بدر الدحاني

في فلسفة الفن وعلم الجمال

مداخل وتصورات

بدر الدحاني

في
فلسفة الفن وعلم الجمال

مداخل وتصورات

© دائرة الثقافة ـ حكومة الشارقة

"إن الفن هو الأرغانون الحقيقي والأبدي الوحيد ، كما هو في الوقت نفسه الوثيقة الوحيدة للفلسفة" .

شيلنغ F.W.J Schelling

"إن الإبداع هو الوظيفة الحقيقية للفنان ، وحيث لا يوجد إبداع لن يوجد فن" .

ماتيس H. Matisse

"الجمال نوع من العبقرية ، بل هو حقاً أرقى من العبقرية ، إنه لا يحتاج إلى تفسير ، فهو من بين الحقائق العظيمة في هذا العالم ، إنه مثل شروق الشمس ، أو انعكاس صدفة فضية نسميها القمر على صفحة المياه المظلمة" .

أوسكار وايلد – رواية «صورة دوريان غري» Oscar Wilde

"إن الشيء المهم هو الإبداع ، ولا شيء آخر يهم . الإبداع هو كل شيء" .

بيكاسو Picasso

فهرس الموضوعات

مقدمة 04

حول مفهوم الفن 05

في دلالة علم الجمال 07

حول التلقي والتذوق في فلسفة الفن 08

مدخل إلى المدارس الفنية 12

تصورات نظرية في الفن وعلم الجمال 29

إيمانويل كانط 29

فريدريك هيجل 33

أرتور شوبنهاور 37

بينيدتو كروتشه 40

مارتن هايدغر 43

هربرت ريد 46

تيودورف أدورنو 49

موريس ميرلوبونتي 52

خاتمة 55

المصادر والمراجع 56

مسرد المصطلحات 57

فهرس الأعلام 59

مقدمة

شهدت القرون الماضية تطورات كبيرة على مستوى الحركات الفنية من خلال بروز تيارات ومدارس فنية مختلفة الاتجاهات والمرامي. كما عرفت الفلسفة الغربية أيضاً في عصر الفلاسفة أمثال: "كانط" و"شوبنهاور" و"مارتين هايدغر" و"برجسون" و"نيتشه" و"هيجل" وآخرين... ثورة معرفية وفكرية في مسألة التنظير النقدي والمعرفي لفلسفة الفن والإبداع والجماليات.

ولما كان الفنُّ مجالاً إبداعياً للتعبير عن الأحاسيس والرؤى والأفكار؛ فإن العمل الفني هو نتاج الفن من جهة، وعبقرية الفنان من جهة أخرى. لذلك اتجهت معظم التنظيرات الفلسفية للظاهرة الفنية والجمالية إلى اعتبار الفن بمثابة ممارسة تعبيرية لا قيود لها، وأنه مجال للتحرر من القيود والعبودية، فيما اتجهت نظريات أخرى إلى اعتبار الفن منفصلاً تماماً عن الظاهرة الطبيعية، وأن الفن "يحمل في ذاته حدوداً لا يستطيع أن يتخطاها، لذلك يتجاوزه الوعي الإنساني" على حد تعبير هيجل.

وإذا كان العمل الفني عملاً إبداعياً يسعى إلى الإفصاح عن الأفكار والأحاسيس والمشاعر، وعن الرؤية التي اعتبرها الفيلسوف الفرنسي "ميرلوبونتي" تجسيداً مناسباً في فن التصوير، وأن هذا الأخير بمثابة "نظرية سحرية للرؤية"؛ فإن علم الجمال هو العلم الذي يتخذ من العمل الفني مجالاً للدراسة والبحث والتمحيص والتحليل لمقاييس الجمال في شكله ومضمونه.

ونتوخى من هذا الكتاب وصف وعرض وتحليل المنظورات الأساسية للفن وأهم مدارسه وتياراته، ومن ثم استعراض بعض التصورات النقدية لعلم الجمال من وجهة نظر فلسفية، وبخاصة الفلاسفة الذين أولوا اهتماماتهم النقدية والنظرية للظاهرة الفنية والجمالية، وذلك وفق مقاربة تحليلية تستمد مقوماتها وآلياتها النظرية والابستمولوجية من فلسفة الفن وعلم الجمال.

وأتمنى من الله العلي القدير أن أكون قد وفقت في تأليف هذا الكتاب المتواضع، الذي قصدت من خلاله أن أتقاسم مع القراء الأعزاء أهم النظريات والمدارس والمواضيع الإشكالية الأكثر حاجة إلى التأمل والبحث والتفكير في فلسفة الفن وعلم الجمال.

بدر الدحاني

اليوسفية/ المغرب/ 15 يونيو 2020

❖ حول مفهوم الفن ❖

للإجابة عن سؤال الفن، ينبغي استحضار مجموعة من التعاريف التي أعطت تفسيرات مفاهيمية لمعنى الفن من وجهة نظر العديد من الفلاسفة. والبداية مع فيلسوف الأخلاق "كانط"، الذي يرى في تصوره أن الفن يختلف عن الطبيعة بنفس القدر الذي تختلف فيه الصناعة عن الفعل أو صنع أثر بشكل عام، كما يتميز حاصل الفن بما هو عمل فني عن حاصل الطبيعة الذي لا يعدو أن يكون سوى معلول لعلة ما فقط [بهاوي،2017، ص: 14].

أما الفن في نظر "كروتشه" فهو: رؤيا أو حدس. فالفنان يقدم صورة أو خيالاً، والذي يتذوق الفن يدور بطرفه إلى النقطة التي دله عليها الفنان، وينظر من النافذة التي هيأها له، فإذا به يعيد تكوين هذه الصورة في نفسه [بهاوي،2017، ص: 16]. وحسب "هربرت ريد" فإن الفن هو: محاولة لابتكار أشكال سارة، وهذه الأشكال تقوم بإشباع إحساسنا بالجمال، ويحدث هذا الإشباع، خاصة عندما نكون قادرين على تذوق الوحدة والتآلف الخاص بالعلاقات الشكلية فيما بين إدراكاتنا الحسية [عبد الحميد،2001، ص: 24/23].

أما الفيلسوف "إروين إيدمان" فهو يرى: أن طبيعة الفن هي تفسير الحياة، وتقديم خبرة جديدة حولها، وقد ذكر أن الفن هو الاسم الذي يطلق على العملية الكلية الخاصة بالذكاء، والتي من خلالها تقوم الحياة التي تعي شروطها جيداً بتحويل هذه الشروط إلى تفسير يثير الاهتمام على نحو كبير [عبد الحميد،2001، ص: 27].

تكشف لنا المفاهيم حول الفن العديدَ من التّصورات، منها ما يتجه نحو اعتبار الفن بمثابة حدس ورؤيا قبل كل شيء، ومنها ما يرى أن الفن هو بمثابة تفسير للحياة وتقديم خبرات وتجارِب حولها، ومنها كذلك ما يعتبر الفن صنعة تُخلّف أثراً بالغاً للاهتمام. فالفن إذن مهارة وتعبير عن أحاسيس أو وجهات نظر جمالية، وهذا التعبير قد يحاكي قضية من قضايا الحياة أو يحاكي الحياة نفسها أو مجموعة حيوات إنسانية مختلفة. وللفن نتاج هو العمل الفني، أصله الإبداع المُنتَج من لدن الفنان الصانع للعمل الجمالي، فهو إبداع لمقوماته الفنية والجمالية التي تتوافر في محتواه.

فالفن إذن هو استخدام خاص للمهارة والخيال في إبداع وإنتاج موضوعات وبيئات وخبرات جمالية يشترك فيها الفنان مع الآخرين، ويشتركون هم بدورهم فيها مع بعضهم البعض [عبد الحميد،2001، ص: 27/26]. إن الفن، في الواقع، يعارض الطبيعة بقدر ما يختلف إنتاج "العمل الفني" عن الأثر الطبيعي البسيط؛ لأنه ينطوي على حرية تضع العقل في أساس أفعاله [Lacoste: 2019. P: 21].

لذلك، فالفن هو الإبداع الذي يختلف تماماً عما هو طبيعي صرف، وهذا بالذات الذي يحلينا على تعريفات مفهوم الثقافة بشقيها الفلسفي والأنثروبولوجي.

