الفصـــل الأول

علم الجمال وموضوعـه

لم تستقل فلسفة الجمال وتصبح فرعا من فروع الفلسفة إلا فى النصف الأخير من القرن الثامن عشر ، وقد وضع ذلك الفيلسوف الألمانى باومجارتن Baumgarten عندما عرف هذا الفرع باسم الأستطيقا Aesthetics وحدد موضوعه فى تلك الدراسات التى تدور حول منطق الشعور والخيال الفنى وهو منطق يختلف كل الاختلاف عن منطق العلم والتفكير العقلي .

ومنذ ذلك التاريخ تقريبا صار لعلم الجمال مجاله المستقل عن مجال المعرفة النظرية وعن مجال السلوك الأخلاقي وسار فى تأكيد هذا الاتجاه أيضاً الفيلسوف الألمانى الكبير عمانوئيل كانط kant الذى انتهى إلي القول بأن الخبرة الجمالية لا ترجع إلي النشاط النظري الذى يقوم به الذهن والذى يحدد شروط المعرفة فى علوم الرياضة والفيزياء كما لا ترجع إلي النشاط العملي الذى يحدد السلوك الأخلاقى المعتمد على الإرادة ولكنه يرجع إلي الشعور باللذة الذي يستند على اللعب الحر بين الخيال والذهن . (١)

وليس معني ذلك أن مشكلات علم الجمال لم تدرس قبل ذلك التاريخ ، فالتفكير الفلسفى الذي عني بتعريف الجمال والفنون الجميلة كان موجودا منذ عصر سقراط وحتى قبله في اليونان .

وتعنى فلسفة الجمال بنظريات الفلاسفة وآراهم فى إحساس الإنسان بالجمال وحكمه به وإبداعه فى الفنون الجميلة .

ولذلك لا يتم تفسير هذه النظريات بغير الإشارة إلي تاريخ الفنون على نحو ما تقتضى الفلسفة الأخلاقية البحث فى دوافع السلوك وغاياته أو يقتضى المنطق البحث فى تاريخ العلوم وطرق التفكير .

وتتميز فلسفة الجمال عند تناولها للفنون الجميلة وتاريخها ،بأنها لا تتناول آثارماضية بقدر ما تتناول العوامل والمؤثرات المكوّنه للوعى الجمالى عند الإنسان ، هذا الوعى الذى تكون على مدى العصور ، ذلك لأن لروائع الفن ، والأدب قيمة دائمة ، ويترتب علي ذلك أن يصبح البحث في تاريخ النظرية الجمالية بحثا في مكونات الوعى الجمالى عند الإنسان ومظاهره المختلفة (٢) .

---

(1) E.Kant. Critic of Judjment

(2) B . Bosanquet , A History of Aesthetic G . Allen &Anwin . 1949 PP 1 - 3 .

والجمال قد يدرك في الطبيعة كما يدرك في الفن ولكن ادراك الجمال الطبيعي لا يقتضي من الإنسان تدريبا معينا فهو إدراك مباشر مثله مثل الإدراك العادى للأشياء والموجودات ولكن حقيقة هذه الأشياء والموجودات تظهر بوضوح في علم الطبيعة أو الفيزياء ، وكذلك يدرب إحساس الإنسان بالجمال بواسطة الفن كما يدرب إدراكه للواقع بواسطة العلم . (١)

فنحن نطمئن إلى المعرفة العلمية عندما نحاول فهم حقيقة الأشياء الموجودة فى الواقع وكذلك نطمئن إلى الرؤية المدربة بالفن عندما نحاول تفسير الجمال .

وعلم الجمال المعاصر يخرج الموضوع الطبيعي من مجال النقد الفنى لأنه ليس ثمرة الابتكار أو الإبداع الفنى فموضوعات الطبيعة كالزهور والبحار والطيور وإن كانت تثير بهجة الإنسان وإعجابه إلا أنها لا تكتسب قيمة جمالية إلا من خلال الذوق الفنى والرؤية المدربة التي تستخدمها مادة للتعبير الجميل .

وإذن فمن خلال التعبير الفنى يكتسب الجمال الطبيعي قيمة ويصبح موضوعاً للتذوق الفني ولذلك يمكن أن يقال أن موضوع علم الجمال ليس هو الأشياء الجميلة التي ندركها بشكل مباشر بل هو أقرب إلي أن يكون تفسيرا للتعبير الجميل عن الأشياء سواء كانت طبيعية أو مستمدة من الحياة الإنسانية .

فمن خلال التعبير الفني يظهر احساس الإنسان وذوقه وقيمه ، وكذلك يمكن لأى شيء سواء كان طبيعياً أو صناعيا أو موضوعا من الحياة العادية أن يتحول إلي موضوع له قيمة جمالية إذا أحسن الإنسان التعبير عنه .

فعلم الجمال يعني إذن بالقيم الجمالية كما تبدو من خلال الأعمال الفنية ، وفي هذا الموضوع يقول أحد كبار المفكرين في علم الجمال الفرنسى (٢) .

يقـــول :

" إن الطبيعة ليس لها قيمة جمالية ، إلا عندما تنظر إليها من خلال فن من الفنون ، أو عندما تكون قد ترجمت إلي لغة أو إلي أعمال أبدعتها عقلية أو شكلها فـن وتقنيـة Technique.

---

(1) Ibid

(٢) شارل لالو : مبادى علم الجمال ترجمة د / مصطفى ماهـر

ويقول بعبارة أخرى :

« إنه توجد في تاريخ الفن طبيعات مختلفة بقدر ما وجدت من مدارس فنية مختلفة . فالطبيعة فى حد ذاتها ، لا تدخل ميدان الاستطيقى L'Esthetique أو اللاستطيقي inésthetique بل إنها في مجال تعوزه الصفة الاستطيقية Anésthétique وذلك علي نحو ما نقول أخلاقى moral ،أى متفق ومبادىء الأخلاق . ولا - أخلاقى im moral أى لا يتفق ومبادىء الأخلاق ، وما هو خارج نطاق القيم الأخلاقية amoral أو ما هو منطقى Logique أو لا - منطقى illogique وما يخرج عن نطاق المنطق allogique ومعنى هذا باختصار ، أن الجمال الطبيعى يتحول إلي موضوع للتذوق الفنى والحكم الجمالى من خلال الرؤية الإنسانية المدربة التى تتذوقه وتبدعه ولا تتخذ الاستطيقا الجمال الطبيعي موضوعا لها الا بقدر ما يكون هذا الجمال الطبيعي مشكلاً من خلال فن من الفنون ومجسدا فى تعبير فنى .

وموضوع الجمال وان كان واضحا فيما يبدعه الإنسان من أشياء يجسد فيها ذوقه واحساسه بالجمال فإنه يظهر أيضاً فيما نحبه ونفضله لا لمنفعة أو لهدف آخر غير ذاته ويقول الناقد الأمريكى ستفان كوبرن ببر . أستاذ الفلسفة بجامعة كاليفورنيا إن الاستطيقا أو علم الجمال هى بحث عن قوانين التذوق الجمالى ، وموضوعها هو تلك الأشياء التي نحبها لذاتها في حين أن باقي الأشياء الأخري نحبها لأنها وسائل تحقق لنا أهدافا أخري وهو يبحث في أبسط الأشياء التي نحبها كالصوت أو اللون أو الخط أو الايقاع أو الكلمة ثم في مركبات هذه البسائط الأولية فى الأعمال الفنية من عمارة ونحت وتصوير وموسيقى وأدب ورقص . (١)

ولعل أقدر الناس علي الإحساس والتعبير عن هذه البسائط الأولية هم كبار الفنانين وعظماء الشعراء . إذ يحدث عادة أن يرى الفنان مالا يراه غيره من عامة الناس من ألوان وأشكال وأصوات في الطبيعة من معاني وأحداث في الحياة فيحقق بفنه أو أدبه ما هو أشد جمالا وتأثيرا في النفوس من جمال الطبيعة أو موجودات العالم .

فشخصية " أناكرنينا " مثلا في رواية تولستوى تتحول بفضل براعة مؤلفها إلي حقيقة أشد وضوحا من آلاف المحبات من النساء اللاتى نراهن في الواقع ، وشخصية

---

(1) C . F . Pepper . the Basis of criticism in the Arts . 1946 .

