ماهية الفن والمعرفة الكامنة فيه

رأى لأتين سوريو

بقلم

بدر الديب

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

والواقع أن هذه المدرسة لم تستحدث هذه النظرة ولم تنفرد بها ، فلقد شاركها فيها بعض الكلاسيين بإيمانهم الشديد بالوحى . بل إنها لترجع إلى أبعد من هذا ؛ إلى أفلاطون نفسه : فى تلك الفقرة المشهورة التى يصف فيها الشاعر على أنه كالنسيج الهفهاف تعبث به الريح كما تشاء . فأفلاطون يشارك الرومانتيكين فى هذه النظرة وإن كان مقصده الأساسى أن يصرف الناس عن أخذ الحكمة من أفواه « المجانين » .

وإن نظرة واحدة لما يقدمه الكثير من الكتّاب المحدثين من تعريفات للفن لتدلنا على شيوع هذه النظرة وسهولة القول بها . إن برجسون يقول « الفن ، نضارة نفس بكر ، تسمح أن يكون لها عن العالم نظرة ساذجة فردية[1] » . وفى حدود هذا المعنى يقدم Max Dessoir وفيكتور باش وكروتشى 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 فى

(١) Bergson : Le Rire. 1900 - p. 153

مسار الافكار » . Epstein ابشتين : « الفن هو إطلاق فائض طاقة متجمعة وبزوغ مفاجيء للوعى الباطن » . كيسلرنج : الفن صلة بين الفكر والإحساس . ج . بندا : « الفن هو اختراع دائم للعقلى 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 للخلق الفنى وتنسب للفنان صفة تجعلها من طبيعته فتهبه قيمة ، تصبح من طبيعته أيضاً ، مستقلة عن قيمة العمل الذى يخرجه .

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 طبائع 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 لخلق الأعمال الفنية فلا نكون قد تقدمنا خطوة إلى الإمام فى التعريف . وإما أن نتجه إلى الوقائع فلا نعتبر صفة الفنية مزاجاً خاصاً أو فضيلة بل مهنة . مهنة يباشرها الفنان محاولا 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 حراً 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 يداه 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 شيء « إنتاج لأشياء » .

وهذا الإنتاج يتطلب من المواهب الخاصة والمران الضرورى ما يجعل للقائم به مهنة متميزة فى توزيع العمل الاجتماعى .

والفن باعتباره منتج لأشياء . يتصل مباشرة . من بين أنواع النشاط الإنسانى ، بالنشاط الصناعى ؛ ويلعب فى 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 ولإغفالهم النظر فى الحقائق الموضوعية المتعلقة بوظيفة الفن .

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

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

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

(٢) ibid : p. 219.

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

بل إن أول ما نلحظه إذا ما قارنا الأعمال الفنية بتلك الأعمال الأخرى التى يقصر عليها اجتماعى كدركهم صفة الجدية للاحظنا أنها تمتاز عنها جميعاً بالدوام . فالعمل الفنى « لا يحرقه » الاستعمال الاجتماعى ومن خصائصه أنه يتأبى على التحطيم والاستهلاك المباشر . فما أكثر المجتمعات القديمة التى تلاشت وانتهت بكل أعمالها « الجدية » ولم يبق لنا منها إلا تماثيلها وحليها . أعمالها الفنية المختلفة التى كأنما هى قد وفرت فيها نفسها وحفظتها . إن الفن ليبدو لأول وهلة وظيفة توفير ؛ يكنز به المجتمع قواه فلا تتبدد قيمة هذه القوى وتأثيرها . ولا يكنز العمل الفنى الطاقات الإنسانية ليستبقيها عقيمة محرمة . بل إنه يشارك فى تحوير البيئة الواقعية للناس (تلك التى كونتها الأشياء والموضوعات المنتجة) تحويرا منتظماً دائماً . وهو بهذا المعنى لا يختلف عن الصناعة بل يعمل معها فى 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 مثلا قد أنتجتها الصناعة وآنية يصنعها فنان . هو ارتفاع درجة الجمال فى هذه الأخيرة عن الأولى . ولقد سبق لنا أن أوضحنا رأى سوريو[1] من عدم إمكان قيام إستطيقا 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 سوريو الأولى على استخدام قيمة كالجمال فى مبحث موضوعى إلا أنه يناقش إمكان استخدامها كخاصية للأعمال الفنية مدللا على عدم جدوى هذا وعدم إمكانه . إننا لا نختلف على أن الجمال يوجد خارج حدود

---

(١) انظر المقال الذى نشر فى العدد السابق من مجلة علم النفس عن الإستطيقا العلمية عند سوريو .

