الفصل الثاني

العمل الفني

١- العمل الفني والخيال :

يمكن أن نعود إلي العمل الفنى لنتبين حقيقته هل يكون شيئا ماديا كالحجارة والحديد؟ أم هو شبح أو ظل ووهم كالصورة المنعكسة علي الماء ؟ أم هو فكرة في العقل وسوف نجد أن لكل رأى من هذه الآراء من يتمسك به من الفلاسفة والنقاد .

ولنبدأ بالتفسير المثالي للعمل الذي لا يرى أن العمل الفني شيء مادى فيزيقى بل هو أقرب إلي الحقيقة الخيالية أو الروحانية .

ويمكن أن نعد كروتشة علي رأس الذين يتمسكون بهذا الرأى فعنده لا ينبغي أن نفرق بين التمثال أو المبنى أو الكتاب أو اللوحة في العمل الفني لأن كل هذه الموجودات المادية ليست في الواقع سوى منبهات إلي نشاط روحانى خيالى وهذا النشاط هو الفن ، إن العمل الفنى يحيا علي مستوى الخيال ، أما الموضوع الفيزيقى فهو ضروري ، لكنه لا يتجاوز فعل التنبيه - ثم نجد هذا التفسير يظهر عند كثير من الفلاسفة ويختلف بحسب مذاهبهم وشروحهم ، ولعل أهم من يتمسك به في العصر الحالي هو كولنجوود - R . G . Collingwood في مؤلفة مبادىء الفن The Pinciples of Art وجان بول سارتر في مؤلفة الخيالي J . P . Sartre [1]

يفسر كولنجوود [٢] نظريته بقوله أننا قد نرى في العمل الفنى كاللحن الموسيقى أو اللوحة أو التمثال شيئا ماديا يؤثر في سمعنا أو بصرنا ، لكن هذا العمل لا وجود له حتي يكتمل كفكرة في خيال المؤلف ثم نجده بعد ذلك يترجم إلي أصوات أو ألوان ، فالصوت واللون لا يكونان العمل الفنى بل هي مجرد وسائل عن طريقها يعيد المتذوق بناء اللحن الذي تخيله المؤلف مرة أخري في خياله ذلك لأن العمل الفني هو في المقام الأول شيء متخيل ولكي توضح هذه الصفة في العمل الفني نتخذ مثالا فنذكر هنا - تجربة مشاهدتنا مسرحية في مسرح العرائس إننا نكاد نجزم بأننارأينا تغير التعبيرات

---

(1) J . P . Sartre L ' imaginaire Gallimard 1940

(2) R . G . Collingwood . The Principles of Art . 1938

علي وجه العرائس مع تغير أصواتها وحركاتها مع أننا نعلم أنها عرائس ومع ذلك نستمر في رؤية التعبيرات المتخيلة عنها ، وهذا ما كان يحدث لمشاهدي المســـــــرح الاغريقي القديم - إنه يبين لنا أننا نستخرج من أنفسنا ما يضفي علي الاحساسات التي نتلقاها معني خياليا .

لذلك نجد أن فن التصوير خاصة بعد سيزان لم يعد يكفي لكي نتذوقه الاعتماد علي الاحساس البصري باللون بل أصبح يستدعي تجربة تتدخل فيها إحساسات اللمس والحركة العضلية ، إذ لم يعد التصوير يقدم لنا مسطح ألوان بل يحول الأشكال إلي مجسمات Solids يقول أحد النقاد Vernon Blake « لا تضرب الورق لكن أحفر بداخله كما لو كنت تكشط طينا وقلمك هو سكين يقطع في جسم » (١) .

وهذا هو ما بينه Berencon في تصوير عصر النهضة ، الذي كشف عن قدرة التجسيم عند ماساشيو و رافائيل اللذان لم يكونا مثل مونيه Monet ينثرون الألوان والأضواء بقدر ما يكشفون بعضلاتهم وإحساساتهم اللمسية والعضلية عن عالم من المجسمات - أى أن التصوير بما فيه من قيم وهمية ليس عملا مرئيا فحسب إنه يخاطب إحساسات أخري كاللمس والاحساسات العضلية .

وهذا يرجع إلي عامل الخيال الذي يجعلنا نحس بأننا نتحرك داخل اللوحة - وأن ما قد بينه برنسون بالنسبة للتصوير يمكن أن ينطبق علي الفنون الأخري ، فعند سماع الموسيقى لا نكتفي عادة بالاحساسات الصوتية بل نحس بتجربة خيالية تتكامل فيها بعض الرؤي والاحساسات العضلية لأن من يستمع لموسيقى معينة لا يمر بخبرة صوتية فحسب بل بخبرة خيالية قد تتراءى له فيها إحساسات مختلفة متنوعة كما أن اللوحة لا تقدم لنا إحساسات لونية فحسب بل تجربة خيالية كاملة لأن غاية العمل الفني ليست إثارة لذة الحواس وحدها بل إرضاء الخيال عن طريق الأداة الحسية ، وهذا يعني أننا في التجربة أو في الخبرة الجمالية نضيف إلي العمل الفنى المحسوس جانبا مصدره قدراتنا الخيالية وهذا هو الجانب الذاتي المكمل للجانب الموضوعى المستمد من عناصر العمل الفني ، ويترتب علي ذلك أنه إذا اقتصر الإنسان علي مجرد تلقي العناصر الحسية المستمدة من العمل الفني وحده بغير قدرة منه علي إضافة استجابة خيالية ، فإن التجربة الجمالية لا تتم .

---

(1) Don't strike the paper dig into it .

ومن الواضح أن زيادة الإهتمام بهذا الجانب الخيالي في العمل الفني لم تتضح أهميته إلا ابتداء من العصر الحديث خاصة مع سيادة النزعة الرومانسية والفلسفة المثالية في القرن التاسع عشر كما نجدها عند كولريدج وغيره ، ولعل أهم الفنون التي يسودها الخيال هو فن الشعر ، وهذا يذكرنا بما ذهب إليه الفيلسوف الإنجليزي فرنسيس بيكون حين صنف النشاط العقلي عند الانسان علي أساس القدرات المختلفة فارجع الفلسفة إلي العقل وأرجع التاريخ إلي الذاكرة ، أما الفن ويعني به الشعر خاصة فقد رده إلي الخيال.

