الفصل الخامس
فلسفة الفن في القرن العشرين

أ- البيئة الفكرية لفلسفة الفن :

لاشك في أن التقدم العلمي والتوكنولوجي الكبير الذي تميزت به الحضارة الأوروبية كان له صداه الكبير في اتجاهات الفن والأدب اتجاهات جديدة ظهرت منذ نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين .

فقد أثمر تطبيق المنهج العلمي علي انحاء الحياة الإنسانية ثورة فكرية غيرت نظرة الإنسان إلي نفسه وامتدت لتغيرات كبيرة في حياته الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

ومن أهم النظريات العلمية التي كان لها اكبر الأثر فى تغير المفاهيم نظرية داروين في التطور وأصل الأنواع سنة ١٨٥٩ ونظرية فرويد في التحليل النفسى سنة ١٩٠٥ والماركسية التي أثمرت الثورة الاشتراكية في الاتحاد السوفييتي .

تمت هذه الانجازات قبل الحرب العالمية الأولي وامتدت آثارها إلي ما بعد الحرب العالمية الثانية وكانت البذور التي انبتت اتجاهات الفن والأدب التي سادت النصف الأخير من القرن العشرين وانجازاته في العلم والفلسفة .

واذا كان عصر الباروك كما سبق أن ذكرنا قد تمثل الصدمة الأولي بفعل الثورة الكوبرنيقية التي غيرت نظرة الإنسان إلي الأرض وبينت أنها تدور حول الشمس بعد أن كان علم الفلك القديم يجعلها المركز الثابت للكون ، فإن الصدمة التي أحدثها داروين بنظرياته في التطور قد اثارت ما أثارته الصدمه الأولي عندما بينت أن الخلق عملية مستمرة ولم تتم دفعة واحدة [1] .

---

(1) W. F. Leming. Art Music & Ideas. Holt, Rineh art and Winston. New York P. 331.

كذلك جاءت مع هذه الاكتشافات العلمية وتطبيقاتها علي الحياة الانسانية فكرة التقدم Progress التي ظهرت مع فلسفة التنوير العقلانية في القرن الثامن عشر واكدت نظريات التقدم بفعل القوي المادية في سيطرة الإنسان علي الطبيعة وفي حركة التاريخ وطبقت الفلسفة الماركسية هذه الفكرة في نظرياتها عن المادية التاريخية وأثمرت في الفن والأدب الواقعية الاشتراكية .

من جهة أخري ترتب علي انتشار التصنيع وتقدم الصناعة أن سادت النظرة التفتتية والتجزيئية للأشياء وأصبح التخصص العلمي والإقتصار على معرفة جزء صغير من عمليات الانتاج من سمات الرؤية السائدة في حياة الإنسان في المجتمع الصناعي علي نحو ما يظهر في الحركة الانطباعية Impressionism التي سادت في التصوير بوجه خاص وهي حركة تركز علي اللحظة الزمانية .

وقد ترتب علي هذه النظرة أن حلت الآلة محل الإنسان وأصبحت السيطرة للقوي المادية التي لا يستطيع الانسان أن يلم بها عقليا ومن هنا فقد حلتّ النظرة اللاعقلانية في تفسير الوجود وجاءت نظريات التحليل النفسي مع فرويد ومدرسته لتؤكد هذه النظرة وتطبقها في تفسير نفسية الإنسان عندما تغلغت إلي البحث في أغوار اللاشعور والدوافع اللاواعية في سلوك الانسان ، وقد أفسحت هذه النظريات الطريق إلي عالم الأحلام والرموز فكانت السوريالية والتعبيرية من أهم الإنجازات التي استندت إليها .

وعلي الصعيد الفلسفي يمكن أن نعتبر فلسفة الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون معبراً عن هذه المرحلة من الفكر خاصة أنه يمثل الوقفة المعارضة للنزعة العقلية والداعية إلي إدراك القيم الديناميكية والتغير الدائم في الوجود عن طريق الحدس أو المعرفة الوجدانية.

ورأى برجسون أن المعرفة خبرة تتم في ديمومة وتتحد بانسياب الصفات الكيفية ودعا إلي ما سماه بالزمان النفسى الديمومة الذي يدرك توالي حركة الصور علي نحو ما يظهر في الحركة السينمائية أو في تداخل الألوان لاحداث رؤية اللون وعلي هذا النحو فسر امتزاج الألوان في الانطباع البصري وتوالى المناظرفى انطباع المتذوق للسينما أو المسرح وانطباع أذن السامع في الشعر والموسيقي بتوالي الكلمات أو الألحان .

ب- في فلسفة القرن العشرين
من فلسفة الفن عند برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) :

يمثل برجسون تيارا لعب دورا خطيرا في فلسفة الفن هو التيار الحدسى الذي أخذ به أيضا كروتشه وهربرت ريد . وفي رأى أتباع هذا المذهب أن الفن هو نوع من المعرفة غير أنه معرفة لا تتعلق بالكليات أو بالقوانين العامة بل تتناول ما هو جزئى أو فردي . وهم وإن كان لكل منهم مذهبه في الفن وفي تفسير الحدس وعلاقته بالخبرة الفنية إنما يمثلون في الواقع حركة احتجاج علي النزعة العقلية التي سادت فلسفة القرن الثامن عشر بعد الثورة العلمية في ذلك العصر .

وقد حمل برجسون علي العقل حملة جعلته ينظر إليه على أنه مجرد اداة للانسان للتحكم في البيئة والتقي في هذا أيضا مع الفلسفة البرجماتية التي ردت معيار الحقيقة إلي مايترتب علي الفكرة من نتائج عملية يمكن التحقق منها في الواقع التجريبي كما يقول شارل بيرس ووليم جيمس وجون ديوي .

علي أى الحالات فقد فرق برجسون بين العقل intellect أداة سيطرة الانسان علي البيئة والذي يعتمد علي الوصف ويركن إلي التصورات العامة التي تساعد الانسان في السلوك العملي وبين الحدس intiution الذي لاندرك به سوي حقائق الشعور الباطني وما شابهها من معرفة لا تهدف إلى العمل والمنفعة .

ويقول « هناك منهجان يختلفان لمعرفة الأشياء الأول يقضي بأن تدور حولها ، أما الثاني فيقضي بأن ننفذ إليها ، ويعتمد المنهج الأول علي وجهة النظر التي نرتكن إليها وعلي الرموز التي نعبر بها عن أنفسنا . أما المنهج الآخر فلا يعتمد علي أى رموز نتناولها والنوع الأول هو المعرفة التى ندرك بها ما هو نسبي . أما الآخر فهو المعرفة التي تصل إلي المطلق».

ويقول « لنفترض شخصية يصفها الكاتب في قصة . ويأخذ في سرد سمات هذه الشخصية في اقوالها وأفعالها وسلوكها ، غير أنه مهما بلغ هذا الكاتب من دقة في الوصف فإنه لن يصل إلي الشعور البسيط الذي أحس به إذا اتصلت بهذه الشخصية ، لأن الوصف والتحليل لا يتساويان بخبرة الشخصية ذاتها [١] » .

---

(1) Bergson, An Introduction to metaphysics, translated by T.F. Hulme New YorK 1912 PP.