الأعمال الفنية . فى الطبيعة مثلا ؛ فإذا ما قسمنا الجمال . للفرار من هذا الاعتراض . إلى جمال طبيعى وآخر صناعى ينتجه الإنسان . لرأينا أن بعض الأعمال التى يصنعها الإنسان يمكن أن ينسب لها الجمال وإن لم تكن نتيجة قصد جمالى بل قد خرجت من ظروف عشوائية . بل قد تكون فشلا فى تحقيق هدف العمل الإنسانى . إننا قد نرى فى حانوت صانع الآنية الفخار أوانى جميلة لم يقصد إليها العامل . بل لقد خرجت مصادفة . نتيجة لبعض الخطأ . فإذا ما قبلنا مثل هذه الأعمال فى داخل حدود الفن كان علينا أن نعدل عن اعتبار الفن عملا متميزاً أو أن نوسع حدوده حتى يشمل كل إنتاج عشوائى للجمال فى الطبيعة . وبهذا يصبح تقسيمنا الأول للجمال إلى طبيعى وصناعى تقسيما 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 كالجليل أو الفاجع أو المضحك . . إلخ . . إننا باستعمالنا لجميع هذه المقولات أو ما يشابهها إنما نقصد على نحو عام صفات خاصة تثير الإعجاب أو اللذة الجماليه . فهى بهذا لا تخرج أولا عن أن تكون ممارسة لأحكام قيمية وهى لا تشمل ثانيا كل ما هو فني . إنه من المستحيل ؛ بل من العبث . أن نقصر كلمة عمل فنى على الإنتاج الناجح للنشاط الفنى (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 الفنى واحد فى ماهيته سواء فشل أو نجح ؛ وسواء كان هذا (كما يحدث دائماً) فشلا جزئياً أو نجاحاً جزئياً .

بل إن نجاح العمل الفنى كثيراً ما يعتمد على ظروف عشوائية خارجية وعوامل لا يمكن التحكم فيها أو ضبطها . وما أبرز هذا فى الفنون الصغرى (كالعمل فى الخزف) حيث كثيراً ما تكون العبقرية والمهارة فى القدرة على تمييز المصادفات السعيدة وتجاوز الحدود المرسومة العادية . حقاً إن المصادفات المادية فى الفنون العليا تقل وتكاد العبقرية الفنية أن تسيطر عليها وتخضعها . ولكن العمل الفنى حتى فى 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 تميز الأعمال الفنية بميزة خاصة ، إنما هو تمييز تعسفي ذاتي ، يقسم الإنتاج الفني إلى قسمين سامي ومنخفض على أساس من متوسط محايد لا ندري كيف يقام . فلا يكاد يلم بالفن إلا إلماماً جزئياً . ألم يثبت لنا البحاث 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 كمالا 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 نتبين في الأعمال الفنية صفة واحدة ثابتة .

إن سوريو يعتبر أن مثل هذا التصور قد قصد به أن يحل حلا قبلياً خارجياً مشكلة نظرية هي مشكلة الغائية التخيلية الابتكارية . فهذا التصور يفترض أن لابد للابتكار أن يستهدف شيئاً محدداً كي لا يكون مجرد صدفه . فإذا كان الفنان أو المبتكر أيا كان — فالمسألة عامة — قادراً بجهده العبقري على أن يخرج : إخراجيا إراديا عملا 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 مثالا أو قيمة مجردة إنما هو حل متعسف لما أقامته الأفلاطونية من صعوبات . ففي الأفلاطونية وعي 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 الذي دفع بإنصاف الأفلاطونيين إلى القول بأن الفكرة التي ستكتشف ليست موجودة في النفس ولكنها محدده لها بإحدى صفاتها أو

(١) Kulpe : The Conception and Classification of Art. Univ. of Toronto. Stud. vol. 2. 1907.

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

إن سوريو يعيب على فلاسفة مطالع هذا القرن ذلك الخوف من الأفلاطونية واعتبار الاتهام بها إتهاماً بالعقم . إن الافلاطونية لن تكون عقيمة أو مجرد عبث إذا لم نأخذ هذا الجزء الاسطورى منها حرفياً وفهمنا أن التذكر لا يعنى شيئاً أكثر من اعتبار الأفكار خارج الزمن . بل إنه يرى أن أفلاطون نفسه يدعونا فى فيدون وقد أقام نظريته من التذكر على دراسة أصيلة لتداعى الأفكار إلى النظر فى رأيه على أساس سيكولوجى بحت . وعلى ذلك تبدو الواقعية مجرد اعتقاد ذاتى متضمن فى الابتكار ، بشيئيه Choséité التصور . إن هذه الكلمة « شيئيه » وإن لم تكن جميلة فهى دقيقة يستعملها الكثير من الفلاسفة المعاصرين — ويسمونها الألمان Sachhaftigkeit — لكى يحددون بها هذه الصفة من الوجود الجزئى المتصل الخارجى الذى ننسبه لموضوعات أدراكنا والذى لا يمكن أن يسمى واقعاً Réalité دون الوقوع فى تفسيرات أونتولوجيه . إن الابتكار يبدو للمبتكر كشفاً ، والتبصر التخيلى العام بالعمل المقبل ليس تركيباً بل إدراكاً . هذا هو التناقض العقلى الذى دفع بالفلاسفة من أمثال ديكارت والبحاث أمثال ريبو إلى القول بأن العمل الفنى ليخرجوا من المأزق العقلى — ليس إلا تحققاً جزئياً لتصور سابق عام مجرد .