لكن التفسير الذي يصف العمل الفني بأنه عمل متخيل يصبح تفسيرا غير واضح عندما نفكر في الوجود المادى الطبيعي للأعمال الفنية فالأداة الحسية ضرورية لكي يصبح العمل الفني موضوعا مشتركا في خبرة أفراد المجتمع ومن الواضح أن المصور لا يمكنه أن يكتفي بتصوره أو خياله لما سوف تكون عليه ضربة الفرشاة قبل أن يقوم الفنان بتنفيذهافالتنفيذ العملي ضروري وإذا كان واضحا بالنسبة للفنون التشكيلية التي تستعمل الوسائط المادية كالنحت والتصوير مثلا إلا أنها تنطبق أيضا علي فنون الموسيقى والأدب حيث يقوم الصوت واللغة بدور المادة الوسيطة المشتركة التي يجسد فيهاالفنان تصوراته وخياله وهذا يتطلب ضرورة البحث في الدور الذي تلعبه الوسائط المادية في العمل الفني .

٢- دور الوسائط المادية في العمل الفني :

من الواضح أن لكل عمل فني وجودا فزيائيا - ماديا - أى أن الفنان يجسد عمله الفني في مادة معينة أو واسطة معينة ينتقل بها العمل الفني إلي الآخرين - وهذه الواسطة المادية متنوعة ، فهي قد تكون حجارة أو معدن أو خشب أو الألوان أو الأصوات أو الجسم الانساني وبها تتكون مفردات اللغة التي يتعامل بها الفنان مع جمهوره .

وتتحكم قوانين المادة في حرية الفنان وفي فنه وإمكانيات تعبيره فمن يعامل الخشب مثلا يختلف عمن يعامل المعادن التي تنصهر كذلك في التصوير الذي يختلف بحسب المواد الزيت أو الماء أو الجواش أو عندما يتعامل الموسيقي مع آلات العزف لضبط الأصوات وعلي الفنان أن يخضع لقوانين المادة وهذا ما عبر عنه كثير من الفنانين واتخذوا شعارا لهم احترام المادة Respect your medium ومن أشهر من عنوا بالبحث في المادة المعماري فرانك لويد رايت Frank Lyod Wright والمثال هنري مور والمصور ماتيس Matisse .

ونتيجة لذلك فقد دار البحث في علاقة الفنان بالمادة التي يتعامل بها فقد تكون علاقة صراع مع المادة أو حب لها - وقد ظهر أنه من الضروري وجود مثل هذه العلاقة

السيكولوجية بين الفنان ومادته وضرورة وجود نوع من الألفة والحب فالمصور الذي لا يثق بجمسه والمغنى الذي لا يحس بصوته لا يمكن لهما أن يستمرا في ممارسة فنونهم ولجاستون باشلارد مؤلفات يؤكد فيها أهمية النظرة الشاعرة الخيالية للمادة ويفسر علماء التحليل النفسى لذة الانسان المستمدة من تشكيل المادة بردها إلى المرحلة الطفولية المسماة بالمرحلة الشرجية Anale Phase فيصف فرويد هذه الفترة بأن الطفل يستمد لذة من اللعب بالقذارة . غير أن الفنان قد يقسو أيضا علي المادة حين تقاوم المادة حرية الفنان في التعبير وهنا يذكرنا سوريو باحدي رباعيات الخيام حيث تخاطب الآنية الخزاف أن يرأف بها لأنها كانت في يوم من الأيام إنسانا مثله [١] .

ومنذ وضع الناقد الألماني الشهير جوتهولدلسنج l.essing تفرقته الكلاسيكية بين الفنون التشكيلية المعتمدة علي المكان والفنون التعبيرية المعتمدة علي الزمان أصبحت دراسة إمكانية التعبير في الفنون المختلفة موضع نقاش إذ أكد لنسج أن أختلاف المادة التي تستند اليها الفنون يترتب عليه أختلاف إمكانية التعبير فإذا كانت الفنون التشكيلية أقدر علي التعبير عن الأجسام الموجودة في المكان فإن الفنون التعبيرية كالشعر والموسيقى أقدر علي التعبير عن الأفعال في الزمان وتمسك كثير من النقاد بنتائج هذه النظرية وتطرفوا في القول بأن لكل فن من الفنون لغته التي يقول بها مالا يمكن لفن آخر أن يقوله بلغته وعرف هؤلاء النقاد باسم Purists فهم يستبعدون مثلا أن يقوم التصوير بتمثيل أو تشبيه منظر معين لأن هذا من وظيفة الفوتوغرافي أو أن تروي السينما قصة أدبية فهذا من اختصاص فن الأدب غير أنه من الممكن في رأى نقاد آخرين ألا نتمسك بهذا المبدأ ولا يجدون مبررا لهذا المبدأ حين يتساءلون لم لا ينبغي لكل فن ألا يفعل إلا ما ينبغي له أن يفعله خيرا من غيره ؟ خاصة أن التمسك بهذا المبدأ سوف يضيق من نطاق التعبير بغير داع حين يحدد لكل فن ما ينبغي عليه أن يقوله فالمهم في الفن ليس المحافظة التامة علي نقاء مادة التعبير وتنقيتها من أى تعبير يناسب غيرها وإنما المهم أن تتآلف عناصر العمل الفنى بحيث يصبح كائنا عضويا سليما ولا يمنع شيئ من أن تشترك الوسائط المختلفة في التعبير عن مضمون واحد [٢] وكثيرا ما يوضح

---

(1) Souriau , Lacorrespendance des arts

(2) Morris Weitz, Philosophy of Arts , Harvard Uineversity Press. 1950 . P . 121 .

فن من الفنون عملا سبق التعبير عنه بفن آخر فقد تكشف الموسيقي عن جوانب توضح المعني الذي سبق أن تناوله شاعر معين علي نحو ما لحن بتهوفن قصيدة شيللر في السمفونية التاسعة .

ولا ينبغي تصنيف الفنون علي أساس مادتها وإن جاز تصنيفها على أساس صفاتها الكيفية Les qualia فالحجارة قد تدخل مثلا في العمارة والنحت بل قد تدخل أيضا في التصوير اذا استعمل الموزاييك والخشب وإن استعمل اساسا في النحت إلا أنه يدخل في الآلات الموسيقية كما تدخل مواد نباتية أو حيوانية غير أن البحث في المادة يمكن أن يفسر لنا ظواهر كثيرة في تاريخ الفن فنقص مادة معنية مثلا يترتب عليه ظواهـــر فنية معينة ، فلا يمكن مثلا فهم طابع العمارة الإسلامية مالم ندخل في إعتبارنا نقص الخشب والالتجاء إلي القباب أو العمارة الحديثة بغير إدخال الخرسانة المسلحة .

وفي النحت مثلا يترتب علي استعمال البرنز خصائص مخالفة لاستعمال الحجارة من أهمها إمكانية التجويف مما يجعل التمثال أخف وارتباط تاريخ الفن بتاريخ التكنولوجيا يوضح لنا ظواهر عديدة في هذا الموضوع .