ترتبط الممارسة الفنية بالمهارة والخيال والابتكار، لذلك فالإبداع الفني يقوم على إنتاج موضوعات وخبرات وقطع جمالية مبتكرة، تنبع مصادرها أساساً من وجدان الفنان والمبدع، أي من التعبير الحسي المرهف الذي يمتلكه مُنتِج العمل الفني. فالغاية الأساس من الفن، تكمن في خلق حساسية جمالية، أو بمعنى آخر، توليد الشعور بالجمال، أي إنتاج أعمال تتسم بالجمالية من حيث عناصر تكوينها.
فالفن له وظيفة يقوم على أساسها، إذ نجد اكتشاف "ياكبسون" للوظيفة الجمالية ضمن الوظائف الخاصة باللغة، وقد حدد دورها في قدرتها على اجتذاب الانتباه نحو الرسالة الفنية نفسها وليس نحو أي شيء خارجها، أو أي شيء تقوم هذه الرسالة، أو العمل الفني بالإحالة إليه. فالرسالة الفنية تكون شعرية (أي جمالية) بالقدر الذي يتمكن تكوينها الخاص من خلاله، أو عنده، من اجتذاب الانتباه الخاص بالمتلقي إلى أصواتها وكلماتها، أو تنظيمها الخاص، وليس إلى شيء آخر يقع خارجها [عبد الحميد،2001، ص: 23].
وبناءً عليه، يقوم الفن على الإبداع والابتكار والخلق الجمالي، إذ يخلق في نفوسنا سروراً بإشباعه لإحساسنا بالجمال كما أقر بذلك "هربرت ريد". فالفن هو ما يقوم في مقابل العلم من جهة، بما هو: معرفة خالصة ومستقلة عن سائر الممارسات العلمية؛ ومن جهة ثانية هو ما يقوم في مقابل "الطبيعة": باعتبارها قدرة تنتج بدون وعي أو تفكير... فالفن إبداع ينحو نحو غايات جمالية [بهاوي،2017، ص: 19].

بالإضافة إلى ما سبق، فكل التصورات الآنف ذكرها تُعبِّر بشكل أو بآخر عن معنى الفن وغاياته ووظيفته، فإذا أخذنا بتعريف "هو ما يقوم في مقابل الطبيعة: باعتبارها قدرة تنتج بدون وعي أو تفكير"، فالفن هو ما يخرج عن الطبيعة، أي هو العمل الإنساني الذي يُنتَج بالعقل والابتكار، وعن طريق الوعي والتفكير الإبداعي. لذا، فالمهارة والخيال شرطان من أهم شروط الإبداع الفني؛ فعملية الإبداع لا يمكنها التحقق خارج إطار التخيل. فالمبدع أثناء صياغة منتجه الإبداعي يطلق العنان لخياله حتى يتسنى له الخلق الجمالي الأخاذ. فالإبداع هو نتيجة لخيال المدرك من لدن الذاكرة، وبهذا يمكن للخيال الخلاَّق أن يضفي القيمة الجمالية على الإبداع في العمل الفني، فهو العامل الأساسي للإبتكار؛ وغياب الخيال المطلق في عملية الإنتاج الإبداعي، هو غياب للمتعة الجمالية، أو بالأحرى، غياب التذوق الفني للعمل الإبداعي.

❖ في دلالة علم الجمال ❖

تُعد الجمالية أو علم الجمال في الأصل، مفهوماً فلسفياً يبحث بالدراسة والتحليل في شروط الجمال ومقاييسه، ومضامينه، وتجلياته في الآثار الفنية والإبداعية، فيفسرها تفسيراً فلسفياً، منبثقاً من أساسيات علم الجمال، ليحدد تجليات الجميل والقبيح. "يهتم علم الجمال (كعلم) في الكشف عن ماهية الجمال، وتوضيح مظاهر الجمال وفونيماته في الموضوعات وفروقاتها عند الإنسان وفي الطبيعة وفي بقية مظاهر الحياة" [عيد: 1980، ص: 24].

ورغم أن مصطلح علم الجمال (الاستيطقا) (Aesthetics) ظهر في القرن الثامن عشر على يد الفيلسوف الألماني (جوتلب بومجارتن) (1714-1762) الذي ربط الفنون بالمعرفة الحسية، وهو من أتباع الفلسفة الديكارتية، إلا أنه يمكن القول إن هذا العلم قد نشأ مع نشأة الإنسان الأول، وهذا ما تؤكده الزخارف والرسومات الموجودة على اللقى الأثرية التي اكتشفها علماء الآثار في جميع أنحاء العالم، مثل: الأواني الخزفية (Pottery) والتماثيل [نصار وكوفحي، 2007، ص: 109].

إن علم الجمال علم يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته، وفي الذوق الفني، وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية، وهو باب من الفلسفة. وله قسمان: قسم نظري عام، وقسم عملي خاص. أما القسم النظري العام، فيبحث في الصفات المشتركة بين الأشياء الجميلة التي تولد الشعور بالجمال، فيحلل هذا الشعور تحليلاً نفسياً، ويفسّر طبيعة الجمال تفسيراً فلسفياً، ويحدد الشروط التي يتميز بها الجميل من القبيح... وأما القسم العملي الخاص، فهو يبحث في مختلف صور الفن، وينقد نماذجه المفردة. ويطلق على هذا القسم اسم النقد الفني [صليبا، 1385ه، ص: 407].

من خلال هذا التصور المفاهيمي لعلم الجمال نقترب بشكل كبير من مفهوم الجمال عند "كانط" الذي أورده في كتابه "نقد ملكة الحكم"، إذ اعتبره الحكم التقديري الخاص بالجمال الذي يقدم تمييزاً جلياً بين القبيح والجميل. ومن هنا تتضح دلالة المفهوم من حيث وظيفته وماهيته، أي أن غايته دراسة الإدراك الجمالي للأشياء، والتمييز بين القبيح والجميل فيها بتحديد المعايير الشكلية والعامة سواء منها المتصلة بالقبح أو المتصلة بالجمال.

في نفس السياق، يمكن الفهم بأن نظرية الجمال هي نظرية جمالية، فهي لا تقدم معايير أو أساليب للتقدير الجمالي، ولكنها تبحث عن المفاهيم الأساسية التي قد توضح التجربة الجمالية وتربطها

بالتجارب غير الجمالية [Lorand: 2000. P:2]. وفي هذا الصدد، يمكن القول إن الجماليات تدرس بشكل عام مستويات ومعايير الجمال في العمل الفني، وتقوم في أبعادها الإجرائية على تحديد الشروط والمقومات التي تحدد الجميل من القبيح على مستوى الشكل والمضمون من جهة، وما يتصل بالتذوق الفني والإدراك الجمالي من جهة ثانية، وفيها يتحقق الأثر الحسي في النفس والوجدان.

والجمال لا يقتصر فقط على الأعمال الفنية الصرفة، ولكن يمتد المفهوم للدلالة على جمالية الطبيعة والأشياء المبتكرة خارج الإطار الفني الشائع، وكل ما يتصل بالجمال الذي لا يتدخل في صنعته الإنسان. لكن ما يهمنا في هذا الكتاب هو موضوع الجمال المرتبط بالإبداع والفن والابتكار الإنساني، إذ يقودنا في هذا الصدد، إلى مساءلة جانب من أهم جوانب علم الجمال، وهو التذوق الفني والجمالي. ما الذي يجعلنا إذن نحكم على الشيء الجميل والشيء القبيح؟ كيف نُسقِط أحكامنا الذوقية على العمل الفني؟ وما درجة الجمالية التي تثير أحاسيسنا في عملية تلقيه؟

❖ حول التلقي والتذوق في فلسفة الفن ❖

ما التلقي الفني؟ وما علاقة التذوق بالفن؟ هما سؤالان يقتضيان درجة تمحيص دقيق، يفتح لنا باب مناقشة أهم النظريات الفلسفية ذات الصلة بالتلقي والتذوق الفنيين. إن التلقي الفني بكل بساطة هو في الأساس عملية اتصال تحصل بين الفنان والمتلقي، أي بين العمل الفني من جهة، ومتذوق العمل من جهة ثانية. وتعددت الدراسات والنظريات التي أولت اهتمامها لإشكالية التلقي في الفن، وبخاصة النظريات الفلسفية الحديثة، من قبيل ديفيد هيوم الذي نظَّر لمسألة معيار الذوق، وإيمانويل كانط الذي ناقش قضية الحكم الجمالي، ونتشه وتصوره لأصل الذوق الفني، ومسألة تأويل العمل الفني لـ"هايدغر"، وغيرهم.

يرتبط بشكل وطيد التذوق بالفن، إذ لا يمكننا الحديث عن عمل فني دون متلقي ومتذوق؛ فمسألة التذوق الفني في الفن مسألة لا مناص من حدوثها، فمن خلال التذوق نكتشف العمل الفني وندرك قيمته الذوقية والجمالية، ومن ثم، نعطي تصوراتنا ونصدر أحكامنا القيمية والفنية والجمالية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فالمبدع يضع دائماً ضمن تصوراته الفنية وجودية المتلقي، فهناك من يستهدف من خلال عمله الفني فئة بعينها، وهناك من يشتغل وفق رؤى ذات أبعاد شمولية على المستويين الفني والذوقي؛ لكن، تغدو الأهداف والغايات واحدة، بناء عمل فني يُثار من خلاله موضوع معين، أو

إشكالية، أو وضعية اجتماعية، وذلك قصد إثارة انتباه وحساسية المتلقي.
لقد أشار هيوم إلى أن ما يوجد في عقلنا هو أفكار تمر في شكل سلاسل متتابعة، أو مترابطة هي التي تكون العقل، وأن العقل لا يحصل على الأفكار لأنه هو نفسه الأفكار، وتفهم الأفكار هنا، لا بمعناها الواسع، بل بمعناها المحدد، ولذلك ميز هيوم بين الانطباعات الخاصة بالحواس والأفكار أو الصور الذهنية، لكنه لم يستطع أن يميز - كما فعل جون لوك - بين الانطباعات والأفكار، في ضوء أن الأولى (أي الانطباعات) تتعلق بموضوعات حاضرة بالنسبة للحواس، بينما تكون الأخرى (الأفكار والصور) متعلقة بموضوعات غائبة عن الحواس [عبد الحميد،2001، ص: 81].

