الفن

نشأته ومعناه

د . رمضان الصباغ

نشأة الفن :

لما كان العمل هو عملية يشترك فيها الإنسان والطبيعة "وفيها يبدأ الإنسان من تلقاء نفسه ، ينظم ويسيطر على ردود الأفعال المادية بين نفسه والطبيعة . فهو يضع نفسه فى مقابل الطبيعة على أنه قوة من قواها ، وهو يطلق للحركة ذراعيه ورجليه ورأسه ويديه . والقوى الطبيعية لجسمه لكى يمتلك منتوجات الطبيعة بشكل يتفق مع حاجاته"[١] . وقد كان الإنسان ، بقدرته على السيطرة على أطرافه ، وخاصة استعمال يديه فى تشكيل مواد الطبيعة وتغيير حالتها ، مما يشكل فارقاً جوهرياً بينه وبين سائر كائنات المملكة الحيوانية . وقد كان العمل هو " الطبيعة الدائمة والظرف الاشتراطى الذى يفرض نفسه على الوجود الإنسانى "[٢] .فالإنسان فى هذه العملية يقوم بتبديل الطبيعة وتحويلها بدءاً من اختراع أو صناعة أكثر الأشياء بدائية حتى أشدها تعقيداً .

إن العمل الذى خلق عند الإنسان الحاجة الجمالية ، أعطى هذه الحاجة أشكال التعبير الأولية ، وقد كان تطور الحواس الإنسانية عبر سيرورة العمل المفتاح الأساسى الذى من أجله تم إبداع الفن . وقد ظل الفن لفترة طويلة فى اتصال دائم مع العمل وغير منفصل عنه ، ولم ينفصل عنه إلا بعد أن نضج الفن ، وذلك بنضج الإنسان وتقدمه ، عبر التغيرات الاجتماعية وزيادة سيطرته على الطبيعة .

" ورغم أن الآثار الأولى لما نسميه الآن إبداعاً فنياً يعود إلى فترة ما قبل التاريخ فهى ليست قديمة كالعمل نفسه . فقد ظهر الإبداع الفنى بعد أن مهد الإنسان فى أدوات العمل . وهناك فترة تاريخية طويلة لربما بلغت الألوف من السنين ، كان الناس يعرفون بها إنتاج الأشياء الضرورية لتحصيل الغذاء ، ولكنهم لم يفعلوا خلالها شيئاً يشبه الفن . فمن الضرورى للعقل

واليدان أن ينضجا ليبدعا ، وقد جرى هذا النضج خلال عملية تملك العالم المحيط عن طريق العمل"(٣).

لقد احتاج الإنسان إلى وقت طويل كى ينجز بعض حاجاته الضرورية ويتغلب على ندرتها فى الطبيعة ، وكان العمل وسيلة من وسائل التغلب على هذه الندرة أو السيطرة على الطبيعة . وقد كان ارتباط الفن بالعمل وثيقاً لأن الإنسان كان يصنع الأدوات التى تساعد على تلبية حاجاته ، وكان (يبدل) الطبيعة ويحور الواقع حتى يتلاءم مع ضروراته ، وكان هذا هو بداية الفن .

ولقد كان استخدام كلمة "فن" _ فى تلك العصور _ من الاتساع إلى درجة أنه يشمل أموراً لا تدخل ضمن نطاق الفن الآن ، وكانت تعنى _ فيما تعنى(٤) _ تبديل طبيعة الشئ ، أو صناعة شئ ما .

" والفاعلية الشخصية للإنسان ، أى العمل ، هى بالطبع عامل حاسم فى الفن وهى تمكننا من فهم شكله المنجز . والأعمال الخاصة بالنفع والاستخدام والفن التصويرى هى نتاج الحركات البارعة والمتحكم فيها للأيدى عندما ترشدها العين والعقل "(٥).

فقد كان تطور المخ فى الإنسان ، وأطرافه ، خاصة الأيدى ، وسيطرة المخ على حركات هذه الأيدى ، من أهم الأمور التى ساعدت على إنجاز الإنسان لأعماله ، ومن ثم تطور حركاته وسيطرته عليها . لتصبح فيما بعد ذات طبيعة فنية .

ولقد ظهر الفن فى المجتمعات البدائية بشكلين أساسيين :

الشكل الأول : هو شكل موضوع النفع المادى ، مثل الأدوات والأسلحة ، فقد ظهرت الأدوات البحرية فى العصر الباليوليتى الأدنى أو العصر الحجرى القديم ، وكانت فى البداية أحجاراً بسيطة ثم تم انتقاؤها بسبب شكلها ثم جرى شظفها وأخذ فى تشكيلها وذلك كخطوة ، أكثر تقدماً ثم تمت إعادة تشكيلها تماماً لملاءمة الحاجة الإنسانية ، وكانت صناعة الفخار أحد

الإنجازات الكبيرة التى قام بها المجتمع البدائى وهو يعيد تشكيل المواد لتلائم حاجات الإنسان"(٦).

وقد ظهرت الآثار الأولى للفن قبل الميلاد بحوالى ٤٠ -٣٠ ألف عام. وكانت عبارة عن أدوات مصنوعة من الحجارة ومن قرون الحيوانات . "ونشأت فى عصر الباليوليتى الأعلى أيضا الفنون المسرحية القائمة على البروفات الجماعية للصيد وما يتعلق بها من طقوس سحرية ويمكن الافتراض أنه من الصرخات الحربية الايقاعية نشأ ما يشبه الشعر والموسيقى فى عصر اندماجهما الأول"(٧).

أما الشكل الآخر للفن فهو "شكل الطقوس القائمة على العقائد السحرية فالعادات العملية السحرية فى المجتمع المشاعى البدائى كانت محاولة للسيطرة على قوى الطبيعة ، وهى محاولة قامت على أساس الاعتقاد بأن محاكاة هذه القوى إنما تمنح الإنسان قوة للتغلب عليها"(٨).

ففى المجتمعات البدائية كانت هناك طقوس خاصة بالصيد فتقلد حركات الحيوانات التى يتم صيدها كما تقلد اجراءات الصيد نفسه . وقد كانت " النماذج التزينية التى تقتبسها القبائل القناصة من الطبيعة تؤخذ من الأشكال الحيوانية أو الأنسانية وحدها دون سواها . إنها تختار أكثر الأشكال التى لها أكبر قدر من الفائدة العملية "(٩).

فالفن البدائى يعكس على خير وجه حالة القوى الانتاجية بحيث يكون هو المعول عليه فى الحكم على هذه الحالة إذا ما حدث التباس فى الموضوع.وقد كانت الصور الحيوانية _ لدى الإنسان البدائى _تحتوى على مغزى سحرى ، " ويذهب الافتراض إلى القول بأن الرجل البدائى يؤمن بأنه فى حال تجسيده للحيوان ، إنما يكتسب بهذه الطريقة قوة السيطرة عليه ، وهى وسيلة ناجحة لاصطياده لأجل الطعام "(١٠).

ولقد رأى "سيدنى فنكلشتين" أن "الفن فى المجتمع البدائى يرتبط ارتباطاً مباشراً بالعمل من حيث هو عملية ، والذى يكون النسيج الكلى للحياة الاجتماعية . فليست الطقوس السحرية جزءاً من تنظيم حياة القبيلة فحسب ، بل تباشر حتى الحرف الفنية على أساس اجتماعى أيضاً"(١١).

وهكذا لقد كان الفن (بمعنى من معانيه) تعبيراً عن حاجات ضرورية للإنسان ، واختلطت فيه المنفعه مع الصنعة ، كما اختلط فيه الدين مع الممارسة الفنية . وهو _ أى الفن _ " لم ينشأ كترف روحى بسبب فيض الطاقة ، وإنما كحاجة ملحة فى المعرفة والتعميم تطلبتها ظروف النشاط العملى ذاتها . على هذا الشكل فقط كان يمكن تفسير ظهور الفن فى ظروف التطور الاقتصادى البدائى الضعيف للغاية . فى هذه الظروف كان من الأهم بكثير للإنسان أن يعرف الموضوع الأساسى لنشاطه العملى من أن يعرف ذاته ككائن اجتماعى . وكانت العلاقات الاجتماعية لا تزال بدائية جدا ، وتربية نمو الشخصيات المستقلة معدومة"(١٢).

لقد كان لتخلف العلاقات الاجتماعية فى المجتمع البدائى دورا بارزا فى عدم تميز الفن _ بمعناه الآن _ عن أوجه النشاط الأخرى ، فقد كان بمثابة "الشكل غير المبوب للمعرفة ، قد كان علما بمقدار ما هو فن"(١٣). فلم يكن فى وسع الفن فى المجتمع "السابق على الطبقات والذى يسود فيه النظام العشائرى البدائى أن يوجد وجودا قائما بذاته ، ويتطور تطورا مستقلا ، وذلك <u>أولا</u> لأن الوعى الاجتماعى ذاته كان آنذاك غير معقد وغير مجزأ ، <u>وثانيا</u> ، وهذا الأهم لأن النزعات الأيديولوجية فى هذا الوعى لم تكن قد تطورت بعد ، واكتسبت فعالية وتأثيرا"(١٤).

وإذا كان الإنسان هو الموضوع الأساسى للفن ، فإن تطور الإنسان وتطور علاقاته الاجتماعية بمثابة الدم الذى يجرى فى عروق الفن . وإذا كان البدائى ينظر إلى أدواته على أنها امتداد لعقله وجسمه ، وأن أعماله (الفنية) _

أو التى تعد فينة _ليست إلا جزءاً من حيـــاة القنـــص والصيـــد ، وطقوســـه للسيطرة على الطبيعة .

والفن "البدائى ليس (فناً لذاته) ، كما أنه لا يوجد فى الحيـــاة البدائيـــة (علم لذاته) . فأوجه النشاط نفسها مثل الحرف والرسم الســـحرى والطقـــوس تجسد ما سيمكن التمييز بينه فى الحقب التالية على أنه الحرفة والعلم والديـــن والقانون والتاريخ والحكمة"(١٥). وإن كان من الممكن التمييز بين ما هو فنـــى وما هو علمى إلى حد ما _ فى الحياة البدائية إلا أن التمييز لم يكن متيســـــراً فى كل الحالات .

ولم ينشأ الفن لذاته إلا فى المجتمعات الطبقية وذلك كنتيجـــة حتميـــة للتمايزات الاجتماعية ، وتحول المجتمع إلى طبقات متصارعة ، وكون احدى الطبقات تعيش على منتوجات عمل طبقة أخرى مما أعطى الفرصة للـــترف والانفصال عن جوانب الحاجات الضرورية .