غير أن العمل الفني بعد أن نتبين وجوده الجسماني المادي إنما يتحول في إدراك المتذوق إلي إحساسات أو كيفيات حسية مدركة des qualia sensibles .

كما يقول سوريو وتختلف الأهمية النسبية للادراكات الحسية فى الفنون المختلفة حيث يغلب الاحساس علي التمثيل في فن التصوير الحديث فيقرب من الموسيقى حين يسود اللون كما يسود الصوت ويدخلان في تركيبات مختلفة وتقل المؤثرات الحسية في الأدب عنه في الفنون الأخري حيث يمكن الاستغناء فيه عن الكلمة المنطوقة بالكلمة المكتوبة . كما في الرواية ولذلك؛ فجانب الخيال والفكر في الأدب يصبح أوضح . وإذا كان لا يصح تصنيف الفنون علي أساس الماده الفزيقية لها إلا أنه يمكن ترتيب الفنون وتصنيفها بالاعتماد علي هذه الكيفيات الحسية كما يقول أتين سوريو وعنده أن هناك سبعة أصناف للكيفيات الحسية يترتب علي كل كيفية منها نوعان من الفنون فن : لا – تمثلي non representatif والآخر تمثلي أو تشبيهي representatif أى يستمد من العالم الخارجي الصور التي تناسبه أما الفن اللا – تمثيلي أو اللاتشبيهي فيكتفي بالتلاعب بهذه الكيفيات

أما عن الكيفيات فهي [١] :

١- الألوان Les couleurs تلوين خالص - تصوير ملون .

٢- الخطوط Les lignes زخرفة أرابسك - رسم .

٣- الأحجام Les Volumes عمارة - نحت .

٤- الأضواء Les lumieres إضاءة فتوغرافية - سينما .

٥- الحركات Les mouvements رقص . تمثيل صامت .

٦- اللغة « الصوت في اللغة » Les sons de langage شعر - نثر .

٧- الصوت « الموسيقى » Les sons musicaux موسيقي - موسيقى درامية غناء

وقد يؤخذ علي هذه القائمة للكيفيات الحسية للفنون اعتراضين :

أولا : هل يعتمد كل فن في هذه الفنون علي إحساس واحد من هذه الإحساسات ؟

ثانيا : هل هناك كيفيات حسية أخري لم تذكر مثل إحساسات الشم والذوق :

وعلي الاعتراض الأول يمكن أن نجيب بأنه لا يوجد في الواقع فن خالص فن معتمد علي نوع واحد من الاحساسات مثل التصوير الخالص أو النحت الخالص ففي التصوير قيم ليست كلها مستمدة من اللون كما يلاحظ برنسون Berenson من أنه بالنسبة لفن التصوير يمكن أن ينطوى علي قيم لمسية تظهر في المجسمات وإن كان للالوان في هذا الفن السيادة علي باقي الكيفيات ثم هناك إيهام خيالي باحساسات أخري في الفنون الأخري فاستعمال الرخام في النحت مثلا قد يعطينا إحساسا بالبرودة لذلك لا يمكن أن نقول أن كل فن يقتصر علي مجموعة معينة من الاحساسات بل إن لكل فن تنظيم درجي Hierarchie من الاحساسات المختلفة تختلف في الأهمية النسبية فالألوان تغلب مثلا في التصوير والأحجام تتغلب في النحت والحركات في الرقص - وبالأضافة إلي ذلك يوجد تواصل Correspondsence وتبادل للاحساسات المختلفة مع غلبة إحساس وسيادته على غيره .

أما الاعتراض الثاني الذي يتلخص في السؤال لم تقتصر الفنون علي هذه الاحساسات وما السبب في التمسك بالنظرية التقليدية في علم الجمال من القول بأنه لا يوجد سوي نوعين من الحواس لها القيمة الاستطيقية هما السمع والبصر ، وبالتالي - فمن الضروري أن تعتمد الفنون دائما علي واحدة أو أخري من هاتين الحاستين لكن من الواضح أن هناك

---

(١) انظر شرح هذا التصنيف في الفصل الثالث من الكتاب .

إحساسات أخرىأمكن علي أساسها قيام فنون هامة وإن لم ينتبه لها الفلاسفة مثل الإحساسات الحركية أو العضلية اللمسية .

Sens tactilo musculaire les sensations Kinsesthetiques

إذ لها في الفنون المختلفة أهمية كبيرة بل تولدت عنها فنون خاصة بها هي فنون الحركة وعلي رأسها فن الرقص والباليه .

أما عن فن الطهي Art gastronomique وفن الروائح ، فعلي الرغم من مهارة وتنوع الذوق فهما لا يدخلان ضمن الفنون الجميلة لأسباب أهمها أن تذوقها لا يمكن أن يتم بالتأمل . والذوق نفسه ليس حاسة مستقلة عن اللمس والإحساس بالطعم Sens gustatif والشم وإن كان حاسة مستقلة إلا أن موضوعها لا يمكن أن يرتب أو يصنف بطريقة معقولة بحيث يمكن أن تتخذ أى رائحة معينة وضعاً أو مكانة معينة بالنسبة لرائحة أخري كما تتخذ الأصوات الموسيقية درجات معينة في السلم الموسيقى بحيث يمكن أن توضع للأنغام الموسيقية تركيبا حسابيا، في حين ليس هناك رائحة معينة يمكن أن تفترض رائحة أخري ترتبط بها حسب ترتيب أو نظام معين . ولا يحدث مثل ذلك أيضا للطعوم وإن كان هناك نوع من التوافق أو عدم التوافق بين الروائح والطعوم المختلفة ، إلا أنه لا يمكن حسابها في علاقات شكلية مجردة بحيث يمكن أن نتبين التوازن والتتابع والعلاقات بين بعضها والبعض الآخر ، كما يمكن مثلا أن نتبين في الأصوات ما يسمي بالعمق والحدة Pitch timbre and intensity أو في الألوان اللامع والفاتح والقاتم . The hue Saturation and brightness. وطريقة توزيعها .والمسافات التي توجد بينها

فاللحن الموسيقى مثلا ليس أى مجموعة من الأصوات ، بل مجموعة من الأصوات منظمة بحسب علاقات محددة معقولة بحيث تكون علاقة صوت بآخر أنه أعلي أوأسفل من الآخر ، وهذا مالا يمكن تحديده بالنسبة للروائح والطعوم ، من هنا لا يمكن أن نصف رائحة أو طعما أو مذاقا بأنه جميل بالمعني الفني Beautiful وإنما بأن له طعم شهي أو لذيذ delightful . ولعل السبب في هذا أيضا هو ارتباطها بالحاجات البيولوجية والجسمانية المباشرة عند الإنسان .

