على الإطلاق عملية يتحقق فيها مثال ما شيئاً فشيئاً على نحو منتظم منطقي يصبح فيه أولاً تصوراً يزداد تفصيلاً ثم يصبح

قادراً آخر الأمر على أن ينطبع في المادة الصوتية أو الشكلية التي يخرج فيها العمل الفني كما يعتمد أولئك الذي يحملون مشكلة إغائية التخيلية على هذا النحو .

إن أغلب البحوث من العلماء (مثل كلود برنارد وديهم وستوارت مل ولروي) متفقين على أنه لا يمكن تشبيه اكتشاف فكرة قيمة جديدة بحل معادلة. ولهذا كان الابتكار في تاريخ العلم ، وهو عمل جماعي ، من آثار التلقائية الفردية . أما هذه السيطرة المنطقية على نظرية لمدرسة فنية أو على مثال شخصي للفنان فإنه أمر لا يتأتى إلا متأخراً ولا يقوم أبداً بدور النظرية التي يستخلص منها العمل . حقاً إنه لا بد من الاعتراف بأن هناك تأملاً يسبق الابتكار ويعد له ولكن هذا التأمل له دور مزدوج : دور منطقي سلبي في الغالب تستبعد فيه الأفكار الخاطئة أو غير المخصصة (١) ، ودور تجميعي يعد الأطر والمواد التي تنظم وتبرى من الدفعة التخيلية . ولا شك أن العمل طالما هو في دور الاحتضان فليس ثمة ابتكار ولا عبقرية كما أن العبقرية بلا هذا الدور ستظل عاجزة غير قادرة إن النفس المبتكرة في دور الاحتضان أشبه ما تكون بالمخاليل المشبعة التي تتوفر فيها كل عناصر التبلور ، فكالم كبرت هذه المواد كلما كانت البلورة أكثر جمالا وكبرا . ولكنها لن توجد أبداً بدون هذه الصلابة الخفيفة أو وجود هذا الجزئ الصلب . هذا الجزئ الذي لولاه لما تم شيء . ولما أصبح لكل هذه المواد قيمة هو التصور الشيء للعمل .

وإن دراسة وثائق التأمل الباطني للفنانين لتكشف لنا عن أن ما يرتبط به الفنان هو أساساً عمله ذاته كشيء محقق له مكانه في العالم مجرداً عن كل الصلات التي تربطه بخالقه . إن كل خلق فني يفترض بجاليونيته أو حباً للمخلوق .. للشيء كما تحقق . ولقد حاول سوريو في أكثر من مكان في كتبه التعرض للمشاكل المنطقية (٢) والمشاكل النفسية (٣) التي يثيرها موضوع الميل العاطفي . ويمكننا أن نلخص هنا موقفه من وجهة النظر السيكلولوجية حيث أنه هو الذي يهمننا الآن . يفرق سوريو بين لونين من العواطف أولها يكون موضوع العاطفة المادى متعدداً متغيراً ولا يكون لها من وحدة تربطها في تعاقب موضوعاتها إلا وحدة الفكرة الأساسية Unie thématique : أما الثانية فتكون هذه الوحدة وحدة واقعية من

H. Poincaré : Science et Méthode, 1908. Ch. III, p. 57.

(١)

E. Souriau : Pensée Vivante et Perfection formelle, 1925, p. 28 sqq.

(٢)

E. Souriau : Abstraction Sentimentale 1923, passim.

(٣)

حيث أنها تتجه إلى موضوع واحد من حيث أنه شيء (Ghosalement) . فارق بين محبه دون جوان التي تبقى دائماً بتغير موضوعاتها (النساء) التي تتجه إليها . وبين ذلك الحب الذي يتبع موضوعه حتى كل تحولاته التي يجلبها عليه الزمن والحياة . من هنا تنشأ الصراعات العاطفية المختلفة عندما ينفصل الموضوع التما thème عن الموضوع - الشيء .

وما لا شك فيه أن الميل الشعوري الذي يبطن . إن صح القول . عملية الخلق الفني هو من العواطف التي يكون موضوعها شيئاً وليس مجرد لوينة عاطفية ، فهو يتابع موضوعه خلال كل تحولاته . بل وقد يفقد خلال هذا التتبع تلك الصفة العاطفية الأولى . ويفرض المنطق الخاص بالموضوع نفسه شيئاً فشيئاً على الروح الخالق ، ولا يتكشف هذا الفرض في صورة من صراع للنفس مع العوائق الخارجية غير المنتظرة كما يرى ما كس دسور والقائلين بالتعبيرية بل في صورته ما تبدله النفس من جهد لاستخلاص هذا المنطق لتساعد الموضوع كي يكتسى صورته الخاصة ولتتابعته عند الحاجة خلال متاهاته . إن من السهل وخاصة بالنظر في الموسيقى - أن نتبين أن مقصد الفنان إنما يتجه إلى الشيء المخلوق وليس إلى التعبير عن مشاعره هو أو تأثيراته الكيفية الأولى . بل إن الشيء المنتج - كما قلنا - قد يختلف نتيجة لضرورة استخلاصه لمماهيته المعمارية الداخلية ، عن الإدراك الأول له . فحيث ينفصل الموضوع - الشيء عن الموضوع - التما فإن الخالق لا يتبع إلا الموضوع الشيء عادلاً عن حالته العاطفية الأولى . إن هذا « الانحراف بالتحقيق » قانون دائم من قوانين عملية الإبداع الفني .