ومما تقدم، يحاول هيوم أن يحدد الكيفية التي تمر بها عملية التذوق، أو بالأحرى، تسليطه الضوء على المرحلة التي يُحَدَّدُ بها معيار الذوق وكيفية تشكله. وقد عرض هيوم أفكاره عن التذوق والتفضيل الجمالي في مقال له بعنوان: "معيار الذوق The Standard of Taste"، وقد قال من خلاله بوجود تنوعات عدة من الذوق في العالم، مثلما توجد تنوعات عدة للآراء، حتى فيما بين الناس الذين عاشوا في المكان نفسه، وخضعوا للأنظمة الاجتماعية والسياسية والتعليمية نفسها، وهذا صحيح -في رأيه- عبر الأمم وعبر العصور [نفسه، ص: 81]. فبالرغم من التقارب الحاصل بين الناس، تتنوع الآراء والأفكار -حسب هيوم- ويغدو هذا تجليّاً آخر يهم معيار الذوق وتشكُّلاته.

والحقيقة أن هيوم قدَّم تصورات بشأن التذوق الجمالي والذوق ومعياره، إذ كان يربط دائماً مسألة التلقي بالعقل، واعتبرها بمثابة سلسلة من العمليات العقلية التي تتحكم بشكل كبير في تحديد الذوق الجمالي لدى الأشخاص. وأولى كذلك أهمية بالغة بالنسبة للخيال ودوره في التذوق الفني، وهو ما يختلف فيه الكثير من الأشخاص ويجعل الآراء والأفكار تتنوع من شخص لآخر، اعتباراً لدرجة تخييل كل شخص على حدة.

وفي سياق آخر، نجد كانط بدوره يُنظِّر لمسألة الحكم الجمالي؛ وقد جادل قائلاً: إن حكم الجمال أو الذوق ينبغي أن يكون شيئاً عاماً وصادقاً بالضرورة بالنسبة لكل البشر، فإن الأساس الخاص به لا بد أن يكون متطابقاً لدى جميع البشر، لكنه أشار أيضاً إلى أن المعرفة هي فقط القابلة للتوصيل، ومن ثم فإن الشيء الوحيد أو الجانب الوحيد في الخبرة الذي يمكن أن نفترض أنه مشترك أو عام بين جميع البشر، هو الشكل، وليس الإحساسات بالتمثيلات العقلية [عبد الحميد، 2001، ص: 91].

لقد أقر كانط بمجموعة من المسائل التي تهم قضية الحكم الجمالي، ومن أهمها اعتباره بأن الأحكام على الجمال هي فقط أحكاماً ذاتية لا موضوعية، ولا يستند فيها الذوق إلى الفهم العقلي، وهو ما جعله يُقرُّ بحتمية هذا الطرح بدحضه لموضوعية الحكم الجمالي، وأن الفن مستقل تماماً عن كل ما هو عقلي وأخلاقي. وبهذا يعتبر كانط عملية الذوق والحكم الجمالي لدى الإنسان بمثابة أحكام ذاتية، وليست أحكاماً معرفية يحكمها المنطق الابستمولوجي، وهو ما جعله يعتبر الخيال والوجدان أساس الحكم الجمالي.

ففي هذا الاتجاه الكانطي القاضي بالإقرار على أن مسألة الحكم الجمالي لا تمتُّ للعقل والمعرفة الإنسانية بصلة، أرى في نظري الخاص، أنها قاسية شيئاً ما تجاه المعرفة الجمالية؛ صحيح أن قضية الحكم على الجميل والقبيح فيها من الذاتية كما فيها تجلياً من الموضوعية، لأن مسألة التذوق الجمالي في آخر المطاف، هي بمثابة رأي وحكم ذوقي يَأخُذ من الإحساس والشعور الذاتيين من جهة، ويستند من جهة أخرى على المعرفة الجمالية التي تُنظِّر بشكل عام للمعايير الفنية والجمالية التي تؤسس لنظرية الفن وعلم الجمال. وقد تم تحديد معايير ومقومات التذوق الفني من لدن العديد من المنظرين والباحثين سواء المنتمين لمجال الفلسفة بشكل عام، أو المنتمين لحقل الجماليات بشكل دقيق، باعتبارها جزءاً من الفلسفة.

ومما تقدم، أثيرت في العديد من الدراسات والكتب بعض من المقومات التي تساعد في الفهم الصحيح للعمل الفني، أو لتذوقه جمالياً. ومن هذه المقومات:

- التناسق والتناسب.
- الإيقاع.
- الجمال.
- المبالغة.
- الألوان.
- التدرج. هذا فيما يخص الأعمال الفنية في الرسم والتصوير.. [نصار وكوفحي: 2007، ص: 83-84].

كلها معايير تُسهم في تيسير عملية التذوق الفني، أو بالأحرى، الفهم الصحيح لقيمة العمل فنياً وجمالياً. كما أولت الدراسات الأدبية عامة والمرتبطة بالجماليات بخاصة اهتماماً بالغاً لمسألتي الشكل والمضمون، بوصفهما أساس الإيقاع للإبداع الفني، وأن أي خلل في واحد منهما، يشكل خللاً على بنائية العمل الفني وماهيته، ومن ثم، جماليته الإبداعية التي أُسِسَّ لغايتها.

وعليه، فالمضمون في الفن يحدد ماهية الشكل الذي يخدم الأفكار الكامنة فيه. والشكل الذي يقع عليه الاختيار لا يصل منفرداً، ولا يظهر من أجل نفسه، بقدر ما يجب أن يكون تجسيداً وتعبيراً وأداة إيصال موظفة توظيفاً فنياً مفيداً [عيد: 1980، ص: 47]. إن المضمون والشكل في الإبداع الفني يظهران معاً وجنباً إلى جنب وفي وقت واحد، ولا يتولد واحد منهما عن الآخر، باعتبار المهمة التكميلية التي يقدمها الشكل للمضمون، والأساسية أيضاً في الوقت الواحد ذاته [نفسه، ص: 56].

ما يثير أحساسينا في العمل الفني، هو قيمته الفنية والجمالية، وطريقة صياغة مقوماته التشكيلية؛ كلها أشياء تجعلنا معجبين بالعمل الفني لدرجة الإثارة، إذ يخلق في دواخلنا حِسّاً إبداعياً، بل ويؤثر في مدركاتنا الجمالية جراء نظامه البنائي الذي نُسِجَ فنياً بإيقاع شاعري، ومقومات إبداعية تستند إلى تصورات ونظريات فنية وجمالية.

فكيف إذن تتشكل خاصية الذوق في مجال الفن؟ تنشأ خاصية الذوق من خلال الحواس الخمسة للإنسان، وحاسة الذوق هي أقرب إلى الخطوة الأولية، فهناك مدركات فطرية مباشرة تتذوقها دون تفسير لها. ويرى هفنكس (1965) أن التذوق ليس هو النقد الفني. إذ يستجيب المتذوق لجمال الشيء وعظمته دون إصدار مسببات وأحكام أو مشاهدات، ويفسر الخبراء الجمالية بأن لها قيمة ذاتية، والشيء الجميل هو ما يرغب الإنسان في إدامة النظر إليه، وهو في أثناء ذلك يلمس ولا يحرك شيئاً، ولكنه يخضع لتأثيره [نصار وكوفحي: 2007، ص: 93].

تعد حواس المتلقي أساس التذوق الجمالي للعمل الفني، فبواسطتها نكتشف جمالية المنتوج الإبداعي، بل ونتذوقه من خلالها؛ فالعين ترى جمالية الصورة وشاعريتها، والأذن تسمع الموسيقى وتتذوق فنياتها الأخاذة، أما اليد فتلمس الأشكال والقطع الفنية وتتحسس نعومتها أو خشونتها في نفس الآن. لذا فعملية التلقي في مجال الفن، عملية قد تشبه ما يمر به المبدع نفسه أثناء صياغة عمله الفني، وهذا ما أبانت عنه مجموعة من الدراسات والتنظيرات المتصلة بالفن والجماليات، معتبرة عملية التذوق الجمالي أساس العمل الفني وقوامه.