لقد كانت المعارف فى المجتمع البدائى غير متطورة . وغير مجزأة ، وكانت الأوهام والتخيلات غالباً ما تطغى على التفكير الصحيـــح لخصـــائص الواقع وعملياته وأنظمته ، وكانت نظم حياة الطبيعة تدرك آنذاك على شكـــل تجسيد لظواهرها وقواها وعملياتها . وقد كانت المنتوجات الفكرية البدائيـــة تتضمن المنظومات الأيديولوجية القادمة من (دينية ، وفلســـفية ، وخلقيـــة ، وفنية) بالإضافة إلى بذور العلوم الطبيعية القادمة (١٦).

لقد كان الإنسان البدائى غير مدرك لطبيعة الحياة الاجتماعية ، وكانت المعرفة الأيديولوجية ، لا تزال ضعيفة ، ولم يبدأ تعقد الوعـــى الاجتمـــاعى وتجزؤه إلا بعد أن أحرز هذا المجتمع نجاحات هامة فى تقسيم العمل . وقـــد أدى الصراع الاجتماعى الذى نجم عـــن الصراعـــات الاجتماعيـــة واحتـــد واضطرم بسبب وجود سلطة الدولة ، أدى هذا إلـــى تطـــور الأيديولوجيـــا ، وظهر الأدب الاجتماعى الذى أخذت تولـــد فيـــه النظريـــات الاجتماعيـــة _

السياسية وتتطور . وفى هذا السياق أخذ الفن يطور فى مضمونه وشكله ، وأخذت الأشكال القديمة للتصويرية تتحول بالتدريج وتتبدل على نحو يتناسب مع التعبير عن هذا المضمون الجديد(١٧).

ويمكننا القول بأن الفن كان بمثابة الشكل العام للمعرفة قبل كل شئ ولكن التعميم الجمالى لم يكن آنذاك جمالياً تماماً ، لأن آفاق مشاعر الإنسان البدائى كانت مقيدة ببداية النمط الاجتماعى ، ووحدة جانب العلاقة بالعالم ، ولم يكن فى إبداعه مُثل جمالية مدركة بالوعى ؛ فالإنسان مازال بعيداً عن معرفة ذاته جمالياً . وقد احتاج الإنسان إلى وقت طويل ، شمل تغيرات اجتماعية ، وتغيرات سياسية نجمت عن تغيرات فى طبيعة العلاقات الاجتماعية والاقتصادية ،والسيطرة على الطبيعة ، حتى يبدأ بهذه المهمة _ أى إدراك ذاته جمالياً .

وهكذا نجد أن الفن كان مختلطاً بالسحر والدين والعلم ، والعمل ، ولم يكن معروفاً بالمعنى الاصطلاحى الذى ندركه الآن . وقد احتاج الفن الجميل إلى وقت طويل خلال المجتمعات المتحضرة حتى يصبح مستقلاً ، ومنفصلاً عن الفن التطبيقى ، وإن كانت لا تزال هناك بعض الآراء تدأب على الخلط بين نوعى الفن .

تطور معنى الفن

لقد تطورت كلمة فن Art عبر العصور وأخذت معان مختلفة ، وقد اعتمدت هذه المعانى بدرجة كبيرة على الهدف أو الدور المنوط بالفن ، أو الرؤيا التى تكمن خلف هذا المعنى أو ذاك .

وإذا كانت هناك صعوبة فى تحديد مفهوم الفن ، فربما كانت ناشئة عن أننا أمام وجه من أوجه النشاط الإنسانى لا يخضع للأحكام المطلقة ولا

يعرفها . فليس بين النشاط الإنسانى نشاط أسرع فى التطور ، وأمضى فى الحركة ، وأبعد عن الثبات والجمود من النشاط الفنى .

ولتحديد معنى الفن سوف نبدأ بمحاولة استكشاف المعنى من خلال اللغة ، ولعل ذلك يكون أحد السبل التى تجعلنا ندرك المعانى التى يتخذها الفن .

فى العربية : الفن بالمعنى العام هو جملة من القواعد المتبعة لتحصيل غاية معينة ، جمالاً كانت أو خيراً ، أو منفعة ، فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سمى الفن بالفن الجميل ، وإذا كانت تحقيق الخير سمى الفن بفن الأخلاق ، وإذا كانت الغاية هى تحقيق المنفعة سمى الفن بفن الصناعة(١٨).

ويلاحظ من هذا لمعنى أن كلمة "فن" يختلط فيها معنى الجمال ، بالأخلاق ، بالحرفة ، ولا يحددها سوى الغاية المنوط بها .

وفى مصر القديمة رغم انتعاش دور الفنانين لم تكن كلمة فن تعنى المفهوم المعروف حالياً ، وكانت علاقة الفن وثيقة بالدين وكان مفهوم الموت يشكل جوهر العلاقة بين الفن والدين ، وبذلك تطور الفن فى إطار علاقته بعملية الموت وطقوسها ، وما يتبعها من بعث وحساب .

وكذلك إذا أمعنا النظر فى كلمة فن فإننا نجد أن المصطلح اليونانى الخاص بالفن (T ε χ ν ή) والمعادل اللاتينى له (ars) لم يشر أحدهما بصفة خاصة إلى الفنون الجميلة "Fine Arts" بل طبقاً على كل أنواع الأنشطة الإنسانية التى يمكن أن تسمى حرفاً Crafts أو علوماً Sciences . ومع أن علم الجمال الحديث أكد على حقيقة أن الفن لا يمكن تعليمه ، إلا أن القدماء فهموا الفن على أنه ما يمكن بواسطته تدريس أو تعليم شئ ما .

لقد كانت التعبيرات القديمة المتعلقة بالفن تُقرأ وتُفهم كما لو كانت تعنى فى الفهم الحديث "الفنون الجميلة". وقد أدى ذلك فى بعض الأحوال _

إلى أخطاء جسيمة حين كان الكتاب القدامى لا يقصدون الإشارة إلى الفنـــون الجميلة فحسب .

فحينما عارض اليونانيون الفن بالطبيعة كانوا يفكرون فـــى النشـــاط الإنسانى بصفة عامة . وعندما قارن أبقراط Hippocretes الفن بالحياة كـــان يفكر بالطب ، وعندما أعيدت المقارنة بواسطة "جوتـــه Giette " ، "وشيلـــر Schiller " مع الإشارة إلى الشعر فقد أوضحت الطريق الطويل للتغيير الـــذى اجتازه مصطلح الفن بعيداً عن معناه الأصلى(١٩).

ولم يكن لدى اليونانيين كلمة خاصة تشير إلى الفن بمعناه المألوف بل كانت كلمة (τεχνη) والتى تعنى (تقنية) والتى تباين قليلاً فى معناها كـــلمة فن Art الحديثة كانت تعنى صنع شئ ما ، وإدراك صـــورة مـــا فـــى هيولى ، فالفنان منتج وصانع(٢٠).

إنها أى كلمة (τεχνη) اليونانية " تعنى القدرة على إنجاز شئ ما ، أى مهارة يدوية فى أكثر الأحوال مثل العمل فى قطع الأخشاب أو بنـــاء الـ مفن. مزمل كلمة أخرى تشبهها فى الدلالـــة (ποιησις) وهـــى لا تشير فحسب إلى هذه المهارة ، بل أيضاً إلى منتوجات المهارة ، الأعمال وفنـــون الشعر Civil Art . والفن ليس فطرياً Innate بل نتيجة لتعليم المـــهارات، وفـــى اللاتينية فإن الكلمة التى تناظر الكلمة اليونانية السابقة هى كلمة Techne ، وقد عبر عن المعنى أخيراً بكلمة ars والتى جاءت مساوية للكلمة اليونانية(٢١).

" لقد ثبت فى كل اللغات العلاقة العضوية بين الفن وبين دائرة واسعة من مختلف، أنواع المهارة والخدمة والخبرات العملية للإنسان . وفى المراحل المبكرة من تطور المجتمع كانت الصلة أكثر وضوحـــاً "(٢٢).ومـــن الجديـــر بالذكر أن كلمة " بوئطيقا Poetica التى أطلقها أرسطو على كتاب الشعـــر لا تقتصر فى اللغة اليونانية على فن الشعر بل تطلق على كل الفنون سواء منها الفنون النافعة أو الفنون الجميلة ، فهى مشتقة من فعل Poein أى ينتج ، ومادام

شأن الشاعر هو شأن كل فنان منتج فإن كلمة بوتيطيقا تشـــير إلـــى الفنـــون عموماً "(٢٣).

وقد كان "أرسطو" يرى الفن مساويا للصناعة أو الحرفة ، وهذا بسبب الخلط بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية عند اليونانيين ، وإن كان "أرسطو" قد جعل المحاكاة مقصورة على ما يمكن أن نسميه اليوم فنوناً جميلة.

لقد كانت الأساطير اليونانية بمثابة قاعدة نما الفن على أساسها ولكـــن بالـــذات كأساطير وحكايات وقصص تربوية ، كشكل للتعميم الفنى ، وإذا كان الجمال فى تصور الإغريقيين القدماء يؤدى إلـــى مفـــهوم النظـــام المنســـجم والتناسق من ناحية ، فهو يفهم من ناحية أخرى على أنه صفة (أفروديـــت) ، أى تجـــسيد لأفراح الوجود المحسوسة . وقد شاع رأى بأن الفن الإغريقـــى فى الفترة الكلاسيكية قد تجنب موضوع العمل . ولكن هذا الرأى مبالغ فيـــه كثيراً. فعلى المزهريات الإغريقية نجد رسوم العمل فى ورشة الحدّاده وفـــى دكان الحذاء ومناظر لجمع الزيتون وعصر الزيوت وغير ذلك(٢٤).

وإذا كان لا وجود لتمييز بين ما يسمى بـــالفنون الجميلـــة والفنـــون التطبيقية فى العصور القديمة . "فإننا بالنسبة لـــ (دانتى) "وتوما الاكوينـــى" نجد الأمر لا يختلف كثيراً . فقد رأى القديس "توما الاكوينـــى" أن صناعـــة الأحـــذية والطبخ والشعوذة Juggling والنحو والحساب ليست أقل من الفنون، وهى بمعنى آخر(فنون) أكثر من التصوير والنحت والموســـيقى ، حيـــث أن الشعر والموسيقى لم يوضعا فى مجموعة واحدة ولو كفنون محاكاة "(٢٥).

وقد أبدى العلماء وجهات نظر متباينة حول معنـــى وجوهـــر الفـــن الأوروبى فى العصور الوسطى . فلقد دعم (فيولى لى ديوك) الباحث فى فن العمارة القوطى ، الرأى الذى أورده قبله (فيكتور هوجو) . فرأى أن الأعمال الـــقوطية جسدت البابة الارادية والاندفاع الإبداعى للفئة الثالثة النامية كمـــا جسدت الروح الديمقراطية لنضال المدن ضد الروابط التيوقراطيـــة . ولكـــن

على العكس من ذلك فإن (أميل مال) العالم الفرنسى الذى درس فن الأيقونات القوطية والرومانية فى علاقتها بالمصادر الدينية _ نراه يربط بين فن القرون الوسطى ومبادئ الكنيسة التى تحدد مواضيعه وتحدد كذلك ترتيبها وكيفية تنظيمها ووضعها ، وتوصل إلى استنتاج أن الفن كان تجسيداً للفكر الكنسى والفنانين شارحين وديعين له . وقد كان تأثير الكنيسة كبيراً خاصة إذا علمنا أنها كانت (الزبون) الرئيسى المطلق الصلاحية فى تعامله مع الفنانين[٢٦].