وهكذا يمكننا القول أن الفن حتى من وجهة النظر السيكلولوجية ليس إلا مجرد الخلق لشيء . وأن العاطفة السائدة التي تسيطر على الخلق الفني إنما هي الرغبة في تحقيق شيء محدد في ماهيته الشئية الواقعية الجزئية . وهكذا نرى أن ليس في دراسة ظواهر الخلق الفني الذاتية ما يتعارض مع تلك السمة الاجتماعية التي يريد سوريو أن ينسبها له من حيث أنه مهنة كالصناعة تنتج أشياء لها استهلاك خاص في المجتمع .

وهذه الميزة السيكلولوجية للفن التي تمييزها تكتفي لفصله عن العلم وعن الأخلاق ،

وهذا أمر لا تحققه الكثير من التعريفات : ولكنها لا تكفي لفصله وتمييزه عن الصناعة. فهل يمكن لنا أخيراً أن نفرق بينهما على أساس أن الفن يتخذ وسائل يدويه على حين تستعمل الصناعة الوسائل الآلية : إن هذه التفرقة تفرقة سطحية : تحد بدون داعي من حدود الفن ولا تحترم طبيعته : فالفن الذي رأينا أنه يتميز بتلك الرغبة الفعالة لتحقيق شيء محدد : لا تتردد فيه هذه الرغبة ، أن تستخدم لذلك كل الوسائل حتى الوسائل الآلية . ولقد يعترض البعض على ذلك بأن هذا الاستبعاد الدائم لكل ما يميز الفن عن الصناعة في العرف العادي إنما سيفقدنا آخر الأمر كل وسيلة لتمييزهما عن بعض وسيجعلنا ندخل في حدود الفن المصورين الفوتوجرافيين بل والحدادين وصانعي الأحذية وكل الصناع الآخرين . إن سوريو لا يتردد في قبول ذلك ولكنه يسرع فيقرر أن بحثه عن حدود الفن قد جعله يبتعد كثيراً عن الفنون التي ألفنا قصر هذا اللفظ عليها ، ويدخل في حدود الفن فنوناً صغرى كنا نخرجها منها . إن اعتبار مثل هذه الأعمال فنوناً لا يعنى القول بأن كل الفنون متساوية متعادلة . بل إن من الممكن أن نقيم داخل هذه الحدود الواسعة سلماً تدرجياً ترتب فيه الفنون حسب ما تتطلبه كل منها من معرفة جمالية : كما سيتضح فيما بعد .

إننا نتوصل من هذا إلى أن نرى مدى اتساع المدلول كلمة فن ومدى تسربه إلى الصناعة . إلا أن اتساع هذا المدلول لا يعنى عدم التفرقة بينه وبين الصناعة من جهة ، كما أن القول بأن أغلب الصناعات الإنسانية لا تستغنى عن الفن لا يضيره في شيء ، بل على العكس من ذلك هو أمر يثريه ويجعله أكثر نبلا . إن اتساع كلمة فن هو في الواقع الذي سيسمح لنا بأن نفرق بينه وبين الصناعة .

لقد قلنا إن الفن هو في ماهيته نشاط يستهدف خلق أشياء . وإنه ليسهل ليسهل علينا أن نثبت أن هذه الصفة كافية أن تعرفه تعريفاً جامعاً مانعاً وأن نتبين إن الصناعة هي غير ذلك . ولكي نثبت هذا فلندحاول أن نضع الفن بين مجموع الوظائف التي تكفل العيش للأفراد والتطور للمجتمعات . ولتسائل أولاً ما هي أقسام العمل الاجتماعي الرئيسية ؟ إن التقسيم العادي يقسم أفراد المجتمع بين المهن التالية : الزراعة والإنتاج الصناعي والمهن الحرة ، وصناعات النقل . ويرى سوريو أن مثل هذا التقسيم ليس تقسيمياً للعمل من حيث هو بل هو تقسيم للإناسي . فلقد يصعب من وجهة النظر الاقتصادية التمييز بين الواحد والآخر . ولذلك يحرص هو على أن يقدم تعريفات لهذه الأعمال تكون وسيلته للتدليل على

قيمة تعريفه للفن وأهمية هذا التعريف في الفصل بينه وبين هذه المهن الاجتماعية الأخرى . ولن ندخل في تفاصيل هذا البحث الذي يفرد له سوريو فصلاً كبيراً في كتابه مستقبل علم الجراح (Gh. XX IV 17 133-148) ولكننا سنقتصر هنا على أن نقدم تعريفاته لهذه الأعمال . على أننا يجب أن نلاحظ أنه يقف من جميع هذه الأعمال نفس الموقف الذي وقفه من الفن . أي أنه لم يهتم أساساً إلا بعلاقتها بمتمولة « الشيء » كما يفهمها هو .