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

قادراً آخر الأمر على أن ينطبع فى المادة الصوتية أو الشكلية التى يخرج فيها العمل الفنى كما يعتقد أولئك الذى يحلون مشكلة إلغائية التخيلية على هذا النحو .

إن أغلب البحاث من العلماء (مثل كلود برنارد وديهم وستوارت مل ولروى) متفقين على أنه لا يمكن تشبيه اكتشاف فكرة قيمة جديدة بحل معادلة. ولهذا كان الابتكار فى تاريخ العلم ، وهو عمل جماعى ، من آثار التلقائية الفردية . أما هذه السيطرة المنطقية على نظرية لمدرسة فنية أو على مثال شخصى للفنان فإنه أمر لا يتأتى إلا متأخراً ولا يقوم أبداً بدور النظرية التى يستخلص منها العمل . حقاً إنه لا بد من الاعتراف بأن هناك تأملا يسبق الابتكار ويعد له ولكن هذا التأمل له دور مزدوج : دور منطقى سلبى فى الغالب تستبعد فيه الأفكار الخاطئة أو غير المخصبة (١) ، ودور تجميعى يعد الأطر والمواد التى تنظم وتترى من الدفعة التخيلية . ولا شك أن العمل طالما هو فى دور الاحتضان فليس ثمة ابتكار ولا عبقرية كما أن العبقرية بلا هذا الدور ستظل عاجزة غير قادرة إن النفس المبتكرة فى دور الاحتضان أشبه ما تكون بالمحاليل المشبعة التى تتوفر فيها كل عناصر التبلور ، فكلما كثرت هذه المواد كلما كانت البلورة أكثر جمالا وكبرا . ولكنها لن توجد أبداً بدون هذه الصدمة الخفيفة أو وجود هذا الجزئ الصلب . هذا الجزئ الذى لولاه لما تم شىء . ولما أصبح لكل هذه المواد قيمة هو التصور الشئ للعمل .

وإن دراسة وثائق التأمل الباطنى للفنانين لتكشف لنا عن أن ما يرتبط به الفنان هو أساساً عمله ذاته كشىء محقق له مكانه فى العالم مجرداً عن كل الصلات التى تربطه بخالقه . إن كل خلق فنى يفترض بجماليونيه أو حباً للمخلوق .. للشىء كما تحقق . ولقد حاول سوريو فى أكثر من مكان فى كتبه التعرض للمشاكل المنطقية(٢) والمشاكل النفسية(٣) التى يثيرها موضوع الميل العاطفى . ويمكننا أن نلخص هنا موقفه من وجهة النظر السيكولوجية حيث أنه هو الذى يهمنا الآن . يفرق سوريو بين لونين من العواطف أولها يكون موضوع العاطفة المادى متعدداً متغيراً ولا يكون لها من وحدة تربطها فى تعاقب موضوعاتها إلا وحدة الفكرة الأساسية Unié thématique ؛ أما الثانية فتكون هذه الوحدة وحدة واقعية من

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

(٢) E. Souriau : Pensée Vivante et Perfection formelle. 1925. p. 28 sqq.

(٣) E. Souriau : Abstraction Sentimentale 1925, passim.

حيث أنها تتجه إلى موضوع واحد من حيث أنه شيء (Chosalement). فارق بين محبه دون جوان التى تبقى دائماً بتغير موضوعاتها (النساء) التى تتجه إليها ، وبين ذلك الحب الذى يتبع موضوعه فى كل تحولاته التى يخلبها عليه الزمن والحياة . من هنا تنشأ الصراعات العاطفية المختلفة عندما ينفصل الموضوع التيما thème عن الموضوع — الشيء .

ومما لا شك فيه أن الميل الشعورى الذى يبطن . إن صح القول . عملية الخلق الفنى هو من العواطف التى يكون موضوعها شيئاً وليس مجرد لوينة عاطفية ، فهو يتابع موضوعه خلال كل تحوراته . بل وقد يفقد خلال هذا التتبع تلك الصفة العاطفية الأولى . ويفرض المنطق الخاص بالموضوع نفسه شيئاً فشيئاً على الروح الخالق ، ولا يتكشف هذا الفرض فى صورة من صراع للنفس مع العوائق الخارجية غير المنتظرة كما يرى ماكس دسور والقائلين بالتعبيرية بل فى صوره ما تبذله النفس من جهد لاستخلاص هذا المنطق لتساعد الموضوع كى يكتسى صورته الخاصة ولمتابعته عند الحاجة خلال متاهاته. إن من السهل وخاصة بالنظر فى الموسيقى — أن نتبين أن مقصد الفنان إنما يتجه إلى الشيء المخلوق وليس إلى التعبير عن مشاعره هو أو تأثراته الكيفية الأولى . بل إن الشيء المنتج — كما قلنا — قد يختلف نتيجة لضرورة استخلاصه لماهيته المعمارية الداخلية ، عن الادراك الاول له . فحيث ينفصل الموضوع — الشيء عن الموضوع — التيما فإن الخالق لا يتبع إلا الموضوع الشيء عادلا عن حالته العاطفية الأولى . إن هذا « الانحراف بالتحقيق » قانون دائم من قوانين عملية الإبداع الفنى .