٣- عنصر الشكل أو الصورة Form في العمل الفني :

عنى علماء الجمال والنقاد بتفسير معني الشكل أو الصورة في الفن ، واختلفت تفسيراتهم لها ، الأمر الذي ترتب عليه اختلاف آخر في مذاهب النقد .

ولتوضيح الصورة في العمل الفني ، نقول : أن النشاط الفني هو في حقيقته عملية انتقاء وتنظيم لمادة مستمدة من الطبيعة أو من الحياة الانسانية ، فقد تكون المادة التي يفرض عليها الفنان صورة معينة ألوانا أو أشكالا أو أصواتا أو أفكار أو عواطف . ومن هنا تقترب الصورة في أحد معانيها بالعنصر المجرد Abstract Element ، في حين يقترب المضمون من العناصر الدرامية Dramatic Element التي تمثل لنا الأشياء أو الأحداث أو الأشخاص .

ومعني الصورة يتحدد عموما بالعلاقات المكانية والزمانية والسببية التي تنسق بين العناصر المحسوسة المستمدة من الطبيعة مثل الأصوات والألوان والأشكال أو الأفكار .

ولما كانت الطبيعة تنطوي علي مثل هذه العلاقات فيمكن أن نقول أن الصورة توجد في الطبيعة ، إلا أن الصورة الفنية تمتاز بأنها ثمرة انتقاء وتهذيب للمادة المحسوسة المستمدة من الطبيعة أو من الحياة الإنسانية . وغاية هذا الانتقاء هو إثارة التأثير أو الانفعال الجمالي ولما كان للصورة هذه الأهمية في العمل الفني فقد ذهب بعض الفلاسفة والنقاد إلى التوحيد بين العمل الفنى وبين الصورة وقد إعتمد هؤلاء الفلاسفة الذين يكونون الاتجاه الشكلي Formalism فـي علم الجمال علي الفلسـفة الألمانية المستمدة من كانط وهاربرت وزيمرمان ، وأهم من يمثلهم من الانجليز R . Fry , C . Bell .

اللذان مارسا النقد الفني وتأثرا بالثورة التي لحقت فن التصوير الفرنسي ، خاصة بعد سيزان Cezanne ، وفي رأيهما أن العنصر الذي يحقق الوجدان الجمالي عند الانسان مستمد من تأمل الصورة في العمل الفني أنها الصورة المعبرة Significant Form كما يقول كليف بل [1] .

وتتركب الصورة من علاقة الخطوط والألوان التي تحرك وجداننا وانفعالنا الجمالى ، أما إذا أردنا أن نبحث عن سبب الانفعال الجمالي فيما يمثله العمل الفني من مضمون مستمد من المعاني أو الأفكار أو الوقائع المستمدة من الحياة ، فلا يكون هذا إحساسا جماليا وإنما يثير انفعالات ووجدانات غير جمالية non -aesthetic emotion قد يحدث مثلا في فن التصوير ، أن يقدم لنا وصف زهرة أو طائر أو امرأة جميلة ، فإذا تأثرنا بما في اللوحة من وصف للوردة أو الطائرأو المرأة فتأثرنا هذا يقع خـارج مجـال الـفن ، وهـو

(1) Clive Bell Art Roger Fry . Vision and Design .

تأثر مخالف للوجدان الاستطيقي أو الجمالي الذي ينبغي له دائما أن يستمد من الصورة المعبرة أي من علاقة الألوان والخطوط وصياغتها .

إن الفن التقليدي يدخل في اعتباره عنصر التشبيه Representation لكن هذا التشبيه يمكن أن يصرف نظرنا عن العناصر الرئيسية المكونة للصورة الفنية مثل الخطوط والألوان ، ولذلك فإذا وجد التشبيه فينبغي أن تستوعبه الصورة الفنية مثل الخطوط والألوان . وقد نجح الفن الحديث خاصة عند سيزان، ومن أتوا بعده في إخفاء عنصر التشبيه في حنايا الصورة الفنية علي نحو ما نجد عند اتباع التصوير الحديث الذين ترجموا النبات والأشجار في تكوينات من اللون والخطوط .

والتذوق الذي يقع علي الصورة يتميز في رأى Bell بأنه تذوق نقي ينقلنا من عالم التجارب العادية إلي عالم التجربة الفنية ، والفنان عندما ينخرط في تجربة الابداع الفني يري في المنظر الطبيعي مالا يراه عامة الناس ، لأن رؤيته تصبح مركزة علي العناصر المكونة للصورة الفنية .

هذا التحليل للصورة يتناول الصورة في الفنون التشكيلية التي اقتربت في العصر الحديث من فن الموسيقي ، ففي الموسيقي كما يقول ادوارد هانسلك [1] لا نحتاج عند تذوقها لأى تصورات مستمدة من العالم الخارجي وكذلك يرى « بل » أننا عندما نتذوق العمل الفني لا ينبغي لنا ان نحضر من العالم الخارجي أى موضوعات من الخارج.

والفن بهذا الوصف ينتشلنا من عالم الحياة الجارية إلي عالم خاص به ، إنه أشبه بتجربة الصوفي أو العالم عندما يستغرق كل منهما في عالمه الخاص ، وقد يصاحب هذا الإنفعال الجمالى انفعالات أخري ترجع إلي الحياة الانسانية . وقد لا يصاحبه ولكن ينبغي دائما أن يكون انفعالا نقيا ، ويتضح هذا الأنفعال الجمالى بشكل أوضح عند تذوق الموسيقى . يقول فراى Fry : لو ضرب طفل علي البيانو عددا من الضربات بلا تنظيم أو ترتيب بينها لن يدرك أحد من هذه الضربات أى علاقة . أما لو نظمت هذه الضربات تنظيما معينا بحيث استخرج منها إيقاعا أو نغما عندئذ تكتسب هذه الضربات صورة فنية . وفي داخل هذه الصورة تستلزم كل نقرة النقرة التي تليها بحيث لو جاءت نقرة علي غير ما نتوقع فسدت الصورة وصدمت إحساسا بالنظام والتناسب .. وقد يرتبط هذا النغم بعبارات تؤثر فى وجداننا كقولنا : بلادى بلادى،وعندئذ تثير الصورة الفنية

---

(2) Edward Hanslick The beautiful in Musie London (1891) .