ويري برجسون أن هناك حقيقة واحدة علي الأقل ندركها بوضوح بواسطة الحدس ولا يمكن إدراكها بالتحليل علي الاطلاق – إنها ذاتنا المستمرة في الزمان ، وهذا الزمان الذي ندركه بالحدس الباطني شيء مختلف كل الاختلاف عن الزمان الكمي المنقسم الذى يقدمه لنا العلم ، إنه سيال متجدد أو هو ديمومة duree . وعلى هذا النحو أيضا ينظر برجسون إلى الخبرة الفنية فيرى أنها بدورها تعتمد علي حدس بكيفيات الأشياء ، وعلي هذا الأساس ينفردالفنان بطريقة للرؤية يدرك بها ما هو فريد فى الاشياء، وهو يستطيع بعد ذلك أن يلفت نظر الغير إليها عن طريق انتاجه الفني ، وهكذا علي سبيل المثال علم المصور الانجليزي كونستابل Constable فناني الحركة الرومانسية من الانجليز والفرنسيين كيف ينظرون إلي الطبيعة نظرة جديدة لم يسبق لهم أن التفتوا إليها بفضل الحدس الذي به يكتشف الفنان دائما الجديد » .

وإذا كان برجسون قد تحدث عن الفن وألقي أضواء علي الخبرة الفنية في ثنايا بحثه في الميتافيزيقا إلا أنه لم يخصص للفن مؤلفا خاصا ، غير أن له دراسة فريدة تناولت تفسير « الكوميديا » وتحليل ظاهرة الضحك وخصائص المضحك ، وفي هذا البحث بالذات ظهر تدخل القوي العقلية والمنطقية التي لم يكن يحسب حسابها في الفنون علي الاطلاق.

وذلك لأنه عد الكوميديا الفن الوحيد الذي يتدخل فيه العقل intellect ويغيب فيه فعل الحدس بحيث تصدق هنا عبارة من قال : « إن العالم كوميديا لهؤلاء الذين يفكرون وتراجيديا لهؤلاء الذين يحسون » . وعند برجسون لاتقع الكوميديا ولا الضحك علي الفردي بل تقع علي النمط الكلي Type . ولذلك يمكن أن تعد دراسة برجسون عن المضحك خارج نطاق المجال الاستطيقي لأن دراسته أقرب إلي النقد الاجتماعي الذي يحكم العقل ويجعله أداة لإصلاح التصلب والجمود والانعزالية التي تصيب الإنسان .

ويمكن أن نلخص ملاحظات برجسون الرئيسية في بحثه عن الضحك فيما يأتي :

أولا : أنه لا مضحك إلا فيما هو إنساني ، فإذا اتخذ موضوع أو موقف مظهرا مضحكا فلا بد هنا من وجود علاقة إنسانية معينة وإذا افترضنا أننا ضحكنا من حيوان أو من جماد فإنما بسبب ما تبيناه فيه من تعبير إنساني أو وضع من الأوضاع الانسانية .

ثانياً : يفترض المضحك حالة اللامبالاة العاطفية أو حالة الخلو من التأثر والانفعال، فمجتمع العقول لايبكي وإنما يضحك أى أن المضحك لايتجه إلي القلب وإنما يخاطب العقل .

ثالثا : يفترض الضحك مجتمعا .ذلك لأنه بحاجة دائمةإلي صدي ، لذلك يلاحظ أن ضحك المشاهد في المسرح يكون أشد كلما كانت القاعة أغص وأكثر امتلاء بالناس لهذه الملاحظة

أهميتها في فلسفة الضحك عند برجسون التي تؤكد الدلالة الاجتماعية لظاهرة الضحك .

ويعني برجسون بدراسة المضحك في الأشكال وفي الحركات والظروف والكلمات والطباع ويرجع السبب الرئيسي في المضحك إلي التصلب والآلية اللذان يطغيان علي الجانب الحي في الشخصية أو المجتمع فتشل حركته حتي لنتوهم هنا أن المادة تطغي على الروح وحركتها وتقتضي علي رشاقته،ومن أمثلة ذلك أن نضحك من شخص يحاول الجلوس فيسقط حين يسحب الكرسي من تحته اذ يبدو هنا فاقدا لمرونة الحركة عديم التكيف ، وقد نضحك من الذاهل المسترسل في ذهوله إذ يبدو بدوره متصلبا ذا حركة آلية،ومن هنا يعد برجسون الضحك نوعا من أنواع تصلب الكائن الانساني في حركته ، وعلي هذا الأساس يفسر فن الكاريكاتور .

ففي الكاريكاتير يكون التشويه نوعاً من التصلب يصيب الشكل ويرجع إلي تصلب حركة فقدت مرونتها إلي حد أن تحولت إلي تجعيدة تجمدت وسكنت سكونا لا نهائيا ، فكأنما الطبيعة قد تصلبت في أنف قد استطال إلي مالا نهاية ، أو قد يبدو الكاريكاتور في صورة أحدب يبدو لرجل تقوس في وقفته .

ومن هنا لايعد برجسون المضحك مجرد نوع من التشويه كما يذهب أرسطو وإنما هو تشويه قد التبس بالتصلب .

ويتفرع عن التفكير السابق أن يصبح التنكر فى الزى أو فى الشكل مثارا للضحك ، وقد ينصرف هذا التزى المصطنع إلى المجتمع بأسره إذا ما اتخذ صورة من صور التنكر أو فرض عليه مظهر يجعله يكتسى بغلاف جامد جاهز مما يضفى عليه ظاهرة التصلب ويمنعه عن مرونة الحياة ، ولهذا كانت كثير من المراسيم الاجتماعية تنطوى على عنصر مضحك.

فإذا انتقلنا من مضحك الأشكال إلي مضحك الظروف والأفعال يلاحظ برجسون هنا أننا إنما نضحك من كل ما يغلب الآلية علي الطبيعة الحية ، فمن هذه المواقف مثلا من يظن نفسه حراً في حين توجهه قوة خارجية كما لو كان دمية تحركها خيوط خارجية أو إذا تكررت حركته بطريقة آلية بغير أن تناسب الموقف كما لو كرر الخطيب حركة لا تطابق المعني الذي يعنيه .

ويبحث برجسون في مضحك الطباع حيث قد ظهر له أن لا مضحك إلا الانسان وليس من الضروري أن يكون المضحك هنا لا-أخلاقيا كبخيل موليير « أرباجون » بل يمكن أن يكون المضحك علي خلق غير أنه لا يتوافق مع المجتمع ، ولذلك تعتمد الملهاة علي الأفعال والحركات التي تكشف عن خلق أو عن طبع لا يتوافق مع المجتمع . والفرق بين المأساة والملهاة يتخلص في أن الماساة تعني بالشخصية الفردية أما الملهاة فتتجه إلي الطبع النمط Type ، فبطل التراجيديا يمثل شخصية فريدة في نوعها في حين تمثل أبطال

الملهاة أنماطا من الناس إذ قد تدور حول البخيل أو الغيور أو من يمثل إطار مهنة بحيث يقدم لنا نمط أهل المهنة في كل تصرفاتهم فتراه يتحدث في الشئون العامة بلغة أهل مهنته ويقحم مصطلحات المهنة أو عاداتها فيما لا يتناسب معها ولا يتطلبها ، ذلك لأن الشخصية تتحول هنا إلي شخصية مقيدة تتسلط عليها فكرة أو إطار أو نمط فتضفى علي تصرفاتها في النهاية آلية نمطية وتجعلها بعيدة عن الأصالة والتفرد في نوعها .

وينتهي برجسون من هذا إلي القول بأنه من الضروري أن تنصرف عناية مؤلف الكوميديا إلي الملاحظة الاستقرائية التي تستنبط الطابع العام من الجزئيات وليس هذا ضروريا بالنسبة لمؤلف التراجيديا الذي تكون ملاحظاته فردية تتعمق في جوانب تفرد الشخصية بل تكاد تحيا حياتها الخاصة الفريدة في نوعها ، ولا يجوز لمؤلف التراجيديا بناء علي ذلك أن يستنبط ملاحظاته عن عطيل أو عن هاملت لأنهما أبطال تراجيديون يمثلون الجوانب الخاصة الفريدة في نوعها وعلي العكس من ذلك يجوز لمؤلف الكوميديا أن يسترسل في استنباط سمات أبطاله لأنه يتجه إلي النمط العام .