وهكذا يمكننا القول أن الفن حتى من وجهة النظر السيكولوجية ليس إلا مجرد الخلق لشيء . وأن العاطفة السائدة التى تسيطر على الخلق الفنى إنما هى الرغبة فى تحقيق شيء محدد فى ماهيته الشيئية الواقعية الجزئية . وهكذا نرى أن ليس فى دراسة ظواهر الخلق الفنى الذاتية ما يتعارض مع تلك السمة الاجتماعية التى يريد سوريو أن ينسبها له من حيث أنه مهنة كالصناعة تنتج أشياءاً لها استهلاك خاص فى المجتمع .

وهذه الميزة السيكولوجية للفن التى تبيناها تكفى لفصله عن العلم وعن الأخلاق ،

(١) E. Souriau : Avenir de l'Esthétique 1929. pp. 121-123

(٢) Paulhan. Psychologie de l'invention 1901 p. 73-135 et 142.

وهذا أمر لا تحققه الكثير من التعريفات ؛ ولكنها لا تكفى 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 داعى من حدود الفن ولا تحترم طبيعته ؛ فالفن الذى 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 فى العرف العادى إنما سيفقدنا آخر الأمر كل وسيلة لتمييزهما عن بعض وسيجعلنا ندخل فى حدود الفن المصورين الفوتوجرافيين بل والحدادين وصانعى الأحذية وكل الصناع الآخرين . إن سوريو لا يتردد فى قبول ذلك ولكنه يسرع فيقرر أن بحثه عن حدود الفن قد جعله يبتعد كثيراً عن الفنون التى ألفنا قصر هذا اللفظ عليها ؛ ويدخل فى 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 تدريجياً تترتب فيه الفنون حسب ما تتطلبه كل منها من معرفة جمالية ؛ كما سيتضح فيما بعد .

إننا نتوصل من هذا إلى أن نرى مدى اتساع مدلول 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 فى شيء ، بل على العكس من ذلك هو أمر يثريه ويجعله أكثر نبلا . إن إتساع كلمة فن هو فى الواقع الذى سيسمح لنا بأن نفرق بينه وبين الصناعة .

لقد قلنا إن الفن هو فى ماهيته نشاط يستهدف خلق أشياء . وإنه ليسهل ليسهل علينا أن نثبت أن هذه الصفة كافية أن تعرفه تعريفاً جامعاً مانعاً وأن نتبين إن الصناعة هى غير ذلك . ولكى نثبت هذا فلنحاول أن نضع الفن بين مجموع الوظائف التى تكفل العيش للأفراد والتطور للمجتمعات . ولنتساءل أولا ما هى أقسام العمل الاجتماعى الرئيسية ؟ إن التقسيم العادى يقسم أفراد المجتمع بين المهن التالية : الزراعة والإنتاج الصناعى والمهن الحرة ، وصناعات النقل . ويرى سوريو أن مثل هذا التقسيم ليس تقسيما للعمل من حيث هو بل هو تقسيم للأناسى . فلقد يصعب من وجهة النظر الإقتصادية التمييز بين الواحد والآخر . ولذلك يحرص هو على أن يقدم تعريفات لهذه الأعمال تكون وسيلته للتدليل على

قيمة تعريفه للفن وأهمية هذا التعريف فى الفصل بينه وبين هذه المهن الاجتماعية الأخرى . ولن ندخل فى تفاصيل هذا البحث الذى يفرد له سوريو فصلا كبيراً فى كتابه مستقبل علم الجمال (Ch. XX IV 17 133-148) ولكننا سنقتصر هنا على أن نقدم تعريفاته لهذه الأعمال . على اننا يجب أن نلاحظ أنه يقف من جميع هذه الأعمال نفس الموقف الذى وقفه من الفن . أى أنه لم يهتم أساساً إلا بعلاقتها بمقولة « الشىء » كما يفهمها هو .

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

أما التجارة فهى فى 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 التجارى لا يمس من الأشياء إلا صفاتها الخارجية : فهى عمل يستهدف من حيث هو عمل تنظيم تغير الصفات الخارجية للأشياء .