وهنا يمكن تأكيد على مسألة في غاية الأهمية، وهي قضية صقل الذوق وتنمية المعرفة الجمالية وترسيخها لدى الناشئة، اعتباراً لخاصية التذوق الجوهرية المتمثلة أساساً في الحواس. وهذا ما يدفعني في نفس الوقت، للإجابة عن السؤالين اللذين سبق وأن طرحتهما آنفاً: ما الذي يجعلنا نحكم على الشيء الجميل والشيء القبيح؟ وكيف نُسقِط أحكامنا الذوقية على العمل الفني؟ في الحقيقة تم طرح منطلقات معرفية تطرقت لمواضيع السؤالين، لكن لا بد من الوقوف على بعض النقاط الهامة في مضمرات هذين السؤالين.

تعد المعرفة الجمالية تمثلاً حقيقياً لفعل التذوق الفني الصحيح، وهو ما أقره جون ديوي من خلال مناقشاته النقدية بخصوص الخبرة الجمالية ودورها الفاعل في التذوق الفني. إن الخبرة الجمالية في مفهوم جون ديوي تتمثل في الإيقاع الناشئ عن التوازن بين طاقات الإنسان والظروف المحيطة، وبفضل هذا التوازن ينشأ الشعور بالرضا، فالإحساس الجمالي هو شعور بالاستمتاع مصاحب للإيقاع الذي تنطوي عليه الخبرة المشبعة [نصار وكوفحي: 2007، ص: 156].

وهذا بالذات ما سبق وأن أشرت له آنفاً بخصوص الحكم الجمالي الذي اعتبره كانط منبثقاً أساساً من الأحكام الذاتية لا الموضوعية، أي التي لا تستند عملية الذوق فيها على العقل والمعرفة. لكن، تبقى للخبرة الجمالية الدور الحاسم في تشكيل المعرفة الخاصة بالأعمال الفنية التي نتذوقها، فبدون خلفية معرفية ومرجعية ثقافية، ليس بمقدورنا الإفصاح عن المقومات الفنية الموجودة في الأثر الفني بالشكل المرجو، مع التأكيد بطبيعة الحال على خاصية الذاتية في الحكم الجمالي، بالرغم من كونها تتسم هي نفسها، بشيء من الموضوعية التي تنهل من المعرفة والخبرة الجمالية المشبعة لدى المتلقي.

❖ مدخل إلى المدارس الفنية ❖

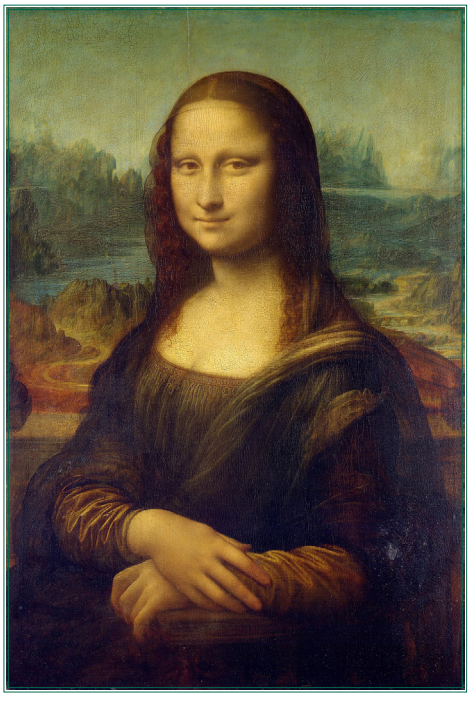
تميز تاريخ البشرية بشكل عام بظهور مدارس وتيارات عديدة في الفلسفة والعلوم والفنون... وغيرها من المجالات والحقول المعرفية. وفي هذا الشق، سنحاول التعرف على أهم التيارات والمدارس الفنية التي أثرت في الفن عموماً، من المدرسة الكلاسيكية إلى المدرستين التكعيبية والسريالية.

الكلاسيكية Classicism

برزت هذه النزعة خلال عصر النهضة الأوربية حيث بدت في أكثر من صورة، وذلك لاختلاف مذاهب فنانيها وتناولهم للاتجاهين الإيطالي واليوناني في الفن. وقد خضعت قيم العمل في الفن الكلاسيكي إلى المثل الجمالية اليونانية والرومانسية وحذت حذو الفن اليوناني القديم الذي كان يتميز بالوحدة والانسجام [عبد المنعم، 1998، ص: 344]. وقد أكد دارسو الإنسانيات في عصر النهضة أن الأعمال الأدبية والفنية التي ينطبق عليها مفهوم الكلاسيكية هي الأعمال اليونانية والرومانية القديمة فقط؛ لأنها الوحيدة التي ترتفع إلى مستوى التراث الإنساني [راغب، 1984. ص: 13-14].

إن مفردة الكلاسيكية كلمة مشتقة من الكلمة اللاتينية Classis، ويطلق على الكلاسيكية بشكل عام، كل ما هو تقليدي وقديم، إذ يعود أصل الكلمة إلى اليونانية، وتشير الأبحاث والدراسات إلى أن الفن اليوناني كان يعتمد على تبني خاصيتي المثالية والنموذجية في الإبداعات والآثار الفنية، خاصة في مجالي النحت والعمارة، وهو ما تأثرت به كذلك إيطاليا إبان عصر النهضة الأوربية حين انبعثت الكلاسيكية من الجديد في بداية القرن الخامس عشر.

"نابليون عند ممر سانت برنارد" (1801) لوحة لـ جاك لوي دافيد

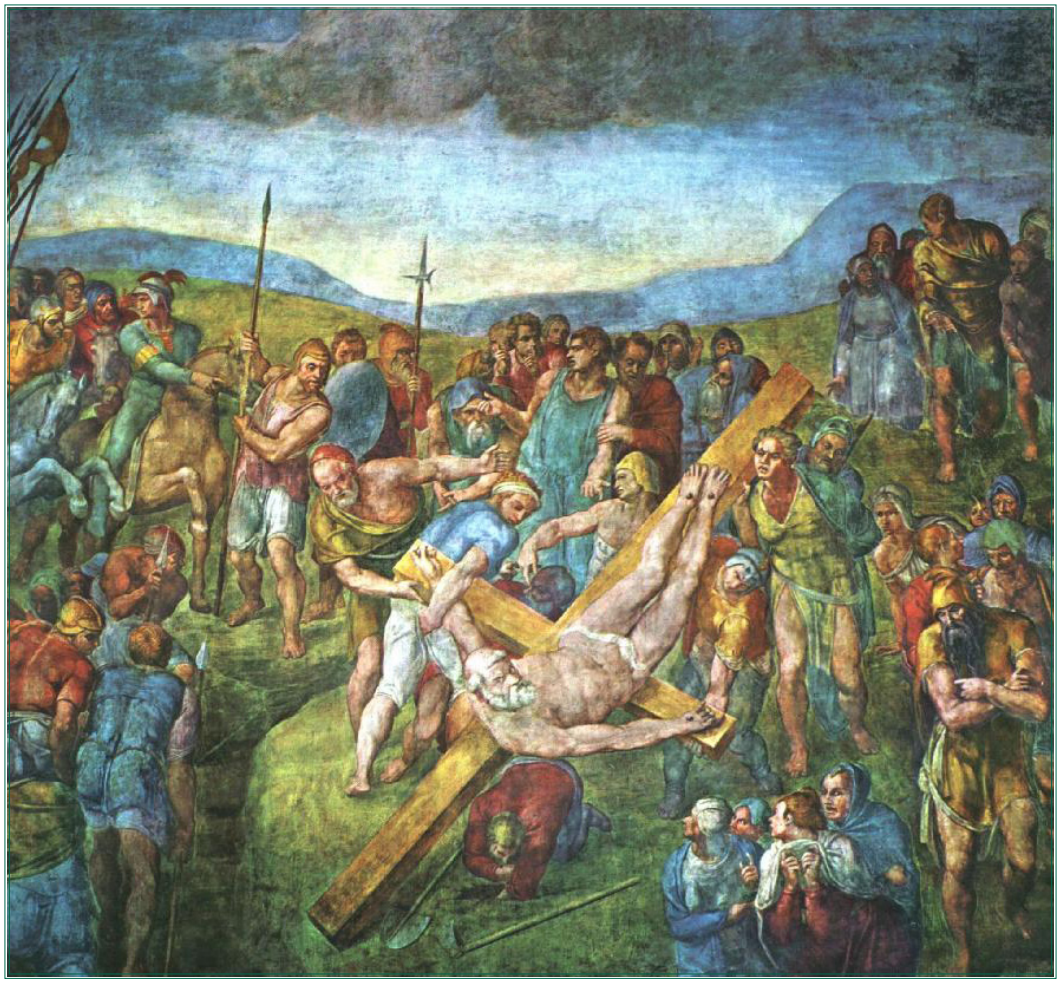


الموناليزا أو "الجيوكوندا" (1503–1517) لـ ليوناردو دافنشي

يشار إلى أن الفن الكلاسيكي عموماً يستمد موضوعاته الفنية والإبداعية من التراث القديم، أو أي شيء تقليدي، كما سبقت الإشارة آنفاً، وهو سبب تسمية المدرسة بالكلاسيكية. إذ شهدت هذه الأخيرة تطوراً بارزاً في فرنسا وإيطاليا وباقي أوروبا عامة إبان القرنين السابع عشر والثامن عشر، كما عرفت الكلاسيكية مرحلتين أساسيتين قبل بزوغ بوادر الكلاسيكية الجديدة:

- مرحلة المحاكاة، وفيها كانت الأعمال الفنية تحاكي الفن الإغريقي والفن الروماني، وهو ما تجلى بارزاً في العديد من الأعمال.