تلك بعض آراء لبرجسون في الفن وفي المضحك كان لها أهميتها في علم الجمال المعاصر - وإذا كان اتجاهه العام في تفسير الفن هو الاتجاه الحدسي الذي يجعله ينظر إلي الفن نظرته إلي الحقائق الميتافيزيقية ، إلا أن بحثه في الضحك قد جاء علي العكس، ومن ذلك حين أثبت الاتصال الوثيق بين فن المضحك وبين الحياة وانتهي من هذا إلي اعتبار الضحك سلاحا يغالب به الانسان أنواع الجمود والانعزالية التي تهدد المجتمع .

ولقد أشاع هذا الاتجاه الحدسي البرجسوني تأثيرا كبيرا علي معاصريه خاصة كما نلاحظ عند هربرت ريد الذي يري في الحياة الفنية حياة للاحساس لايمكن للعلم ولا للعقل النظري أن يزودنا بها . وذكر هربرت ريد فضل برجسون في تنبيه الانسان المعاصر إلي الرؤية الفنية التي تخاطب حس الإنسان بلغة اللون والشكل والصوت [١] .

ويعد الفيلسوف الايطالي بندتو كروتشه (١٨٦٦-١٩٥٢) من أهم من يمثلون هذا الاتجاه الحدسي الذي أخذ به برجسون .

---

(1)H.Read : Art Now. Faber and Faber 1960 PP 39-

تعبيرية كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) (*) وعلم الجمال :

يعد علم الجمال عند كروتشه مدخلا لفلسفته المثالية في الروح . وينسب كروتشه للروح نوعين من النشاط ، نشاط نظري ونشاط عملي . والنشاط النظري مظهرين : مظهر جمالى يتبدي في المعرفة الحدسية وآداتها المخيلة وغاية الجمال ومظهر نظري يبدو فى المعرفة المنطقية وأداتها العقل وغايته الحق ، أما النشاط العملى للروح فيظهرفي الاقتصاد ويبغي المنفعة العملية ويستند إلي الرغبة . كما يظهر من جهة أخري في الأخلاق التي تسعي إلي الخير وتستند إلي الإرادة .

فإذا استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التي يرسو عليها ذلك البناء الهرمي الضخم ذلك لأنه أول درجات التعبير عن نشاط الروح وبغيره لايمكن للأنشطة الأخري أن توجد . إنه أولي خطوات تعبير الروح كما سبق أن بين هيجل ، ذلك لأن الحدس مادة الفن يسبق دائما التصورات المنطقية التي تتعامل بها الفلسفة والعلم .

ويعرف كروتشه علم الجمال بأنه علم لغويات عام General Linguistic، ذلك لأنه العلم الذي تنصرف عنايته إلي وسائل التعبير expressive media وهو أيضا علم فلسفي، أنه فلسفة اللغة وهو مرادف لفلسفة الفن (١) .

وبهذا التعريف يلخص كروتشه وجهة نظر القرن العشرين في علم الجمال حين يستبدل التعبير بالجمال .

والموضوع الرئيسى الذي يكون محور علم الجمال عند كروتشه هو الحدس intuiton ويشرح كروتشه فكرته عن الحدس فيؤكد أن الحدس ليس إحساسا تطبعه الأشياء علي العقل كما لو كان سطيحًا خاليا وإنما الحدس نشاط وفاعلية تجري في العقل الإنساني ، وهو منتج للصور producing images أى أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون في وعي الانسان كثمرة للانفعالات feelings والصور الخيالية images . وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلي تعبير غنائى Lyrical expression هو قوام كل الفنون .

(*) بندتو كروتشة - B-Croce- انظر :

-Aesthetic as Science of expression and General lin guistie Transl. by Douglas Alnslie. Noorday Press. New York 1958.

The Breviary of Aesthetic Trans.1913.

وترجمته المجمل في فلسفة الفن » د . سامى الدروبى مايو ١٩٤٧ دار الفكر العربى .

(1) B . Croce. Aesthstic. p.142 .

يوضح كروتشه هذا المعني بقوله :

« إذا ما مضينا نفحص قصيدة من الشعر لنحدد ما الذي يجعلها قصيدة ، فسوف نجد دائما عنصرين أساسين ، مجموعة من الصور الخيالية ، وانفعال يسري فيبعث فيها الحيوية والذي يعبر عنه الشعر ليس شيئا يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه .

ولايمكن النظر إلي هذين العنصرين علي أنهما خيطان متميزان عن بعضهما ، ذلك لأن الانفعال the feeling يتحول إلي صور فيصبح انفعالا يمكن تأمله ، ولذا لا يوصف الشعر بأنه انفعال ولا صورة ولا مجموع الاثنين معا بل يوصف بأنه تأمل للانفعال أو هو حدس غنائى lyrical intuition أو حدس خالص pure intuition وما يقال عن الشعر يصدق علي كل الفنون الأخري سواء كانت تصويرا أو نحتا أو عمارة أو موسيقي »[١] .

وفي مكان آخر يقول :

« فالحدس لايكون إذن إلا حدسا غنائيا وليست الغنائية صفة أو نعتا للحدس وإنما هي مرادف له ، ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس الصورة الذي هو مجموعة من الصور (إن ما نسميه صورة هو دائما مجموعة من الصور ، فليس هنالك ذرات - كما أنه ليس هنالك أفكار ذرات) أعني الحدس الحقيقي الذي يؤلف جسما حيا وينطوي لذلك علي مبدأ حيوي هو الجسم الحي نفسه وبين ذلك الحدس الزائف الذي هو كومة من الصور بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبد لك ، جسما حيا بل جسما [٢] آليا » .

والحدس عند كروتشه هو أحد صورتين للمعرفة فالمعرفة إما حدسية أو منطقية ، المعرفة الحدسية مستمدة من الخيال والمعرفة المنطقية مستمدة من العقل، الأولي تتعلق بالفردي والثانية تتعلق بالكلي وبالعلاقات القائمة بين الأشياء ، الأولي منتجة للصور الخيالية image والثانية منتجة للتصورات concepts .

ونحن نلجأ للاستعانة بالحدس في الحياة اليومية لأن هناك من الحقائق مالا يمكن أن نخضعه لتعريف أو لقياس منطقي، وكثيرا ما يجد الساسة قصورا لدي من يقتصر علي التفكير المجرد ولايتوفر له الحدس الحي بالظروف الواقعية ، والمفكر التربوي يؤكد ضرورة تنمية ملكة الحدس في الأولاد ويقدم هذه الملكة علي غيرها من الملكات الأخري

---

(١) دائرة المعارف البريطانية ، طبعه ١٤ ، سنة ١٩٣٢ ، المجلد ص ٢٦٣ إلي ص ٢٧٢.

(٢) المجمل فى فلسفة الفن ، المرجع السابق ص ٤٩ ، ٥٠ .

وكذلك نجد الناقد عند حكمه علي العمل الفني يستبعد النظرية والأفكار المجردة ويحكم بفضل الحدس المباشر ، وكذلك نجد رجل الأعمال يهتدي في حياته بالحدس لا بالعقل .