عددا من الأفكار والانفعالات أو الذكريات فتصبح لهذه الأفكار والانفعالات والذكريات الصداره علي الاحساس بالصورة الفنية ، وهذا هو ما يحدث غالبا من أكثر الناس حيث لا يقتصر احساسهم علي الصورة الفنية بل يتعداها إلي غيرها لكن لحسن الحظ يوجد في كل مكان وكل عصر عدد من الناس لهم إحساسا بالعلاقات الصورية وحدها في العمل الفني ، فلهذه العلاقات في حد ذاتها القدرة علي إثارة الإنفعال الجمالي ، كذلك تكون الاستجابة المستمدة من ادراك العلاقات الصورية هى الاستجابة الأصح والأدْوَم علي مر العصور ، ذلك لأن تقدير العمل بناء علي ما يرتبط به موضوعات خارجية يتعرض للتغير السريع بتغير الظروف والأحوال الخارجية ، في حين أن الأعمال الفنية تخلد وتظل حية قائمة في وجدان الانسان بفضل هذه العلاقات الصورية وحدها .

غير أن مفهوم الصورة وفقا للرأى السابق سوف يتساوى بالتركيب الذي ينظم الاحساسات بحيث تستبعد تنظيم الجانب التصويري أو التمثيلي في الفن .

لكننا نلاحظ أنه حتي في التصوير والموسيقي يمكن أن تنظم الأفكار والانفعالات فتتخذ تنظيما صوريا معينا ، فقد لا تكون العناصر الحسية وحدها هي التي تقبل التنظيم . ففي تمثال رودان « الفكر » لا تقتصر الصورة علي شكل التمثال وحده بحيث تكون الرأس هي الشكل الغالب ، بل قد تشمل أيضا الوضع المفكر أو الموقف أو الفكرة السائدة .

وإذا كانت القيم الشكلية أو الحسية هي الغالبة في فن كفن التصوير أو الموسيقي،إلا أنه يمكن أن تغلب القيم التمثيلية في الفنون الأخري خاصة في فن الأدب ، أما إذا تعلق الأمر بالتصوير أو الموسيقى فإن القيم التشكيلية أو الموسيقية تتخذ الصداره علي القيم التمثيلية أو الفكرية ، غير أنه إذا أمكن للمصور أن يعبر عن القيم التمثيلية التي تنقل لنا موضوعات الطبيعة الخارجية من ضوء ولون ومكان وحركة أو أشكال طبيعية أو صورة إنسانية معينة أو ينقل لنا قيم روحية فان عمله الفني يزداد في سلم القيم ، إذ لا يمكن أن تفسر الصورة الفنية بأنها ليست مجرد العلاقات المجردة لعناصر حسية كالألوان والأصوات ، وإنما هي هذه العناصر الحسية مضافا إليها الأفكار والتمثلات والخيال منظمة يؤدي إلي أحداث التجربة الجمالية عند المتذوق .

فالعمل الفني هو موضوع مركب تدخل فيه عناصر حسية كما تدخل فيه عناصر خيالية وفكرية ، وهو لغة Language وهم تصميم Design وقد يغلب علي فن التصوير مثلا

القيم الحسية والشكلية فكمالم يتوفر في التصوير تنظيم معين للألوان والخطوط لا يوجد تصوير وتحقيق هذا التنظيم في الأعمال الفنية هو الذي يكسبها القيم التي يسميها باركر[١] Musical Values ويمكن للأعمال الفنية أن تتفاوت وتتفاضل من حيث تضمنها لهذه القيم الشكلية . لكن هناك أيضا قيما تمثيلية Representational Values مستمدة من الطبيعة مثل المكان والضوء والحركة والسطح والوزن، فبعض الأعمال الفنية قد يكون أكثر تمثيلا لهذه القيم فيكون أفضل من غيره .

ولكن يمكن للعمل الفني في التصوير أيضا أن يتضمن تعبيرا عن القيم الفكرية المستمدة من الحياة الإنسانية مثل التعبير عن بعض الآراء الفلسفية والدينية والاجتماعية والسياسية .

وعلي النقد الفني أن يقيم الأعمال الفنية علي ضوء القيم مجتمعة بحيث إذا ما تعلق الأمر بالتصوير مثلا يبدأ الناقد تقييمه للعمل الفني بالرجوع إلي القيم الموسيقية التي ينطوي عليها هذا العمل ، ثم إنه يتدرج بعد ذلك إلي القيم التمثيلية ثم يتدرج منها إلي القيم الروحية ، ويكون الفنان أعظم بمقدار ما يعبر في عمله الفني عن قيم ، فالمصور القادر علي الارتفاع في عمله الفني عن مستوي القيم التشكيلية إلي مستوي القيم الروحية يكون أفضل ممن يقتصر علي القيم التشكيلية ، غير أنه اذا ما تعلق الأمر بفن التصوير ينبغي أن يكون للقيم التشكيلية أو الموسيقية الأولية ، فمهما كانت الفكرة سامية أو الحلم رائعا فانه لا يكون تصويرا إذا خلت اللوحة من القيم التشكيلية التي ينبغي للمصور أن يبدأ بها سلم ارتقائه في القيم . علي هذا النحو يمكن للصورة أن توجد علي مستوي التقديم Presentation أو مستوى التمثيل Representation ، أى بالاضافة إلي أنها تنظيم معين للألوان أو للأصوات يمكن أن تكون تنظيما للجانب الفكري أو الوجداني أو الايحائى أو للعناصر الدرامية كما يسميها Ducasse أنها تنظيم للتجربة الجمالية كلها .

والخلاصة أن دراسة الصورة مجردة لا وجود لها الا في عالم المنطق والرياضة فهذان هما الدراستان الصوريتان بالمعني الأتم ، أما العمل الفني فهو ليس صورة مجردة كما أنه ليس هناك من عمل فني بلا صورة .

---

(1) Parker . D . W Analysis of Art P . 96 - 97 .

وهناك بعض المبادىءالتى تستند الصورة الفنية عليها حتى ينجح العمل الفنى فى إحداث الخبرة الفنية عند الجمهور.

وأول هذه المبادىء هو مبدأ الوحدة العضوية في العمل الفني Organic unity ويعني هذا المبدأ أن ترتبط أجزاء العمل الفني فيما بينها لتكون كلا واحدا وكل المبادىء الأخري ينبغي أن تخدم هذه الوحدة التي ذكرها القدماء في تحديدهم للجمال الفني بقولهم الوحدة في الكثرة Unity in Variety وهي تعني ألا يكون العمل الفني ناقصا أو مفتقرا لشيء يضاف إليه حتي يتم اكتماله ولا ينبغي أن تزيد فيه أجزاء لا داعي لوجودها ، وهذا المبدأ يقضي بتحقيق الوحدة بين الصورة والمضمون في العمل الفني بحيث يستحيل أن يترجم العمل الفني فى لغة مختلفة وإلا فقد وحدته العضوية ، وكل العناصر في العمل الفني ينبغي أن تخدم بعضها بعضا .