▪ مرحلة النهضة، أو كما يصطلح عليها بالعصر الذهبي، إذ شهدت هذه المرحلة تطوراً بارزاً، من خلال الثورة المعرفية التي عرفتها ميادين العلم والفن والفكر.



"استشهاد القديس بطرس" (1542–1550) لوحة لـ مايكل آنجلو

ونذكر على سبيل المثال لا الحصر، أشهر فناني المدرسة الكلاسيكية، وهم:

- ليوناردو دافينشي Leonardo da Vinci 1452–1519
- مايكل أنجلو Michelangelo 1475–1564
- جاك لويس دافيد Jacques-Louis David 1748–1825

الرومانسية Romantism

ظهرت المدرسة الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، وجاءت لغاية الثورة على التيار الكلاسيكي، إذ تميل هذه المدرسة في إبداعها إلى التعبير عن العواطف والأحاسيس والوجدان، كما اشتهرت بالعودة إلى الطبيعة المؤثرة لتستمد منها موضوعاتها الفنية، واعتبرت الخيال وإثارة العواطف خاصيتين جوهريتين للاتجاه الرومانسي.

"المظلة" (1777) لوحة لـ فرانسيسكو غويا

الرومانسية في الفن مفهوماً تقليدياً من حيث سياقه الثقافي، وأفكاره الفلسفية، وأنواعه ومصادره. بشكل عام، غالباً ما يتجنب النمط الرومانسي الترتيب الهندسي والتنظيم القياسي للتركيبات الكلاسيكية، في حين أن بعض الرسامين المنتمين للمدرسة الرومانسية يسعون للحفاظ على ضيق خطي من ضربة الفرشاة الكلاسيكية الجديدة [Palmer: 2011. P: 1]. ولهذا الاتجاه سياقات متعددة، إذ ارتبط فن هذه الحقبة بشكل معقد بالأحداث السياسية والتاريخية والثقافية في أوروبا خلال

القرن التاسع عشر، ويرتبط في أصوله بمرحلة ما قبل العصر الكلاسيكي الجديد، وعلى وجه التحديد، شكلت الثورة الفرنسية وظهور التطورات العلمية والصناعية في نهاية القرن الثامن عشر تحولاً ادراماتيكياً في جميع جوانب المجتمع، وخلقت قطيعة نهائية مع النظام السابق في فرنسا والتفكير الفلسفي السائد في تلك الحقبة [Ibid, p: 3].

"قارب دانتي" (1822) لوحة لـ أوجين ديلاكروا

وتمكنت المدرسة الرومانسية من إبراز التطور الحضاري لذلك الزمن، في سياق التطورات الكبرى التي شهدتها أوروبا عموماً؛ وتميزت المدرسة بالأعمال الفنية الزاخرة بالعاطفة الجياشة والخيال الواسع في التعبير الفني والجمالي. ومن أبرز فناني هذا الاتجاه، نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

- فرانسيسكو غويا Francisco Goya 1746 – 1828
- تيودور جيريكو Théodore Géricault 1791 – 1824
- أوجين ديلاكروا Eugène Delacroix 1798 – 1863

الواقعية Realism

ظهرت الواقعية كرد على التيار الرومانسي الذي كان معظم رواده يميلون في التعبير الفني إلى العاطفة الجياشة والأحاسيس باعتماد الخيال والإثارة الوجدانية. لكن المدرسة الواقعية تختلف تماماً عن الرومانتيكية، إذ تركز اهتماماتها على المعالجة الإبداعية للآثار الفنية انطلاقاً من الواقع الاجتماعي، دون المساس بالخصائص الأسلوبية والشكلية للواقعية.

"كاسري الحجارة" (1849) لوحة لـ غوستاف كوربيه

بدأت الواقعية أساساً في الفلسفة وكان المقصود بها هو دراسة أي موضوع كشيء قائم بذاته بصرف النظر عن مظهره أو علاقته بالتجربة الإنسانية الشاملة، وبمعنى آخر فإن أي شيء في العالم هو "واقع" في ذاته وليس لمجرد أن الإنسان يشعر بوجوده [راغب، 1984. ص: 35]. لكن بالرغم من كل هذا، فالواقعية في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وجهت غالبية أعمالها الفنية صوب القضية الاجتماعية والإنسانية سواء في الأدب أو التشكيل أو التصوير أو المسرح، وركزت أساساً على المعالجة الواقعية للمعيش اليومي وغيرها من القضايا الإنسانية.

إن المدرسة الواقعية في الفن تعمل على إبراز الجوانب الاجتماعية للمعيش الإنساني والاهتمام بحياة الأفراد وبقضاياهم الإنسانية، كما نجد ذلك في السينما والمسرح خاصة؛ فالاتجاه الواقعي في المسرح الذي يعد الكاتب النرويجي "هنريك إبسن" من أبرز رواده، خلَّد أعمالاً مسرحية اهتمت بالجوانب الاجتماعية والواقعية أكثر من أي شيء آخر، ومن تلك الأعمال أذكر على سبيل المثال لا الحصر: "بيت الدمية"، و"عدو الشعب"، و"أعمدة المجتمع"... وغيرها من الأعمال المسرحية التي تطرقت إلى قضايا اجتماعية مثيرة يعيشها المجتمع الأوروبي أنذاك.

"سلة فواكه" (c.1595–1596) لوحة لـ كارفاجيو

ونجد من أبرز رواد هذا الاتجاه في الأدب المسرحي والروائي والفن التشكيلي:

- غوستاف فلوبير 1821 - 1880 Gustave Flaubert
- ميكيلانجو ميريزي والملقب بـ كارفاجيو 1571 – 1610 Michelangelo Merisi {Caravaggio}
- غوستاف كوربيه 1819 – 1877 Gustave Courbet
- أرنولد بينيت 1867 – 1931 Arnold Bennett

الرمزية Symbolism

ظهرت الرمزية كرد فعل ضد الطبيعية التي اتخذت شكلها الكلاسيكي، إذ يكمن اعتبارها من المدارس الفنية الأكثر تعبيرية بالعلامات والرموز، وذلك من خلال سعيها التام إلى التصوير الرمزي للأشياء باستخدام الألوان، لتصبح الأعمال الفنية المُنتَجَة ذات أبعاد دلالية ورمزية.

"نبوءة للطفل بارثولوميو" (1889-1890) لوحة لـ ميخائيل نيستيروف

تهدف الرمزية إلى الكشف عن اللاشعور لدى الفنان وترى أنه عن طريق الفن يستطيع الإنسان أن يصل إلى عالم أحلامه وآماله، وهكذا تعتمد الرمزية على استبطان مشاعر الفنان والتعبير عنها بغض النظر عن الالتزام بحقيقة الموضوع الخارجي؛ لأن الفن في المحل الأول هو التعبير الشخصي عما يجول في خيال ووجدان الفنان [عبد المنعم، 1998، ص: 347].

"عند الطاولة" (1872) لـوحة لـ هنري فانتين لاتور

ظهرت الرمزية في فرنسا وأوروبا بين أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وقد حاول الرمزيون المفتونون بالأساطير القديمة الهروب من عهد الفكر العقلاني الذي فرضه العلم، إذ كانوا يرغبون في تجاوز عالم المرئي والعقلاني من أجل الوصول إلى عالم الفكر الخالص، والمغازلة باستمرار مع حدود اللاوعي [Brodskaia: 2012]. ووفقاً للاتجاه الرمزي فالفنان يستحضر اللاَّشعور والرموز المشفرة، للتعبير عن رؤيته من خلال أثر فني يضم علامات رمزية لها دلالات ومعانٍ خاصة. وتمثل هذه المدرسة أدباء وشعراء وفنانين كُثر، نذكر منهم على سبيل المثال:

- جيمس مكنيل ويسلر 1834 – 1903 James A.McNeill Whistler
- غوستاف مورو 1826 – 1898 Gustave Moreau
- أوسكار وايلد 1854 – 1900 Oscar Wilde
- شارل بودلير 1821 – 1867 Charles Baudelaire
- آرثر رامبو 1854 – 1891 Arthur Rimbaud
- بيير سيسيل بوفيس دي شافان 1824 – 1898 Pierre-Cécile Puvis de Chavannes

الانطباعية أو (التأثيرية) Impressionism

بدأت الحركة الانطباعية أو التأثيرية كنوع من الهجوم على القوالب الكلاسيكية التي سيطرت على الفن التشكيلي في آواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، فقد تحولت هذه القوالب إلى قيود قاسية تحد من انطلاقة الفنان وتجبره على تقليد من سبقوه بدلاً من إضافة الجديد المبتكر [راغب، 1984. ص: 138]. فالثورة الانطباعية بدأت بالرسام الفرنسي كوربيه الذي قال إن المادة الأولى للفن الصادق والحقيقي، تكمن في الانطباع أو التأثير الذي يحدثه موقف معين أو منظر معين في نفسية الفنان، وقد تختلف جودة التعبير عن هذا الانطباع من فنان لآخر [نفسه، ص: 140].