وإذا كان الفن فى العصور القديمة والعصور الوسطى قد اختلط بدرجات متفاوتة مع غيره ، وكان غير مستقل تماماً ، سواء فى صلته بما هو نافع أو بما هو دينى وأخلاقى . فإننا نجد أنه قد تباينت الأراء فى العصر الحديث حول مفهوم الفن ، بين آراء تجعل الفن نشاطاً خاصاً . ونمطاً متميزاً من أنماط الفعل الإنسانى ، ينفصل عما عداه ، وبين آراء لازالت تخلط بين الفن وأنشطة إنسانية أخرى .

وقد رأى "كانط Kant"[٢٧] أن الفن أو الجمال الصناعى هو تقديم جميل لشئ ما . والفن متميز عن العلم من جهة وعن الحرفة من جهة أخرى . هو كمهارة يختلف عن العلم اختلاف القدرة عن المعرفة ، واختلاف التكنيك عن النظرية ، واختلاف العمل عن النظر . الفنان لا يعمل وفق تصورات وغايات محددة . وميدان الفن ، فى الحقيقة ، هو ذلك الذى يكون العمل فيه أو إنجاز المهام به ، بمجرد فهمنا التصورى (النظرى) له . ويختلف الفن عن الحرفة اختلاف غايات العمل التلقائى عن العمل النفعى الإلزامى . الفن وظيفة تسرّ فى ذاتها ، بينما العمل وظيفة لا تسرّ فى ذاتها ، وإنما بفضل غاية تقع خارج العمل نفسه ، أى المكسب الاقتصادى .

ويرى "كانط" أن الفن لابد أن يكون ثمرة من ثمار الحرية ، بمعنى أنه لايمكن أن يصدر إلا عن إرادة تبنى أفعالها على الفعل . وتبعاً لذلك فإن الكائن الناطق هو وحده الكائن الفنان بحق . والعبقرية هى الملكة الطبيعية

التى تملى على الفنان قاعدتها . وهذه العبقرية هى بمثابة ذلك الميل المفطور فى الروح الإنسانية[٢٨].

ويرى "عبد الرحمن بدوى"[٢٩] _ فى إطار عرضه لفلسفة كانط الجمالية _ أن كانط فى تحديده للفن يميزه عن الطبيعة والعلم والصناعة :

(أ) فالفن يتميز عن الطبيعة كما يتميز العمل (Facere) من الفعل (agere) وناتج الفن يتميز من حيث هو عمل (opus)من ناتج الطبيعة من حيث هو معلوم (Effects)

وينبغى ألا نسمى فناً إلا ما ينتج عن الحرية التى تضع العقل أساساً لأفعالها. ولقد نرى الناس ينعتون بنعت العمل الفنى نتاج النحل (خلايا النحل المنتظمة الأشكال) ولكن هذا على سبيل التشبيه والمناظرة .

(ب) والفن بوصفه مهارة إنسانية يتميز من العلم ، كما تتميز الملكة العملية من الملكة النظرية . والتكنيك من النظرية والمسافة من الهندسة .

(جـ) والفن يتميز عن الصناعة (أو الحرفة أو المهنة) من حيث أن الفن حرّ بينما الصناعة (أو المهنة أو الحرفة) مأجورة ، ولهذا ينظر إلى الفن على أنه لعب ، أى نشاط لذيذ فى ذاته ، أما الصناعة فمجهود أليم لا يجذب إلا بنتاجه (الأجرة) ولهذا يمكن أن يفرض قهراً وقسراً .

أما "شيلر" فقد أكد على أنه ليس من وظائف الفن تقديم وصايا أخلاقية ، بل إن الفن يقود الإنسان الحسى نحو ميدان الواجب والعقل وهو يسهم فى استعداد الإنسان لإنجاز الزامات الضمير ووظائف العقل[٣٠].

وقد عبر "شيلر"[٣١] عن الجمال بأنه نشاط حرّ وربط بين الفنّ واللعب ، على أساس أن الفن حرية .

كما قرر "شيلر"[٣٢] بأن الشكل هو جوهر الفن ولبه . والصورة الجمالية لا تكون عند "شيلر" إلا بشرطين : أن تكون خلوا تماماً من كل زعم أو إدعاء بالتحقق الواقعى وهو شرط البراءة Canaid ويكفى فيها أن تكون من

صنع الخيال ، هذا أولاً ، أما الشرط الثاني فهو أن تكون مستغنية عن كل عون أو مدد يأتيها من الواقع الفعلي ، وهو شرط الاستقلال Self-Dependence .

ويعتبر الفن _ عند "هيجل" _ تجسيداً حسياً للفكرة ممثلاً فى ذلك جزء من العقل المطلق إلى جانب الدين والفلسفة ، وهو إذن واحد من ثلاثة أشكال تتحقق فيها حرية الروح ويجرى التعبير عنه . وهو أول ظهور للمطلق ، وتعبير محسوس عن الحقيقة . يجتمع الفن مع الدين والفلسفة فى نفس الإطار، ولا يتميز الفن عنهما إلا فى شكله ، أى فى تعبيره المحسوس ، وفى طواعية أخيلته ، الأمر الذى يحيل الفكرة شيئاً يمكن التقاطه(٣٣).

وما دامت الفكرة هى الحقيقة المطلقة _ من وجهة نظر هيجل _ فإنه ينتج عن ذلك اتحاد الحق والجمال لأن كلا منهما هو الفكرة لكنهما متمايزان أيضاً .

فالجمال هو الفكرة حينما تدرك فى إطار حسّى ، وحين تدركه الحواس سواء فى الفن أو فى الطبيعة . أما الحقيقة فهى الفكرة حين تدرك فى ذاتها ، أى بوصفها فكرة خالصة(٣٤).

الفن هو الانكشاف المحسوس للفكرة ، والفكرة هى المضمون ، والتجسيد المحسوس هو الشكل . وقيمة أى فن إنما تتحدد بمدى ملاءمة الشكل المحسوس للفكرة . التى يجرى التعبير عنها . وتقاس هذه الملاءمة بمدى القدرة على التجسيد فى التعبير عن الفكرة وبطبيعة النسيج المادى الذى يشترك فى ذلك التعبير .

كما يرى أيضاً أن الفن ليس زينة للحياة ، إنه يخلق أشكال فيها تعبر الشعوب عن المعنى العميق للحياة(٣٥).

والفن ليس من منتوجات الطبيعة بل هو مصنوع إنسانى ، حتى حين ينسخ الطبيعة فهو يعيد بناءها وفق مخطط إنسانى . إنه منتوج للإنسان فى

غاياته ووسائله ، كما أنه _ أى العمل الفنى _ يتوجه إلى حواس الإنسان ويجب بالتالى أن يملك مادة حسية[٣٦].

وقد أكد "جارودى" على أن "هيجل" قد نهل من الينابيع الكانطية فى علم الجمال ، ولعل ذلك جاء نتيجة لقول هيجل بأن الفن له فى نفسه غايته الخاصة . ولكن _ على حد قول جارودى نفسه _ نجد أن "هيجل" يرفع استاطيقا "كانط" من وجهة النظر الذاتية إلى وجهة النظر الموضوعية .

كما رأى "هيجل" أن الفن والدين يستحيل حل الاختلاط بينهما .

ويرد "هيجل" على الذين يأخذون على الفن أنه مظهر لا يعبر عن ماهية وأنه إيهام بالمشاهد بما يقدمه من حيل وخداع للسمع والبصر أو سائر الحواس بقوله أن الحقيقة لن توجد إذا لم تظهر وتتجل وإذا لم تكن مشاهدة من أحد ، وإذا لم تكن من أجل ذاتها ومن أجل الروح بعامة . وإذن لا ينبغى أن يوجد الذّم لمجرد الظهور وإنما للكيفية التى يتم بها الظهور بواسطة الفن ابتغاء تحقيق الحق فى ذاته[٣٨].

كما ينتقد "هيجل" مبدأ المحاكاة قائلاً : "ينبغى على الفن أن يتخذ له مهمة أخرى غير المحاكاة الشكلية للطبيعة . وفى جميع الأحوال ، فإن المحاكاة لا يمكن أن تنتج إلا روائع صناعية آلية ، لا روائع عن الفن"[٣٩].

ويرى "هيجل" أن الفن ينشط الإرادة الأخلاقية ، ويعززها بحيث تتاح للنفس القدرة على الوقوف فى مواجهة الأهواء بشكل جّدى ومفيد ، وبهذا المعنى يقال إن على الفن أن ينشد غاية أخلاقية ، وعلى العمل الفنى أن يكون ذا مضمون أخلاقى ، وأن يحتوى على شئ سام تلحق به الأهواء والنوازع . وأن يصدر عنه فعل أخلاقى قادر على تشجيع الروح والنفس فى الصراع مع النزوات[٤٠].

وهيجل بهذا يكون قد عاد إلى ما قبل كانط ، وأعاد الفن إلى الوظيفة الأخلاقية مرة أخرى .

وقد رأى أن الفن يعظ الإنسان Belehren .وهذا الغرض من الفن إنما يتحقق بأن ينفذ المضمون الروحى الجوهرى فى الوعى عن طريق الاثر الفنى . ومن هذه الناحية يمكن القول بأن الفن كلما سما ، كان يحتوى على مضمون أكبر وكان هذا معيار قيمته ، سواء كان المعبر عنه مطابقاً أو غير مطابق . وفى الواقع أن الفن هو أول معلم للشعوب(٤١).

أما "شوبنهاور" فقد عبر عن تصوره للفن وعلاقته بالحرية حين قرر بأن الفن "هو ما يحررنا من العبودية" ، بل إن سموه يأتى من سمو تعبيره عن الحرية ، وجمال شئ ما إنما يقوم فقط فى كونه تعبيراً عن الفكرة ، أو النوع ، أو الإرادة فى لحظة من لحظات تجسدها". هو جمال مشروط ومقيد بفكرة النوع التى يمثلها أو بشكل الواقع الذى يمثله ، هو ليس جمالاً فى ذاته ، أو تعبيراً عن ذاته وفرديته ، كما عند "اسبينوزا" ، وهو مثال ، عينه نموذج وليس خاصية فى ذاته(٤٢).

والجميل هو الصورة ؛ والأشياء الجميلة هى تلك التى تعبر ، مع تفاوت فى الدرجة عن الصورة ، بقدر درجة التعبير تكون درجة الكمال(٤٣).