ثم يمضى كروتشه في تمييز الحدس عن الادراك فيبين أن الحدس أكثر اتساعاً من الإدراك لأن كل إدراك محتاج لحدس وليس كل حدس إدراكا فالحدس يجتاز المدركات إلي الممكنات كما أنه أوسع من الاحساس ، لأن الاحساس محدود بمقولتي المكان والزمان ، فلون السماء مثلا شعور معين أو صرخة ألم أو شحذ إرادة يمكن أن يكون موضوعا لحدس وليس لإحساس .

وينتهي كروتشه إلي التوحيد بين الحدس والتعبير ، ذلك لأن من أهم خصائص الحدس الحقيقي عند كروتشة إمكانية تجسده في تعبير أما مالا يتجسد في موضوع خارجي فيظل علي مستوي الاحساس لأن الروح عندما تحدس تقوم بفعل تصوير وتعبير ، والتعبير الذي نقصده أوسع بكثير من التعبير بالكلمات ، إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة تعبير بالخطوط والألوان والأصوات ، إن مجرد قدرتنا علي حدس شكل هندسى يتضمن قدرتنا علي أن نصوره في ورقة أو لوحة ، ومن العبث أن نقول أننا جميعاً نستطيع أن نتخيل عذراء رفائيل ولكن رفائيل وحده هو القادر علي تنفيذها كما أنه قد يقال أن رفائيل هو رفائيل بفضل مهارته في تجسيدها علي اللوحة ولكن ما أبعد هذه الظنون كلها عن الحقيقة لأن الفنان حين يلمح موضوعه يستطيع أن يري فيه مالا يراه الغير إن الرؤية الحدسية استيضاح للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلي موضوع وصورة ، وفي هذا يذكر كروتشه قول ميخائيل انجلو « لا يصور المصور بيديه بل بعقله » إن عدم قدرتنا علي التعبير ترجع إلي عدم قدرتنا علي الحدس الصحيح،ويلخص فكرته بقوله : « بناء علي ما سبق يمكن أن نصف المعرفة الحدسية بأنها معرفة تعبيرية intuitive Knowledge is expressive Knowledge أنها مستقلة ومتميزة عن الوظيفة الفكرية ومستقلة عن التحديدات التجريبية ومستقلة عن الواقع واللاواقع وعن إدراكات المكان والزمان . أنها متميزة كصورة لما يكون مادة للحس أو المعاناة وهذه الصورة هي التعبير، ان الحدس هو التعبير ولا شيء إلا التعبير [١] » ان الحدس الذي هو في نفس الوقت

---

(1) Croce, Aeathetic, p. 11.

تعبير هو عملية عقلية تجري علي مستوي الروح أما الواسطة فهي أداة التوصيل ومن هنا لا يجوز في رأى كروتشه الخلط بين العمل الفني وبين واسطية المادية أو الموضوع الفيزيائي الذي هو أداة الاتصال بين الفنان والجمهور ، ويترتب علي ذلك ضرورة التمييز عند كروتشه بين الفن وبين الصنعة Technique ويقول :

ان توصيل الصور الفنية بواسطة المهارة الصناعية technique غايته إنتاج الموضوعات المادية المسماة بالأعمال الفنية كاللوحات والمقطوعات الموسيقية والأعمال الأدبية وغيرها ،ولكن ليست كل هذه الاصوات والرموز أعمالا فنية لأن وجود الأعمال الفنية لا يقع الا في العقل الخالق لها . ولكى نستبعد أى لبس يحيط بلا مادية الأشياء الجميلة قد يكون من المناسب أن نذكر قضية مستعارة من علم الاقتصاد : فمن الواضح جيدا في هذا العلم أنه لا يوجد موضوعات ترجع فائدتها إلي مادتها الفيزيقية أو الطبيعية بل إن قيمتها ترجع إلي الطلب والعمل المتعلقان بها وتعد محاولة الاستدلال علي القيمة الاقتصادية للشيء من صفاته الفيزيقية أو الطبيعية خطأ راجعا للجهل ignoratio elenchi وبناء علي هذا يمكن أن نقول أيضا أن التفرقة بين الفنون المختلفة والتمييز بينها وفقا لمادتها أن كانت أصواتا أوكلمات أوغير ذلك إنما يرجع إلى مجرد المهارة الصناعية Technical [1] وبناء علي ذلك يستبعد كروتشه من تفسيره للعمل الفني أهمية الجانب الفيزيقي المادي في حين يؤكد أهمية الجانب الفكري الذي يتم علي مستوى الوعي والروح . يجيب علي السؤال الرئيسي ما هو الفن ؟ بقوله : إنه رؤياأوحدس Vision or intuition فالفنان يقدم صورة خيالية image-phantasm و المتذوق يقوم بإعادة تكوين هذه الصورة في وعيه وكلمات حدس ورؤيا وتأمل وتخيل وخيال وتصور وتمثل , faney , imagination , contemplation , vision , intuition , representation , figuration كلها مترادفات تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن وتنطوي هذه الإجابة علي استبعاد كل الآراء والمذاهب التي يري كروتشه أنها تتنافي مع مذهبه في الفن وهي المذاهب التي توحد بين الفن وبين الواقعية المادية physical fact أو التي توجد بين الفن والمنفعة العملية أو اللذة أو التي توحد بين العمل الفنى وبين الفعل أو السلوك الأخلاقى أو التى توحد بين الفن والمعرفة التصويرية .

---

(١) المقال المذكور بدائرة المعارف البريطانية Encyclopedia Britannica

يقول مفندا الرأى الأول : إن الانسان يميل بطبعه إلي البحث عن أسباب الأشياء الجميلة بالبحث في طبيعتها الخارجية من أشكال هندسية مثلا أو أصوات أو نسب بين الأشكال والأصوات ، ولكن لو حاولنا تفسير المادة نفسها تفسيرا علميا لوجدنا أنها قد انتهت إلي مبدأ لا - مادى كالذرة أو الأثير ، وبناء علي ذلك ، لا يفيدنا أن نرجع إلي المظهر المادي للعمل نفسه ، فنعد الكلمات التي تتألف منها الأبيات ونقسم الكلمات إلي مقاطع وحروف وتغفل التأثير الفني الذي يحدثه فينا هذا العمل ، وهذا يكفي لتوضيح أن الفن ليس ظاهرة مادية .

ولا يمكن للعمل الفني أن يتعلق بتحقيق منفعة أو لذة معينة فليس في إرواء الظمأ أو استنشاق الهواء الطلق فن بل كثيرا ما يتعارض الفن الجيد وما يسبب لنا لذة وقد يكون العمل من الناحية الفنية جيدا ومع ذلك لا يسبب لذة ، ومن هنا يستبعد كروتشة كل المذاهب الهيدونية وما يتفرع عنها من مذاهب توحد بين الفن واللعب مثلا ، كما نجد عند شيللر و جروس أو توحد بين الفن وأشباع القوي الحيوية للانسان كما يذهب جويو مثلا وينكر كروتشة أن ننظر إلي الفن على أنه فعل أخلاقى ، فقد تعبر الصورة مثلا عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية ، ولكن الصورة نفسها من حيث هي صورة لا يمكن أن تكون موضوعا نحكم عليه بالذم أو بالمديح ، فإن جاز لنا مثلا أن نحكم علي المربع بأنه أخلاقى أو علي المثلث بأنه لا أخلاقى فعندئذ فقط يمكن لنا أن نمضى فنحكم علي فرنشيسكا دانتي بأنها منافية للأخلاق وعلي كورداليا شكسبير بأنها تراعى الأخلاق ولكنها أشبه بنوتات موسيقية في نفس دانتى وشكسبير ليس لها إلا وظيفة فنية »[1] .