إن مهمة الزارع هي في أن ينظم عمله وعمل من يعاونه بغية إنتاج ثمار الأرض . فبفضل معارفه وعمله تنال الإنسانية كمية من المواد التي هي أساساً غذائية . فهو بمثابة عمله منتجاً Producteur وليس خالقاً . إن الأرض الطيبة هي الخالقة أما الزارع فهو بمعنى ما يولدها .

أما التجارة فهي في ماهيتها الإنتفاع باختلاف قيمة البضاعة بفضل صناعة النقل من مكان وزمان إلى مكان وزمان آخر . ولكن « الأشياء » أو البضاعة لا تحدث فيها التجارة تغييراً يمس صفاتها الداخلية . بل إن العمل التجاري لا يمس من الأشياء إلا صفاتها الخارجية : فهي عمل يستهدف من حيث هو عمل تنظيم تغير الصفات الخارجية للأشياء .

ومن هذا قد يتبادر إلى الذهن أن صناعة النقل ليست عملاً مستقلاً بل هي ضمن العمل التجاري . ولكن لا شك أن سائق القطار أو قبطان المركب ليس تاجراً . إنه ينال مرتبه نظير القيام بعمل محدد . قيادة هذا القطار من بلد إلى بلد أو قيادة هذا المركب من ميناء إلى ميناء . فعمله لا يعبر في طبيعة « الشيء » الذي ينقله ولا يحدث تحويراً لا داخلياً أو خارجياً فيه . بل إن عمله ليعتبر قد تم حتى ولو فشل من ندبه لهذا العمل في تحقيق مقصده . فميزة هذا العمل أنه Opérateur يستهدف تحقيق أفعال محددة تستدعي بذل جهد فيزيقي أو عقلي .

وهذا التعريف لصناعة النقل لا يجعله يميز بينها وبين بقية الأعمال الصناعية التي يطلب فيها من العامل القيام بعمل محدد . بل إنه ليوسع هذا المفهوم حتى يجعله يشمل فيه المهن الحرة : وإن كان هذا النوع من العمل يكتسى فيها بصفات مختلفة ويتعلق بصفات اجتماعية مغايرة . فهو يرى أن مجموعة المهن الحرة لا تقدم لنا نوعاً جديداً من العمل بل إنها تحدد كيفاً ومستوى لنفس هذا

النوع من العمل . فالحامي والطبيب والمدرس ينالون جزاءهم نظير القيام بأعمال محددة . ويتم عملهم بإتمام هذه الأعمال أيا كانت النتيجة . فليس المدرس مسئولاً عن نيل تلميذه الشهادة كما ليس التيسيس مسئولاً عن دخول من يسمع عظامه الجنة .

وبهذا نرى أن لدينا ثلاثة أنواع من العمل فحسب . عمل انتاج المواد : وعمل تجارى وعمل ينحصر في القيام بعملية ما Opératoire . فإذا ما أضفنا الفن بالتعريف الذى سبق لنا أن قدمناه . نكون قد حصرنا في هذه الأنواع الأربعة أجناس العمل .

وإذا كانت التفرقة بين التجارة والفن بينة : فليس في هذا ما يدعو للقول باستحالة إصابة الفن بالتجارية : إذ هذا بين أحياناً حتى في الأدب وخاصة في الفنون الصغرى . وإذا كانت الأعمال المنحصرة في القيام بعملية ما متميزة بوضوح عن الفن فقد يصعب أحياناً الفصل بينهما إذا ما تعلق الأمر مثلاً بالمؤدين أو المنفذين للأعمال الفنية كالعازف أو الممثل . ولكن من السهل أن نضع محكاً لذلك قائلين أن العمل من هذا النوع يبطل أن يكون فنياً إذا كان تحديده يستهدف أحوال الفعل لا نتائجه . أما عن الإنتاج أو العمل الإنتاجى فهو يفتقر تماماً عن الفن ولا يلتقى به إلا نادراً كفى حالة البستاني الذى يستخرج زهوراً خاصة جديدة وإن كان في عمله هذا جرعة من التجارة . وقد يتبادر إلى الذهن أول الأمر أن العمل في الصناعة الكبيرة أو البدائية يستهدف خلق « الشيء » . ولكننا لو نظرنا في تفصيل العمل فيها لوجدنا أن العمل المولد « للشيء » المخلوق ليس إلا جزءاً محدوداً مقصوداً في كل العمل .

وتكفي الملاحظات السابقة إذن لإقامة تمييز موضوعى بين الفن وبقية النشاطات الاجتماعية المختلفة . فهو عمل خاص يتميز عن بقية الأعمال بأنه يبعث ويقاد ويستهدف برؤية سواء بصرية أو تخيلية للشيء المحدد الذى يخرج من هذا العمل . وهذا موقف عقلى خاص يسيطر على نفوس الفنانين الكبار أثناء عملهم ، نجده حتى في العمل الذى يستهدف التركيب المتواضع للآنية الخرف أو الزجاج ونجده في أنواع الخلق التى تشغل مكاناً كبيراً أعنى البناءات المعمارية . كما نجده : وإن كان ذلك في شكل تنظيمى عقلى أكثر منه في شكله العيى الفعال . لدى مهندس الصناعة أو رئيسها عندما ينفكر في تحديد شكل الشيء

الذى تصنعه مصانعه وتشره في الأسواق . كما نجده أخيراً لدى البدائي وهو يجمع بصعوبة تعاويذه أو يصنع صورة في كهفه . إن وجود هذا الموقف يخلق تشابهاً كبيراً بين أنواع النشاط التي بوجهها . كما أن الأعمال التي لا يتبدى فيها هي تخصصات السلوك الإنساني التي تكون عادة ما يقابل الفن .