عطيل في مسرحية شكسبير، أكثر خلوداً وتأثيرا من آلاف الرجال الذين تصيبهم الغيرة.

وقد يتخذ المصور في الموضوعات البائسة أو الكريهة ما يدفعه لإبداع القيم الفنية الرائعة وأبلغ مثال لذلك لوحة " جرنيكا " لبيكاسو أو لوحة الحذاء البالي لفان جـوخ أوهجاء الحطيئة وابن الرومي في الشعر العربي .

ولقد اختلف النقاد والفلاسفة فى تعريفهم لطبيعة القيم الجمالية ومقاييسها كما اختلفوا فى تفسيرهم للقيم الأخلاقية ومقاييسها فقد يرجعون هذه القيم إلى عالم مثالى يفوق الواقع أو يرون أن مرجعها شعور الإنسان فيما يعجبنا أو نفضلة فهو الجميل وهو الخيرولكن قد يحدث أن يعجب الناس بعمل فنى معين ويتجاهلون عملا آخر ثم تثبت الأيام أن ما يعجبون به ليس بذى قيمة. وما يتجاهلونه أكثر قيمة وأثبت علي مر الأيام ، وتاريخ الفن حافل بأمثله لروائع لم يقدرها أهل زمانها التقدير اللائق بها إذ من المحتمل مثلا أن يخطىء عمل فنى باستجابة سريعة من أكثرية الناس بسبب الألفة أو السهولة أو البساطة ، فيصبح تقدير القيمة كما يقولون مرتبطا بعدد الرؤوس التي وافقت علي وجودها وقد لا يكون هذا مقياسا صحيحا ، لذلك يفضل البعض تعريف القيمة بأنها ليست فيما نفضله فعلا بل فيما هو قادر علي إثارة تفضيلنا واعجابنا ، وسواء استجاب الناس أو لم يستجيبوا يمكن للشيء أن يكون ذا قيمة متى توافرت الظروف السليمة لكى تتم هذه الإستجابة وعندما يكون موضع الخبرة الصحيحة فالقيمة بهذا المعني هي ما هو موجود بالقوة علي حد قول أرسطو وليس هو الموجود بالفعل أو هو ما ينبغي أن يكون علي حد تعريف الفيلسوف الأمريكي جون ديوي من أن القيمة لا تظهر فيما نرغب فيه فعلا بل فيما ينبغي لنا أن نرغب فيه ." The desirable not the desired "

وقد أمكن للفيلسوف الألمانى عمانوئيل كانط أن يوضح طبيعة الحكم بالجميل أو حكم الذوق كما يسميه في كتابه « نقد الحكم » وفى رأيه أن الجمال لا يرجع إلي الأشياء وإنما مصدره الذات ولكنه مع ذلك ليس ذاتيا صرفا وليس مجرد شعور سيكلوجى ولكن فيه صفات الكلية والضرورة فيه الشروط السابقة علي الخبرة الحسية. وبهذا التحليل لحكم الذوق أكمل كانط فلسفته النقدية التي فسرت المعرفة الإنسانية بردها إلي عناصر قبلية سابقة علي الخبرة وعناصر بعدية مستمدة من الخبرة الحسية فبين أن الذهن الإنساني عاجز عن معرفة الحقائق في ذاتها وإنما يعرف الظواهر أى ما يمكن أن يخضع لصوره – صورتا المكان والزمان ومقولاته الاثنتا عشرة .

واحكم علي الجميل مختلف عند كانط عن الحكم علي موضوعات العالم الخارجي لأنه حكم منعكس لا يقع علي الأشياء الخارجية وإنما يقع علي الذات نفسها وما يجري بها إزاء الأشياء الخارجية ذلك لأن الجميل لا يندرج تحت تصور معين من تصورات الذهن لأنه ليس حكما منطقيا ناتجا عن تعميم ولكنه حكم خاص فقولي هذه الزنبقة جميلة حكم مختلف عن قولي كل الزنبق جميل .

وقد حدد كانط شروط الحكم بالجميل والجليل بأربعة شروط استمدها من قائمة المقولات المنطقية فحدده من حيث الكيف والكم والجهة والعلاقة فمن جهة الكيف حدد الجميل بأنه ما يسرنا بغير أن يترتب علي سرورنا به منفعة أو فائدة أو لذة حسية ومن هنا يختلف الجميل عن ما يسبب اللذة أو ما يرضى حاجة جسمانية ومن جهة الكم يعرف الجميل بأنه ما يسرنا بطريقة كلية وبغير استخدام أى تصورات عقلية فوصفى لشيء ما بأنه جميل لا يستند إلي أدلة عقلية وبراهين منطقية ومن ثم فسرورنا وبهجتنا بالجميل لا ترجع إلي دوافع شخصية وأسباب خاصة وهو يفترض اشتراك الجميع في الاعتراف بقيمته الجمالية . ومن حيث الجهة يتصف الجميل بأنه حكم ضروري أى عكسه مستحيل ويرجع السبب في ذلك إلي أن له أصول مشتركة لدي جميع أفراد الانسانية، فالذات الانسانية طبيعتها واحدة ويمكنها أن تستجيب استجابة واحدة عندما تكون بصدد الجميل .

ومن جهة العلاقة يتصف الجميل بأنه يوحي بالغائية بغير أن يتعلق بغاية محددة .

وبهذه الشروط أمكن لكانط أن يقدم تفسيرا للحكم الجمالى كان له فيما بعد أبعد الآثار في الفلسفة الحديثة والمعاصرة .

ولعل أهم ما ترتب علي نظرية كانط الجمالية هو أنه قد حدد للجمال ميدانه الخاص المستقل عن مجال المعرفة النظرية من جهة ومجال السلوك الأخلاقي من جهة أخري كذلك تفرعت عن فلسفة كانط الجمالية نزعة شكلية مرجعها أن الجمال قد أصبح محدوداً عنده بشروط قبلية سابقة علي الخبرة ، ومرجعها الذات (الترانسندنتالية) وترتب علي ذلك أن أصبح الجمال متصفا بالكلية والضرورة ومال إلي أن يكون أقرب إلي المثل الأفلاطونية الخالدة الثابتة وأصبح مجردا عن المضمون الاجتماعي والتاريخي القابل لأن يتغير ويتطور بحسب ظروف الزمان والمكان . فذهب هربارت فيما بعد إلي التوحيد بين الجمال والشكل فأكد الجانب الشكلي في فلسفة كانط .

ومن بين الفلاسفة المعاصرين يقدم الفيلسوف الأمريكى (١٨٦٣ـ ١٩٥٢) جورج سانتيانا مذهبه في القيمة الجمالية ضمنة كتابه الإحساس بالجمال [١] .

ويرى سانتيانا أن الجمال لا يوجد مستقلا عن إحساس الإنسان ، وقولنا إن هناك جمالا لا ندركه يساوي قولنا إن هناك إحساس لانشعر به ، والاحساس بالجمال يختلف عن باقي الإحساسات الأخري لأنه إحساساً وإن كان يخاطب الشعور الا أنه مصحوب بإدراك وبحكم نقدى أو بفعل تفضيل بمعنى أننا لا نفضل الأشياء لأنها تنطوى علي جمال معين وإنما تصبح الأشياء جميلة وذات قيمة لأننا نفضلها .

وهذا الحكم بتفضيل الأشياء يستلزم قدرا من العمومية وليس معني ذلك أن الحكم بالجمال حكم مطلق وضروري ولكن ذلك يعنى أنه إذا تساوت الظروف وتشابهت الأذواق والإدراك فعندئذ يحدث اتفاق بين أحكام الناس علي الجمال .

ويفرق سانتيانا بين الأحكام الأخلاقية والأحكام الجمالية علي أساس القول بأن القيم الأخلاقية هي قيم سلبية بمعني أننا لابد أن ندرك الشركى ننهى عنه في حين أن الحكم بالجمال قائم علي خبرة مباشرة وإيجابية بالموضوع ولا يتحتم أن ندرك القبيح كي ننهى عنه [٢] .