ويختلف الفن عن العلم عند "شوبنهاور" لكن الاختلاف فى المنهج والغاية لا يوجب التناقض _ فى رأى سوبنهاور _ فكلاهما نتاج ذكاء خلاق ، ينصهر فيه العقل والخيال والحس والحدس . أما تباينهما فمسألة تركيز فالعملية الجمالية يقودها العقل المتخيل أما العملية العلمية فيقودها العقل المجرد(٤٤).

"وحقيقة الشعور بالجمال يعرفها (شوبنهاور) بأنها هى حالة التأمل الخالص والوجد فى العيان ونسيان كل فردية والقضاء على كل نوع من المعرفة الخاضع لمبدأ العلة والذى لا يعرف غير العلاقات بين الأشياء"(٤٥).

هكذا نجد أن الفكر المثالى _ عند "شوبنهاور ، وهيجل" _ جعل الفن أداة لشئ أبعد ، شئ أكثر ثراء وحقيقة ، شئ يتجاوز كل تجربة ، ويكاد يلغى

عند "شوبنهاور" بالتحديد . ولكننا مع الاتجاهات الطبيعية ، والمادية والبراجماتية نجد الفن ذا صبغة مختلفة ، بعيدة عن هذا التجريد ووالسلب لوظيفته ، فقد رفض "مكسيم جوركى Maxim Gorky " الفصل بين العمل العقلى والعمل اليدوى ، وبين الفنون الجميلة والفنون العملية"[٤٦]. وبذلك يكون قد أعادنا إلى الآراء التى كانت تربط الفن بالمنفعة وتطلب من الفن وظيفة اجتماعية ، ولكن جوهر رأى "جوركى" يؤكد بالإضافة إلى ذلك على دور الفن فى الحياة ، ودوره فى التغيير ، ولكن على أسس تفاعل ديناميكى مع المجتمع والحياة .

وترى الماركسية أن الفن يرتبط بأشكال التطور الاجتماعى عبر العصور . فالتصورات الجمالية لدى مختلف الشعوب فى مختلف البلدان والعصور غالباً ما تكون متعارضة ومتباينة . فما يبدو جميلاً فى عصر قد يعد غير ذلك فى عصر آخر . فالتصورات الجمالية ترتبط ارتباط وثيقاً بحياة الناس ونشاطهم الانتاجى ومعيشتهم .

ويرى "أرنولدهاوزر" : أنه "من الخطأ أن ننكر على الفن كل حق له فى الوصول إلى الحقيقة أو أن ننكر عليه قدرته على الإسهام مساهمة قيمة فى زيادة معارفنا عن العالم والإنسان . ولعلنا لسنا بحاجة إلى إيراد مزيد من الأدلة على أن الأعمال الأدبية إنما هى مصددر غنى للمعرفة ، ولا غرو فإن أجل الانتصارات التى حققتها البصيرة السيكولوجية والتى أصبحت فى متناول أيدينا قد صدرت عن أساطين كتاب الرواية والمسرح"[٤٧].

ويرى "غينادى بوسبيلوف"[٤٨] أن كلمة فن فى الاستعمال المعاصر لا تقتصر على معنى واحد ، بل لها ثلاثة معان مختلفة ، وهى تعنى ثلاثة مفاهيم متباينة وهذه المفاهيم ، بالرغم من أنها مترابطة فيما بينها . تختلف من حيث درجة اتساعها، وغالبا ما يؤدى الخلط بينها إلى الخطأ فى حل المسألة التى نحن بصددها ، وتعنى كلمة فن بأوسع معانيها المهارة أيا كانت ، فالفن

هو المهارة وإبداعه والخدمة فى تنفيذ أى مهمة يضعها الناس أمامهم فى سياق نشاطهم الانتاجى أو التنظيمى أو الأيديولوجى . أما المعنى الثانى فهو يعنى الإبداع وفق قوانين الجمال . وهذا يتطلب المهارة ، بل مهارة خاصة مناسبة لموضوع الفن . أما المعنى الثالث ، فإنه يتجلى فى كون الفن مجال من مجالات الثقافة الروحية . وهو المعنى الذى تتم على أساسه دراسة الفن دراسة حقيقية .

ويرى "بوسبيلوف"(٤٩) أن الخلط بين هذه المعانى الثلاثة لا يجوز إطلاقاً ، وإن كان هذا يحدث دوماً . ولا يعنى هذا أيضاً أنه يوجد _ فى رأيه _ بين الفن التطبيقى والفن الجميل حاجزاً لا يمكن تجاوزه ، وأن ليس بينهما مشكلات انتقالية . وسطية ، إذ لا يندر أن تتضمن منتجات الفن التطبيقى أعمالاً تنتمى إلى الإبداع الفنى .

أما "هربرت ماركوز" _ ففى إطار انتقاده للرؤية الجمالية الماركسية للفن _ يرى أن "صفات الفن الجذرية ، أى وضع الواقع القائم موضع اتهام واستحضار صورة جميلة للتحرر ، ترتكز تحديداً إلى الأبعاد التى بها يتجاوز الفن تعيينه الاجتماعى وينعتق من عالم القول والسلوك المتواضع عليها مع صونه فى الوقت نفسه الحضور الساحق لهذا العالم"(٥٠).

ويرفض "ماركوز" القول بأن الفن الأصيل هو الفن المعبر عن البروليتاريًا . ويرى أن "الفن واقع تحت قانون المعطى ، ولكنه ينتهك فى الوقت نفسه هذا القانون(٥١). ويرى تناقض الفن كقوة مستقلة بذاتها ، ونافية فى جوهرها مع التصور المادى الذى يقول بأن الفن يؤدى وظيفة تابعة _ اثباتية _ أيديولوجية فى جوهرها ، أى أنه يمجد المجتمع القائم ويحله من خطاياه .

إن هذا الرأى _ الذى ساقه "ماركوز" يتناقض مع الدور المنوط بالفن كأداة نقد ، وهو الأمر الذى نبه إليه الماركسيون البعيدون عن الفجاجة ، وتغليب الأدب الدعائى .

وهكذا يختلط دور الفن الجميل أحياناً مع دور الفن التطبيقى ، كما تختلط أيضاً مهمته مع مهمة العلم _ وذلك من خلال آراء "هاوزر ، وبوسبيلوف".

أما "جان جويو" (١٨٨٩_١٨٥٤) [٥٢] فقد انتقد كانط لأنه _ أى كانط _ اعتبر الجميل والمفيد متناقضين وزعم أن الزخرفة العربية أجمل من غادة حسناء .كذلك يخطئ "آلان" لأنه أنكر أن يكون فى تنظيم الأجزاء وفقاً لغاية شئ من الجمال الفنى . والحق فى نظره أن ترتيب الأجزاء وفقاً لغاية معينة ينطوى على نظام وانسجام .. والنظام والانسجام صنو الجمال .

ويرى أن علاقة الفن بالواقع وثيقة لأن غاية الفن الحياة أو الواقع وإن كان الفن لا يبلغ هذه الغاية ، أى صنع الحياة . كما يربط بين الفن والأخلاق، وذلك تأسيسا على ربط الفن بالمنفعة (أو الجميل بالنافع)_ عندما عارض "كانط" _ وانتقد "هربرت سبنسر" ، زاعماً أن الخير هو الغاية الواجب تحقيقها.

ولكن هل كل أثر يؤدى إلى غاية خلقية جميل ؟

يجيب "جويو" بأن هذا ليس صحيحاً ، ولكن الصحيح هو أن أكبر انفعال فنى يمكن أن نحسّه هو الإكبار الخلقى . والفن الذى يثير فنياً مشاعر منحطة يهبط بنا فى سلم التطور[٥٣].

وقد تساءل " أ . ف جازيت"[٥٤] أيضاً : هل يمكننا القول بأن الأشياء الجميلة هى التى تشبع رغباتنا دائما بطريقة من الطرق ؟

ويجيب بأن الأشياء التى تمنحنا الرضا ليست كلها جميلة . فكل ما هو مناسب لنا لا يكون حتماً جميلاً .

كما يرى أنه ليس من الواضح دائما أن أكثر الناس حساسية بالفنون هم أكثرهم سعادة وأعظمهم اتزانا فى شخصيتهم . فالنظرية إذن دائما قد ترمى إلى أننا إذ نتأمل الجمال إنما نمتع أنفسنا ، أو نتأمل مشاعرنا بدلا من أن نقتصر على معاناة همها . أو أننا نتعلم الحقيقة فنحصل على ما يتبع هذه المعرفة من شعور ، أو أن هذا يحملنا على تحسين سلوكنا وبذا نرضى عن أنفسنا .

كما يرى أن هناك قدر أو آخر من الشعر لا يمكن أن يكون فيه أى تهذيب ، وهذا يصدق _ فى رأيه _ أيضا على الموسيقى وفن البناء والطبيعة. ويرى أن دعاة المذهب الأخلاقى يؤكدون أن هناك علاقة خفية متبادلة بين تقدير الجمال ورقى السلوك : تقدير الجمال يرقى السلوك ، ورقى السلوك يؤدى بدوره إلى زيادة الميل إلى خلق الجمال . ولكن "جاريت" يسخر من هؤلاء _ الذين يربطون بين الفن والأخلاق (أو الذوق الجمالى وتربية السلوك) قائلا : "بأنه لا يمكن لإنسان أن يزكى موظفا مرشحا لوظيفة مالية بأنه ذو ذوق سليم أو أنه فنان عظيم ، أو يلتمس الأدب والنقد عند بواب مصرف دمث الأخلاق . فالفنانون لهم نواحى ضعفهم ولهم فضائلهم ولكنهم فى جملتهم لا يفضلون الرجل العادى كما لا يقلون عنه[٥٥].

فالفن إذن منفصل عن القيم الأخلاقية ، وأيضا عن القيم الدينية ، وهو لا يطمح إلى إرساء الفضيلة أو العظة . وبذلك يعود استقلال الفن ، ويصبح غاية فى ذاته .

ومع التطور الذى حدث فى العصر الحديث إضافة إلى استقلال العلوم شبه التام ، والتركيز لدى العديد من المدارس والاتجاهات على الجمالية فى الفن ، فإن "جورج سانتيانا" رأى أنه "توجد حالات محددة تدخل فيها معرفتنا بالفائدة أو المنفعة فى إحساسنا الجمالى ،ولكنها تقوم بفعلها على نحو غير مباشر"[٥٦]. أى أن المنفعة ليست مقصورة بشكل واضح وصريح ؛ بل قد

تدخل فى تقديرنا الجمالى وتذوقنا الفنى دون أن يكون هذا هو كل ما نعنيه أو نقصده وراء عملية التذوق .