إن خاصية الفن هي أنه يميل بمهيمته إلى « خلق أشياء » . ويستعمل سوربو الكلمة اليونانية Skeuos التي تعني أثاث . آنية . أداة أو مجرد شيء . ويستحدث منها كلمة Skeupoétique صانع للشيء كمن يخلص محاولته لتعريف الفن قائلاً : « إن الفن ، في توزيع العمل الاجتماعي هو وظيفة سكيوبوتية » .

وإذا كنا قد بينا أهمية مقولة « الشيء » في تعريف الفن . فليس التصدد من هذا مجرد الحصول على صيغة موضوعية . أو مجرد الحرص على تخليص الاستطيقا من الاهتمام بالقيمة ، بل إننا نرى أن هذه الصيغة الخسبة ستكون عوناً كبيراً لنا في حل بعض المشاكل التقليدية كمشكلة الصورة والمادة . فهذان المركبان المجردان يتوحدان ويأتلقان في مركب واضح هو تصور الشيء .

وإن موقف الاستطيقا الموضوعية من الفن يجب أن يكون كموقف علوم الطبيعة المختلفة من الفنون التطبيقية لها ولذلك كان من الواجب أن تجرى بشكل كلي تلك المعرفة الكامنة في ممارسة الفن . هذا هو ما يصرفنا إلى بحث هذه المعرفة . لا لأنها في ذاتها موضوع الاستطيقا بل كمن نستخرج منها موضوع الاستطيقا . قلنا إن وظيفة الفن هي خلق أشياء : أشياء من حيث هي أشياء : فليس ثمة فن من غير واقعية بالمعنى الأفلاطوني للواقعية أي القائل بأن المهايأ أشياء .

ولا يعني هذا بالضرورة أن يعرف الفنان ما هو الشيء ، فكما يقول ديدرو إن من يصنع ناراً لا يشترط فيه أن يعرف ما هي النار . ولكن صنع النار يتطلب أن يكون المرء قادراً على التعرف عليها إن لم يكن يعرفها . ولذلك يجب أن يكون الفنان قادراً على أن يتعرف في عمله على هذا الطابع الواقعي ، فنحن نعرف أن العمل لا يتم ولا يكمل حتى يتخذ هذا الطابع . فإن لم يكن ثمة ضرورة لأن يعرف الفنان ما هو الشيء ، فلا بد أن يكون لديه الإحساس به فيستطيع أن يميز ما هو شيء وما هو ليس كذلك . وتصور الشيء المتضمن بالضرورة في عمل الفنان ليس هو التصور الواعي التأمل الفلسفي للشيء بل هو تصوره ذلك الذي

يلعب دوراً فعالاً في إدراكنا العادى . ولكن ليس ثمة في الحقيقة ما يدعى إلى الفصل هنا بين هاتين الوجهتين من النظر لأن فكرة الشيء فلسفياً لا يمكن أن تعرف إلا كما هي متضمنة في الإدراك ، فليس إدراكنا أصلاً إلا إدراك لأشياء . وفكرة الشيء تنقسم بالتحليل إلى عنصر صورى Formel أو متعلق بالماهية الشيشية Quidditatif وهو مجموع تحديدات المدرك من حيث هو كذلك ، أو الماهية الحسية كما هي متحققة في الإدراك الحسى . وإلى عنصر مادى هو مجموع الضرورات التى تنظم واقعة تحقق المدرك . والمهم ، الذى يقصد إليه سوريو من هذه التعريفات هو أن ينبى عنها الافتراضات الأونتولوجية عن القدر من الموضوعية أو الذاتية الذى يجب أن ينسب لواحد من هذين العنصرين .