ويفرق سانتيانا بين الإحساس بالجمال والإحساس باللذات الجسمانية الأخري تفرقة تستند إلي القول بأننا عندمانكون بصدد اللذة الجمالية فإننا نكتسب شعورا أو وهما بأننا أحرار من أجسادنا ، أما اللذات الأخري فلا تكسبنا هذا الوهم إنها أقرب إلي وصف أفلاطون للذة من أنها أشبه بمسامير تدق نفوسنا وتربطها بالجسد ، ولعل مرجع ذلك إلي أن اللذة الجمالية ليست لذة مركزة في عضو معين من أعضاء البدن علي نحو ما تكون لذة الطعام والشراب مركزة في اللسان ، وعندئذ تكون لذة محددة ومنفصلة عن عملية الادراك وليست كذلك اللذات الجمالية لأنها غير مرتبطة بعضو معين كما أنها لا يمكن أن توجد منفصلة عن عملية الادراك بل إن مصدر اللذة فيها يرجع إلي أنها لذة

---

(1) Santayana G . The Sense of Beauty .

للكتاب ترجمة عربية للدكتور / مصطفى بدوى ويراجعة الدكتور زكى نجيب محمود. لذة لا تشعر بها والإحساس بالجمال إحساس له طابع خاص .

(٢) الاحساس بالجمال ، ص ٢٠ وص٢١ .

إدراكية بخلاف اللذات الحسية التي ينفصل الإدراك فيها عن الإحساس الجسدى وهي لذة وإن كانت حالة في الانسان إلا أنها توجه إدراكنا إلي شيء خارجي بحيث نتوهم أن هذه اللذة إنما هي صفة في الأشياء الخارجية وينتهي من هذا الرأى إلي تعريف الجمال بأنه لذة تحولت إلي موضوع .

Objectified pleasure or Beauty is pleasure regarded as the quality of a thing .

ويوضح موضوعية هذه اللذة أو هذه الصفة بقوله إننا قد نسقط من ذاتنا معني علي الموضوع الخارجي كما لو قلنا مثلا مكان حزين أو قصة مثيرة أو موسيقى شجية .

وهذه العملية التي يسقط بها الإنسان حالته الباطنية علي الموضوع الخارجي إنما هى مستمدة من ميل الإنسان الفطري لتجسيد إنفعالاته وإحساساته فالبدائى مثلا ينزع إلي أن يملأ العالم بالأشباح التي تمثل مخاوفه ومشاعره الذاتية ، وكذلك يكون الحال بالنسبة للخبرة الجمالية حين تنشط هذه النزعة في تحويل الانفعال بالنشوة أو باللذة من الذات إلي الشيء الجميل فنظن أنها صادرة عنه منبثقة منه وليست نابعة من ذات الإنسان وكيانه عضوى ، وقد يكون الموضوع الذي يثير فيه هذه الاحساس مستمدا من الطبيعة غير أن الجمال الذي نتحدث عنه في أغلب الأحيان يكون من أبداع الفن الانسانى أى يكون في التعبير الجميل عن الأشياء .

بين النقد وعلم الجمال :

يثير علم الجمال أو الاستطيقا مشكلات لا تدخل تحت عنوان أى علم من العلوم المختلفة وان كان يستفيد فعلا بالدارسات العلمية للفن من علم نفس وعلم اجتماع وانثروبولوجيا لأن كل هذه العلوم تسلم بأن للفن قيمة .. فقد يفسر عالم النفس لِمَ تستجيب أكثرية الناس لشكل معين أو لِمَ يزدهر فن معين نتيجة لتنظيم اجتماعي أو سياسي معين لكن لا يتناول أى من هذه العلوم البحث في قيمة الفن وطبيعة العمل الفني .

وكذلك يقوم النقد بتحليل عمل فنى معين فيحكم علي قصيدة أو علي لوحة ليبين مواطن الجمال أو النقص فيها ، أما المبادىء العامة للنقد التي يفترضها الناقد عند حكمه فإنما ترجع إلي علم الجمال .. وكثيرا ما تجد النقاد كالعلماء يسلمون بمقاييس للحكم الجمالى قد تكون مستمدة من سلطة القدماء وحين يأخذون في تطبيقها يفاجأون بفشلها كما لو حاولنا تطبيق معيار المشابهة أو المحاكاة علي فن التصوير الحديث فنجده

معيارا يفشل في بيان قيمته – هذه الحاجة إلي مراجعة المعايير التي يرجع اليهاالناقد في أحكامه تبين بنا ضرورة علم الجمال فعلم : الجمال يستعين بهذه العلوم ويستفيد بتاريخ هذه العلوم كما يرجع إلي التجربة المباشرة في تحليله الفلسفى .

ورغم ذلك فكثيرا ما تثار اعتراضات حول علم الجمال ولعل أهم هذه الاعتراضات أن علم الجمال يبحث في المشكلات العامة للفن علي وجه العموم. وليس هناك فن علي وجه العموم بل الموجود هو فنون معينة وأعمال فنية محددة وهذا التجريد إنما يفضى إلي الحديث عن تصورات الفن لا عن الفن ذاته .

ومثل هذه المعرفة النظرية لا تساعد الناقد ولا المتذوق ولا الفنان ولا المؤرخ علي تطبيق قدرته في الخلق أو التذوق أو النقد .

ولكن يمكن أن نجيب علي هذا الإعتراض بأن أهمية علم الجمال بالنسبة للنقد أشبه بأهمية القواعد بالنسبة للغة – فقد لا يكون من الضروري أن يعرف الانسان قواعد النحو قبل أن يتعلم اللغة ولكن الذي يحدث أن علماء النحو يستدلون علي القواعد من دراساتهم للغة . كذلك الحال أيضا اذا ما قلنا إنه ليس من الضروري أن يعرف الانسان قواعد المنطق لكي يحسن التفكر ، لأنه يفكر أولا ثم يصحح تفكيره بقواعد المنطق ، والخلاصة أنه يمكن أن يوجد نقد جيد بغير دراسة لمبادىء علم الجمال ولكن هذه المبادىء الجمالية إنما تستمد من النقد ..

فإذا كان النقد تفسيراً للعمل الفني أو علي حد قول بعض النقاد هو تحسين العلاقة بين العمل الفني وجمهور المتذوقين فان علم الجمال هو تفسير لهذا التفسير أو هو في قول البعض نقد للنقد فهو فرع من فروع الفلسفة واذا صدق علي الفلسفة أنها نقد فإن فلسفة الجمال تكون بدورها نقدا للنقد .

إنها محاولة للبحث عن المبادئ والمعايير الأولية التي يفترضها الناقد والمؤرخ كما يكون المنطق بحثا عن القوانين الفكرية والعقلية التي يفكر علي أساسها العالم والفيلسوف ويترتب علي ذلك كما يقول فلدمان وهو أحد علماء الجمال الفرنسيين [١] أنه « ينبغي ألا يتدخل عالم الجمال في فرض القواعد التي ينبغي أن يلتزم بها الفنان

---

(1) V . Feldman, L'Esthetique Francaise comtemporaine . Paris Alcan 1936 .I .Partie .

لتحقيق الجمال في انتاجه ، أو أن يشترط للجمال شروطا معينة بل هو يبحث في أحكام الناس الجمالية شأنه في ذلك شأن عالم المنطق لا يفرض علي العلماء قواعد التفكير التي ينبغي عليهم أن يسيروا عليها بل هو يكتفي بتحليل خطوات تفكيرهم » .

ومن الضروري بادىء ذى بدء أن نميز بين علم الجمال وبين المجالات الأخرى المتشابكة معه فنقول إن عالم الجمال لا يعني بالنظر في جزئيات وتفصيلات العمل الفني والحكم عليه من جهة النقص والكمال لأن هذا من شأن الناقد وإنما يعني بالبحث في الفن علي العموم وفي تجربتى ابداعه وتذوقه وأحكام الناس عليه ووعيهم به .