وقد أكد على ذلك بطريقة أخرى حين قال بأن " التناسق الطبيعى بين المنفعة والجمال إذا لم نعرف منبعه فإنه بلا شك يكون موضوعاً محيراً ومربكاً لنظرية الجمال . فأحياناً يقال أن المنفعة هى نفسها ماهية الجمال The Essence of Beauty لأن وعينا بالمميزات العملية لأشكال محددة هو الأساس الذى ينهض عليه إعجابنا الجمالى(٥٧).

ولكنه رغم ذلك رفض المبالغة فى أهمية المنفعة وجعلها معياراً وحيداً لتقدير الجمالى .

ومن الجدير بالذكر أن "سانتيانا" قد فرق بين معنيين مختلفيين لكلمة "فن" تفرقة واضحة .

معنى عام يجعل من الفن مجموع العمليات الشعورية الفعالة التى يؤثر الإنسان عن طريقها فى بيئته الطبيعة كى يشكلها ويصوغها ويكيفها ، ومعنى خاص يجعل من الفن مجرد استجابة للحاجة إلى المتعة واللذة : لذة الحواس ومتعة الخيال دون أن يكون للحقيقة أى دخل فى هذه العملية الا بوصفها عاملاً مساعداً قد يؤدى إلى تحقيق هذه الغاية(٥٨).

والفن هو "انتقال من المادة إلى الصورة ، أو بالأحرى من المادة الجامدة إلى المادة المرنة المتكيفة مع الرغبات الإنسانية(٥٩).

ويهاجم "سانتيانا" وجهة نظر "كانط" التى ترى أن الفن غايته فى ذاته وأن الجمال منزه عن الغرض ، فيقول : "وكأن المرء حين يجد نفسه بإزاء موضوع جمالى فإنه لا يفكر مطلقاً فى السعى نحو امتلاكه أو العمل على الظفر به(٦٠). بل يرى أن اللذة الجمالية ليست أقل من غيرها من اللذات أنانية أو نفعية .

و"سانتيانا" بآرائه هذه يعارض المثاليين ، ويقترب كثيراً مع آراء الرجماتية ، فقد ربط "جون ديوى G . Dewey " بين الفن الجميل والفن النافع مؤكداً على أن أى فلسفة أو فهم للفن محكوم عليها بالفشل إذا أقيما على أساس من الثنائيات الزائفة بين الفن والطبيعة أو بين الفن والعلم أو بين الفن الجميل والفن النافع ورأى ضرورة دمج الثنائيات فى وحدة . وقد جاء حرصه على ربط النافع بالجميل نتيجة لربط الفن بالخبرة(٦١).

وقد جعل "ديوى" الخبرة تشمل شتى خبرات المجتمع العملية والتربوية ، كما ربط بين الفن والحضارة .

ولكن "أندريه مالرو" رغم عدم إنكاره أهمية الشروط الاجتماعية والأحوال الاقتصادية التى اقترنت بظهور الفن وعاصرت تطوره ، إلا أنه يرفض مع ذلك أن يعرف (الفن) استناداً إلى مثل هذه الشروط ، لأنه يرى أن ما خلد أفضل الأعمال الفنية إنما هو على وجه التحديد _ انتصارها على ظروفها ، واندماجها فى عالم إنسانى غير مشروط . فليس المهم فى تاريخ الفن هو معرفة الظروف الاجتماعية التى عملت على تحديد السمات المميزة لكل فن ، بل المهم هو الوقوف على الطابع الإنسانى الذى جعل من كل فن أنشودة يرددها التاريخ . وما جعل الفن قوة فعالة فى صميم الحياة الاجتماعية هو كونه شيئاً إنسانياً انبثق من أعماق موجود مبدع(٦٢).

ويرى أيضاً أن الفن "يعبر عن إرادة إنسانية متحررة "(٦٣).فالفن ليس مجرد لغة ، أو تعبير ، بل هو أداة تغيير ،وهو ليس إلا ثمرة لفاعلية إنسانية خلاقة . الفن يعمل على تغيير الواقع الإنسانى ، أى أن الفن ثورة .

وقد كان بحث "مالرو" لسيكولوجية الفن محاولة للكشف عن الصيغة الإنسانية الحقيقة التى تتسم بها سائر الأعمال الفنية . فقد رأى أن الفن للإنسان ، ولا نستطيع النفاذ إلى الإبداع الفنى إلا إذا استبعدنا من دائرة الفن

كل نزعة تقول بالمحاكاة أو التقليد Imitation فحسب ، بل كل نزعة تعبيريـــة موضوعية أيضاً .

فالفن إبداع لمعايير أو قيم إنسانية ، يخلق الفنـــان بمقتضاهـــا عالمـــاً غريباً عن الطبيعة ، عالماً يكون بمثابة تعبير عن إرادته الحرة الخلاقة .

ويختلف الفنان عن الإنسان العدى _ فـــى رأى "مـــالرو" _ فـــى أن الفارق بين عين الفنان وعين الرجل العادى ، هو أن الرجل العادى لا ينظـــر إلى الأشياء إلا من أجل التصرف فيها والاستفادة منها أى على أساس المنفعة، فى حـــين أن الفنان لا ينظر إلى الأشياء إلا من أجل احالتها إلـــى موضـــوع فنى أو من أجل العمل على تصويرها . والفنان يقوم بفعله الإبداعى حين يغير من صميم وظيفة الأشياء[٦٤].

وهذه الآراء إنما تعبر أيضاً عن "مالرو" ليس كمفكر وناقد ولكن أيضاً كروائى أو مبدع استطاع أن يترك بصمات واضحة فى فن الرواية خاصـــــة روايته " قدر الإنسان "

وإذا كان "اندريه مالرو" قد ربط بين ماهية الفن والإنسان فإن "مارتن هيدجر Martin Heidegger " قد جعل الفن تعبيراً عن الحقيقة . فقـــد رأى أن الـــعمل الفنى"يكشف عن موجود معين فى حالته التى هـــو عليـــها . وهـــذا الكشف يعود بنا إلى المعنى الأصلى للحقيقة من حيث هى لا تحجب ولهذا لن يدهشنا أن يقول "هيدجر" إن الحقيقة تحدث فى العمل الفنى وذلك حين يتم فيه تفتح الموجود من حيث ماهيته وحالته التى هو عليها"[٦٥].

ويرى "هيدجر" أن الأصل فى العمل الفنى هوالفنان ، كما أن الأصل فى الفنان هو العمل الفنى . ولكننا ما نكاد نتحدث عن هذا التبادل القائم بيـــن الـــفنان والعمل الفنى حتى نجد أنفسنا بإزاء حد ثالث قد يكون هـــو الأصـــل الـــذى صدر عنه الحدان السابقان ألا وهو "الفن" نفسه ! فهل نقول أن الفـــن هـــو الأصل فى الفنان والعمل الفنى على السواء ؟ هذا مـــا يـــرد عليـــه

"هيدجر" بقوله : "إن الفن لفظ لا يخرج عن كونه مفهوماً مجرداً نشير به إلى مجموعة من الوقائع المشخصة ، ألا وهى الأعمال الفنية . ولولا تلك الوقائع المشخصة التى نلتقى بها فى عالم الواقع حينما نشهد أعمالاً فنيـــة ، ونلتقـــى بأفراد من الفنانين لما كان فى وسعنا أن نتحدث عن الفن أصلاً"(٦٦).

ولكن لكى نتجنب "الدور" فإنه يجب أن نقول بأن "ماهية الفـــن دائمـــاً تتكشف لنا عن طريق التأمل المقارن الذى نوازن فيه بيـــن الأعمـــال الفنيـــة المختلفة ، لكى ننتزع منها السمات المشتركة أو الخصائص العامة"(٦٧).

ولكن كيف نوازن ونقارن بين بعض الأشياء على أنها أعمـــال فنيـــة دون أن نعرف ماهية الفن ؟

ويرد "هيدجر" بأنه للكشف عن ماهية الفن لابد من البحث فى صميم العمل الفنى نفسه القائم على عالم الواقع . فكل مهمة عـــالم الجمـــال _ مـــن وجهة نظر "هيدجر"_ هى توجيه الأسئلة إلى العمل الفنى من أجل الوقـــوف على حقيقة وجوده أو طبيعة كينونته الخاصة .

"إن الفن كله _ بوصفه إحداث حقيقة الموجود بما هو موجود _ هـــو فى ماهيته شعر . ولقد كان الشعر دائماً وسيطاً بين السماء والبشر . فلـــم لا يكون العمل الفنى وسيطاً بين الإنسان والحقيقة . والمراد بالشعر هنا هـــو أن يكون الإبداع فى مختلف الفنون هو السبيل إلى تحريـــر الحقيقـــة وتجلياتـــها والكشف عنها"(٦٨).

ولقد كان "هيدجر" يريد أن يعرفنا بما هية العمل الفنى فإذا به يحدثنـــا عن ماهية الحقيقة كما كنا ننتظر أن يكشف لنا ماهية الفن فإذا به يعود بنا إلى الحقيقة كما تظهر فى العمل الفنى .

وإذا كان عالم الجمال يقوم بتوجيه الأسئلة إلى العمل الفنى من أجـــل الكشف عن حقيقة وجوده أو طبيعة كينونته الخاصة : فإن هـــذا يعنـــى أننـــا نعرف الكثير عن العمل الفنى _ فيما يرى "هيدجر" _ عندما نشاهد نماذج من

الآثار الفنية التى أبدعتها البشرية فى المتاحف والميادين . وحسبنا أن نتأمل هذه الأعمال الفنية فى صميم وجودها الخارجى دون التأثر بأية فكرة مسبقة لكى نتحقق من أن هذه الأعمال معروضة بشكل قد لا يختلف كثيراً عما تعرض به باقى الأشياء . فالعمل الفنى هو بالضرورة (شئ) ، ونحن لا نستطيع أن نغفل جانب الشيئية فى العمل الفنى . ولكن قد يرى البعض أن العمل الفنى (شئ) ولكن ليس كباقى الأشياء التى نلتقى بها فى تجربتنا العادية، بل هو شئ من نوع خاص ، أو شئ ينطق بلغة نوعية خاصة تعزله عن كل ماعداه من أشياء , وكأنما هو تشبيه أو رمز أو تمثيل ولكن "هيدجر" يؤكد على أن الجانب الشيئ فى العمل الفنى إنما هو ذلك الجانب الخصب الذى يكشف لنا عما ينطوى عليه العمل من وحدة فنية . فالشيئية هى بمثابة الدعامة المتينة التى تستند عليها مقومات "العمل الفنى" باعتباره موضوعاً حيا[٦٩].