ولما كانت هذه التعريفات رئيسية هامة لفهم مذهب سوريو فليسمح لنا القارئ بأن نستطرد قليلاً في شرحها . إن هذه الشجرة التى أراها أنا أو أنت مثلاً تبدى في نفسنا بتحديدات قد تختلف لدى كل واحد منا أو قد تتفق إذا نظرنا إليها على أنها مندرجة تحت أجناس موضوعية أو بطريقة تخطيطية خالصة مثلاً . هذه التحديدات هى ما نسميه صورة الشجرة . أما كون إدراكنا يقعان معاً لنا وأن من الممكن أن نعتبر لما متصداً واحداً ، فإن هذا ، إن لم يقرر وجود الموضوع الخارجى ، فإنه على الأقل يقرر وجود نظام من الضرورات التى تنظم وتوفق بين هذين الإدراكين وهذا هو ما نسميه مادة . فلا إدراكى لهذه الشجرة وإدراكك لها مادة مشتركة . بل إننى إذا نظرت أنا نفسى إلى هذه الشجرة من وجهتين مختلفتين متعاقبتين لأدركت لها صورتين متمايزتين ، ولكن اعتقادى بأننى لم أر إلا نفس الشجرة ، هذا الاعتقاد الذى تؤيده جميع أعمالى الحسية والعقائمية الأخرى . إنما يتضمن تقرير وجود مادة واحدة مشتركة بين إدراكاتى المتعاقبة . بل إنه من الممكن لى أن أتصور هذه المادة المشتركة فى صورة لا تتغير على الرغم من تغير وجهة النظر . هذه الصورة هى مثلاً ، الشكل النموذجى أو الملموس للشجرة الذى أستطيع أن أجزم بثباته على الرغم من تغير وجهة النظر البصرية . تلك هى الصورة الجوهرية التى تستهدف إدراكاتنا للأشياء إقامتها لكل موضوع . ولا شك أن هذه الصورة هى غير المادة ولا تختلط بها . فهى صورة للإختبار *Forme de Contrôle*

نتجت عن وجهة النظر تعدد منفصلة . وتقرر بعلاقتها بصور الإدراك الأخرى أن ثمة بينها جميعاً قانوناً يجعلها تتفق بعضها مع بعض . فتقرر بهذا المادة المشتركة . فهذه الصورة الجوهرية إذن لا تشمل المادة بل تثبت وجودها . ووظيفتها أن تقم في نفسى ثنائية أشبه بثنائيتي أنا وأنت ونحن ندرك الشجرة ؛ فإذا ما شككت في إدراك عيني اخترته بإدراك يلدى . ووجود قانون من الإتفاق بين هذين النظامين الحسيين . البصر واللمس . يفترض مادة مشتركة لكليهما . فإذا كان شكى يرجع إلى عدم معرفتي إذا ما كان التغيير في إدراكي للشيء راجع إلى تغير في الشيء ذاته أو إلى تغير في وجهة النظر ؛ فإننى أبحث عن صورة إدراكية ، أيا كانت ، بشرط ألا يكون لوجهة النظر التي أدرك منها الشيء قدرة على التغيير فيها . وإن كان من الممكن أن تغيرها وجهة نظر أخرى . وثبات هذه الصورة التي اخترتها يعطيني الحق في أن أقرر أن إدراكي الأولين إنما يقصدان شيئاً . وأن افترض لهما مادة واحدة مشتركة . ولقد يرى البعض أن في هذا الحديث الكثير من التعقيد لا يستدعيه الحديث عن أفعال النفس المتعلقة بأمور عادية متبدلة . ولكن هذه الموضوعات هي عادة من أصعب الموضوعات وأدقها وأكثر حاجة إلى أن تصاغ في لغة سيكولوجية موضوعية بحيث لا يدخلها أى افتراض ميتافيزيقي .

يتمتع سوربو أن من الممكن صياغة مشكلة الصورة والمادة والتمييز بينهما دون تدخل الافتراضات الميتافيزيقية . إذا ما ميزنا في كل إدراكاتنا العملية للأشياء - أو المظاهر إذا اختار البعض هذا اللفظ - بين .

١ - أحوالها المختلفة عينية وتجريداً . أو ذلك الجزء منها الذي يمكن أن يعزل وأن يأخذ شكلاً آخر أو أن يوجد في غيرها :

٢ - وبين ذلك الجزء الجوهرى منها الذى ندركه سوعاً في موضوعات العالم الطبيعي أم النفسى - أيا كان تصورنا الميتافيزيقي لهذا العالم - ؛ إذا ما حاولنا إدراكها عارية عن كل وصف صورى .

إنه يعتقد أنه يخلص للاستيقا الموضوعية هذين التصورين ؛ الصورة والمادة ، من مدلولهما الخاص في لغة النقد الفنى . حيث يحدد معانها في مجال الفن فحسب وعلى نحو غاية في الغموض . وذلك كى يهبها قيمة كونية عامة حيوية .

فإذا ما كان الفنان يستهدف خلق شيء . وكان هذا الخالق لا يتعلق بتصور

جنس معين من الأشياء ، بل بمقولة الشيمية ذاتها ، فلا مفر وهذه المقولة تحتوى مقومين جوهريين هما الصورة والمادة : لا مفر من التساؤل عما إذا كان الفنان فى عمله ومعرفته يرتبط بالواحد منها دون الآخر . ولكن هذه المشكلة التى ظلت أساسية متكررة فى البحوث الجمالية والتقدية تكاد أن تكون محاولة ، ما دنا قد رأينا أن من الضرورى رد هذين التصورين إلى تصور الشئ وإلى مجال الإدراك العادى . هكذا يرى سوريو أنه يستطيع حل مشكلة الصورة والمادة التى تثار حولها النزاع الكثير دون صعوبة بل : وعلى الخصوص ، دون تفضيل عاطفى أو أحكام تقويمية .