ومن هذا قد يتبادر إلى الذهن أن صناعة النقل ليست عملا مستقلا بل هى ضمن العمل التجارى . ولكن لا شك أن سائق القطار أو قبطان المركب ليس تاجراً . إنه ينال مرتبه نظير القيام بفعل محدد . قيادة هذا القطار من بلد إلى بلد أو قيادة هذا المركب من ميناء إلى ميناء . فعمله لا يغير فى طبيعة « الشىء» الذى ينقله ولا يحدث تحويراً لا داخلياً أو خارجياً فيه . بل إن عمله ليعتبر قد تم حتى ولو فشل من ندبه لهذا العمل فى تحقيق مقصده . فميزة هذا العمل أنه Opératoire يستهدف تحقيق أفعال محددة تستدعى بذل جهد فيزيقى أو عقلى .

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

النوع من العمل . فالمحامى والطبيب والمدرس ينالون جزاءهم نظير القيام بأعمال محددة. ويتم عملهم بإتمام هذه الأعمال أيا كانت النتيجة . فليس المدرس مسئولا عن نيل تلميذه للشهادة كما ليس القسيس مسئولا عن دخول من يسمع عظاته الجنة .

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

وإذا كانت التفرقة بين التجارة والفن بينة ، فليس فى هذا ما يدعو للقول باستحالة إصابة الفن بالتجارية ، إذ هذا بين أحياناً حتى فى الأدب وخاصة فى الفنون الصغرى . وإذا كانت الأعمال المنحصرة فى 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 محكا 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 يفترق تماماً عن الفن ولا يلتقى به إلا نادراً كفى حالة البستانى الذى يستخرج زهوراً خاصة جديدة وإن كان فى عمله هذا جرعة من التجارة . وقد يتبادر إلى الذهن أول الأمر أن العمل فى الصناعة الكبيرة أو البدائية يستهدف خلق « الشىء » ، ولكننا لو نظرنا فى تفصيل العمل فيها لوجدنا أن العمل المولد « للشىء » المخلوق ليس إلا جزءاً محدوداً مقصوراً فى كل العمل .

وتكفى 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 للشىء المحدد الذى يخرج من هذا العمل . وهذا موقف عقلى خاص يسيطر على نفوس الفنانين الكبار أثناء عملهم ، نجده حتى فى العمل الذى يستهدف التركيب المتواضع للآنية الخزف أو الزجاج ونجده فى أنواع الخلق التى تشغل مكاناً كبيراً أعنى البناءات المعمارية ، كما نجده ، وإن كان ذلك فى شكل تنظيمى عقلى أكثر منه فى شكله العينى الفعال ، لدى مهندس الصناعة أو رئيسها عندما يفكر فى تحديد شكل الشىء

الذى تصنعه مصانعه وتنشره فى الأسواق . كما نجده أخيراً لدى البدائى وهو يجهجم بصعوبة تعاويذه أو يصنع صورة فى كهفه . إن وجود هذا الموقف يخلق تشابهاً كبيراً بين أنواع النشاط التى يوجهها . كما أن الأعمال التى لا يتبدى فيها هى تخصصات السلوك الإنسانى التى تكون عادة ما يقابل الفن .

إن خاصية الفن هى أنه يميل بماهيته إلى « خلق أشياء » . ويستعمل سوريو الكلمة اليونانية Skeuos التى تعنى أثاث . آنية . أداة أو مجرد شىء ، ويستحدث منها كلمة Skeuopoétique صانع للشىء كى يلخص محاولته لتعريف الفن قائلا : « إن الفن ، فى توزيع العمل الاجتماعى هو وظيفة سكيوبوتية » .

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

وإن موقف الاستطيقا الموضوعية من الفن يجب أن يكون كموقف علوم الطبيعة المختلفة من الفنون التطبيقية لها ولذلك كان من الواجب أن تحوى بشكل كلى تلك المعرفة الكامنة فى ممارسة الفن . هذا هو ما يصرفنا إلى بحث هذه المعرفة ، لا لأنها فى ذاتها موضوع الاستطيقا بل كى نستخرج منها موضوع الاستطيقا .

قلنا إن وظيفة الفن هى خلق أشياء ، أشياء من حيث هى أشياء ، فليس ثمة فن من غير واقعية بالمعنى الأفلاطونى للواقعية أى القائل بأن المهايا أشياء .

ولا يعنى هذا بالضرورة أن يعرف الفنان ما هو الشىء ، فكما يقول ديدرو إن من يصنع ناراً لا يشترط فيه أن يعرف ما هى 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 فى عمله على هذا الطابع الواقعى ، فنحن نعرف أن العمل لا يتم ولا يكمل حتى يتخذ هذا الطابع . فإن لم يكن ثمة ضرورة لأن يعرف الفنان ما هو الشىء ، فلا بد أن يكون لديه الإحساس به فيستطيع أن يميز ما هو شىء وما هو ليس كذلك . وتصور الشىء المتضمن بالضرورة فى عمل الفنان ليس هو التصور الواعى التأملى الفلسفى للشىء بل هو تصوره ذلك الذى