ان المذاهب التي تنادى بوجوب أن يوجه الفن الناس إلي الخير ويبث فيهم كراهية الشر وينشر فيهم المثل العليا إنما هى تطالب الفن بوظيفة ليست له ولا يستطيع أن يقوم الفن بها أكثر مما تقوم بها الهندسة - وبذلك يؤكد كروتشة أن للفن مجاله الخاص به ، المستقل عن مجال الأخلاق ومجال اللعب أو اللذة .

وأخيرا يؤكد كروتشه اختلاف الفن عن الفلسفة ، فالفلسفة غايتهاتقديم الواقع الفعلي أما الحدس الفني فغايته تقديم الصورة المثالية بغير تمييز بين الواقع واللاواقع .

---

(1) Cf. Croce, The Brcviary of Aesthetics. Mehrin Rader Amodern Book of Esthetics PP. 88-97.

والمجمل ترجمة : سامى الدروبى ص ٢٤ إلى ص ٢٧ .

وليس لنا أن نسأل الفنان مثلا إن كان ما يعبر عنه صادقاً أو كاذباً تاريخيا أو من جهة الوجود والميتافيزيقا، ولا يبغي الفن كذلك وضع مجردات وبناءات شكلية علي نحو ما تبغي العلوم الرياضية، لأن الفن لا يحيا بغير أن تغذيه الصور الخيالية ، ولقد وقع في هذا الخطأ الذي يوحد بين الفن والفلسفة والدين كثير من أصحاب المذاهب الميتافيزيقية مثل هيجل وشيلنج أو من وحدوا بين الفن والعلوم الطبيعية أمثال تين Taine أو بين الفن والرياضيات أمثال هربارت .

والخلاصة أن هناك فرقاً كبيراً بين المعرفة العلمية وبين الحدس الفني لاعتماد الأولي علي التصورات الفعلية واعتماد الفن علي الحدس ، والحدس يتناول العالم المرئى أما التصورات فتتعامل مع الحقيقة والخلط بين هذين المجالين هو أساس كل الأخطاء التي وقعت فيها الاستطيقا .

ويفسر كروتشه الجمال والقبح علي أساس نظريته ، فالجمال عنده هو التعبير الموفق أما القبح فهو التعبير المخفق ، ومن ثم يقدم الجمال وحده بينما يقدم القبح متعددا .

لذلك يختتم كروتشه مؤلفه في الاستطيقا بفصل يشرح فيه السبب الذي من أجله أضاف إلي عنوان الكتاب عبارة علم التعبير واللغويات العام فعلم التعبير واضح من حيث أن الفن عند كروتشة هو التعبير ولكنه يبغي بهذه الإضافة تأكيد اتحاد علم الجمال بعلم اللغويات لأن فلسفة اللغة هي أيضا فلسفة الفن إذ اللغة نوع من التعبير ، وعلم الجمال هو علم التعبير الشامل الذي يضم لغة الشاعر ولوحة المصور وأنغام الموسيقي علي السواء .

تلك هي الملامح الرئيسية لأهم مذهب مثالي في علم الجمال المعاصر سيطر في مستهل القرن العشرين ، وكان من أهم الروافد التي استقي منها النقد الفني الحديث ، ذلك النقد الذي يفسر الفن بأنه خلق لعالم قائم بذاته وأنه ليس مجرد تعبير عن انفعال بقدر ما هو فاعلية ويري في العمل وحدة لاتقبل التجزئة ولا التحليل لأنه رؤية شاملة تتمرد علي القواعد والتصنيفات المصطنعة . لكن مثالية كروتشه التي انتهت إلي تفسير العمل الفني بأنه عملية فعلية صرفة ، قد استبعدت جانبا هاما من عناصر العمل الفنى هو الجانب المادى الفيزيقي ،ومن هنا تعرضت لكثير من الاعتراضات مصدرها أن العمل الفنى لا يمكن تصور وجوده بغير أن يتجسد في مادة وسيطة ، وأن هذا الجانب المادى والقدرة علي الاحساس بالمادة وسيطرة الفنان عليها لا تقل في الأهمية عن العملية

الخيالية التي تتم بالحدس .وفي هذا المعني يقول صامويل الكسندر: إن كروتشة يقلب نظـام الوقائع حين يضع العالم الفيزيقي في المرتبة الثانية[١] .

الواقعية و التجريدية فى فـلسفة الفن :

عندما يصور الفنان أو الأديب موضوعا معينا فإنه يتخذ طريقا من الطريقين : فهو اما أن يصور الأشياء علي نحو ما تقع عليه عينه ، أو يصورها علي نحو ما يتصورها عقله وخياله . ففي الحالة الأولي هو يلتزم بالطبيعة أما في الحالة الثانية فهو يتجاوزها وعلي ذلك فإما أن تكون السيادة لعالم المحسوسات أو تكون السيادة لعالم التصورات والأفكار .

وفي الحالة الأولي يميل الإنسان إلي المذهب الواقعي فيصور الأشياء علي نحو ما يراها ، أما في الحالة الثانية فيميل الإنسان إلى المذهب التجريدى إذ يصور الأشياء على نحو ما ينبغي أن تكون عليه أو ما ينتهي إليه خياله .

ويظهر لنا تاريخ الفن ان كلا من هذين الاتجاهين قد وجد علي مدي الحضارات المختلفة وقد رأى مؤرخـو الفن وعلماء الحضارة أن النزعة الطبيعية في الفن كانت أقدم عند الإنسان إذ كانت تميز فن العصر الحجرى القديم paleolihic وهذا ما يتفق عليه جوردون تشايلد [٢] وأرنولد هاوزر [٣] إذ كان إنسان هذا العصر أقرب إلى نقل الطبيعة نقلا حرفيا ، ويتضح ذلك من الصور الجدارية فى كهوف التاميرا باسبانيا وفرنسا كما إنه من المعروف أنه كان يسترضى الآلهة والقوى الطبيعية بالطقوس والرقصات التي يحاكي بها حركات الحيوان الذى يعبده أو يخشاه وهو المعروف باسم الطوطم أي كانت المحاكاة تستخدم كوسيلة من وسائل السحر عند الإنسان القديم ولكن انتقال الحياة من مرحلة الترحال والصيد والقنص الى مرحلة الاستقرار والحياة الزراعية في العصر الحجرى الحديث Neolithic أدى إلى تغلب النزعة التجريدية على النزعة الطبيعية.

---

(1) Beauty and other forme of Value. London Macmillan, and Co, 1933. pp.57,133. ef.A. History of Estheties by K.E. Gilbert . & H. kuhn 4ed 1962p. 552.

(2) Gordon Child, Man makes himself.

(3) A. Hauser, The Social History of Art.

ففى هذا الطور من أطوار الحضارة استبدل اللامرئى بالمرئى والأشكال المجردة بدلا من الصور المحسوسة وظهر الرمز محل الواقع وظهر أثر طبقة الكهنة فى فن المصريين القدماء بوجه خاص .

ومن أهم العقائد التي توصل إليها الإنسان فى هذه الحضارة الإيمان بالعالم الآخر والاعتقاد في وجود النفس كجوهر مختلف عن البدن ، أي استبدل النظرة الثنائية بالنظرة الواحدية واستحدث الفنان الرموز والعلاقات للإشارة إلي مالا يقع تحت طائلة حواسه وصار لهذه الرموز معان خاصة. وكان الفن النيوليتيكي أو فن العصر الحجرى الجديد هو فن المنتجين من المزارعين والصناع وليس فن المستهلكين من القناصة والرعاة ولم يعد الفنان هنا يعتمد كثيرا علي حواسه كما كان الحال لدي مجتمع الصيادين لأن حاسة الصياد أكثر انتباها للتفاصيل فعينه وأذنه هما أدواته أما المزارع فهو أكثر اعتمادا علي الفكر والتفسير العقلي لأنه يواجه الطبيعة بأفكاره ومعتقداته وفلسفته أكثر مما يواجهها بحواسه .