فالغن بتعريفه الموضوعى الذى قدمناه إنما هو عمل يستهدى رؤية صورية ، وشيئية العمل الفنى — كما ستبدى أو كما تتبدى بالفعل فى مجال الإدراك ، هى التى تقود الجهد الفنى . ولا تختلف الأعمال الأخرى عن الفن بأنها أقل منه خضوعاً للتحددات التى تفرضها المادة ، فإن هذه الأعمال سواء منها المتعلق بإنتاج المواد أو التجارة أو الأعمال الحرفية Opérateur عليها أن تواجه مثل هذه التحددات ، ولكنها تختلف عنه أساساً فى أنه لا يتبدى فيها ذلك الاهتمام بصورية الأشياء التى تستهدفها .

ويمكننا أن نستخلص من هذا أن الفن هو العمل السكيبوتى . Travail Skeupoétique وأن المعرفة التى يحصلها الفنان هى معرفة بصور الأشياء . ولكننا نلاحظ أننا لا نتحدث هنا إلا عن الصور السكيبولوجية أو الصور التى يخلقها الفن . وليس لهذه الصور من ناحية — هذا الإتساع الكسمولوجى الذى ينشده سوريو للاستطبيقا ، كما أنها من ناحية أخرى ، خاصة جلدأ إلى الحد الذى تعتبر فيه فردية . فهل من الممكن على الرغم من هذا . أن نقوم استطبيقا لها من الكلية — بالنسبة للفن — ما يجعلها علمية .

يرى سوريو أنه للتخلص من هاتين الصعوبتين ، الاقتصار على الصور الفنية وفرديتها ، علينا أن نعاود النظر فى تصنيف الفنون .

تقسم الفنون عادة إلى فنون شكلية Plastiques وفنون صوتية Phonétiques ومثل هذا التقسيم إنما يقوم على أساس النظر فى المادة بمعناها الضيق جلدأ ، أى بمعناها الفيزيوكيميائى . ولقد ترتب على مثل هذا التقسيم الشائع

الكثير من النتائج التي لا تخلو من أهمية . ففقد نتيج عن هذا أن عزلت الموسيقى والفنون المرتبطة بها وكادت أن تترك في أيدي متخصصين فيها فحسب . وفضل النقاد والباحثين في تأملاتهم عن الفن أن يتجهوا إلى الفنون الشكلية ؛ كما أنه قد خرج عن ذلك أيضاً تقرير لرون من الامتياز ينسب للفنون الجميلة الثلاث الداخلة في نطاق الفنون الشكلية وهي الرسم والنحت والمعمار على الفنون الزخرفية . وليس هذا الامتياز الذي ينسبه النقاد إلى تلك الفنون ثلاث متعلقاً بقيمتها الجمالية ، ولقد سبق لنا أن ردنا على من قد يعتقد ذلك - بل إنه متعلق في رأيهم بماهيتها الفلسفية .

غير أننا لو تخطينا عن هذه الوجهة المادية من النظر واهتمنا بدراسة طرائق الروح (١) في الخلق الفني لتبيننا صلة بيعة هامة بين الموسيقى والفنون الزخرفية (٢) وليس هذا مجال التوسع في تفاصيل هذه الصلة ولكننا سنشير إليها لأهميتها في عرض مذهب سوريو الجمالي .

في الموسيقى ثلاثة عناصر لكل منها معاريتها الخاصة : الرفع Rytme والنغم المنسجم Mélodie والمتوافق Harmonie . فالرفع هو تنظيم متوال لعناصر متغيرة كميته في خط واحد بصرف النظر عن اختلافها الصوتي . وتلك هي معاريتها الرفع ذات البعد الواحد . وهي بدائية في الموسيقى بمعنى أن موسيقى البدائيين ممكن أن تصور على أنها تلاحق منتظم لصوت وصمت ، وصوت قوى وصوت ضعيف ؛ بحيث يمكن اعتبار معاريتها معاريتها وقعية .

ونفس هذا المبدأ هو السائد على الزخرفة البدائية في شكل توزيع للموضوعات أو الأشكال على مسافات ونظام محددتين . وبهذا يمكننا أن نقول إن فن الزخرفة وقعي في جوهره .

أما الميلودي فهي تكون معاريتها مخالفة لمعارية الرفع إذ هي ترتبط بسلم ترتب وفقاً لأبعاده العناصر المختلفة الكيفية ؛ بحيث أن تلاحق عنصرين مختلفين لا يكون بعداً وقعياً فحسب ، بل هو أيضاً انتقال من درجة إلى درجة وفق هذا البعد الثاني الذي يفرضه السلم . وبهذا يمكننا اعتبار الموسيقى الميلودية الخالصة تكون

(١) E. Souriau : Philosophie des Procédés artistiques. Cours et conférences 1928-29.

(٢) E. Souriau : La Correspondance des Arts 1947 pp. 77-113.