ولما كان الفنان هو المتذوق الأول المبدع للقيم الجمالية فإن العمل الأساسى لعالم الجمال هو البحث في هذه المواقف والمشكلات المحيطة بالفنان بوصفه متذوقا ومبدعا للجمال . يقول كولنجوود Collingwood [1] لا أظن أن النظرية الجمالية هي محاولة للبحث وتفسير حقائق خالدة تتعلق بطبيعة موضوع خالد يسمى الفن بل هي محاولة للتفكير في حل بعض المشكلات الناتجة عن مواقف يجد الفنانون أنفسهم موجودين فيها.

ومن الطبيعى أن تكون صلة علم الجمال بتاريخ الفن والنقد الفنى وثيقة جدا ولكنها تختلف عنهما من حيث أنها لا تقف عند حد البحث في تصنيف الأعمال الفنية أو تحديد خصائصها ومميزاتها أو تعمد إلي تحقيق نسبتها إلى مبدعيها أو تاريخها وتحديد زمانها وعمرها لأن ذلك كله يدخل في مجال تاريخ الفن ...

كما أنها لا تتدخل من جهة أخري في الحكم على قيمة الأعمال الفنية من حيث مطابقتها لمعايير جمالية معينة لأن ذلك أدخل إلي باب النقد الفني وأقرب إلي ذوق الناقد واحساسه بالجمال وإنما تتجاوز الاستطيقا هذه المشكلات التفصيلية إلي المشكلات العامة الكلية لتصل إلي المبادىء الفلسفية التي يمكن أن تفسر لنا الجوهر المشترك بين الفنون كلها وأسباب اختيار معايير معينة للجمال دون غيرها ولكنها لا تتدخل في مناقشة مدي مطابقة عمل فني معين لمعيار معين لأن ذلك من مهمة الناقد فبمعنى ما يمكن أن تكون الاستطيقا نقدا للنقد نفسه أى تحليلا فلسفيا له .

---

(1) Principles of Art . Preface .

واذا اردنا أن نحدد العلاقة بين الفنان المبدع للعمل الفنى والناقد المقّيم لهذا العمل والفيلسوف المنظّر لهذين العملين فاننا سرعان ما نجد أن المشكلة تمتد بين الفنان والناقد ، فالفنان يرى الناقد يقيم عملا وهو لا يعرف كيف يخلقه ثم تمتد المشكلة بين الناقد والفيلسوف لأن الحدود بينهما تظل مبهمة فالناقد في الوقت الذي يتناول فيه تقييم عمل فنى معين يتناول أفكارا متعلقة بالفن ، ولكن المشكلة تبدو له حين يجد الفيلسوف يحلل التجربة الجمالية أو العمل الفنى لكي يصل إلي معايير أو مبادئ عامة كلية تفسد فردية العمل الفنى لأن مثل هذه الأسئلة عن طبيعة الجمال الفني أو الفن عموما ليست في الواقع الا أسئلة فلسفية .

ولكن لو كانت هذه التعميمات التي يقوم بها الفلاسفة صادرة عن تجربة فنية فإنها عندئذ لا تكون مجردة كما لو أخذنا تصور الجمال علي أنه فكرة فلسفية تكمل مذهبا فلسفيا . لكن النظرية الفلسفية شأنها شأن الفرض العلمي لابد أن نتحقق منها علي ضوء التجربة فالانتقال من الوقائع الفردية إلي العموميات يقابله أيضا الانتقال من العموميات إلي الواقع . والناقد اذا كان يعرف ما هو الجيد فلابد له أن يعرف أيضا لم كان الجيد جيدا . وبهذه الصفة يصبح الناقد نفسه فيلسوفا له رأى في الفن عامة .

ما هو الفن :

ربما يكون هذا السؤال أشبه بسؤال القديس أوغسطين عندما سئل عن ما هو الزمان ؟ يقول في اعترافاته : إن لم أسأل فإني أعرف فإن سئلت عنه لا أعرف [١] .

فعندما نرى الفن نتعرف عليه ونتقبله بغير سؤال لكن تظهر أهمية هذا السؤال عندما نري ما هو علي هامش الفن عندما نري اعلانا من الكرتون علي الشاشة أو نسمع قرعا لطبول مثلا ... وإذا جاز أن كل عمل فني هو في حد ذاته كائن مختلف لا ينبغي أن يقارن بغيره إلا أن هناك قاسما مشتركا بين الأعمال الفنية يمكن أن نصوغه في تعريف معين . وقد تعددت تعريفات الفن واختلفت منذ عصر اليونان إلي اليوم .

وكانت نصرية المحاكاة التي نسبت إلي أفلاطون وأرسطوهى أسبق النظريات المعروفة في تعريف الفن .

---

(1) W . E . Kennik : Art and Philosophy . New york 1964 P.86 .

ونظرية المحاكاة تفترض أن الفن محاكاة قد تنصرف إلي محاكاة الحياة والواقع وهذه أردأأنواع المحاكاة وهي بعيدة عن الحقيقة المثالية لأنها خيال لعالم محسوس هو ظل المثل . وحين تتجه المحاكاة إلي عالم الحقيقة فعندئذ تعبر عن الجمال المطلق الذي يلهم الشعراء و المبدعين ، وقد نسب لأرسطو قوله إن الفن " محاكاة الطبيعة " غير أن الطبيعة المقصودة عنده هنا ليست عالم الحس الظاهر وإنما الطبيعة المقصودة اصطلاح فلسفي يقصد به القوة الخلاقة في الوجود ، وغاية الفن وفقا لهذا التشبية الأرسطى هي كغاية الطبيعة في خلق موجودات كاملة الصورة مكتملة البناء،لأن كل موجود له طبيعة تقتضى وجود صورة أو مثال يحاول تحقيقه .

وتنتهى نظرية المحاكاة إلي نظرية مثالية لأن الفن تبعا لها يسمو علي الطبيعة الظاهرة المحسوسة لأنه يتجاوز ما فيها من نقص فهي تعبر عن ما ينبغي أن يكون وليس ما هو كائن ودراسة أرسطو لفن الشعر تفسر هذه النظرية فهو يرى أن الشعر لا ينبغي أن يروي ما قد حدث فعلا وإنما يروي المحتمل الحدوث بطريقة مقنعة .

ويقول « إن الشاعر المبدع ذي الخيال الخلاق قد يختار من الأحداث ما هو محتمل غير ممكن الحدوث ويفضله علي الممكن غير المحتمل .ويقول موضحا رأيه هذا إن الشاعر لا يعني بوصف ما قد فعله سقراط أو القبيارس بل يعني بما يمكن أن يفعله سقراط أو القبيادس ويقول أن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ لأنه أقرب إلي الحقائق الكلية لا الجزئيات ويضرب أمثلة من تاريخ الأدب اليوناني فيقول :

إن شخصيات مسرحيات سوفوكليس وتماثيل زوكسيس لم توجد في الواقع ولكن براعة مبدعيها تقنعك بوجودها .

وقد ذهب المحدثون إلي تفسير الفن بأنه ليس محاكاة ولكنه تعبير فكانوا بهذه العبارة أقرب وأدل علي حقيقة الإبداع الفني ومن أشهر القائلين بهذه النظرية في صدر القرن العشرين الفيلسوف الإيطالي بندتوكروتشه والتعبير عنده مرتبط بنوع من المعرفة الحدسيه " Intuition "وهى معرفة تتم في الخيال ولها طبيعة مصوِّرة فهو ينطوى علي إبداع وخلق لجديد ومن هنا يقترب من نظريات القائلين بأن الفن إبداع واضافة لعالم بديل في العالم الواقع وبصرف النظر عن نظريات الفلاسفة في الخلق الفني فهنالك صفات وخصائص عامة لكل تعبير فني .

فالتعبير الفني تعبير إرادي يقترن بخلق عمل يدخل التراث الثقافي لمجتمع معين ومن ثم لا يعد أى تعبير عملا فنياً فالتعبير الآلي في الانفعال عن السرور أو الغضب لا يكون فنا ، ويتميز التعبير الفني بأنه غاية في ذاته وليس وسيلة لتحقيق أى غاية عملية أخري فقد يعبر الإنسان عن حاجته إلي شيء معين أو مطالب خاصة ، وبمجرد تلبية هذه الحاجات أو المطالب لا يبقي لمثل هذا التعبير أى أهمية ، فالعمل الفنى يحتفظ بقيمة ثابتة سواء أدى إلي تحقيق مطلب أو لم يؤد فقصيدة حب يوجهها الشاعر إلي محبوبتة تظل لها قيمتها سواء استجابت المحبوبة أو لم تستجب والقصة الروسية المعبرة عن الحاجة إلي الثورة تظل باقية معبرة حتي بعد قيام الثورة السوفيتية .