ونستطيع أن نحدد هذا الفن بوجه عام في الحضارات الشرقية القديمة والفن اليوناني القديم أى ما بين (٥٠٠٠ سنة إلي ٥٠٠ سنة قبل الميلاد) .

التجريد في الفن اليوناني :

وإذا صدق هذا الاختلاف بين النزعتين الطبيعية والتجريدية علي أقدم عصور الفن إلا أنه قد ظهر واضحا في الحضارات المختلفة علي مر العصور فقد أظهرت لنا الحضارة اليونانية القديمة صورة لهذا الصراع بين فناني المظهر وفنانى الجوهر . ففي مقابل النزعة الطبيعية التي تميزت بالاتجاه إلى المظهر المحسوس كان هناك الفن التجريدى المتأثر بالحضارات الشرقية القديمة والذى ساد حضارة كريت المعروفة باسم الحضارة الميسينية وهى حضارة تأثرت بالفن المصرى والبابلى القديم .

وقد ظل هذا التراث الفني حيا خاصة في المناطق الزراعية وعرف بالفن الاركائيكي وهو الفن الذي يتقيد بالمعايير الدينية ويتمسك بالتقاليد القديمة وهو فن موجه لخدمة المثل الدينية والأخلاقية فكان من الصعب علي الشاعر أن يخرج علي الأوزان القديمة أو علي الفنان التشكيلي أن يتحرر من الطرز المتوارثة والنسب الهندسية .

وقد أيدت الفلسفات المثالية والعقلية هذا الفن التجريدي ومن أبرز من دعوا إلي هذا الفن : الفيثاغوريون وأفلاطون ولعل السبب في ذلك يرجع إلي أخذهم بالمنهج الرياضي

في فهم الكون والحياة فقد جمع أفلاطون إلي العقلية الرياضية الإلهام والهوس الصوفي وأكد أن الإلهام المستمد من الآلهة يقترب من كشف الصوفية ومعاينة الحقائق الخالدة والماهيات المجردة في عالم المثل كذلك فقد شن حملة شعواء علي فن عصره الذي مال إلي التحرر من التقاليد القديمة ومال إلي الدعوة للنزعة الحسية ورأى فيه تهديدا لاتزان النفس واتجاهها إلي العالم المثالي . وعندما تعرض لتعريف الجمال ذهب إلي أن الجمال ليس كما يفهمه عامة الناس من تصوير للكائنات الحية بل يوجد في الأشكال الهندسية ذات التناسب والانسجام كما أن اللذة المستمدة من تذوق هذا الجمال العقلي لاتعتمد علي النزعات والرغبات الإنسانية [١] ، إن الجمال المقصود عنده ، هو الجمال المعقول المجرد الذي ينتهي إلي تأمل الحقيقة الخالدة للجمال المطلق .

وبهذا أرسى أفلاطون أولي دعائم التجريد في الفن اليوناني بل رأى في الفن المصري القديم مثلا أعلى ينبغى على اليونان أن يحتذوا حذوه فقد ذهب فى محاورة«القوانين» إلي الإشادة بما أخذ به قدماء المصريين من رقابة صارمة علي القواعد والأشكال الفنية التي تميزت بالثبات والمحافظة علي الأصول يقول « لقد درج الشباب منذ عهد بعيد على تعلم الحركات والأنغام الجميلةالمنسقة التي نبتت أصولها وتحددت قوانينها في المعابد ولا يسمح لأحد من المصورين أو الموسيقيين بالتغيير في هذه القواعد والأصول » ويقول أيضا « هناك أنغام صحيحة قد اختيرت لتكون معايير وجدير بواضع هذه القوانين أن يكون من الآلهة أو شبه إله لذلك فهم (يقصد المصريين) ينسبون هذه الألحان إلي الإلهة إيزيس . »[٢] .

التجريد في الحضارة العربية :

وعندما ازدهرت الحضارة العربية في ظل الإسلام وانصهر فيها كثير من المؤثرات المستمدة من الحضارات السابقة التي سادت البلاد التي فتحها العرب كحضارة الفرس ومصر عكست الفنون الإسلامية صدي البيئة الجغرافية والنظام الاجتماعي والعقيدة الفكرية غير أن النزعة التجريدية كانت هي النزعة الغالبة علي فنون هذه الحضارة وقد تقول أن الشعراء قد مالوا إلي الوصف الدقيق للطبيعة والالتزام بتصوير الواقع علي نحو

---

(١) انظر محاورة فيليبوس (٥١) لأفلاطون .

(٢) انظر محاورة القوانين فصل ١١ فقرات ٦٥٦ ، ٦٥٧ . أنظر كتابنا فلسفة الجمال نشأتها وتطورها .

ما يبدو في خبرتهم الحسية بل ربما سادت نزعة مادية حسية في الشعر العربي ، إلا أنه رغم ذلك خاصة بعد الإسلام غلب علي الفن الإسلامي عموما روحانية مصدرها التعلق بما وراء الطبيعة من معقولية وتدبير إلهى فالشعر العربي بما فيه من وزن وقافية يقوم علي وحدات متكررة يمكن أن تطول إلي مالا نهاية ثم إن الشاعر في القصيدة العربية ينتقل من المحسوس إلي المعقول بحيث يسترسل في التعبير عن أفكاره ويتنقل إلي أكثر من موضوع يخطر بخاطره ، أما في الفنون التشكيلية فكانت الأشكال الهندسية والألوان هي طريقة التعبير في هذه الفنون وبعد الفنان عن محاكاة الطبيعة فكانت النزعة التجريدية أشد وضوحا في هذه الفنون .

ومما يروي عن كراهية التصوير أن السيدة عائشة (رضي الله عنها) كانت تضع في بيتها سترا عليه تصاوير فقال لها الرسول (عليه السلام) أميطي عنه فإنه لا تزال تصاويره تعرض لي في صلاتي وتقول عائشة (رضي الله عنها) إن الرسول (عليه السلام) نزع الستر فقطعته وسادتين كان يرتفق عليهما ، فكراهية الرسول للتصاوير إذن مثارها ما تثيره التصاوير من انشغال عن الفكر والعبادة والعالم الحسي بما فيه من صور هو عالم الزيف والوهم ولم تكن الحضارة الإسلامية وحدها هي التي أخذت بهذه الفلسفة التي تميل إلي التجريد بل تساوت معها في هذا التجريد التيارات المثالية في الحضارة الأوربية فى العصور الوسطى فعرفت حركة أنصار تحطيم التصور The icono-clasts فى القرن الثامن فى الدولة البيزنطية وقد تكون هذه الحركة قد تمت بتأثر من الحضارة الإسلامية.

ويقال أيضا أن كراهية التصوير في صدر الإسلام مرجعها كراهية الروح الوثنية التي كانت تسود العصر الجاهلي ومن جهة اخري فإن الفنان مهما حاول أن يصور الطبيعة فلن يبلغ مبلغ الخالق يقول تعالى :

« هو الذى يصوركم في الأرحام » .

فالتجريد الإسلامي اذن مصدره تحول كبير في روح الحضارة الإسلامية التي جعلت محور الوجود هو الذات الإلهية والإحساس بقدرتها اللانهائية وتجردها عن كل تجسيم أو تحديد فالمكان والزمان لا يمكن تحديدهما في شكل محسوس أو صيغ محددة ومن هنا جاءت كراهية العرب في الإسلام لتصوير الأجسام الحية بالنحت أو التصوير وظهر عزوفهم عن صناعة الأصنام ومن هنا مالت الفنون إلى تقديم الفكرة بالنسب الهندسية

والرموز وتميز التصوير الإسلامي بالزخرفة الخطية أو الهندسية أو التوريق ، وتميزت العمارة بمآذنها وسموقها إلى الملأ الأعلى وكان تكرار الوحدة إلى ما لا نهاية في الموسيقي والشعر دليلا على هذا الاتجاه نحو اللامتناهى .