معمارية ذات بعدين وأنها في ذلك كالأرابسك .
 ثم حاولت الموسيقى (كما حاول الأرابسك) أن تمزج وأن توحد بين سلاسل
 مختلفة من هذه التركيبات الميلودية بحيث يتكون من معيتها معمارية جديدة هي
 معمارية الحارموني التي تبرز التيم العاطفية والألوان المختلفة لهرجات السلم .
 ففي الموسيقى والإرابسك نجد أن الروح الخالقة تسلك طرقاً متشابهة مستخدمة
 مواد مختلفة . وأن الفنان في كلا المجالين يكونان « أشياء » تتسلسل صورها
 تسلسلاً مشابهاً وفقاً لمنطقى داخلي واحد . فإذا ما نظرنا في الفن على العموم لتبيننا
 أن الاختلافات المادية التي نلاحظها مباشرة بين أجناسه لا قيمة كبيرة لها وأن من
 الممكن تقسيم هذه الأجناس إلى مجموعتين تسود إحداهما أو الأخرى حسب
 العصور والحضارات .

أما المجموعة الأولى فتشمل الموسيقى وفن الزخرفة والمعمار وهي تمتاز بأن تكوين
 الشيء « فيها لا يخضع إلا لخواص صورته الداخلية ، والمادة فيها صورة واحدة
 أو من الدرجة الأولى . أما المجموعة الثانية وهي الفنون التصويرية Représentatifs
 أو التمثيلية فإن الأشياء فيها لا تخلق وفقاً لضرورات صورتها الأولى فحسب بل
 إنها تخضع كذلك لضرورات صورة خارجية أو من الدرجة الثانية . فاللوحة
 الفنية مثلاً هي في صورتها الأولى مستوى قد توزعت عليه بقع ملونة حسب
 نسب معينة وخرج عن هذا التوزيع أنواع من التضاد أو التوافق ، أما صورتها
 الثانية ، فهي صورة المنظر أو الشخص الذي يدرك من هذه الأوضاع الأولى .
 ومن الجلي أن الصورتين ، الصورة الأولى والثانية ، تلعبان في فنون هذه المجموعة
 الثانية دوراً نسبياً تختلف أهميته حسب الأسلوب الذي يستعمله الفنان .
 ومن هذا نتبين رفض سوريو لتقسيم الفنون على أساس المادة واعتباره أن
 مثل هذا التقسيم ليس له قيمة كبيرة .

إننا قد نستطيع القول بأن الصورة الأولى للعمل هي مادته الفيزيوكيميائية
 ولكننا سنكون حينئذ لا نتحدث عن الصورة بل عن الشكل Figure وعلى الرغم من هذا فإن الشكل وإن خضع من بعض الجوانب لضرورات مادة ما ،
 فإن هذه المادة الطبيعية لا تحدد أبداً ماهيته الصورية . فلم ترتبط صورة ما بمادة
 في تاريخ الفن ، بل ان ثبات الكثير من الصور في تاريخ الفنون على الرغم
 من تغير المواد حقيقة مألوفة عادية . (إن معابد الرخام الإغريقية الأولى تعيد

معمار الخشب ، وموضوعات الحرف الصيني القديم مستمدة من النسيج . الخ . بل قد تكون الصورة هي التي تحدد المادة . فكثيراً ما تكون المادة محددة في تعريف الشيء الذي سيصنع مكونة جزءاً من صورته .

ويستخلص سوربيو من هذا كله أن الصورة الأولى للعمل الفني هي قبل كل شيء ماهية سكيومورفية Quiddité Skeuomorphique . ويوضح رأيه قائلاً « إنه إذا كان ثمة مكان تصدق فيه الأفلاطونية فهو الفن وخاصة الفنون الصغرى ، حيث لا يسيطر على الجهد مع المادة إلا الرغبة في تحقيق ماهية الشيء . فلا يتطلب الفنان تحقيق مهايا الجمال أو الجلال أو الفاجع بل مهايا الأشياء الجزئية المحددة . كما أن المعارف التي يستعملها الفنان في عمله في الفنون الصغرى هي أساساً معارف بمهايا موضوعاته . فليست هي في معرفة العمل بالتمخار مثلاً ، بقدر ماهي معرفة بماهية الشيء الخلاق . والأمير كذلك بالنسبة للفنون التمثيلية أو التصويرية ، فليس الرسام من يهتم بالورق والأقلام أو حتى الألوان بل بخطوط الأجسام الحية وتغير المنظور وثنيات الأثواب

فلاستطيعا كعلم لاتهم إذن بدراسة تحدييدات العمل أو نسبة المادية بل بصورته بالمعنى الفلسفي العام . ومع صورة العمل تدرس كل صور العالم المرئي والادري التي يمكن للفن أن يجعل من أعماله تحقيقياً مادياً لها . وبعد هذا يسهل علينا الرد على الاعتراضين المتعلقين بجزئية العمل الفني ، المادية وضيق المعرفة العقلية المنصبة على صورته أو شكله العيني .