وكثيرا ما ينطوى الفن علي حقائق ومعلومات مفيدة ولكن التعبير الفني لا يقتصر علي الوصف الموضوعى وإنما يظهر جانب الذاتية ورؤية الفنان للعالم وأحداثه ويترتب على ذلك أن يصبح من الممكن أن تتعدد الحقائق في الفن في حين لا يكون في العلم الا حقيقة واحدة صحيحة وما خالفها كان خطأ والسبب في ذلك يرجع إلي ان العلم يستند إلي حقيقة واحدة لا تلغي الا اذا ثبت بطلانها بفعل حقيقة أخري جديدة ومن هنا يسير العلم في اتجاه واحد ولا نستطيع في العلم أن نأخذ بنظرية بطليموس ونظرية كوبرنيقوس لأن الأخيرة تلغي الأولي في حين يمكن في الفن أن تقف قصائد المتنبى إلي جانب قصائد شكسبير وشوقي أو تصوير ليوناردو دافينشى وبيكاسو بمعني آخر يتضمن اختيارنا لنظرية علمية جديدة رفض ما يتعارض معها من نظريات في حين تظل للأعمال الفنية قيمتها مهما تعارضت الرؤى لأن الحقيقة التي يقدمها لنا الفن ليست حقيقة مقيدة بالواقع بل حقيقة عالم بديل يدخل التراث الفني .

ويتميز التعبير الفني أخيرا بأنه تعبير يعني بوسيلته فنحن لا نكتفي مثلا بمعرفة ما قد حدث في رواية أو مسرحية وإنما نستمتع بقراءة الروايةوالقصيدة أوننفعل بما أضافه الروائى والشاعر من صياغة وقيم جمالية وأسلوب خاص .لكن يرى بعض علماء الجمال أن محاولة تعريف الفن تتجه إلي التعميم والتأمل الفلسفى وأن من الأفضل هو محاولة التعرف علي الخصائص الأساسية التي ينطوى عليها العمل الفني ، وهي في رأى الكاتب الأمريكي باركر Parker ثلاثة عناصر حددها في الخيال واللغة والتصميم [١] .

---

(1) D . W . Parker : Anadysis I Ant .

يقول إن العمل الفنى يرضى رغبات الإنسان لا علي المستوي الفزيقى أو الاجتماعي أو العملي بل علي مستوى اللذة الخيالية . وللخيال عنده معني واسع بمعني أن الوسائل الحسية التي تستخدم في العمل الفني كالأصوات والألوان والمعاني تجعلنا نحس أننا نستمد منها بهجة تجعلنا نحس تجاهها كما لوكنا نستمد منها فائدة معينة وقد يكون العمل الفني مثلا حذاء أو منزلا فكيف يخاطب مثل هذا الشيء المستعمل الخيال ؟ يقول لا يجب أن نلبسه لنقدره بل يوحى لنا بطريقة ظهوره كما لو كان يسبب لنا راحة معينة فالقيمة الجمالية تتلخص في تحويل القيمة العملية إلي قيمة علي مستوي الخيال .

وهذا تفسير لطبيعة الفن يتسع حتي للفنون التطبيقية بالاضافة إلي الفنون الجميلة التي يكون فيها هذا الطابع أوضح وليس معني هذا أن استخدام موضوعات الفن التطبيقية أو الفنون الصناعية يضيع جانبها الجمالى بالضرورة فقد يحدث أن يساعد علي تقديرها لكن القيمة الجمالية المستمدة منها هي قيمة مختلفة لأنها لابد أن تتحقق علي المستوي الخيالي ولعل هذا التفسير يوضح لنا قول الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط الذي عرف الجميل بأنه ما يروق لنا بغير أن يرتبط بمنفعة معينة .

ولكن قد يعترض أحدهم هنا فيقول قد نحقق مثل هذه اللذة في أحلام اليقظة عندما نحصل علي رضاء معين علي مستوي الخيال [1] أو عندما تلعب الطفلة بدمية معينة .

لكن العمل الفني ليس حلما فرديا إذ لابد أن يتميز الفن بشرط آخر يكسبه قيمة اجتماعية هو شرط أنه ذو قيمة مشتركة وهو الذي يجعل منه نوعا من اللغة أى لابد أن يتميز الفن بأنه ظاهرة لها أساس موضوعى يشترك فى تقديره المجتمع أى لابد من توافر شرط إمكانية اشتراك الناس في الاستجابة له بحيث لا يظل العمل الفني عملا فرديا كما لو كان حلما فالمعايير الجمالية التي تقدر بها العمل الفني معايير اجتماعية مشتركة ولا تقتصر علي ذوق فردي خاص والفنان إن لم يكن يقصد أن يسر الجمهور إلا أنه يطالب الجمهورأن يشاركه الاحساس بالموافقة والرضاء عما يرضيه هو - أما لو اقتصر الفن علي صاحبه لصار مجرد هواية شخصية .

---

(1) The aesthetic value is to transfer the practical value to the plan of imagination .

إذ لا يكون شأن العمل الفنى شأن نوع معين من التبغ يمكن أن نختلف فيه كل بحسب ذوقه الخاص لأننا عندما نكون إزاء العمل الفني نحس بأن هناك مطالبة للجميع للموافقة عليه لذلك لابد أن يتجسد في واسطة مادية كالأصوات والألوان أو المعاني التي يترجم إليها وتصبح أداة تنقله بين الناس ، فقصيـــدة النيل لشوقي تنتقل إلي صدور آلاف الناس عن طريق أداة هي الكتاب المطبوع وتمثال فينوس لميلوفكرتها هي الموضوع الفني لكنها محتاجة لقطع من الرخام هي الأداة الحسية فبالنسبة للمتذوق تصبح هذه الأداة هامة لنقل العمل الفني وتجعل التجربة الفنية قابلة للتوصيل وتحفظها من الضياع لأجيال مقبلة وبغير الأداة تظل على مستوى الخيال وقد يقال إن الأداة ليس لها قيمة وأن رفائيل كان يصور بعقله ولكن لاشك أن الرؤية كانت أيضا في أصابعه علي حد قول أحد علماء الجمال المعاصرين .

ومن هنا تظهر العلاقة الوثيقة بين الفنان وأداته الراقص بجسمه والموسيقى بكمانه لأن الصلة بين فكر الفنان والأداة لاشك ذات أهمية كبيرة في علم الجمال . وقد تكون في الفنون التشكيلية أوضح منها فى فن الشعر والموسيقى ولكن لابد من وجود هذه الواسطة الحسية ، وهذا ينقلنا إلي الشرط الأخير الذي يمكن أن نعبر عنه بالصورة أو بالشكل أو التصميم : Form - Pattern - Design فيكون بمثابة التركيب Syntax بالنسبة للغة .

وهنا يمكن أن نقول إن التصميم design كما يميز الأعمال الفنية فإنه يميز أيضا غير الأعمال الفنية من الموجودات فللجسم الانساني وللشجرة مثلا تصميم خاص أو للطائرة أو العربة لذلك ينبغي بيان الفرق بين التصميم أو الصورة في الجسم الانساني أو الطائرة أو الآلة وبين الصورة في العمل الفني لابد أن نفرق في العمل الفني بين صورة باطنية intrinsic وصورة خارجية تمثيلية أو تصويرية . extrinsic - representational وهذه الصورة الخارجية هي التي تمكن الجسم الانساني أو الآلة من أداء وظيفتها في الخارج – فالقدم في الجسم الانساني مثلا تنتظم بالنسبة للمشى أو لأداء وظيفة معنية – والصورة التمثيلية في العمل الفني تطابق الصورة في الآلة أو الجسم الانساني بحيث يتحكم في النهاية الغرض الذي توجد من أجله أى تلائم الصورة هنا غاية معينة في البيئة الخارجية كأن تلائم العجلة السير علي الطريق أو تلائم العين الرؤية – أما الصورة الباطنية في العمل الفني فتتحكم فيها علاقات داخلية لا علاقة لها بالغرض الخارجي فالجزء يرتبط بجزء آخر في داخل العمل الفني داخل الكلي لأن للعمل الفني عالمه الخاص به هو عالم

صغير Microcosm مكتف بذاته لا يحتاج لأى علاقات خارجية تضفى عليه معني سوي عقل المتذوق له .