وهكذا إذا ما نظرنا إلى عمل فنى وجدنا أنه شئ ليس إلا (شيئاً مصنوعاً) ولكنه يختلف عن الموضوع النفعى ، فإذا كانت صناعة الموضوع النفعى تختفى فيه ، بمعنى أن وجوده ينحصر فى استعماله وفائدته ، فإن عملية إبداع الموضوع الجمالى تظل ماثلة فيه ، وكأن كل وجود العمل الفنى ينحصر فى وجوده الجمالى : والموضوع النفعى كلما كان سهل الاستعمال قلت ملاحظاتنا له . أما بالنسبة للعمل الفنى فإننا نتوقف كثيراً عند وجوده باعتباره موضوعاً جمالياً أو واقعة متحققه ، وبالتالى فنحن نحكم عليه بغض النظر عن فائدته أو منفعته .

وهكذا يرى "هيدجر" أن الجمال ليس إلا مظهراً من مظاهر تجلى الحقيقة وهذا لا يكون متحققاً إلا فى العمل الفنى .

وإذا كان "ارنست كاسيرر Ernest Cassier" يرى أن الإنسان "حيوان رامز" أو "حيوان صانع للرموز". فإن نظرته للرمز ليس بمعنى العلاقة أو الدلالة التى تشير إلى معنى أو فكرة أو تصور بل يرى أن الرموز تشكل فيما

بينها شبكة معقدة من الأشكال والصور التى تعبر عن مشاعر الإنسان وأهوائه وانفعالاته وآماله ومعتقداته .. وتبعاً لذلك فإن "كاسيرر" يرى أن فطرة الإنسان اوسع من دائرة العقل الخاص . وأن مكانة الفن فى مضمار الحضارة البشرية إنما ترجع إلى كونه لغة من اللغات الرمزية التى حاول الإنسان اصطناعها فى فهمه للعالم"(٧٠).

وقد حرص "كاسيرر" على فهم الفن بوصفه نشاطاً حضارياً لا يقتصر على نسخ الواقع أو محاكاة الطبيعة ، بل يقوم أيضاً على تمثيل الواقع فى صورة مركزة . وقد رفض أن يكون الفن صورة طبق الأصل من الواقع الخارجى .

إن عمل الفنان ليس هو محاكاة الطبيعة أو محاكاة الأشكال الواقعية بل يتمثل فى خلقه بعض الأشكال الفنية أو إبداع مجموعة من النماذج الأصلية بحيث يتجلى فى العمل الفنى طابع شخصى يجئ مميزاً له عن كل ما عداه .

وإذا كانت نظرية المحاكاة تؤكد على العلاقة بين الفن والتجربة الإنسانية خارج مجال الفن ، فإن "سوزان لانجر" تؤكد أيضاً مع "كاسيرر" على أن الفن عالم قائم بذاته ، ويتميز بالغيرية والغرابة وأنه مكتف بذاته . ولأنه شكل مبدع أو رمز مبدع لم يكن له وجود من قبل . الفن إلهام ، وشئ آخر يختلف عن الأشياء الموجودة فى الطبيعة . فالأشياء الموجودة بالفعل مثل مزهرية الورد _ مثلاً أو الكائن الحى لا يمكن أن يعاد إبداعها لأننا فى حاجة إلى هدمها وما يبدع فى الفن هو الصورة Image وهذه الصورة تبدع خارج خامات المواد الفنية "والصورة بهذا المعنى شئ ما يوجد فقط لإدركنا مجرداً من نظامه الفيزيقى والسببى وهذا ما يبدعه الفنان"(٧١). فالعمل الفنى له وجوده الخاص ، لأنه رمز مبدع وليس محاكاة للطبيعة أو الواقع ، على هذا يمكن تذوقه جمالياً بالنظر إلى العمل ذاته وإلى جماله الباطنى ووحدته وفعاليته .

فالفن _ كما رأى "بوزانكت" يعمل مع الصور وليس مع الحقائق كما نفعل نحن فى حياتنا اليومية"(٧٢).

وقد رفض "كاسيرر" أيضاً رأى "كولنجوود Collingwood" الذى يقول فيه أن مهمة الفنان هى العمل على التعبير عن عاطفته ، كما يأبى التسليم معه بأن كل عبارة ينطق بها الإنسان ، أو حركة يقوم بها ، إنما هى فى حد ذاتها عمل فنى . فالعمل الفنى _ فى رأى "كاسيرر" يستلزم عملية بنائية أو تركيبة كما أن عنصر الغائبة فى الوصول إلى بعض الأهداف عنصر ضرورى فى كل تعبير فنى . والإبداع الفنى ليس تعبيراً أو تمثيلاً أو تأويلاً . فالفن أحد السبل العديدة المؤدية إلى تكوين نظرة موضوعية إلى الأشياء وإلى الحياة البشرية(٧٣).

والفن لا يبحث عن كيفيات الأشياء أو أسبابها ، بل هو يرمى إلى تزويدنا بضرب من العيان أو الحدس الذى يكشف لنا عن أشكال تلك الأشياء. وهذا الحدس إنما هو صميم كشف حقيقى أصيل . فالعالم يكتشف وقائع الطبيعة وقوانينها فى حين أن الفنان مكتشف لأشكالها وصورها .

وإذا كان "كاسيرر" قد أكد على رمزية الفن ، فإن "سوزان لانجر" قد أكدت على أن الفن نسق رمزى ابتدعه كائن ناطق للتعبير عن شعوره فى مجال أوسع من مجال اللغة الكلامية _ وهى بذلك تكون متأثرة أشد التأثير بأستاذها "كاسير" .

ففى كتابها : Feeling and form تقول "الفن رمز Symbol والعمل الفنى صورة رمزية . والفن إبداع لأشكال قابلة للإدراك الحسى بحيث تكون معبرة عن الوجدان البشرى "(٧٤).

أى أن الفن يعنى إضافة شئ لم يكن موجوداً من قبل . ولكن ما الذى يبدعه الفن ؟

إنه يبدع أشكالاً ...

وما طبيعة هذه الأشكال ؟

إنها أشكال قابلة للإدراك الحسى ، وتكون فى نفس الوقت معبرة عن الوجدان البشرى أو الحياة الباطنية وتعبيرها يكون من خلال الرمز .

"والفن كرمز إنما هو كل مدرك أو كل ما يمكن تخيله يعرض العلاقات بين الأجزاء الخاصة بهذا الكل"(٧٥).

والعمل الفنى رمز للوجدان لأنه يصوغ أفكارنا عن الخبرة الباطنية مثلما يفعل الاستدلال عندما يصوغ أفكارنا عن الأشياء والوقائع فى العالم الخارجى(٧٦).

وترى "لانجر" أن العمل الفنى هو صورة أو شكل ، وهو يتكون من مجموعة من العناصر المتنوعة التى ترتبط وتتفاعل معاً فى إبراز هذا الشكل بحيث يعطى بوضوح وبموضوعية وبحيث يمكن إدراكه .

والحق أن لمفهوم الشكل أو الصورة أهمية كبرى فى تعريفنا الفنى : فإن العمل الفنى لا يصبح مظهراً حسياً بفعل الإدراك ، اللهم إلا إذا استحال إلى شكل أو صورة . وسواء كانت صورة العمل الفنى ثابتة مستديمة كصورة البناء أو الإناء أو اللوحة ، أم كانت صورة عابرة دينامية كصورة اللحن أو الرقصة ، أكانت مجرد صورة متخيلة ظاهرية كصورة العمل الأدبى ، فإنه لابد للصورة فى كل هذه الحالات من أن تتخذ طابع الكل المتسق مع نفسه ، القابل للإدراك ، وكأنما هى موجود طبيعى له وحدته العضوية ، واكتفاؤه الذاتى ، وحقيقته الفردية . ولا يكون العمل الفنى جيداً أم رديئاً ، خصباً أم جدباً ، اللهم إلا باعتباره مظهراً أو ظاهرة Appearance لا باعتباره تعليقاً على شئ يمتد فى ما وراء صميم العالم ، ولا باعتباره قرينة تذكرنا بأشياء أخرى قائمة فى الواقع الخارجى(٧٧).

والعمل الفنى هو صورة معبرة لشئ ما والاختلاف بين الصور والأشياء الفعلية اختلاف وظيفى(٧٨).

ووظيفة الصورة هى أن تعطى للأشكال تجسيداً فى نوعيات خالصة وما نراه فى الفن هو شئ ما معطى للبعد وبهذا المعنى تكون الصورة وهماً ، وصورة الشئ هى خاصيته الجمالية المباشرة ، وهكذا تكون الأشكال فى الفن أشكالاً تجريدية ومحتواها هو الشكل الخالص Pure Form . ومعنى هذا أن جميع الفنون تجريدية . ذلك لأن خواصها هى أشكال مجردة من وجودها المادى وبدون معنى علمى .

والفن كشكل يتميز بهذه الوحدة العضوية Organic Unity ، وعلى هذا فهو ليس مجرد عناصر حسية مرتبة معاً بطريقة معينة . لأنه الرمز الذى ينبثق من خلال هذه العناصر ، رمز مبدع وليس تنظيماً لهذه المواد المعطاة . كل عنصر من عناصر الشكل ليس سوى عامل يساعد فى بناء هذا الشكل وإظهاره بوضوح . كما أن أى عنصر من هذه العناصر الداخلة فى تكوين هذا الشكل ، ليس بذى شأن إذا ما عزل بمفرده لأن وظيفته لا تبدو إلا من خلال ارتباطه بالعناصر الأخرى فحسب . بل قد يكون التعبير فى ذاته عنصراً شكلياً.

كما تؤكد "سوزان لانجر" على أن التعبير الفنى العظيم ليس مجرد لذة حسية مباشرة ، وما من شك فى أن الكثير من اتجاهات الفن المعاصر قد أصبحت شاهداً واضحاً على قلة اهتمام الفنانين بتقديم أشكال سارة أو نماذج ممتعة مما يضعف من حجة القائلين بأن الفن هو مجرد لذة أو متعة . فإذا أضفنا إلى ذلك أننا نشهد اليوم اهتماماً منطقياً وسيكولوجياً كبيراً بمفهوم الرمزية أمكننا أن ندرك كيف أن فلسفة الفن الجديد لم تعد تستطيع الاستغناء عن مفهوم "الشكل ذى الدلالة Significant Form أو مفهوم الصور ذات المعانى(٧٩).

والجدير بالذكر أن "لانجر" تقيم تفرقة واضحة بين العلامة Sign وبين الرمز Symbol. فتقول بأن العلامة شئ نعمل بمقتضاه ، أو وسيلة لخدمة

الفعل ، فى حين أن الرمز أداة ذهبية أو مظهر من مظـــاهر فاعليـــة العقـــل البشرى . وحينما ينجح المرء فى توصيل فكرته إلى الآخرين عـــن طريـــق بعض الرموز فإننا نقول عنه أنه أحسن التعبير عن تلك الفكرة(٨٠).