"جسر فيلنوف-لا-غارين" (1872) لوحة لـ ألفرد سيسلي

وعليه، فالمدرسة الانطباعية بدأت في البروز بشكل فعلي إبان القرن التاسع عشر، وهي مدرسة تقوم على تقليد الضوء عندما ينعكس على أسطح الأشياء، وذلك باستعمال الألوان الزيتية. يُشار إلى أن أصل تسمية المدرسة بالانطباعية يعود إلى لوحة "تأثير شروق الشمس" لـ مانيه، حين عُرِضَت في معرض فني بباريس سنة 1874، بحضور فنانين وأكاديميين كبار. وقد اهتم مانيه في إبداعاته الفنية برسم المناظر الطبيعية، وخاصة منها الماء والسماء باعتبارهما تجلياً لبروز الضوء من خلال خاصية الانعكاس.

"امرأة مع مظلة - السيدة مونيه مع ابنها" (1875) لوحة لـ كلود مونيه

"الأرجوحة" (1876) لوحة لـ رينوار

قال رينوار: "إن اكتشافنا للطبيعة فتح أعيننا". ومما لا شك فيه، أن التأثير الذي لا يقل أهمية على شغف الانطباعيين بالطبيعة، تجلى في المعرض سنة (1863) من خلال لوحة إدوارد مانيه على العشب؛ إذ أذهلت اللوحة الانطباعيين والنقاد في المستقبل؛ وبدأ مانيه في إنجاز ما حلموا به: فقد اتخذ الخطوات الأولى بعيداً عن الرسم الكلاسيكي الجديد واقترب من الحياة الحديثة [Brodskaia: 2012 – 2010, P: 11].

ومن أبرز فناني هذا الاتجاه، نذكر على سبيل المثال لا الحصر بعضاً منهم:

- إدوارد مانيه 1832 – 1883 Édouard Manet
- رينوار أوغست 1841 – 1919 Pierre-Auguste Renoir
- بول سيزان 1839 – 1906 Paul Cézanne
- ألفريد سيسلي 1839 – 1899 Alfred Sisley
- غوستاف كاييبوت 1848 – 1894 Gustave Caillebotte

الوحشية Fauvism

ظهرت هذه النزعة الفنية حوالي عام 1908 - 1905، ويمثلها مجموعة من الفنانين المتحررين الذين هدموا قواعد الفن القديم، ولم يعبأوا بتقاليده، فاتخذوا من البساطة مبدأ لهم وتوخوها في أعمالهم الفنية. ويبدو أن أتباع هذا المذهب لم يقتصروا على تطبيق مبدأ البساطة في حياتهم الفنية وأعمالهم، لكنهم سعوا إلى الحياة فيها، وممارستها فضلاً عن كونهم فنانين فقد امتهنوا مهناً بسيطة متواضعة [عبد المنعم، 1998، ص: 348].

"جسر شيرينغ كورس" (1906) لوحة لـ أندريه ديران

اهتم الوحشيون في أعمالهم الإبداعية والفنية بالضوء المتجانس والبناء المسطح، كما أن اعتمادهم على مبدأ البساطة كان من الأساليب الجوهرية التي ميزت المدرسة الوحشية، وهو ما نهجه رائدها

"هنري ماتيس" في أعماله الفنية، وخاصة العناصر الزخرفية الإسلامية التي تبدت واضحة بجلاء في بعض أعماله الفنية، كلوحة "البساط الشرقي".

"حياة ساكنة وبساط أحمر" (1906) لـوحة لـ هنري ماتيس

كانت الوحشية حركة هشة وقصيرة الأجل، حركة لم تمتلك أبداً برنامجاً مصاغاً، ولا حتى بعد وقوعها. ومن بين جميع الفنانين الوحشيين، كان ماتيس فقط هو الذي ذهب إلى إنجازات أكبر في اتجاه الانسجام اللوني المكثف [Jacobus, 1983. P: 6]. ونجد من أهم رواد هذه الحركة:

- هنري ماتيس Henri Matisse 1869 – 1954
- جورج رووه Georges Rouault 1871 – 1958
- هنري روسو Henri Rousseau 1844 – 1910
- أندريه ديرين André Derain 1880 – 1954
- موريس دي فلامنك Maurice de Vlaminck 1876 – 1958

التكعيبية Cubism

تعد المدرسة التكعيبية اتجاهاً فنياً يعتمد أساساً على الأشكال الهندسية لبناء وصياغة الأعمال الفنية؛ فالتكعيبية تستعمل الخطوط الهندسية (كالخط المستقيم، والخط المنحني...) وغيرها من الخطوط والأشكال بغاية بروز التعبير الدَّال على العمل الفني، المنبثق من الخيالات المرئية واللاَّمرئية للفنان، وهو ما نلاحظه بجلاء في الأعمال الفنية المنتمية للمدرسة التكعيبية على أنها تميل شيئاً ما إلى التجريد.

"فتاة تعزف على الماندولين (آلة موسيقية)" (1910) لوحة لـ بابلو بيكاسو

"إمرأة مع مروحة" (1912) لوحة لـ جين ميتزنجر

إن التكعيبية محدودة بعض الشيء، لكنها متماسكة جدّاً، مثابرة جدّاً. تكونت في الأصل في فرنسا من فنانين كجريس Gris، وبراك Braque، وأوزنفان Ozenfant ... وفي ألمانيا من مارك، وفيننجر، وبومستر. في فرنسا كان بيكاسو هو صاحب التأثير الغالب لفترة ما؛ في حين كان كاندنسكي Kandinsky هو الذي تزعم الحركة في ألمانيا بكتاباته وصوره [ريد: 1998، ص: 72]. فالتكعيبية

تمثل خطوة حاسمة في تحرير الفن من الاعتماد على الأشياء المادية في التصوير [Barasch: 1998. P: 313].

"مرفأ صغير في نورماندي" (1909) لوحة لـ جورج براك Georges Braque

عموماً، بمقدورنا القول إن المدرسة التكعيبية عملت على تقسيم الأشكال الهندسية وتجزيئها، ومن ثم إعادة صياغتها في إطار فني، يرتكز أساساً على النظام الهندسي المُشكِّل. ففي هذا الاتجاه، نجد معظم الأعمال الفنية عبارة عن سلسلة من الخطوط والأوجه الأحادية اللون، وخاصة مع الفنانين "بابلو بيكاسو، وجورج براك". ومن أبرز فناني المدرسة التكعيبية:

- خوان غريس Juan Gris 1887 – 1927
- مارسيل دوشامب Marcel Duchamp 1887 – 1968
- بابلو بيكاسو Pablo Picasso 1881 – 1973
- جورج براك Georges Braque 1882 – 1963

السريالية Surrealism

نشأت المدرسة السريالية في فرنسا، وتميزت في تعبيرها ونهجها الفني بالتغريب والخروج على النظام الواقعي السائد. وكانت الغاية الأساس في فلسفتها التعبيرية هي البعد عن الحقيقة ما أمكن، والانطلاق من التصورات الخيالية التي لا تمت للواقع بصلة قصد صياغة الآثار الفنية في عالم العقل اللاَّشعوري، وهو ما تميزت به المدرسة، واعتبرها نقاد الفن بأنها خاصيتها الجوهرية التي تجسدت في فنها.

"تاجر الماشية" (1912) لوحة لـ مارك تشاغال

يقول هربت ريد: "الفنان السريالي هدفه هو استخدم أية وسيلة تمكنه من النفاذ إلى محتويات اللاشعور المكبوتة، ثم يمزج هذه العناصر حسبما يتراءى له بالصور الأقرب إلى الوعي" [ريد: 1998، ص: 94]. ويردف قائلاً في الفقرة الموالية من كتابه: "إذا نظرنا إلى السريالية كحركة فنية نجدها تختلف كل الاختلاف عن جميع المدارس المعاصرة الأخرى، بل إن القطيعة تامة بينها وبين جميع التقاليد المعتمدة في التعبير الفني [نفسه، ص: 94]. وربما تصور ريد للحركة السريالية، ينحو منحى آخر غير الذي نَظَّرت له بعض الدراسات والأبحاث في مجال الفن وتاريخه، وخاصة قوله المقصود بالفنان السريالي أنه يمزج محتويات اللاَّشعور باستخدام وسائل معينة للوصول إلى الصور الأقرب إلى الوعي في التعبير؛ مع أن ريد أكد بالواضح أن الفنان السريالي يعمد إلى استعمال أية وسيلة للوصول إلى محتوى اللاَّشعور المكبوتة داخلياً، وهو ما نجده مُتجلياً في بعض الطروحات النقدية

التي طرحتها بعض الدراسات: أنه فن أساسه هو البعد عن الحقيقة، والتعبير انطلاقاً من عالم العقل اللاَّشعوري.