ولعل أحسن مثال للصورة الفنية يتحقق في الموسيقى ، فهي فن الصورة النقية الواضحة لأن الصورة هنا هي الصورة الباطنية فالتركيب الموسيقى للايقاع والألحان يتم بغير إشارة إلي موضوعات أو حوادث في الطبيعة الخارجية أو الحياة الانسانية كذلك يتضح لنا معني الصورة الفنية في التصوير عندما نجد أن بعض الأشكال أو الخطوط أو الألوان يتطلب اشكالا وخطوطا أوألوانا تتناسب معها أو تتوافق معها وفي الشعر ، كذلك نجد أن الوزن قد يتطلب كلمة أو معني أو في النحت تتطلب بعض الكتل تشكيلا معينا يحقق التوازن .

لذلك نجد أن للصورة الفنية جذورا مختلفة عن الصورة التمثيلية الخارجية الأولي قوانينها مستمدة من الطبيعة الانسانية حين تحاول خلق التعبير الفني في حين أن الثانية جذورها مستمدة من قوانين الطبيعة الخارجية .. وكذلك تفترض الصورة الفنية بعض المبادىء الجمالية كالاتساق والوحدة والارتباط بالمضمون الذي تعبر عنه وبذلك تكون الشرط الأساسي لوجود العمل الفني وبدونها لا يتحقق له وجود .

العمل الفنى والعمل الصناعي :

فاذا تبينا الفرق بين الموضوع الطبيعي وموضوع الفن أو بين الموضوع الطبيعي والعمل الفني فيبقي ضرورة التفرقة بين الموضوع الفني والموضوع الصناعي فكلاهما من خلق الانسان وقد كانت كلمتي الفن art باللاتيتية Ars واليونانية Techne لا تعني في العصور القديمة والوسطى المدلول الاستطيقي (الجمالي) الذي لها اليوم بل كانت تشمل أى مهارة سواء كانت تحقق لذة جمالية أو تحقق فائدة عملية إنها« قدرة تحقيق نتيجة معينة بطريقة إرادية » .

فبهذا المعني كانت فنون النجارة والحدادة والسحر تتساوي وفنون النحت والتصوير وظل هذا التوحيد بين الفنون الجميلة والفنون المفيدة سائدا حتي القرن الثامن عشر .

لكن علي الرغم من ذلك التوحيد يبدو أنه كانت هناك شبه تفرقه بين الفنون الصناعية أو الآلية ، والفنون الجميلة عند فلاسفة اليونان . فمنذ عصر أفلاطون تميزت الفنون الجميلة عن الفنون اليدوية الصناعية بأنها أعلي في القيمة لأنها لا تعتمد علي العمل

اليدوي الذي كان متروكا للعبيد نتيجة لانقسام المجتمع إلي طبقتين طبقة يتوفر لها الفراغ والنظر العقلي ، وطبقة تقوم بالأعمال اليدوية ذات المجهود الجسماني ، ومن هنا فقد نظر الفلاسفة إلي الفنون الجميلة التي لا تتطلب مهارة يدوية أو مجهودا جسمانيا نظرة مختلفة عن الفنون الصناعية ، وكانت أهم ما يميزها عن الفنون الصناعية هي أنها أقرب إلي النظر الفلسفي وأنها ناتجة عن الالهام ، كما أن لها دورا خطيرا في تربية وثقافة المواطن الحر ، فلم يكن لفن الحياكة أو الحدادة أو النجارة مثلا ما لفنون الشعر والموسيقى والرقص من قيمة في تربية المواطن اليوناني أو الروماني القديم ، لذلك فقد استخدم أفلاطون وأرسطو كلمة المحاكاة للدلالة علي هذا النوع من الفنون تمييزا لها عن الفنون الآلية .

وتأكدت هذه التفرقة بعد القرن الثامن عشر فجمعت الفنون الجميلة التي كانت موزعة في مجالات متباينة وبدأ البحث في علم الجمال باعتباره ذي موضوع خاص به عند علماء الانسكلوبيديا وديدرو والفلاسفة الألمان أمثال باومجارتين وكانط وأخيرا وفي ظل التقدم التكنولوجي المعاصر قد لا يمكن التفرقة الحاسمة بين العمل الفني والعمل الصناعي ففي رأى جون ديوي مثلا أنه قد يكون القناع أو السيف الذي يستعمله البدائى عملا صناعيا مستخدما لمنفعته ولكنه فى نظرنا نحن الذين لا نستعمله عمل فني ذو قيمة فنية عالية وإذن فالفرق بين العمل الفني والعمل الصناعي إنما يرجع إلي نظرتنا نحن أو إلي موقفنا تجاهه ، فقد يكون موقفا عمليا تارة وقديكون موقفا تأمليا جماليا تارة أخرى . وهذا يفضى بالطبع إلي أنه قد يمكن للآنية التي نشرب فيها أو الحذاء الذي نلبسه أن يتحولا إلي عملين فنيين بمجرد أن نجعل منهما موضوعا للنظرة التأملية الجمالية .

وإذا كان العمل الفني والعمل الصناعي كلاهما ثمرة للمجهود الانساني والعمل البشري ، إلا أن هناك تفرقة توصل إليها الفيلسوف الفرنسي اتيين سوريو بين الطابع الغالب علي العمل الفني والطابع الذي يغلب علي العمل الصناعي فقد ذهب إلي التفرقة بين نوعين من العمل ، عمل يسميه عملا فنيا Travail d'art وعمل يسميه عملا أدائيا Travail operatoire ويتداخل هذان النوعان من النشاط فى الفن وفي الصناعة علي السواء أما العمل الأدائى فهو أقرب في رأيه إلي التنفيذ الآلي وهو الغالب في الصناعة ولكنه يمكن أن يدخل أيضا في الانتاج الفني ويحدث ذلك مثلا حين يكون الفنان بصدد تكرار لوحة مثلا ، ولكن من جهة أخري يمكن أيضا للعمل الفني أن يتدخل

في الصناعة وذلك حين تحتاج الصناعة لمسة إبداع وخلق وتعديل في صورة ما تنتج . وفي مثل هذا الخلق والابداع الذي يكشف عن أصالة فردية وشخصية معينة ما يميز العمل الفني ويكفي لتوضيح ذلك أن ننظر إلي لوحة تمثل سيارة وأن نشاهد عددا من السيارات عندئذ يمكن أن نلاحظ الفرق في طريقة تنفيذ اللوحة وطريقة تنفيذ السيارة إذ تكشف اللوحة عن اثار الطابع الفردي واللمسة الفنية في حين تظهر السيارة آثار عمل الآلة وبراعة التنفيذ والأداء الصناعي .

أما الفيلسوف الفرنسى آلان Alain فإنه يذهب في هذا الصدد إلي القول بأن الفرق بين عمل الفنان وعمل الصانع إنما يرجع إلي تقدم الفكرة علي التنفيذ في الصناعة أما عندما يعدل الانسان الفكرة أثناء التنفيذ فعندئذ يتحول الانسان إلي فنان [١] .