إن نفي عمومية هذه المعرفة إنما هو نفي للدراسات الضرورية الطويلة التي يقوم بها الفنان مكوناً لنفسه ثروة من الملاحظات عن الطبيعة التي يعمل بها ، مستغلاً لها إن عاجلاً أو آجلاً ولكن دون التوقف أبداً عن محاولة اثرأها . إن نفي هذه العمومية لهو نفي لقيمة كلمة الرسام المشهور Garle Vernet عندما أتهم بالمبالغة في تقدير ثمن لوحة قد أتمها في بضع ساعات : « إنكم مخطئون ، لقد ظلت أعمل فيها ثلاثين عاماً »

أما عن الضيق المزعوم لهذه المعرفة فأنا نستطيع الرد عليه إذا ما نظرنا في مدى اتساعها واختلاف هذا المدى في الفنون المختلفة ؛ بحيث نستطيع أن نقسم الفنون تقسيماً كينياً - غير هذا التقسيم الوضعي الذي عرضناه - تقسيماً يبرز الفحوى الشعوري للعمل الفني ..

قلنا فيما سبق إن تعريف سوريو للفن يدخل فيه الكثير من الأعمال المتواضعة التي تنتج أشياء قد تكون مبدلة قد قصد بها للاستعمال العادي كأعمال النجار والترزي وصانع الأحذية . وعلى الرغم من أن هذا الفهم يخالف النظرة العادية للفنون إلا أن سوريو يرى أن هذه الفنون وإن كانت منخفضة القيمة فإنها على الرغم من ذلك داخلية في ميدان الفن . إنه يعترف بأن له في نفسه ميلاً خاصاً للفنون الصغرى ولكنه لا يستطيع أن ينكر تميز الفنون الجميلة وسموها عنها « يا صانع الأحذية لا تحكم على ما هو أعلى من الخداء» (١) ولكن انخفاض قيمة الأعمال الفنية في هذه الفنون لا يرجع إلى القيمة الخاصة بالعمل الجزئي ؛ بل إلى مدى المعرفة المتضمنة والمطلوبة فيها بالنسبة إلى تلك المتضمنة في الفنون العليا أو الجميلة . فالفنون الزخرفية تعد أقل قيمة من تلك التي تسمى فنوناً جميلة لأنها تفترض معرفة أقل اتساعاً بالكون . معرفة محصورة في شكل الشيء (سكيوورفيه) . ومن هذا نستطيع أن ندرك مدى الإتساع الذي يهبه سوريو للاستيقا باستعماله لتصور للصورة يخرج بها عن دائرة الفن العادية الضيقة التي تعود النقاد أن يقصرونها عليهما . إن الصور بمعنى أنها المهاي المشيئة للمدركات ، والمادة بمعنى كل المقومات الطبيعية التي تسمح لهذه الصور أن تظهر وأن تتعاقب وأن يتضمن بعضها البعض أو أن يستبعد بعضها الآخر . الصورة والمادة بهذا المعنى يتيمان مجالا لا محدود للاستيقا كعلم كلي للصور . فهي علم للصور السكيوورفيه في ذلك العديد من الفنون التي تخلق أشياء ذات صور بسيطة كالمعمار والفنون الصغرى ؛ بل وحتى الموسيقى حيث يكون القصد فيها هو خلق مجموعات صوتية قيمتها في صورتها دون النظر إلى التعبير عن شيء غير ذلك . أما في الفنون التصويرية أو الفنون من الدرجة الثانية فهي علم لصور الكون كله .

وهذه الصور هي صور مجردة كلية متعلقة بالماهية ؛ إذ أنها تكون ؛ حتى لذلك الذي لا يمكن أن يرى مرتين ؛ إطاراً دائماً كلياً أمام أذهان أو خيال أو إدراك جمهور المتفرجين والقراء . فلا يمكن للفنان أن يرى أن من واجبه عزل الصورة عن جوهرها (الفردى) إن لم يكن يعتمد أنها قادرة على أن تكون صورة

(١) كلمة مشهورة للرسام Apelle . قالها لصانع أحذية انتقد رسمه لخداء في إحدى لوحاته

وأراد أن ينتقد بنية اللوحة .

لعداد آخر من الجواهر . بل وأن جوهرها الأصلي قد اكتسى بعدها بعداد
أخير غيرها من الصور .

- وبعد هذا كله نستطيع أن نلخص خطوات هذا البحث الاستطقي في الصيغ
التالية :

١- إن الاستطيقا هي العلم الذي يضع تحت أجناس كلية المعارف الخاصة
المتضمنة في النشاط الفني .

٢- إن الفن هو النشاط الذي يستهدف خلق أشياء مهمتها أساساً بمهاياها
المشيئة الخاصة أو صورها . وهذه المهايا أو الصور إما أن تكون الصور الداخلية
للأشياء (كما في الفنون الصغرى) وإما أن تكون خاضعة للقوانين المستخلصة من
دراسة كل صور الكون والطبيعية الصناعية (كما في الفنون التصويرية) وأن تكون
من هذين معاً (كما في الموسيقى)

٣- فالفن يتطلب ، بما أنه المعرفة الخاصة بالفنان . الدراسة العامة للصور ،
والاستطيقا هي دراسة الصور تحت أجناسها الكلية .

ذلك هو الجانب النظرى الذى يقيم عليه سوريو بناء الاستطيقا العلمية
ليفتج به مجال الاستطيقا التجريبية التى لم تحاول من قبل .

بدر الديب