كما أن هناك فارقاً جوهرياً بين الفن والحياة ، فكل عمل فنـــى هـــو بمثابة شكل انجز من خلال خبرة فنية ، والخبرة الفنية تختلف عن خبرة الحياة فى أن الأولى خبرة إبداع . وكذلك يختلف ما يدرسه علم الجمـــال (الشكـــل الفنى) وما يدرسه العلم الطبيعى (الشكل الطبيعى) وإذا كان الفن شكلاً معبراً عن الشعور البشرى فإن الصفات البنائية للشكل الفنى ترتبط ارتباطاً عضوياً بالصفات البنائية للشعور أو السلوك البشرى .

والفنان يسقط أشكال الشعور من أشكال فنية مسموعة أو شعريـــة أو مرئية ، أى أن الفن إسقاط لفكرة الفنان المبدع فى أشكـــال يمكـــن إدراكـــها بالشعور البشرى .

ومهمة الفن عند "لانجر" هى تجسيد الشعور ، أو موضعته وإعطائـــه شكلا يكون من الممكن تأمله وفهمه وإدراكه .

ولكن بأى واسطة يستصيع الشعور إدراك الفن ؟

تجيب "لانجر" بأن هذا يتم بالحدس ، لأنه الحدس _من وجهة نظرها _ هو الفعل العقلى الذى تعتمد عليه المعرفة الفنية . كما تـــرى أن الأعمـــال الفنية هى تجريد للأصوات والصور والحركات لكى تجعلنا نركـــز انتباهنـــا عليها(٨١).

والعمل الفنى هو رمز مبدع ، لأنه لكى نعبر عن المشاعر والدوافـــع ثم نصفها فى صورة فنية يجب أن تكون هناك حرية.. لأن السلوك محكـــوم عن طريق المجتمع ، لكن التعبير الرمزى ليس بحاجة إلـــى أن تكـــون لـــه مناطق محظورة .

والعمل الفنى يحمل وجودا مستقلا عن كل ماعداه كما أن قيمته تكمن فى داخله ، وليس بحاجة إلى شئ آخر خارجه ، فهو _ أى العمل الفنى _ رمز مفرد ، وليس مجموعة من العناصر ذات المعنى التى يمكن أن تجمع إلى بعضها البعض فعناصره ليست ذات قيمة رمزية وهى منعزلة . إن طابعها التعبيرى يأتى من وظيفتها فى التصور الشامل .

والعمل الفنى يدرك عن طريق الحدس المباشر ، ولا يمكن ترجمته فضلا عن كونه عملا معقدا .

وهكذا تؤكد "لانجر" _كما أكد من قبل "كاسيرر"_ على أن الفن رمز يعتمد أساسا على الشكل أو الصورة وأن إدراكه يكون عن طريق الحدس المباشر دون وساطة أخرى . كما أكدت على أن الرسالة التى ينقلها لنا الفن أعمق من أن تكون من مجرد لذة حسية عابرة أو متعة سريعة ما دام العمل الفنى لغة رمزية لا تخلو من معان ودلالات .

وهكذا نجد أن الفن قد تباينت الآراء حوله ، وتعددت الاجتهادات . ولكن يجدر بنا التأكيد على أن قدرة الفن تكمن فى التعبير عن الحقيقة الخاصة ، وفى كونه نسخة مباينة لما هو موجود فى الواقع . فالفن كمحاكاة كاملة يتنافى مع كونه فعل مبدع ، وأهمية الفن فى استقلاله كإبداع ، وتكمن أهمية الفن فى التعبير غير المباشر .

وأيضا نود أن نؤكد على أن تحويل الفن إلى صورة فقط ليس هو البديل الحقيقى لاختزاله إلى محتوى فحسب . فالفن _ من وجهة نظرنا _ صورة ومحتوى أيضا ، والصورة والمحتوى يرتبطان ويتكاملان ولا يمكن أن ينفصلا لأن هذا الفصل الميكانيكى بينهما ليس إلا من أعمال الذهن، قد يخدم الفن عند دراسته دراسة تفصيلية ، ولكن هذا لا يعنى أن الفن يمكن أن يكون فيه هذا الانفصال .

كما نؤكد أيضاً على أن المبالغة فى فصل الفن عن الحياة لم تكن إلا رد فعل لاختزال الفن إلى مجرد تقليد أو محاكاة ،ولكن إذا قلنا أن الفن ليس تقليداً أو محاكاة ، وإنما (إبداع) فهذا لا يعنى أنه ليست هناك ثمة صلة بين العمل الفنى وبين الواقع الحىّ ، بين الظروف الاجتماعية والسياسية والبيئية وكل ما يشكل الحياة الإنسانية ويؤثر فيها ، ولكن الصلة ليست مجرد صلة ميكانيكية ، وليست العلاقة علاقة تساوٍ ، بل هى علاقة توازٍ ، وعلاقة جدلية يشترك فيها الطرفان الفن والحياة من حيث التأثير والتأثر .

الهوامش

١_ فنكلشتين ، سيدنى: الواقعية فى الفن ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، ، مراجعة يحيى هويدى _ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والترجمة ، ط٢_ بيروت ، ١٩٨٦ ص ١٧ .

٢_ نفس المصدر ص ١٧ .

٣ _ دميتريفا، ن . أ : الفن _ ضمن أسس علم الجمال الماركسى اللينينى _ تعريب فؤاد مرعى _ج١،دارالجماهير العربية ، دارالفارابى ، ط٢ ، (دمشق _ بيروت) ١٩٨٧ _ ص ٣٠٧ .

٤_ سوف نشير إلى ذلك لاحقا .

٥_ فنكلشتين ، سيدنى : مصدر سابق ص ٢٣ .

٦_ نفس المصدر ص ٢٠ .

٧_ دميتريفا ، ن . أ : مصدر سابق _ ص ٣٠٨ .

٨_ فنكلشتين ، سيدنى : مصدر سابق ص ٢٠ .

٩_ بلنيخانوف،جورج: الفن والتصور المادى للتاريخ _ ترجمة جورج طرابيشى ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط١_ بيروت ١٩٧٧ _ ص٨٢ . والنص اقتبسه بلنيخانوف من ارنست غروس : "بداية الفن"_ فريبوغ ولايبزيغ ١٨٩٤_ ص ١٤٩ .

١٠_ ريد ، هربرت : الفن والمجتمع _ ترجمة فارس مترى ضاهر _ دار القلم _ ط١ بيروت أغسطس ١٩٧٥ _ ص٢١_٢٢ .

١١_ فنكلشتين ، سيدنى : مصدر سابق ص ٢٣ .

١٢_ دميتريفا ، ن . أ : مصدر سابق _ ص ٣١١ .

١٣_ نفس المصدر سابق _ ص ٣١١ .

١٤_ بوسبيلوف، غينادى: الجمالى والفنى _ ترجمة عدنان جاموس _ منشورات وزارة الثقافة فى الجمهورية العربية السورية _ دمشق ، ١٩٩١ص٤١٦ .

١٥_ فنكلشتين ، سيدنى : مصدر سابق _ ص ٣٢ .

١٦_ بوسبيلوف ، غينادى : مصدر سابق ص ٤١٨ .

١٧_ المصدر السابق _ ص ٤١٨_ ٤٢٠ .

١٨_ صليبا ، جميل : المعجم الفلسفى _جـ٢ دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ١٦٥ .

19_ See : Kristeller, Paul OSKar : The modern System of The Art, in (weitz, Morris, Ed. Of the Problems in Aesthetiscs, Macmillan Publishing Co. 2nd ed. N.Y 1970 P.111 .

20_ See : Grey, D.R. : Art In The Repulilic, Philsoply, vol Xxvll, No.102, October, 1952, Macmillan, LTD. London, 1952, P. 298 .

And Lloyed, G.E.R. : Aristolte The Growth Structure Of His Thought, Cambridge Un. Press., 4the Ed. London, 1980, P 274 .

21_ Argon, Giulio Carlo : Art in Encyclopedia of world Art _ MeGrow _ Hill Book Company, NewYork, Vol I P.P. 766 _ 767 .

٢٢_ رازومنى،ف.أ.ح نيدوشيفين ، غ.أ : الفن ودوره فى حياة المجتمع، ضمن كتاب أسس علم الجمال الماركسى اللينينى _ تعريب فؤاد مرعى ، جـ١ _ (دار الجماهير العربية _ دار الفارابى) ط٢ _(دمشق_ بيروت) ١٩٨٧ ، ص ٢٥٦ .

٢٣_ مطر ، أميرة : الفلسفة عند اليونان _ دار النهضة العربية _ القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ٣٤٩ - ٣٥١ .

٢٤_ دميتريفا ، ن . أ : مصدر سابق ، ص ٣٢٥ - ٣٣١ .

25_ See Grey, D.R.: Op. Cit P20 .
and Also Liloyed, G.E.R.: Op Cit. P.P.278 &279 .

٢٦_ دميتريفا ، ن . أ : مصدر سابق ، ص ٣٣٥ _ ٣٣٦ .

٢٧_ راجع : نوكس، أ : النظريات الجمالية (كانط ، هيجل ، شوبنهار) ترجمة محمد شفيق شيا ، منشورات يحسون الثقافية ، بيروت _ ١٩٨٥ ، ص ٦٩_٧٠ .

٢٨_ إبراهيم ، زكريا: كانط ، أو الفلسفة النقدية _ مكتبة مصر _ القاهرة ، ص ٢٥٣ _ ٢٥٤ .

٢٩_ بدوى ، عبد الرحمن : امانويل ، كنت ، فلسفة القانون والسياسة ، وكالة المطبوعات _ الكويت ، ١٩٧٩ ، ص ٣٨٤ _ ٣٨٥ .

٣٠_ نوكس ، أ : مصدر سابق ، ص ٩٧ .

31_ Poder, Michaeel : The Manifold in perception Theories of Art From Kant to Hildebrand _ Oxford University Press, London , 1972, P. 41 .

٣٢_ راجع : شيلر ، فريد ريش : فى التربية الجمالية للإنسان _ ترجمة وتقديم وفاء محمد إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب _ القاهرة ، ١٩٩١ ، المقدمة ، ص ٦٠ _ ٦١ .

٣٣_ نوكس ، أ : مصدر سابق ، ص ١٠٦ _ ١٠٧ .

٣٤_ ستيس ، ولتر : فلسفة هيجل ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ، تقديم زكى نجيب محمود ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ، ١٩٨٠ ، ص ٦٢٠ .

٣٥_ جارودى، روجيه : فكر هيجل ، ترجمة إلياس مرقص ، دار الحقيقة ، الطبعة الثانية ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص٢٢١ .

٣٦_ نفس المصدر : ص ٢٢١ _ ٢٢٢ .

٣٧_ نفس المصدر : ص ٢٢٥ .

٣٨_ راجع بدوى، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، دار الشروق ، ط١ ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ٢٢ .

٣٩_ نفس المصدر : ص ٢٧ .

٤٠_ هيجل ؛ المدخل إلى علم الجمال _ ترجمة جورج طرابيشى _ دار الطليعة للطباعة والنشر ، ط٢ ، بيروت _ ديسمبر ١٩٨٠ ، ص ٥١ .