موضوعات الفن وموضوعات العلم :

يحاول العلم أن يقدم لنا الحقيقة عن الموضوعات التي يدرسها سواء كانت حجراً أو نباتا أو حيوانا وبهذا المنهج تقدمت الحضارة . والتفسير العلمي يرد المركبات إلي عناصرها - فالعلم يرد الجسم إلي خلايا بيولوجية أو المادة إلي عناصر كيميائية . أو جزئيات فزيائية وهذه بدورها إلي ذرات كهربية والحياة السيكلوجية ترتد إلي عناصر بسيطة هي الاحساسات - والعالم لا يكتفي بوصف الحقيقة ، دائما بل يعنى بتفسيرها أى بفهم المعمليات المختلفة علي أنها نتائج لأسباب ، فالوصف والتفسير أساسيان في البحث العلمي . والوصف يستلزم التفسير الذي يثبت صدق هذا الوصف - فلو ذكر العالم أن مياه البحر تحتوي علي ملح وأن الماء يحتوي علي يدم ا. وأن كل ذرة تحتوي علي تريليونا لذرات ثم سألناه عن معني هذا الكلام وكيف يثبت صدقه فالأرجح أنه سوف يحضر كمية من الماء فيبخرها ليرينا الملح الناتج ثم يحدث تيارا جلفانيا في الماء ليرينا انقسامه إلي أيدروجين وأكسوجين واذا طالبناه باثبات أن كل قطره من الماء مكونة من ذرات فإنه سوف يبين لنا كيف يتغير الماء بفعل تغير الحرارة والضغط الجوي لينتهي من ذلك إلي أن هذه التغيرات لا يمكن فهمها بغير افتراض النظرية الذرية .

ولكن كل هذه التفسيرات التي قدمها لنا العالم ليست في الواقع كل ما نرجوه عندما سألناه ما هو الماء في حقيقته لأنه قد بين لنا بالأدلة الأحوال التي يصير إليها الماء - لأن

---

(1) Cf . Alain, Systeme des beaux arts, P . 38 .

الوصف العلمي لا يبين لنا حقيقة الشيء في ذاته ولكن يخبرنا عن النتائج التي نحصل عليها منه تحت ظروف معنية .

- إن العناصر التي يتحلل إليها لاتقربنا من الشيء في ذاته بل تبعدنا عنه ، وهي تقيدنا بمعرفة ما يرتبط به الموضوع من موضوعات أخري ، ذلك لأن العلم إنما يعني بالعلاقات السببية بين الأشياء ، وكثيرا ما تظن أن العلم يحدثنا عن الأشياء ولكنه في واقع الأمر يصف لنا علاقات الشيء بغيره من الأشياء الأخري - والحقيقة أن معرفة هذه الارتباطات بين الظواهر وبعضها له عظيم الأهمية حيث أننا نرتب سلوكنا وأفعالنا علي ضوء معرفتنا بهذه الأرتباطات .

مما سبق يمكن لنا أن نتبين أن العلم بدلا من أن يقربنا من الموضوعات في ذاتها فإنه يبعدنا عنها بما يقدمه لنا من علاقات بين هذه الموضوعات وغيرها من الموضوعات الأخري وهذه النظرية العلمية تختلف كل الاختلاف عن النظرة الفنية التي تجعلنا نركز انتباهنافي الموضوع ذاته أكثر مما ننظر في علاقاته بغيره بل أنه بقدرما نوفق في تركيزنا علي خصائص الموضوع وحقيقته وبقدر ما نحاول عزله عن غيره فإننا نقترب من تقدير قيمته الجمالية وفي هذا الاتجاه يمكن للموضوع أن يتحول إلي موضوع للخبرة الجمالية .

فبمعني آخر يكون الإرتباط Connection هو أساس النظرة العلمية في حين يكون الانعزال isolation هو العملية الأساسية في التذوق الفني (١) .

ولنأخذ لتوضيح هذا المعني موقف العالم ونظرته إلي البحر فهذه النظرة تتجه في الغالب إلي البحث في عناصر المادة التي يتركب منها ، أو البحث في استعماله أو ما يمكن أن يترتب عليه من فوائد تستغل منه،ومثال ذلك لو اكتفينا بتأمل البحر بحيث تحدد نظرتنا إليه في تأمل لون مياهه ، وصوت أمواجه ونسمات الهواء الصادر عنه فعندئذ نكون فعلا في موقف التذوق الجمالي له ولاشك في أن الفنان هو القادر علي خلق هذه الاستجابة عند الجمهور بما يضمنه عمله الفني من وسائل وقيم يستجيب لها

---

(1) Cf . Hugo Mousterberg : Connection in Science and Isolation in Art the Principles of Art Education . 1905.

جمهوره ومجتمعه ، أما إذا كان هدف الفنان أو المصور أن يبين لنا ارتباط البحر بشاطىء معين، أو كان اهتمامه منصرفا إلى أن يقدم لنا معلومات فعندئذ يتحول الموضوع الجمالى إلى موضوع إعلام Information عندئذ لا نحصل على لوحة جميلة مثلا بقدر ما نحصل على إعلان معين . فالعمل الفنى هو إذن العمل الذي ينجح فى أن يوجه انتباهنا إليه فى ذاته معزولا عن ارتباطاته التى نستمد منها معرفة تفيد سلوكنا وعندئذ يصبح هذا الموضوع جماليا .

غير أنه ينبغي ألا تعد كل علاقة ارتباط بين الموضوع الذى نتأمله وغيره من الموضوعات الأخري علما فكثير من أنواع الخرافة والوهم يقدم لنا ارتباطات غير علمية وكذلك أيضا قد يستحوذ موضوع ما علي انتباهنا وشعورنا الجمالي ولكن ذلك لا يقدم لنا فنا يستحق أن نصفه بالجمال مالم يكن موضوعا مشتركا له قيمة يقدرها جمهور . ذلك لأن العلم والفن ظواهر اجتماعية مستقلة كل الاستقلال عن الرغبات الفردية أو الغرائز الشخصية وكلاهما يعتمد علي مطالبة عامة لجمهور المتذوقين أو المفكرين أى أن هناك نوعا من الوجوب أو المطالبة بالنسبة للمعرفة العلمية والشيء الجميل وهذا الوجوب ينطبق علي علم المنطق فيما يتعلق بصدق النظريات وعلي علم الجمال فيما يتعلق بالحكم علي الجميل رعلي علم الأخلاق فيما يتعلق بالخير .

ولعل رأى الفيلسوف الألمانى إمانويل كانط فى حكم الذوق الذى ينطبق على الجميل من أنه حكم كلي وضروري يصدق هنا لأن الشيء الجميل مالم يكن له صفة الشمول والدوام فإنه يفقد قيمته – وعلي هذا النحو يقال مثلا إن تمثال الرخام أجمل من تمثال الثلج لما فيه من إمكانية اشتراك دائرة أكبر من المتذوقين .

وهناك أيضا فارق كبير بين منهج العلم القائم علي فهم ارتباطات الموضوع بغيره ومنهج الفن في عزل الموضوع عن غيره – فالعالم حين يقدم الحقيقة العلمية وارتباطاتها إنما يقدمها لكل زمان ، بمعني أنه متي وصل العالم إلي حقيقة يسلم بها الجميع ، أما فى الفن فالعكس هو الذى يحدث لأن الفنان متى قدم عملا فنيا فإنه لاعلاقة له بكل ما قدم سابقوه ، ولذلك فإن الموضوع الفنى حين يطرقه الفنان فإنما على نحو مختلف ومخالف لكل الطرق التى طرقه بها غيره من السابقين أو المعاصرين له، أى أن الموضوع الاستطيقي يمكن أن يتناوله الفنان بطريقة جديدة كل الجدة ، ومثال لتوضيح ذلك نقول أن نظرية فيثاغورس بعد أن أكملها فيثاغورس لا يمكن أن تعاد إلي الخلق مرة أخري بعد إتمام فيثاغورس لها ولكن العذراء مريم يمكن أن تصور ويعاد تصويرها وإلي مالا نهاية

حتي بعد رفائيل وكذلك ستعاد وتكرر قصائد الحب على أنحاء مختلفة وهذا يؤدى إلى القول بأن العلم يسير إلي الامام في اتجاه مستقيم وكل جيل يأتي ليعرف أكثر مما عرفه السابق عليه أى أن في العلم تقدم ولكن الفن لا يعرف مثل هذا التقدم لأن كل عمل فني هو شيء مغلق على نفسه ليس له علاقة بما قد سبقه من أعمال مماثلة وقد يكون في تاريخ الفن استمرار لأن الفنان اليوم ينظر إلي الأعمال بواسطة الخبرة المتراكمة عبر الأجيال ولكن ليس كذلك الإنسان عندما يكون في موقف التذوق أو التأمل الفني .