لوحة لـ ايف تانغي (1941)

عموماً، إن أعظم ازدهار للسريالية في الفنون الجميلة حدث خلال 1930، حيث توسعت كحركة فنية خارج حدود فرنسا، وكانت مجموعات من السرياليين في كل مكان -في بلجيكا وتشيكوسلوفاكيا وإنجلترا واليابان- ولقت شعبية واسعة، وكان من بين السرياليين مهاجرون من يوغوسلافيا ورومانيا وهنغاريا وبولندا. فالمعارض الجماعية للفن السريالي ومعارض الفنانين الأفراد، وصلت إلى كل قارة من قارات العالم، في الواقع، وحتى ذلك الحين، لم تتمتع أي حركة في الفنون الجميلة بمثل هذه الشعبية [Brodskaïa, 2009, P: 247]. ونجد من أهم رواد هذه الحركة:

- سلفادور دالي Salvador Dalí 1904 – 1989
- أندريه بريتون André Breton 1896 – 1966
- ماكس ارنست Max Ernst 1891 – 1976
- إيف تانغي Yves Tanguy 1900 – 1955
- رينيه ماغريت René Magritte 1898 – 1967

❖ تصورات نظرية في الفن وعلم الجمال ❖

تعددت التصورات والمسائل النقدية في مجالي الفن وعلم الجمال، وبخاصة عند الفلاسفة الذين أولوا اهتماماتهم النقدية للفن من جهة، والجماليات بوصفها علماً يقوم على دراسة الآثار الفنية من جهة ثانية، وذلك بتحديد مكامن الجمال والقبح، ودراسة مقومات وخصائص كل واحد منهما على حدة.
وفي هذه المحطة، سنركز اهتمامنا حول أهم النظريات والتصورات النقدية التي قعَّدت للنظرية الجمالية في البحث الفلسفي، وذلك باستجلاء بعض المسائل النقدية لفلاسفة أمثال: أدورنو، ونيتشه، وكانط، وميرلوبونتي، وهيجل، وآخرون... سنفصل في الحديث عن تصوراتهم الابستمولوجية بالدراسة والتحليل، وذلك باستحضار أهم مواقفهم ورؤاهم النقدية للفن وعلم الجمال.

إيمانويل كانط/ـتْ Emmanuel Kant

يعد الفيلسوف الألماني "إيمانويل كانط" (1724 – 1804) من الفلاسفة الذين أولوا اهتماماتهم لنظرية المعرفة الكلاسيكية، وهو من فلاسفة عصر التنوير. فقد طرح مجموعة من النظريات والطروحات النقدية من خلال أعماله التأليفية، وخاصة عمله الشهير: "نقد ملكة العقل المجرد"، وغيرها من الأعمال

الهامة الأخرى، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: "نقد العقل الخالص"، و"نقد العقل العلمي" الذي ناقش فيه مجموعة من الأفكار والتصورات المرتبطة بالأخلاق والضمير الإنساني، وكتابه "نقد ملكة الحكم" الذي عالج من خلاله أهم الإشكالات والقضايا المعرفية ذات الصلة بفلسفة الفن والجمال.

ذهب كانط إلى ما وراء التحليل الإمبريقي للإحساس الجمالي، متجهاً نحو التحديد الخاص لعلم الجمال، باعتباره مجالاً خاصاً للخبرة الإنسانية يماثل في أهميته وتكامله المجالين الخاصين بالعقل النظري والعقل العملي (أي المجال المعرفي والمجال الأخلاقي) [عبد الحميد،2001، ص: 90]. فالحكم على الجمال عند كانط يستند إلى مجموعة من المحطات العلمية والمعرفية، وهي بمثابة نظريات نقدية كرسها كانط لفلسفته النقدية، أطلق عليها اسم ملكات الذهن.

اشتغل كانط على ثلاثة أعمال نقدية للكشف عن هذه النظريات النقدية، وفَصَّل في قضاياها الابستمولوجية ورؤاها الفلسفية. فملكات الذهن عند كانط تنقسم إلى ثلاث: (ملكة المعرفة، وملكة الرغبة، ثم ملكة الشعور والألم)؛ فكل ملكة من هذه الملكات اتخذت وظيفة ومكانة. فملكة المعرفة مثلاً هي الملكة التي حظيت بالرتبة الأولى من حيث التسلسل الوظيفي القيمي، باعتبارها الملكة التي تُجسِّد كل المعارف والوظائف الإنسانية، والقوة التي تؤديها هي الفهم، والمبدأ الذي تستند إليه هو القانون، وهي الملكة التي خصص لها كانط كتابه النقدي الأول: "نقد العقل الخالص" [انظر: كانط: نقد ملكة الحكم، 2009].

أما الملكة الثانية في تصنيفه الشهير "ملكة الرغبة" والقوة التي تقوم عليها هي العقل، ومجال اشتغالها هو الأخلاق، والمبدأ الذي تستند إليه هو مبدأ الواجب، وهذه الملكة خصصها كانط بكتاب نقدي ثانٍ هو: "نقد العقل العلمي". أما الملكة الثالثة والأخيرة فهي: "ملكة الشعور والألم"، وهي ما تقوم به قوة ملكة الحكم التي تعتمد على مبدأ الغرضية، ويتحدد مجال اشتغالها بالفن والجماليات، إذ خصص هاته الملكة بكتاب نقدي ثالث، عنوانه: "نقد ملكة الحكم". من خلال هذه الملكات الخاصة: (الفهم، والعقل والحكم)، يتضح جليّاً مسعى كانط في تحليلاته النقدية للأخلاق ونظرية المعرفة الكلاسيكية، والجماليات من خلال منطق الحكم الجمالي الذي يتحقق من خلال الشعور واللذة.

يقدم كانط تمييزاً بين الجميل والجليل، من خلال اعتباره الجميل متصلاً بالأخلاق والجليل بالخيال؛ ولكن كما في نظريته الأخلاقية، فإن كانط لا يكتفي ببداية سلبية لحرية الإرادة الإنسانية، بل يقول

إن حرية الإنسان لا يمكن فهمها بالكامل إلا على أنها التعبير الإيجابي لقانون العقل الذي يُشرّع نفسه، لذلك في نظريته الجمالية ينتقل من تصور سلبي لأساس الاستجابة والمتعة، اللعب الحر للخيال والفهم، إلى واحد أو في الواقع عدة مفاهيم إيجابية لأساس لذتنا في الجمال الطبيعي والفني على حد سواء إلى مفهوم الفن كتعبير عن الأفكار الجمالية، وتجربة الجمال نفسها كرمز للأخلاق، وبالتالي كمظهر من مظاهر حرية الخيال [نظر: Kivy, 2004, p: 2].

وفي حديث كانط حول الفن الجميل ضمن كتابه "نقد ملكة الحكم"، يؤكد على أطروحة مفادها: "لا يوجد علم للجميل بل نقد للجميل فقط، ولا يوجد علم جميل، بل فن جميل فقط. ذلك أنه بالنسبة إلى الأول يجب أن يقرر المرء الأمور علمياً، أي بناء على أسباب برهانية: هل الشيء جميل أو غير جميل؛ لكن الحكم على الجمال لا يمكن أن يكون حكم ذوق إذا انتسب إلى العلم" [كنت، 2005، ص: 229]. والواضح بجلاء في طرح كانط، أنه لا يمكن الحكم على الجمال كحكم ذوقي إذا انتسب إلى العلم، وبالتالي، في هذه اللحظة بالذات، ينبغي أن تتم الأمور على نحو علمي دقيق، أي الحكم على الجمال وفقاً لأسباب حجاجية تستند إلى النظريات العلمية لا الأحكام الذوقية العامة.