والمبدأ الثاني هو مبدأ سيادة الموضوع الرئيسى في العمل الفني The Principle Theme كما لو غلب لون أو شكل أو خط أو معني أو لحن أساسى ، فقد تتميز المباني بترديد شكل معين كالقباب في العمارة الإسلامية أو الأبراج في العمارة القوطية أو يغلب علي سيمفونية معينة لحن أساسي Thema وهو يطابق ما يسمي بالصفة الغالبة أو الفكرة الأم L'idee mere كما يقول الناقد الفرنسي تين [1] . وقد يغيب هذا المبدأ في الفن الحديث حين تتساوي الأطراف ولا يغلب عنصر علي عنصر آخر ، إذ لا يكون للعمل الفني الحديث نقطة مركزية ، لكن الموضوع الرئيسي اذا ظل وحده منفردا فقد يبعث الملل والرتابة ، ومن هنا تظهر أهمية المبدأ الثاني الذي يتلخص في التنوع Thematic Variation إذ أنه لا يكفي أن نعرف الموضوع الرئيسى الغالب ، بل ينبغي أن يكون لهذا الموضوع أصداء وتنوعات وقد يكون أبسط أنواع التنوع هو تكرار الموضوع Recurrence فقد يحدث في الموسيقي أن يتكرر اللحن الغالب علي مستويات مختلفة ، وفي الشعر تتكرر القافية ، لكن يمكن إحداث التنوع بتغير الموضوع بواسطة تحويره بالتصغير أو التكبير Transposition فمثلا ينتقل اللحن من مفتاح موسيقى إلي مفتاح آخر أو سرعة أخرى . أو يعاد الشكل بألوان مختلفة ، أو قد يحدث التنوع بما يعرف بالتبادل Alternation ويعنى إدخال أكثر من موضوع ، وهناك أسلوب قلب الموضوع أو عكسه Inversion مثلا عندما نقلب قوسا أو شكلا معينا فى التصوير .

---

(1) Taine, H . philosophie de l'art Part I.p. 15

أما المبدأ الرابع فهو مبدأ التوازن : ويمكن تفسير التوازن بواسطة التماثل Symmetry وهو تماثل الأجزاء مثلا عند توزيع الراقصين مجموعتين متماثلتين علي خشبة المسرح وفي الملابس والحركة ، فيحدث توازن بين الأجزاء المتماثلة ، ولكن قد يتم التوازن في العمل الفني عن طريق عدم التماثل Assymetry فيحل محل التماثل نوع من التوافق بين المتماثلات ، وهذا واضح في الفن الحديث الذي بعد عن التماثل وعمد إلي التوافق .. كما يلاحظ خاصة في الشعر أو التصوير والديكور .

وقد يظهر هذا التوازن مع عدم التماثل في الدراما بين قوتي الشر والخير أو في الموسيقي بين الموضوع ومقابله واذا كان التوازن Balance يغلب علي الفنون المكانية فإن الهارموني أو تآلف الأنغام Harmony هو الذي يطبق علي تحقيق وحدة الأصوات المختلفة في الفنون الزمانية ، فهو المبدأ الذي يحقق علاقة تثبيت لعناصرها الدينامية ويكسبها الصورة ، كما أن التوازن Balance يحاول أن يدخل القوي المتصارعة أو المتضادة ليكسب العناصر المكانية الثابتة نوعا من القوي الديناميكية والحيوية . لذلك يؤكد التوازن الكثرة في الوحدة ، في حين تؤكد الهارموني الوحدة للكثرة المتحركة [١] .

وعلي العموم فإن الموسيقى والشعر هما مجال الهارموني ، في حين يكون التصوير والنحت والعمارة فنون التوازن Balance .

أما المبدأ الخامس فهو مبدأ التطور Evolution في العمل الفني أى أن هناك انتقالا من اجزاء سابقة زمانيا إلي اجزاء لاحقه عليها ، وهذا واضح جدا بالنسبة للفنون الزمانية، ففي القصة أو الرواية مثلا تفضى الأحداث بعضها إلي البعض الآخر ، وعلي هذا النحو فهمت الدراما التقليدية التي افترضت ثلاثة مراحل : مرحلة تقديم الشخصيات ثم تعقد المشكلة حتي تبلغ الذروة climax ، ثم يأتي الحل ، ولكن لم تلتزم الدراما ولا القصة هذا التطور دائما ، وخاصة في العصر الحديث ، فقد يبدأ الموضوع بالذروة ثم يسير إلي الحل أو إلي المقدمة . لكن في كل الأحوال لابد من ترتيب منطقي لتوالي الأحداث ، وبهذا الصدد يقول E.M. Forster أن مجرد توالى الأحداث لا يكون رواية لأن المطلوب دائما هو التفسير الذي يبين السبب .

---

(1) Balance emphasizes diversity in unity. and harmony emphasizes unity in diversity.

فاذا قلنا مثلا : مات الملك والملكة ماتت لا نكون بهذا الكلام قصة ، ولكن إذا قلنا مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه أصبحت قصة .. وقد كان أرسطو أول من تنبه إلي ضرورة هذا الارتباط المنطقي المقنع حيث أن المحتمل غير الممكن أفضل عنده من الممكن غير المحتمل .

وهناك نوعان من التطور : تطور درامي للموضوع الرئيسي ينتهي إلي ذروة أو إلي غاية في حين أن التطور غير الدرامي لا يتجه إلي غاية أو لا يجعل من الوصول إلي الغاية أهمية أو هدفا ، ويحدث التطور بالنسبة لكل عناصر الموضوع بغير أن يكون للموضوع الرئيسى أهمية غالبة ، وهذا ما يلاحظ في الأدب الحديث ، خاصة في القصة التي تفقد فكرة الذروة أو النهاية أوالأهمية لموضوع محوري أو مركزي في العمل الفني ، ولذا يسود مبدأ التطور الذي يختلف عن المبادى السابقة بأنه يسمح بظهور الجديد الذي تجاوز العناصر الموجودة سابقا ، وفي حين يفترض التوازن والهارموني أسبقية العناصر فإن مبدأ التطور يأتي بعنصر جديد يلغي التوازن السابق ، وهو يلغي وجود ترتيب هرمي للأجزاء [١] تتخذ فيه بعض العناصر أهمية أسمى من بعضها ، لأنه لا يعتمد علي ترتيب الأجزاء ترتيبا درجيا بل متواليا يسير قدما بواسطة المتساويات لا بواسطة الأعلي والأسفل في الدرجات [٢] .