أما عن قيمة المعرفة العلمية التي تبين لنا الأسباب وارتباطها بالمسببات والعلاقات بين الموضوعات فقد وضح لنا أن العالم يضع القوانين أما الفنان فإنما يكتفي بأن يقدم معاني الأشياء وينتهي العالم إلي قوانين أما الفنان فينتهي إلي قيم Values ومن الواضح أننا نستفيد بتفسير العالم لكن ما الذي نجنيه من المعرفة الفنية أو التأمل الفني؟ الواقع أننا ننظر دائما إلي العالم والموجودات نظرة نفعية عملية ولكن بالاضافة إلي ذلك ينبغي لنا أن ننظر إلي العالم والموجودات نظرة استمتاع بوجودها في حد ذاته . ولن تكون حياتنا كاملة إذا ظل كل شيء بالنسبة لنا مجرد أداة بل لا تستحق الحياة أن نحياها إن لم يتخللها فترات يركن فيها العقل إلى السكون - ولهذا يأتي الدين والفلسفة للبحث عن هذا التأمل السكوني للوجود بأكلمه أما محب الجمال فيبحث عن السكون في تأمل موضوع واحد يعزله عن باقي موضوعات العالم ولا يجعله اداة لشيء آخر غير ذاته وبذلك يتحول إلي غاية في ذاته .

وبالفن لا تتحول الشجرة إلي كتلة خشب نستمد منها منفعة معينة ولا تتحول مساقط المياه إلي مولدات للقوي الكهربائية وكما ينبغي أن نربي في الإنسان القدرة العلمية بالتربية والتعليم فكذلك أيضا ينبغي أن نربي في الفرد الانسانى القدرة علي التذوق الجمالي منذ الصغر والنظرة الجمالية للأشياء . ومما لا شك فيه أن الحياة المعاصرة ، والحضارة الحديثة . قد اختل فيها التوازن بين الجانب العملي ، والجانب الجمالى الاستطيقى ومن هنا فقد ظهرت أهمية الحاجة في التربية إلي العناية بتقوية هذا الجانب الذي أصبح الإنسان في مجتمعاته الصناعية يفتقده ، جانب الذوق الفني ، وتنمية الخيال والقدرة علي تقييم الجمال [١] .

---

(1) Principles of Art Education . of . A Modern Book of Aesthetics Edited by Melvin Rader .

تحليل رموز العلم ورموز الفن .

ولقد ساد في فلسفة الجمال المعاصرة اتجاه يعتمد علي تحليل الرموز هو الاتجاه المعروف باسم الاتجاه السميوتيك Semiotic .

وقد مهد لهذا الاتجاه فلاسفة التحليل اللغوي ومن تأثر بهم من نقاد الأدب وعلي رأس هؤلاء النقاد الانجليز ريتشارد I . A . Richards الذي أخذ بالتفرقة في اللغة بين لغة إشارية Referential هي المستخدمة في العلوم واللغة الإنفعالية emotional المستخدمة في الأدب وفي الفن [١] وظهر اتجاه رمزى يعتمد علي الفلسفة الكانطية الجديدة عند ارنست كاسيرر Cassirer وسوزان لانجر Langer يرى في الفن رموزاً معبرة عن معاني غير المعني المعبر عنه في العلوم وهو ما تسميه لانجر Presentational Symbol .

وسار في نفس الاتجاه كثير من اساتذة الفلسفة ومنهم شارلز وليامز ذهب إلي التفرقة بين اللغة العلمية واللغة التكنولوجية، واللغة الاستطيقية في الفن وحاول تفسير أنواع النشاط الانساني بالنظر إلي العبارت اللغوية المستعملة فيها، وعلي ضوء نوع الرموز التي ترد فيها [٢] .

وقد انتهي إلى أن أهم خصائص لغة التكنولوجيا أنها توجه سلوكنا إلي اتخاذ سلوك معين لكي نحقق به نتيجة معينة أو نلبي بها حاجة ، فهي تستعمل أسلوب الأمر وما ينبغي أن يتخذ في ظروف معينة ، فهي لا تقرر حقيقة بل تغري بعمل معين ومثالها أن المادة الفلانية تستعمل بالطريقة الآتية . أما اللغة العلمية فتتلخص في القدرة علي تقديم تنبؤات دقيقة ، لأنها تكشف عن العلاقة الوثيقة بين الاشارات ودلالتها في الواقع بحيث تخضع هذه العلاقة للتحقيق العلمي ، فاللغة العلمية في دقة مطابقتها الواقع تقدم للانسان ما يشبه الخريطة التي تبين له مواقع الأشياء حتي يستطيع أن يتعرف علي الواقع الخارجي ، وهي تساعد علي التنبؤ بفروض يمكن التحقق من صدقها . لذلك كانت أهم خصائص اللغة العلمية هي قابليتها للتحقق بالتجربة وبملاحظة الواقع الخارجى .

---

(1) I . A . Richards . The Meaning of Meaning

(2) Charles W . Morris " Science , Art and Technology . " The Kenyon Review 1939 409-433.

بمعنى آخر تقرر لغة العلم حقيقة يمكن التحقق من صدقها أو كذبها كقولنا : هذه اللوحة لبيكاسو ، فهذه عبارة علمية يمكن التحقق من صدقها أو كذبها ، أما اللغة الأستطيقية فهى اللغة المعبرة عن قيمة معينة كقولي هذه اللوحة رائعة ! وإذا ما صور الفن لنا حقيقة معينة فليس الصدق في هذا التصوير هو أن يساعدنا علي معرفة الواقع كما تساعدنا الخريطة علي معرفة مواقع المدن أو يساعدنا التقرير الطبى على معرفة حالة المريض وإنما غاية هذا التصوير أن يضفى قيمة معينة علي ما يصوره لنا فقد يصور موضوعا معينا جميلا رائعا أو كئيبا أو رذيلا كما تصوره علي طول معين أو حجم معين أو لون معين وعندئذ يصبح الفن لغة لتوصيل القيم إنه ليس حكما بالقيمة بل لغة القيمة - فرموز الفن تختلف في دلالتها 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 باسم دراسة الرموز ودلالتها فالعلوم المختلفة تستعمل رموزا مختلفة أو أشارات مثل الحروف والأشكال والاعداد وقد تسمى هذه الإشارات Symbol بالمعني الدقيق للكلمة وإنما هي إشارات Sign والفرق بين الإشارة والرمز إنما يرجع إلي أن الإشارة ليس لها معني نستمده من تأملنا لها وإنما تستمد دلالتها من الشيء الذي نتفق علي أن نستعملها للإشارة إليه ، أما الرمز فله في ذاته معني خاص به نستمده من تأمله والانفعال به فكأن الشكل والمضمون يكونان فيه وحدة عضوية بمعني أن اللحن الموسيقى إذا ركب بطريقة معينة فانما يفيد دلالة يتغير معناها لو كان اللحن قد ركب في صورة أخري وإختيار ألوان قاتمة قد يثير شعورا مختلفا كل الاختلاف عن اختيار ألوان زاهية ومن هنا تصبح الصلة بين الشكل والمضمون في العمل الفني صلة طبيعية وليست علاقة مصطنعة أو اتفاقية كالتي نجدها بين الإشارة ومعناها وبناء عليه نستطيع أن نستبدل إشارة باشارة أخري في نطاق علم معين بغير أن يتغير المعني كما لواستبدلنا الإشارة ٣ بالاشارة ٢+١ أو استبدلنا كلمة بتعريفها في القاموس أو استبدلنا كلمة ماء بعبارة يدم أ . فالرموز غير الفنية أو الإشارات [١] هي لغة اتفاقية في حين تتميز الرموز الفنية بأنها لا يمكن أن تستبدل بغيرها ويبقي المعني واحدا ولذا يصعب في الفن تغير الشكل أو الصورة بغير أن يصحبه تغير المعني أو التعبير

---

(١) إشارة :Sign - الرمز Symbol

ذلك لأن العمل الفنى وحدة عضوية تستمد من أن علاقة الرمز الفنى بمدلوله علاقة عضوية لاتفرض علية من الخارج أو بالاصطناع وإلا تحول الرمز الفنى الأصيل أو العمل الفنى كله على العموم إلى إشارات مصطنعة تضعف من التعبير الفنى ومن أصالته.