الـواقـعيـة والـتجريـد في العصر الحديث :

ظهرت الواقعية في العصر الحديث مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وكانت صدي لنمو الرأسمالية البرجوازية في أوروبا ، ولم تقتصر علي تصوير الواقع أو محاكاته كما كان الحال في العصور القديمة ، بل عمدت إلي معارضة المثالية الجمالية في الرومانسية التي كانت تسعي إلي التعبير عن مثال الجمال المطلق .

كذلك ابتعدت عن الأفكار اللاهوتية والأساطير القديمة ونزلت إلي حياة الإنسان العادي لتعبر عن معاناته وكفاحه كما اقتربت من الجماهير الشعبية ومشكلاتها الناتجة عن نزوحها إلي الحياة في المدن وما ترتب علي هذه الحياة من مشكلات اقتصادية أدت إلي مظاهر من الاستغلال في الطبقات العاملة .

وقد كان فن الرواية مع بلزاك وفلوبير في فرنسا وديكنز في انجلترا من أهم أمثلة الواقعية في الأدب أما في التصوير فقد كان أعظم من اعتنقها ودعا إليها هو المصور الفرنسي جوستاف كوربيه الذي لم يعد التصوير عنده يقتصر علي تصوير المناظر الطبيعية ومظاهر الحياة اليومية بل أسرف في تقديم صور عناء الطبقات الشعبية وكفاحها في الحياة فصور العمال يقطعون الحجارة ويتكدسون في عربات السكك الحديدية .

ومع تطور التكنولوجا الحديثة واستحداثها لمواد جديدة في التلوين والطباعة سهلت القراءة وانتشرت إلي جميع الطبقات فازدهر فن القصة والرواية وتداول الكتب وساعدت اكتشافات علم الضوء وتطور صناعة الألوان علي ظهور النزعة الانطباعية في التصوير فكانت أعمال مونية Monet من معالم التصوير الانطباعي .

ثم ظهر فن السينما وتقدم تقدما كبيرا خلال هذا القرن وانتهت السينما خاصة في ايطاليا إلي تبني نزعة واقعية بعد الحرب العالمية الثانية ويذكر بهذا الصدد روسلليني في فيلم روما مدينة مفتوحة سنة ١٩٤٥ ، وفلليني في " ساتيريكون " وعبرت السينما الايطالية عن مقاومة الشعب للفاشية كما ركزت فى عصرناالحاضر على قلق الانسان العادي واغترابه وعزلته وعجزه عن التواصل مع مجتمعه .

كذلك أظهرت أن البطولة لا توجد دائما عند مشاهير التاريخ بل قد توجد بين البسطاء من الناس .

وقد تعددت المذاهب الواقعية بحسب المفكرين الذين اعتنقوها ، فثمة واقعية اجتماعية وواقعية اشتراكية وواقعية جديدة تغرق في تصوير تفاصيل موضوعات الحياة حتي تجعلها أقرب إلي الرموز التي تستعصى علي الفهم .

أما الواقعية الاشتراكية فقد حددتها الماركسية اللينينية في ضرورة أن يعبر الفن والأدب عن الطبقة العاملة في نموها الثورى ، وعليه بالإضافة إلى ذلك أن يسهم فى التحول الايديولوجي وفي تثقيف جماهير الشعب وفقا للفكر الاشتراكي كما ترفض هذه الواقعية الذاتية والشكلية فى الفن .

غير أن هذه الرؤية للواقعية سرعان ما ظهرت أنها أداة دعائية سياسية تقصر مهمة الفن علي أن يكون انعكاسًا للظروف الاقتصادية والسياسية . ومن هنا فقد ابتعد جورج لوكاتش فى واقعيته عن هذه الواقعية واقترب من الجدلية الهيجلية التي تتعمق جوهر الفن في مضمونة وشكله وتبني برخت Brecht الواقعية في فن المسرح واتجه به نحو الالتزام بقضايا المجتمع .

التجـريد واللامعقول في فلسفة الفـن المعاصر :

ابتعد الفن والأدب منذ النصف الثاني من القرن العشرين عن الموضوعات والأشكال التقليدية وزادت حرية الفنان والشاعر في ابداع لغته الخاصة واستخدام الرموز الدالة علي أفكاره وانفعاله وترتب علي ذلك أن ابتعد الفن عن التصوير المباشر للحياة وافتقد السهولة التي كانت تميز فن القرن التاسع عشر .

ولعل من أسباب النزعة التجريدية في الفن المعاصر ذلك التقدم الكبير الذي أحرزته العلوم الطبيعية عند استخدامها للمناهج الرياضية ، فقد اصبحت الرموز الرياضية اداة تقنية دقيقة لتقدم البحث ولم يعد العلم يعتمد علي الرؤية الحسية والإدراك المباشر للواقع بقدر ما يعمد علي تفسير الرموز والمؤشرات التي قامت بمهمة ترجمة المدركات الحسية في لغة رمزية دقيقة .

من جهة أخري انعكس القلق والانعزال والغربة بعد الحرب العالمية الثانية وما يهدد الإنسانية من كوارث نووية في الفلسفة الوجودية ومسرح العبث واللامعقول . وساد الشعر نزعة رمزية symbolism انتقلت من شعر مالارمية في فرنسا إلى ت . س اليوت

في انجلترا وسادت الفنون التشكيلية نزعة تجريدية تعبيرية Abstract Expressionism كما يظهر في نحت جياكوميتي Giacometti وجماعة الجسر والفارس الأزرق في التصوير.

وقد عني الفيلسوف الاسباني خوزيه أورتيجا جاسيت Gasset بتفسير اتجاهات الفن الحديث وفلسفته التي جعلت الفنان يعني بوسائله الي حد الغموض ذلك لأن الفنان المعاصر لا يحاول أن يعكس للناس ما يجري في حياتهم وانما هو أشبه بمصباح يسلط ضوءه علي جوانب جديدة ويخاطب حاسيتهم الفنية ويقول :

إن الفن الحديث ليس تصويرا لعالم مرئى ولا هو وصف أو اعتراف لما في النفس الإنسانية ، وليس الفن الحديث أداة نتعرف من خلالها علي شيء في الحياة الواقعية إنما الفن الحديث أشبه بمرايا مقوسة تضلل عن الحقيقة الواقعية ولا تعكسها ، بل هو سخرية من الواقع مرجعها اجتهاد الفنان فى إضافة عالم بديل عن العالم الواقعى(١).

ولعل مما يوضح هذه الفكرة الرجوع إلي اللغة الأوروبية حيث نجد أن كلمة مؤلف Author في اللغة الإنجليزية هي كلمة مستمدة من الأصل اللاتيني Auctor وهي كلمة كانت تفيد لقبا كانت روما تطلقه علي كل غاز أمكن له أن يضيف إلي دولته أراضى جديدة وكذلك يفعل الفنان حين يضيف إلي العالم الواقعي عالما جديدا يكتشفه هو وينشؤه .