٤١_ بدوى ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل _ مصدر سابق ، ص ٢٩ _ ٣٠ .

٤٢_ نوكس ، أ . : مصدر سابق ، ص ١٥٧ .

٤٣_ بدوى ، عبد الرحمن شوبنهاور ، وكالة المطبوعات بالكويت _ دار القلم ، بيروت ، د.ت. ص ١٤٩ .

٤٤_ نوكس ، أ. : مصدر سابق ، ص ١٥٧ .

٤٥_ بدوى عبد الرحمن : شوبنهاور ، مصدر سابق ، ص ١٥٢ .

46_ Gorky, M : On Literature, Tr. By. A. Finlerge, Progerss, Publisher, Moscow, 1968, PP. 235 & 236 .

٤٧_ هاوزر، أرنولد : فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة رمزى عبده جرجس ، مراجعة زكى نجيب محمود ، الهيئة العامة للأجهزة والكتب العلمية_القاهرة ، د.ت.ص٣٠.

٤٨_ بوسيلوف ، غينادى : مصدر سابق ، ص ٣١٠ _ ٣١٦ .

٤٩_ نفس المصدر : ص ٣١٦ _ ٣١٧ .

٥٠_ماركوز،هربرت: البعد الجمالى _ ترجمة جورج طرابيشى _ دار الطليعة ، ط١ ، بيروت، ديسمبر ١٩٧٩،ص ٨١ .

٥١_ نفس المصدر : ص ٢٣ .

٥٢_ أبو ملحم ،على : فى الجماليات _ نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط١ بيروت ١٩٩٠ ، ص ٨٢ .

٥٣_ نفس المصدر : ص ٨٤ .

٥٤_ جاريت ، أ . ف: فلسفة الجمال _ ترجمة عبد الحميد يونس ، رمزى يس ، عثمان نوية _ دار الفكر العربى ، القاهرة _ د.ت. ص ٥٧ .

٥٥_ راجع المصدر السابق : ص ٥٩ _ ٦٤ _ ٦٥ .

56_ Santayana, G . : The Sense Ot Beauty . Dover Publication, 5 The Ed, New York, 1955, P.98 .

57_ Ibid : P. 97 .

٥٨_ إبراهيم ، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر _ مكتبة مصر _ القاهرة _ ص ٧٠ .

٥٩_ المصدر السابق : ص ٧١ .

٦٠_ نفس المصدر السابق : ص ٧٣ .

61_See:Strok,Guyw. American Philosophy From Edward To Dewey _ New York, 1968 , p. 261 .

Also; Dewey : Experience And Nature, Chicago, 1952. P.P 355 & 392 .

62_ See : Marlraux, Andere : La Monnaie De L' Absolue Paris, Gallimerd, 1951, P.21 .

عن أبراهيم ، وزكريا : مصدر سابق ، ص١٣٠

٦٣_ إبراهيم ، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصرعن المصدر السابق ص ١٣٠ .

٦٤_ المصدر السابق : ص ١٣٤ _ ١٣٧ .

٦٥_ هيدجر ، مارتن : نداء الحقيقة ترجمة وتقديم ودراسة _ عبد الغفار مكاوى _ دار الثقافة للطباعة والنشر _ القاهرة _ ص ١٨٣ .

٦٦_ إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن الفكر المعاصر ، ص ٢٥٩_٢٦٠ .

٦٧_ نفس المصدر : ص ٢٦١ .

٦٨_ هيدجر ، مارتن : مصدر سابق ، ص ١٩١ .

٦٩_ إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ٢٢١ _ ٢٢٢.

٧٠_ المصدر السابق : ص ٢٣٤ .

71_ Langer , S : Feeling And Form, Rotledeg, London _ 1953, P. 47.

72_ Bosanquet, Bernard : A History Of Aesthetics, George Allen & Unin Led, London, 1904, P 26 .

٧٣_ إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ٢٣٦_٢٣٧.

74_ Langer, S : Feeling And Fom Op. Cit. P. 60 .

75_ Langer, S : Probolems Of Art, london 1957, P. 20 .

76_ Langer, S : Philosophical Sketches,John Hopkins Press, Baltimore, 1962 . P. 84 .

٧٧_ إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر_مصدر سابق ص٣١٤.

78_ Langer, S : Mind, 1967, P. 209 .

79_ Langer, S : Philosophy In A New Key, A Montor Book, N.Y.1958 P. 175 .

عن أبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص ٣١٣ _٣١٤ .

٨٠_ إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر،مصدر سابق ص٣١٥.

81_ _ Langer, S : Probolems Of Art , Op. Cit , P. 31 .

المراجع

المراجع العربية

١_ إبراهيم ، زكريـا: كانت _ أو الفلسفة النقديـة _ مكتبـة مصـر _ القاهرة _ د.ت .

٢_ إبراهيم ، زكريـا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر _ مكتبة مصـر _ القاهرة _ د.ت .

٣_ أبو ملحم ، على : فى الجماليات _ نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن _ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع _ ط١ _ بيروت ١٩٩٠ .

٤_ بدوى،عبدالرحمن: امانويل كنت _ فلسفة القانون والسياسة _ وكالـة المطبوعات _ الكويت _ ١٩٧٩ .

٥_ بدوى،عبدالرحمن: شوبنهاور _ وكالة المطبوعات بـالكويت _ دار القلم (بيروت) _ د.ت .

٦_ بدوى،عبدالرحمن: فلسفة الجمال والفن عند هيجـل _ دار الشـروق للطباعة والنشر _ ط٢٢ _ القاهرة ١٩٩٦ .

٧_ بلنيخانوف،جورج: الفن والتصور المادى للتاريخ _ ترجمة جـورج طرابيشى _ دار الطليعة للطباعة والنشـر _ ط١ _ بيروت ١٩٧٧ .

٨_بوسبيلوف،غينادى: الجمالى والفنى _ ترجمـة عدنـان جـاموس _ منشورات وزارة الثقافة فى الجمهورية السورية _ دمشق _ ١٩٩١ .

٩_جارودى ، روجيه: فكر هيجل _ ترجمة الياس مرقس _ دار الحقيقة

_ ط٢ _ بيروت ١٩٨٣ .

١٠_ جـــــاريت،أ.: فلسفة الجمال _ ترجمة عبـد الحميـد يونـس _ رمزى يس ، عثمان نويه _ دار الفكـر العربـى القاهرة _ د.ت .

١١_دميتريفـــا، ن.أ: القوانين التاريخية لتطور الفن _ ضمن أسس علم الجمال الماركسى اللينينى _ تعريب فؤاد مرعـى _ جـ١ (دار الجماهير العربية _ دار الفـارابى) _ ط١ (دمشق _ بيروت) _ ١٩٧٨ .

١٢_ رازومنى،ف.أ.، نيدوشيفين ، غ.أ. : الفن ودوره فى حياة المجتمع _ ضمن كتاب : أسس علم الجمـال الماركسـى اللينينى _ تعريب فـؤاد مرعـى _ جـ١ (دار الجماهير العربية _ دار الفارابى) _ط٢ (دمشق _ بيروت) ١٩٧٨ .

١٣_ ريد،هربـرت : الفن والمجتمع _ ترجمة فارس مترى ضـاهر _ دار القلم _ ط١ _ بيروت _ أغسطس ١٩٧٥ .

١٤_ ستيس ، ولتر : فلسفة هيجل ، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام _ تقديم زكى نجيب محمود _ دار الثقافة للطباعة والنشر _ القاهرة ١٩٨٠ .

١٥_ شيلر، فريدريش: فى التربية الجمالية للإنسان _ ترجمة وتقديم وفاء إبراهيم _ الهيئة المصريـة العامـة للكتـاب _ القاهرة _ ١٩٩١ .

١٦_ صليبا ، جميل : المعجم الفلسفى _ جـ٢ _ دار الكتاب اللبنانى _ بيروت _ ١٩٧٩ .

١٧_ فنكلشتين،سيدنى: الواقعية فى الفن _ ترجمة مجاهد عبـد المنعـم

مجاهد _ مراجعة يحيى هويدى _ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والترجمة _ ط٢ _ بيروت _ ١٩٨٦.

١٨_ماركوز،هربرت: البعد الجمالى _ ترجمة جورج طرابيشى _ دار الطليعة _ ط١ _ بيروت _ ديسمبر ١٩٧٩ .

١٩_ مطر ، أميرة : الفلسفة عند اليونان _ دار النهضة العربية _ القاهرة _ ١٩٧٧ .

٢٠_ نوكس ، أ . : النظريات الجمالية (كانط ، هيجل ، شوبنهاور) _ ترجمة محمد شفيق سيا _ منشورات يحسون الثقافية _ بيروت ١٩٨٥ .

٢١_ هاوزر، أرنولد : فلسفة تاريخ الفن _ترجمة رمزى عبده جرجس _ مراجعة زكى نجيب محمود _ الهيئة المصرية العامة للأجهزة والكتب العلمية _ القاهرة _ د.ت.

٢٢_ هيدجر، مارتن : نداء الحقيقة _ ترجمة وتقديم ودراسة عبد الغفار مكاوى _ دار الثقافة للطباعة والنشر_ القاهرة_١٩٧٧

المراجع الأجنبية

1 _ Argon , Giulio Carls : Art-In Enc . of World Art , Mc Grow _Hill Book Company, New York,Vol1

2_ Bosanquet Bernard : A History of Aesthetics, Geerge Allen , unin Led , London, 1904 .

3 _ Dewy, J. : Experience and Nature, Chicago, 1925 .

4_ Grey,D.R.: Art in TheRepublic, Philosophy, Vol. XXVII No. 103 Octoper,1952, Macmillan LTD. London,1952.

5_ Kristeller, p.O. : The Modern System of Art, in (Weitz, Morris) Ed. of. The Problems in Aesthetics _ Macmillan Publishing, Co. 2nd ed New York, 1970 .

6_ Langer. S. : Feeling and Form, Roteledge, london, 1953 .

7_ Langer, S. : Problems of Art, london, 1957 .

8_ Langer, S. : Philosophical Sketchs, John Hopkins, Press, 1962 .

9_ Langer, S. : Mind, 1967 .

10_ Langer, S.:Philosophy in a New Key_A Monter Book, N.Y., 1958

11_Lloyed, GE.R.: Aristotle, The Growth Structure of his Thought, camlridge Universety Press, 4th Ed. London, 1980.

12_ Podro, Michael : the Manifold in perception - Theoies of Art From Kant to Hildebrand, Oxford University Press, London, 1972 .

13_ Santayana, G. : The Sense of Beauty, Dcrer Publication, 5th ed. New York , 1955 .

14_ Strok, Guyw : American Philsophy From Edward To Dewey. New York, 1968 .