يلعب دوراً فعالا فى إدراكنا العادى . ولكن ليس ثمة فى الحقيقة ما يدعو إلى الفصل هنا بين هاتين الوجهتين من النظر لأن فكرة الشىء فلسفيا لا يمكن أن تعرف إلا كما هى متضمنة فى الإدراك ؛ فليس إدراكنا أصلا إلا إدراك لأشياء . وفكرة الشىء تنقسم بالتحليل إلى عنصر صورى Formel أو متعلق بالماهية الشيئية Quidditatif وهو مجموع تحديدات المدرك من حيث هو كذلك ، أو الماهية الحسية كما هى متحققة فى الإدراك الحسى ، وإلى عنصر مادى هو مجموع الضرورات التى تنظم واقعة تحقق المدرك . والمهم ، الذى يقصد إليه سوريو من هذه التعريفات هو أن ينفى 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 القارىء بأن نستطرد قليلا فى شرحها . إن هذه الشجرة التى أراها أنا أو أنت مثلا تتبدى فى نفسينا بتحديدات قد تختلف لدى كل واحد منا أو قد تتفق إذا نظرنا إليها على أنها مندرجة تحت أجناس موضوعية أو بطريقة تخطيطية خالصة مثلا . هذه التحديدات هى ما نسميه صورة الشجرة . أما كون إدراكينا يقعان معاً لنا وأن من الممكن أن نعتبر لها 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 . فلإدراكى لهذه الشجرة ولإدراكك 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 والعقلية الأخرى . إنما يتضمن تقرير وجود مادة واحدة مشتركة بين إدركاتى المتعاقبة . بل إنه من الممكن لى أن أتصور هذه المادة المشتركة فى صورة لا تتغير على الرغم من تغير وجهة النظر . هذه الصورة هى مثلا ، 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

نتيجت عن وجهة للنظر تعد مفضلة . وتقرر بعلاقاتها 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 تقيم فى نفسى ثنائية أشبه بثنائيتى أنا وأنت ونحن ندرك الشجرة : فإذا ما شككت فى إدراك عينى اختبرته بإدراك يدى . ووجود قانون من الإتفاق بين هذين النظامين الحسيين . البصر واللمس . يفترض مادة مشتركة لكليهما . فإذا كان شكى يرجع إلى عدم معرفتى إذا ما كان التغير فى إدراكى للشىء راجع إلى تغير فى الشىء ذاته أو إلى تغير فى وجهة النظر ، فإننى أبحث عن صورة إدراكية ، أيا كانت ، بشرط ألا يكون لوجهة النظر التى أدرك منها الشىء قدرة على التغيير فيها . وإن كان من الممكن أن تغيرها وجهة نظر أخرى . وثبات هذه الصورة التى اخترتها يعطينى الحق فى أن أقرر أن إدراكى الأولين إنما يقصدان شيئاً . وأن افترض لهما مادة واحدة مشتركة . ولقد يرى البعض أن فى هذا الحديث الكثير من التعقيد لا يستدعيه الحديث عن أفعال النفس المتعلقة بأمور عادية متبذلة . ولكن هذه الموضوعات هى عادة من أصعب الموضوعات وأدقها وأكثر حاجة إلى أن تصاغ فى لغة سيكولوجية موضوعية بحيث لا يدخلها أى افتراض ميتافيزيقى .

يعتقد سوريو أن من الممكن صياغة مشكلة الصورة والمادة والتمييز بينهما دون تدخل الافتراضات الميتافيزيقية . إذا ما ميزنا فى كل إدراكاتنا العملية للأشياء — أو المظاهر إذا اختار البعض هذا اللفظ — بين .

١ — أحوالها المختلفة عينية وتجريداً . أو ذلك الجزء منها الذى يمكن أن يعزل وأن يأخذ شكلا آخر أو أن يوجد فى غيرها :

٢ — وبين ذلك الجزء الجوهرى منها الذى ندركه سواءاً فى موضوعات العالم الطبيعى أم النفسى — أيا كان تصورنا الميتافيزيقى لهذا العالم — : إذا ما حاولنا إدراكها عارية عن كل وصف صورى .

إنه يعتقد أنه يخلص للاستطيقا الموضوعية هذين التصورين : الصورة والمادة ، من مدلولهما الخاص فى لغة النقد الفنى : حيث يحدد معناهما فى مجال الفن فحسب وعلى نحو غاية فى الغموض . وذلك كى يهبهما قيمة كونية عامة حيوية .

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

جنس معين من الأشياء ، بل بمقولة الشيئية 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 والنقدية تكاد أن تكون محلولة ؛ ما دمنا قد رأينا أن من الضرورى رد هذين التصورين إلى تصور الشىء وإلى مجال الإدراك العادى . هكذا يرى سوريو أنه يستطيع حل مشكلة الصورة والمادة التى ثار حولها النزاع الكثير دون صعوبة بل ؛ وعلى الخصوص ، دون تفضيل عاطفى أو أحكام تقويمية .