وفي إمكاننا أن نلاحظ كيف مال الفن الحديث إلي تسطيح القيم في الأعمال الفنية، سواء منها القيم المكانية ، إذا ما تعلق الأمر بالتصوير كما نجد في الحركة التكعيبية أو التأثيرية أو الانطباعية أو تسطيح القيم الزمانية حيث لا يتصدر زمان علي آخر ، بل قد تتداخل الأزمنة علي نحو ما نجد في أدب جيمس جويس « يوليسوس » بالنسبة للموضوعات حيث لا نجد صداره لموضوع علي غيره . بل تتخذ كل الأجزاء أو عناصر الموضوع قيم متساوية .

٤- المضمون في العمل الفني :

يتضمن العمل الفني مضمونا معينا هو خلاصة ما يعبر عنه أو يتضمنه العمل الفني من خيال ومشاعر وفكر ، فقد يعبر العمل الفني عن انفعالات أو عن تصورات وأفكار أوعن صور خيالية . وكثيرا ما يختلط المضمون بالموضوع فى العمل الفنى، لكن من

---

(1) It is based on sequence , not rank .

(2) Hierarchie

الواضح أن الموضوع هو شئ يقع خارج العمل الفنى ، ومع ذلك فالعمل الفنى يشير إليه وينطوي عليه لكنه لا يدخل كعنصر من عناصر العمل الفني ، كما يقول الناقد الانجليزي برادلي . ومثال لتوضيح ذلك اذا وقفنا إزاء لوحة تمثل صلب المسيح فقد تعني بفكرة الصلب ذاتها من وجهة نظر التاريخ أو اللاهوت أو السياسة ، وعندئذ نتناول الموضوع ، ولكن قد ينصرف نظرنا إلي ملاحظة العنصر الصوري من اللوحة ، أى من جهة ما فيها من علاقة بين الألوان والأشكال ، أو ينصرف اهتمامنا إلي ما تعبر عنه هذه الألوان والأشكال من قتامة أو كآبة أو ما يسودها من شعور بالرهبة أو القداسة أو ما بعثه الفنان من تعبيرات علي الوجوه المختلفة أو ما أراد أن يوصله إلينا الفنان من معاني من خلال تعبيره الفني أو من رؤية خاصة به ، ويكفي لكى تتضح التفرقة بين الموضوع والمضمون أن نقول إن الموضوع قد يظل واحدا عند عدد من الفنانين ، لكن يتغير المضمون من فنان إلي آخر حسب رؤيته الخاصة وانفعاله بالموضوع . فكم في التصوير أو الشعر من روائع فنية قد اتخذت من الحرب والسلام موضوعاتها ، في حين يختلف مضمونها اختلافا شديد التباين كما لو أخذنا موضوعا معينا كرحلة الانسان إلي العالم الآخر ، فسوف نجده موضوعا طرقه فى الأدب العربى أبو العلاء فى رسالته « الغفران » ـ غيره عند دانتي في الكوميديا الالهية . لذلك يبقي الموضوع كما يقول الناقد الانجليزي برادلي خارج القصيدة في حين يبقي لها المضمون .

ويتضح المضمون خاصة في فنون الأدب أو الفنون التعبيرية أكثر مما يتضح في الفنون التشكيلية والزخرفية .

ويذهب المفكرون والنقاد في فهمهم للشكل والمضمون الأدبى مذاهب مختلفة وإن اتفق معظمهم علي القول بأن المضمون يتركز في الأفكار والانفعالات التي يتضمنها العمل الأدبى في حين تمثل اللغة التي توصل هذا المضمون عنصر الشكل .

ولكننا اذاتعمقنا هذه التفرقة سرعان ما نصل إلي القول بأن المضمون يستدعي عناصر معينة من الشكل ، فالأحداث التي تتوالى في الرواية مثلا هي جزء من المضمون في حين تكون طريقة ترتيب هذه الأحداث هي ما يعرف بالشكل .

لذلك يتحد الشكل بالمضمون اتحاداً عضويا في العمل الأدبى ولا يمكن التمييز بينهما الا علي نحو من التجريد .

لذلك انتهت بعض اتجاهات النقد الأدبي عند تناولها لغة الأدب الى اعتبارها المكون الأساسى للشكل وانتهي التحليل إلي التفرقة بين الكلمات في حد ذاتها وإلي الكلمات عندما تكون وحدات من الأصوات والمعاني ذات قيم جمالية تتفاعل وتؤثر في جمهور المتذوقين .

أما عن الحقيقة التي يكشف لنا عنها الفن والأدب ، فهي موضوع خاض فيه الفلاسفة منذ أقدم العصور .

وذهب بعضهم إلي اعتبار الفن كشفا عن حقيقة مثالية تتجاوز حقائق العالم المحسوس فقال أفلاطون بعالم المثل وذهب هيجل إلي اعتبار الفن شكلا من أشكال تجسد الروح أو الحقيقة المطلقة شأنه شأن الدين والفلسفة .

ومن نظريات الفلاسفة الوجوديين في العصر الحديث نظرية الفيلسوف الوجودي مارتن هيدجر[١] الذي ذهب إلي القول بأن الفن يكشف عن حقيقة الوجود الانسانى وضرب مثالا يوضح به أفكاره بلوحة تصور حذاء فلاحة بالى للمصور الهولندي فان جوخ شرح فيه كيف تتكشف من خلال اللوحة عالم صاحبة الحذاء بما فيه من شظف عيش وشقاء وكذلك تنبعث من خلال العمل الفني أضواء تكشف عن حقيقة وجود الإنسان .

يظهر مما سبق أن الحقيقة المستمدة من التعبير الفني حقيقة ذات طابع فلسفى مخالفة للحقيقة العلمية التي نستدل عليها بالتفكير الاستدلالي ونصوغها في تصورات عقلية .

فالحقيقة المستمدة من تأمل الأعمال الفنية والأدبية تعتمد علي منهج خاص، ففي حين يكون الاستدلال العقلي Discursive reason هو المنهج المتبع في العلم تعتمد لغة الفن والأدب علي أسلوب التمثيل أو التعبير Presentational وهو أسلوب الشعر والدين والأساطير وقد شرحت الفيلسوفة الأمريكة الشهيرة سوزان لانجير S.K. Langer هذا الأسلوب حين رأت أن الفنون التشكيلية والموسيقي فضلا عن الشعر والأدب تعتمد علي معرفة من نوع خاص تنطوي علي تعبير رمزى Presentational Symbolism[٢]. وخلاصة رأى سوزان لانجير هو أن الفن يشكل عالم الوجدان الإنساني ، وبواسطة

---

(1) M . Heidegger : Holzwege .