وإذا كان التجريد في العصور القديمة تجريدا للمحسوس من تفصيلاته وبحثا عما وراء المحسوس من مثال معقول إلا أن التجريد الحديث مخالف لذلك ، فالتجريد في الفن المعاصر قد سار في اتجاه الفلسفة المعاصرة في محاولتها تفسير المادة بالامتداد المكاني علي نحو ما نجد في فلسفة ديكارت بحيث يتحول الواقع الخارجي إلي مجموعة من الأفكار التى يتصورها الفنان ، ويصبح عالم الفن عالما مقابلا للوعى الإنسانى ، ولما كان الوعى حرية كما ذهبت الوجوديه فكذلك مال الفن إلى اللامعقول والتعبير بالرموز عن خبرة الإنسان كذلك تخلت الفلسفة المعاصرة عن التقيد بصورة محددة للكون والإنسان حيث أصبح الفن الحديث لا يرتبط بماهية ثابتة معقولة يمكن الرجوع إليها

---

(1) Jose Ortega Y Gasset. The Dehumanization of Art Princeton university Press 1968.

لتفسير المجردات على نحو ما ظهر فى العصور القديمة والوسطى.

ولعل فن الرواية الحديثة يجسد لنا هذه النظرة فعبثا نحاول أن نتبين وجوه أبطالها ذلك لأنهم بلا وجه ولا اسم ويمكن أن يكونوا كل الناس ولا واحدا منهم .

الإنسان إذن قوامه حرية وهو وحده الذي يستطيع أن يضفي المعني علي الموجودات ولكنه حرية مطلقة لا ضابط وراءها ولا نظام ولا أساس لأن الوعي لايثبت علي حال والوعي وإن كان يتعلق بموضوعات العالم الخارجي كما أن الوجود الإنساني وإن كان وجودا في العالم علي حد قول الفيلسوف الوجودي هيدجر Dasein إلا أن الوعي في الفن يتعلق دائما تعلقا خياليا وقد وضح سارتر هذه الفكرة في مؤلفه : الخيال L'imagination وقدم في هذا الكتاب نقدا للنظريات السيكولوجية وفضل عليها منهج هوسرل الفينومينولوجي الذي وضح فيه أنه لابد للخيال من أن يتعلق بموضوع ثم مضى سارتر في تحليله للخيال الفني في كتابه الخيال الذي كشف فيه عن طبيعة العمل الفني والتذوق الجمالي والواقع أن اهتمام سارتر بحياة الخيال إنما يرجع إلي أن الخيال حين يباعد بين الإنسان وعالم الواقع إنما يكشف عن عالم آخر تتمثل فيه الحرية بأكمل درجاتها فوظيفة الخيال عند الإنسان تتلخص في أنه يقدم عالما بديلا للعالم الواقعي ولذلك يري سارتر في الخيال قدرة علي نفي الواقع وهي القدرة الاساسية التي تميز الوعي عند الإنسان وما قدمه سارتر في مؤلفه (الخيال) من آراء عن الوعي إنما يمثل مقدمة أساسية لما قدمه بعد ذلك في كتابه الوجود والعدم .

فمن ذلك أن الاتجاه الوجودي لا يمثل اتجاها فلسفيا بقدر ما يمثل اتجاها في الأدب والفن ابتداء من الخمسينيات خاصة عند سارتر وهيدجر والفينومينولوجيين وهو الاتجاه الذي ينظر إلي الوعي في ارتباطه بالأشياء بمعني أنه يبحث في وجود الأشياء وجودا موضوعيا إنه يقوسها : (Epoche-Bracketing) كما قال هوسرل واتباعه في فرنسا من أمثال ميرلو بونتي . فالوعي يقتصر علي وصف الأشياء كما تبدو للإنسان ، ذلك أن الوعي لا وجود له خاليامن الأشياء ، بل هو أبدامتعلق بها ، وبهذا تجاوزت الفينومينولوجيا وريبيتها الفلسفة الوجودية الميتافيزيقا التقليدية التي أخذت بالتفرقة بين الموجودات وبين الوعي ، وأصبحت المشكلة الرئيسية في الفلسفة الوجودية هي البحث في ظواهر الوجود كما تبدو للذات الإنسانية .

ولذلك يوحد سارتر بين الخيال ووظيفة النفي أو السلب ، وهي قدرة تميز الوعي الإنسانى ، إنه القدرة علي الرفض ، إنه أيضا الحرية والتلقائية التي لاضابط لها من العقل ولا رابط .

ويصف سارتر الخيال بالتلقائية Spontaneite فهو منبثق قادر علي خلق الجديد ، إنه الوعي الخلاق وهو مختلف في ذلك عن الإدراك ، لأن الإدراك يتلقي الموضوعات الخارجية ، ويخضع لها ، وهو محدود بها .

ويوضح سارتر فكرته في اعتماد الإدراك علي الملاحظة وعدم ارتباط الخيال بهذه الملاحظة فيقول :

إن في حالة قيامي مثلا بملاحظة مكعب ، فإنني أدرك من خلال هذه الملاحظة ثلاثة جوانب من المكعب ولا يتيسر لي أن أدرك جوانبه الستة دفعة . فإذا استمررت في الملاحظة وغيرت اتجاه نظري ، بدت لي من المكعب جوانب جديدة واختفت جوانب غيرها كنت أراها . وهكذا كلما استمرت الملاحظة كلما استمرت الإضافات .

الخلاصة أن إدراك الشيء هو في النهاية حصيلة هذه الزوايا المختلفة التي تظهر لي منها ، أما بالنسبة لعمل الخيال فإنني إذا حاولت أن استمر في ملاحظتي فعبثا وهيهات أن أصل إلي إضافة جديدة ، لأن الموضوع المتخيل يعطى للوعي دفعة واحدة ، وأحصل منه علي لمحات Abschauungen اذ تتم لي معرفته دفعة واحدة ، في حين انني عندما أجعله موضوعا لإدراكي فإنما يختلف الأمر لأنني أسير في الإدراك سيرا تقدميا ، وهذا لا يحدث في حالة التخيل لأنني أقف عند رؤية واحدة بحيث تنتهي بالسكون ، ومن أهم خصائص الخيال التي يتميز بها عن الإدراك ، أنه بدلا من أن يضفي الوجود علي موضوعاته فإنه يسلبها إياه ، فالخيال يلقي علي موضوعه ظلال العدم ومهما فاضت الصورة الخيالية بالحيوية والوضوح إلا أنها تحمل في ثناياها نفيا للوجود الواقعي ، وهذا معني السلب أو النفي الذي يذكره سارتر .

هذه التحليلات لحالات الوعي الإنساني ، كانت في الواقع من مصادر تفسير ما يسود الأدب والفن الحديث من عرضيه لا تبين منطقا معقولا أو أساسا صلبا يقف عليه الأمر الذي نجده واضحا في الرواية الحديثة التي تتحدث عن أشياء ولكن بلا منطق ، ومن المسرح اللامعقول الذي يصور الناس وحركتهم بلا مسيرة ولا هدف .

لكن الوجودية وإن كانت ترى في الوعي الإنساني القدرة الخلاقة علي تجاوز الواقع أو كما يقول سارتر أن الإنسان هو الوجود القادر علي أن يغير ما هو عليه إنما كانت منذ نشأتها فلسفة ترفض المجردات العقلية وتري الوجود الإنساني وجودا عينيا ملتصقا بالحياة وبالعالم وأنه الوجود في العالم ومع العالم ومن أجل مشروع معين كما يقول سارتر وجود لذاته وليس كسائر الكائنات الأخري وجود في ذاته وهو وجود قوامه الحرية المطلقة التي لا تحدها أى حدود .

وقد كانت الوجودية منذ نشأتها علي يد كيركجارد فلسفة تؤكد وجود الفرد الإنسانى وترفض إمكانية تفسيره علي ضوء منطق النسق أو المذهب كما كان يذهب هيجل بمنطقه العقلي .