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

ويمكننا أن نستخلص من هذا أن الفن هو العمل السكيوبوتى . Travail Skeuopoétique وأن المعرفة التى يحصلها الفنان هى معرفة بصور الأشياء . ولكننا نلاحظ أننا لا نتحدث هنا إلا عن الصور السكيولوجية أو الصور التى يخلقها الفن . وليس لهذه الصور من ناحية — هذا الإتساع الكسمولوجى الذى ينشده سوريو للاستطيقا ، كما أنها من ناحية أخرى ، خاصة جداً إلى الحد الذى تعتبر فيه فردية . فهل من الممكن على الرغم من هذا . أن نقيم استطيقا 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 جداً ، أى بمعناها الفيزيوكيميائى . ولقد ترتب على مثل هذا التقسيم الشائع

(١) انظر المقال السابق عن سوريو : مجلة علم النفس . أكتوبر ١٩٥٢ .

الكثير من النتائج التى لا تخلو من أهمية . فلقد نتج عن هذا أن عزلت الموسيقى والفنون المرتبطة بها وكادت أن تترك فى أيدى متخصصين فيها فحسب . وفضل النقاد والباحثين فى تأملاتهم عن الفن أن يتجهوا إلى الفنون الشكلية ؛ كما أنه قد خرج عن ذلك أيضاً تقرير لون من الامتياز ينسب للفنون الجميلة الثلاث الداخلة فى نطاق الفنون الشكلية وهى الرسم والنحت والمعمار على الفنون الزخرفية . وليس هذا الامتياز الذى ينسبه النقاد إلى تلك الفنون الثلاث متعلقاً بقيمتها الجمالية ، ولقد سبق لنا أن رددنا على من قد يعتقد ذلك — بل إنه متعلق فى رأيهم بماهيتها الفلسفية .

غير أننا لو تخلينا عن هذه الوجهة المادية من النظر واهتممنا بدراسة طرائق الروح(١) فى الخلق الفنى لتبينا صلة بينة هامة بين الموسيقى والفنون الزخرفية(٢) وليس هذا مجال التوسع فى تفاصيل هذه الصلة ولكننا سنشير إليها لأهميتها فى عرض مذهب سوريو الجمالى .

فى الموسيقى ثلاثة عناصر لكل منها معماريته الخاصة : الوقع Rythme والنغم المنسجم Mélodie والنغم المتوافق Harmonie .

فالوقع هو تنظيم متوالى لعناصر متغيرة كيفيا فى خط واحد بصرف النظر عن اختلافها الصوتى . وتلك هى معمارية الوقع ذات البعد الواحد . وهى بدائية فى الموسيقى بمعنى أن موسيقى البدائيين ممكن أن تصور على أنها تلاحق منتظم لصوت وصمت ، وصوت قوى وصوت ضعيف ؛ بحيث يمكن اعتبار معماريتها معمارية وقعية .

ونفس هذا المبدأ هو السائد على الزخرفة البدائية فى شكل توزيع للموضوعات أو الأشكال على مسافات ونظام محددين . وبهذا يمكننا أن نقول إن فن الزخرفة وقعى فى جوهره .

أما الميلودى فهى تكون معمارية مخالفة لمعمارية الوقع إذ هى ترتبط بسلم تترتب 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 الثانى الذى 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 فى 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 هى معمارية الهارمونى التى تبرز القيم العاطفية والألوان المختلفة لدرجات السلم .

ففى الموسيقى والإرابسك نجد أن الروح الخالقة تسلك طرقاً متشابهة مستخدمة مواد مختلفة . وأن الفنين فى كلا المجالين يكونان « أشياء » تتسلسل صورها تسلسلا مشابهاً وفقاً لمنطق داخلى واحد . فإذا ما نظرنا فى الفن على العموم لتبينا أن الاختلافات المادية التى نلحظها مباشرة بين أجناسه لا قيمة كبيرة لها وأن من الممكن تقسيم هذه الأجناس الى مجموعتين تسود إحداهما أو الأخرى حسب العصور والحضارات .

أما المجموعة الأولى فتشمل الموسيقى وفن الزخرفة والمعمار وهى تمتاز بأن تكوين الشىء » فيها لا يخضع إلا لخواص صورته الداخلية ، والمادة فيها صورة واحدة أو من الدرجة الأولى . أما المجموعة الثانية وهى 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 مثلا هى فى صورتها الأولى مستوى قد توزعت عليه بقع ملونة حسب نسب معينة وخرج عن هذا التوزيع أنواع من التضاد أو التوافق ، أما صورتها الثانية ، فهى صورة المنظر أو الشخص الذى يدرك من هذه الأوضاع الأولى . ومن الجلى أن الصورتين ، الصورة الأولى والثانية ، تلعبان فى فنون هذه المجموعة الثانية دوراً نسبياً تختلف أهميته حسب الأسلوب الذى 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 هى مادته الفيزيوكيمائية 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 فى تاريخ الفن ، بل ان ثبات الكثير من الصور فى تاريخ الفنون على الرغم من تغير المواد حقيقة مألوفة عادية . (إن معابد الرخام الإغريقية الأولى تعيد

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

ويستخلص سوريو من هذا كله أن الصورة الأولى للعمل الفني هي قبل كل شيء ماهية سكيومورفية Quiddité Skeuomorphique . ويوضح رأيه قائلا « 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 بالفخار مثلا ، بقدر ماهي معرفة بماهية الشيء المخلوق . والأمر كذلك بالنسبة للفنون التمثيلية أو التصويرية ، فليس الرسام من يهتم بالورق والأقلام أو حتى الألوان بل بخطوط الأجسام الحية وتغير المنظور وثنيات الأثواب » . . .