(2) S . K . Langer : Philosophy in a new key. Cambridge Mass . 1942 P 79 ff.

هذا التشكيل يصبح الوجدان موضوعا . لتأمل الإنسان .وتطبق لانجر هذا الرأى علي الفنون التشكيلية وعلي الموسيقي ، وتري أن الموسيقي بوجه خاص تمثل حياة الوجدان ، أنها ليست تعبيرا مباشرا عن الوجدان بل تشكيل الوجدان في تصورات يمكن أن تصبح موضوعا لتأمل الإنسان وتذوقه .

لذلك ينطوي الفن في رأيها علي معرفة معينة هي معرفة بوجداننا ، وتنتهي من ذلك إلي رأى آخر يختلف عن رأى فلاسفة التحليل المنطقي والوضعية المنطقية حين تري أن عالم المعاني لا يقتصر علي المعرفة العلمية وحدها لأن الإنسان لا يستخدم قدراتة العقلية في العلم فقط بل يستخدمها في تصوير ما يخيفه وما يحبه فسيتخدمه في تشكيل عالمه الفني وتصوراته الأسطورية والدينية .

وتنتهي لانجر إلي القول بأن اللغة والفن كلاهما يقوم بمهمة تصوير وتشكيل خبراتنا ، اللغة تشكل وتصوغ إدراكنا لموجودات البيئة الخارجية المحيطة بنا وعلاقتنا بها ، أما الفن فهو يشكل ويصور حقائق عالمنا الباطني وما فيه من وجدان وانفعالات ومشاعر ويقدمها في رموز ، ويلعب الخيال الفني الدور الرئيسي في إبداعها .

ومما لاشك فيه أن الفن يكشف عن عالمنا الداخلي بقدر ما تكشف اللغة عن عالمنا الخارجي ويستخدم في ذلك التعبير الرمزي في حين تستخدم اللغة الرموز الاستدلالية .

وخلاصة القول هو أن الفن يقوم بدور عظيم في الكشف عن أساليب الوجدان التى تختلف باختلاف الحضارات وتتغير بتغير الأجيال ، كما أنه يؤثر في طرق وأسلوب الإدراك الفني حين يقوم بتجسيد الوجدان وتصويره في أشكال وصور قابلة للإدراك أى أنه يحول ما هو وجدان ذاتي في طبيعة الإنسان إلي موضوع . Objectification of emotions ولكنه أيضاً وفي نفس الوقت يمكن أن يقوم بعملية أخري عكسية حين يدرب عيوننا وآذاننا وإدراكنا علي استيعاب جانب من البيئة الخارجية ويحوله إلي عالم خاص بنا فتتشبع الحقيقة الخارجية بمعاني وصور وخيالات من خلق أنفسنا ، وبهذا فهو يخلع الذاتية علي الطبيعة الخارجية . Subjectification of Nature الفن باختصار في رأى الفيلسوفة المعاصرة سوزان لانجر يقوم بوظيفتين عكسيتين الوظيفة الأولي هي أنه يحول الخبرة الذاتية إلي موضوع ندركه إدراكا فنيا ، والوظيفة الأخري المقابلة هي أنه يحول الموضوع إلي خبرة ذاتية .

وتؤكد سوزان لانجر علي أهمية التربية الفنية حين تصفها بأنها تربية للوجدان والمشاعر الإنسانية ، وأنها تهذيب لهذا الجانب الذي لا تستطيع اللغة العلمية الوصول اليه ، وتري أن أهمال هذه التربية يعرض أفراد المجتمع لفوضي الانفعال والوجدان الذي يسيء إلي الطبيعية البشرية ، فالفن السيء رمز لشعور ووجدان سيء [١] .

ويميل معظم مفكري القرن العشرين إلي تأكيد استقلال العمل الفني عمن أبدعه ويظهر هذا الاتجاه بوجه خاص فى الاتجاه الفينومينولوجى المعاصر الذى يرجع فى نشأته إلي الفيلسيوف الألماني أدموند هسرل Husserl .

وقد تمثلت الفينومينولوجيا الجمالية عند عدد من الفلاسفة يذكر علي رأسهم الفيلسوف البولندي رومان انجاردن Roman Ingarden [٢] ومنهم في فرنسا ميكل دو فرن . Mikel Dufrenne [٣] ومنهم أيضا مرلوبونتى وسارتر وهيدجر ويكفي أن نشير إلي انجاز انجاردن الذي كان له أكبر تأثير علي النقاد فقد تناول انجاردن العمل الأدبي بالتحليل فخصه بمستويات للوجود (Strata) حددها بمستوى الوجود الحسي والمستوى المعنوي ثم عالم العمل الأدبي ثم عالم المؤلف ثم مستوي القيم الميتافيزيقية التي يعبر عنها العمل وهو الذي يسمح للعمل الفني أن يكون له أبعاد فكرية وفلسفية .

وللعمل الفني والأدبي وجود وتاريخ ، فهو يستمر في الوجود ولكن تتغير خبرات الناس به فلا نستطيع مثلا أن نقول إلياذة هوميروس أو مسرحيات شكسبير تثير فينا نفس التجارب التي كانت تثيرها عند المعاصرين لهما ، واذا كان للعمل الفنى وجود خاص إلا أنه ليس كأى حدث تاريخي وقع وانتهي كما أنه ليس حقيقة جامدة لاتتأثر بالزمن وليس خبرة شعورية حالة في وجدان البشر ولا هو تصـور مثـالي كفكـرة المثلث

---

(1) Roman Ingarden (1893-1970) . Das Literarishe kunstwerk 1930

(2) M . Dufrenne : Phenomenologie de l' experienco esthetique 2Vols 1953 .

(3) R . Wellek & A . Warren : Theary of Literatune . PP . 142-157.

انظرأيضا رسالة دكتوراة الدكتور سعيد توفيق الاتجاه الفينومينولوجي في تفسير الخبرة الجمالية .

الرياضية إنه بنية فى نسقه من القيم والمعايير المتفاعلة ببعضها [١] وهذا ينقلنا إلي المشكلة التالية وهي :

الخبرة الجمالية عند تذوق الفنون وإبداعها .

---

(1) S . K . Langer : ,·Ártistic perception and Natural Light in Problems of Art . pp. 59 - 74 .

أنظر فلسفة سوزان لانجر فى كتابنا فلسفة الجمال نشأتها دار الثقافة ١٩٨٤ وتطورها ص ٢٠٤ إلى ص ٢٠٩ .