فالاستطيقا كعلم لاتهتم إذن بدراسة تحديدات العمل أو نسبة المادية بل بصورته بالمعنى الفلسفي العام . ومع صورة العمل تدرس كل صور العالم المرئي واللامرئي التي يمكن للفن أن يجعل من أعماله تحقيقاً 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 ، مستغلا لها إن عاجلا أو آجلا ولكن دون التوقف أبداً عن محاولة اثرائها . إن نفي هذه العمومية لهو نفي لقيمة كلمة الرسام المشهور Carle Vernet عندما أتهم بالمبالغة في تقدير ثمن لوحة قد أتمها في بضع ساعات : « إنكم مخطئون ، لقد ظللت أعمل فيها ثلاثين عاماً »

أما عن الضيق المزعوم لهذه المعرفة فأننا نستطيع الرد عليه إذا ما نظرنا في مدى اتساعها واختلاف هذا المدى في الفنون المختلفة ، بحيث نستطيع أن نقسم الفنون تقسيما كيفيا — غير هذا التقسيم الوضعي الذي عرضناه — تقسيما يبرز الفحوى الشعوري للعمل الفني ..

قلنا فيما سبق إن تعريف سوريو للفن يدخل فيه الكثير من الأعمال المتواضعة التى تنتج أشياء قد تكون مبتذلة قد قصد بها للاستعمال العادى كأعمال النجار والترزى 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 داخلة فى ميدان الفن . إنه يعترف بأن له فى نفسه ميلا خاصاً للفنون الصغرى ولكنه لا يستطيع أن ينكر تميز الفنون الجميلة وسموها عنها « يا صانع الأحذية لا تحكم على ما هو أعلى من الحذاء»(١) ولكن انخفاض قيمة الأعمال الفنية فى هذه الفنون لا يرجع إلى القيمة الخاصة بالعمل الجزئى ، بل الى مدى المعرفه المتضمنة والمطلوبة فيها بالنسبة الى تلك المتضمنة فى الفنون العليا أو الجميلة . فالفنون الزخرفية تعد أقل قيمة من تلك التى تسمى فنوناً جميلة لأنها تفترض معرفة أقل اتساعاً بالكون . معرفة محصورة فى شكل الشىء (سكيومورفيه) . ومن هذا نستطيع أن ندرك مدى الإتساع الذى يهبه سوريو للاستطيقا باستعماله لتصور للصورة يخرج بها عن دائرة الفن العادية الضيقة التى تعود النقاد أن يقصروها عليها . إن الصور بمعنى أنها المهايا المشيئة للمدركات ، والمادة بمعنى كل المقومات الطبيعية التى تسمح لهذه الصور أن تظهر وأن تتعاقب وأن يتضمن بعضها البعض أو أن يستبعد بعضها الأخر . الصورة والمادة بهذا المعنى يقيمان مجالا لا محدود للاستطيقا كعلم كلى للصور . فهى علم للصور السكيومورفيه فى ذلك العديد من الفنون التى تخلق أشياء ذات صور بسيطة كالمعمار والفنون الصغرى ، بل وحتى الموسيقى حيث يكون القصد فيها هو خلق مجموعات صوتية قيمتها فى صورتها دون النظر الى التعبير عن شىء غير ذلك . أما فى الفنون التصويرية أو الفنون من الدرجة الثانية فهى علم لصور الكون كله .

وهذه الصور هى صور مجردة كلية متعلقة بالماهية ، إذ أنها تكون ، حتى لذلك الذى لا يمكن أن يرى مرتين ، إطاراً دائما 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 يعتقد أنها قادرة على أن تكون صورة

---

(١) كلمة مشهورة للرسام Apelle قالها لصانع أحذية انتقد رسمه لحذاء فى إحدى لوحاته وأراد أن ينتقد بقية اللوحة .

لعديد آخر من الجواهر . بل وأن جوهرها الأصلى قد اكتسى بعدها بعديد أخير غيرها من الصور .

— وبعد هذا كله نستطيع أن نلخص خطوات هذا البحث الاستطيقى فى الصيغ التالية :

١ — إن الاستطيقا هى العلم الذى يضع تحت أجناس كلية المعارف الخاصة المتضمنه فى النشاط الفنى .

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

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

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

بدر الديب