والفن الجميل في رأي كانط هو فن العبقرية، والعبقرية هي موهبة (أو هبة طبيعية تمنح القاعدة (أو القانون) للفن. والموهبة ملكة فطرية خاصة بالفنان وتنتمي بذاتها إلى الطبيعة. ومن ثم فإن العبقرية هي استعداد عقلي وفطري تقوم من خلالها الطبيعة بإعطاء القاعدة أو القانون للفن [عبد الحميد،2001، ص: 102]. إن تمييز كانط هذا، لا يُراد به سوى تحديد الطبيعة التي تحدد الفن الجميل من خلال وصفه له بفن العبقرية؛ معتبراً هذه الأخيرة بمثابة استعداد عقلي ومنطقي تمنح من خلال الطبيعة الشرعية القانونية للفن، ومن ثم التوصيف العلمي الدقيق لمحدداته وأسسه وقواعده.
وفي نفس السياق، اعتبر كانط أن الفن الجميل لا يمكنه التحقق إلا عن طريق العبقرية التي اعتبرها ملكة للأفكار الجمالية؛ في حين أن العبقري لا يقوم إلا بإعمال خياله الخلاَّق ليُنتِج فنّاً جميلاً عن طريق التمثل المنفرد للأشياء والموضوعات التي تغدو أعمالاً فنية مبتكرة في إطار المفهوم الدقيق للعبقرية. فالفن في آخر المطاف -حسب رأيه - يُنتَج لمبدأ الغائية، أي لغاية محددة وهي مساءلة الذوق العام، أو بعبارة أخرى، قصد إخضاع العمل الفني للمساءلة الجمالية لدى المتلقي عموماً، وهو ما سماه كانط بالحكم الجمالي.
كل الناس إذن يقرون بأن العبقرية تتنافى كلياً مع روح التقليد والمحاكاة. ولما كان التعليم ليس شيئاً

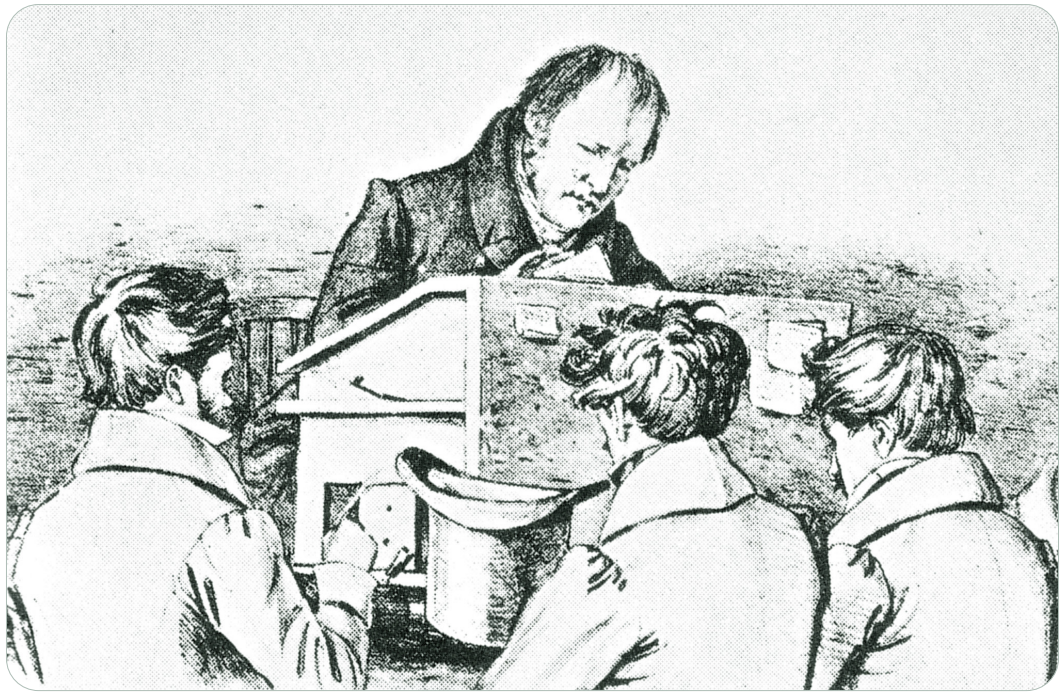
آخر غير التقليد، فإن أحسن استعداد (قدرة) وأكبر سهولة للتعليم لا يمكن، بما هو كذلك، أن يعد عبقرية [بهاوي، 2017، ص: 36]. لذلك، اعتبر كانط الخيال الحر بمثابة تخطيط محكم، وأن هذا التخطيط المبني على حرية الخيال باستطاعته بناء عمل فني دون أي قيد أو أي شرط يُعيق عملية الخلق الإبداعي. لذا، فالتقليد في العمل الفني لا يمكنه أن يغدو عبقرية، ما دام أنه شُكِّل في إطار المحاكاة للأشياء دون استخدام يُذكَر للعبقرية التي تعد تمثلاً حقيقياً للخيال الحر الذي لا يعتمد سوى على الابتكار في إطار قواعد الفن والجمال.

كانتْ

والجمال لا يقتضي بالضرورة الغنى والأصالة في الأفكار، بقدر ما يقتضي التزام المخيلة في حريتها بقانونية الفهم. ذلك لأن ثراء المخيلة بأكمله بغير قانون لحريتها لا يُنتج إلا أموراً غير معقولة؛ أما ملكة الحكم فهي في المقابل القوة التي تتيح التوفيق بينها وبين الفهم [كانط، 2005، ص: 248]. لذلك، استوجب -حسب كانط- أن يقتضي الجمال التزام المخيلة بقانونية الفهم؛ لأنه من دون فهم معمق أثناء عملية التخييل وإبداع الأثر الفني، ليس بمقدور الخيال حينها سوى أن يعمل على خلق أشياء غير معقولة، وبالتالي، يغيب عن هذه الأعمال الفنية مبدأ الانسجام في ملكة الحكم، أي توفيقنا بينها وبين فهمنا لتلك القوانين المفترضة في بناء الأثر الفني.

وفي هذا السياق، لا ينبغي أن يُفهَم الخيال الحر دون قيد عند كانط، بمثابة طرح معرفي يقود إلى إنتاج الفن بدون التزام المخيلة بقانونية الفهم، بل أن يوضع للمخيلة قانوناً يحكمها في إطار العبقرية التي اعتبرها كانط موهبة للفن، أي مخيلة حرة تستند إلى القاعدة التي تمنحها العبقرية للفن. لذلك، اعتبر كانط الحكم الجمالي بمثابة حكم منطقي، أي تحكمه المفاهيم العقلية. لذلك فحكم الفرد على الشيء الجميل من قبيل الذاتية، فهذا لا يعني أنه جميل من قبيل العامة، وبالتالي، لا ينبغي أن يُفهَمَ من لدن الآخرين على أنه جميل وفقاً للقاعدة الفنية، أو استناداً للمفاهيم العقلية التي تحكم على الجميل انطلاقاً من قانونية الجمال ومعاييره، بل أن يُفهَم من منظور ذوقي خاص بالفرد الذي عبَّر عن رؤيته بناءً على انفعاله الوجداني تجاه الشيء الجميل الذي نَظَرَ إليه هو نفسه أنه جميل.

فريدريك هيغل Friedrich Hegel



اشتغل هيغل (1831 - 1770) في عصره على تطوير مفاهيم وقوانين الفن وعلم الجمال، وقَدَّم إسهامات جليلةً في هذا الصدد، إذ اعتُبِرت آراء هيغل الجمالية بمثابة نظرية عامة تتسم بالشمولية والاتساع من حيث ما تناولته من قضايا معرفية بخصوص النظرية الجمالية. ويتبدى ذلك جلياً من خلال التأثر الحاصل لدى الفلاسفة والمفكرين المعاصرين الذين تأثروا بفكره وطروحاته النقدية من خلال كتاباتهم النقدية، ونذكر في هذا الإطار على سبيل المثال لا الحصر: [كروتشه، وأدورنو، ولوكاش...] وغيرهم من الفلاسفة والمفكرين. وفي هذا الشق، سنحاول التركيز فقط على أهم الأفكار والرؤى التي طرحها هيغل في فلسفته الجمالية، مع التحليل والتعليق وإبداء بعض الملاحظات بشأنها، أما بالنسبة لكروتشه وأدورنو سنتطرق إلى أهم أفكارهما النقدية بشأن فلسفة الفن والجمال في المحطات القادمة من هذا الكتاب.

لقد رأى هيغل أن ما يندرج تحت علم الجمال هو الجمال الفني لا الجمال الطبيعي، وكان بحثه عن مصدر الجمال إنما يعود إلى الفكرة... لقد رأى هيغل أن الجمال ميدانه هو الإدراك الحسي، إدراكاً لا

يستلزم أقيسة عامة مجردة. وهو -أي الجمال- فكرة عامة خالدة، لها وجود مستقل، وتتجلى في الأشياء حسيّاً، وهي في ذلك تُخَالِف الحقيقة في ذاتها؛ لأن الحقيقة -من حيث هي- لها وجود ذهني غير حسّي [الصباغ، 2001، ص: 134]. وتمييز هيجل هذا غايته توضيح ومقارنة بين الجمال الفني من حيث انتماؤه للفن، والجمال الطبيعي من حيث انتماؤه للطبيعة. والعلاقة هنا فارقة جداً، فالعمل الفني يتأسس على شروط ومعايير دقيقة حددها الإنسان بالاستناد إلى القوانين الخاصة بالفن. وفي هذا الإطار يمكننا القول إن العمل الفني هو نتاج ثقافة الإنسان، بينما الجمال الطبيعي هو نتاج الطبيعة نفسها التي لا يتدخل الإنسان في صنعتها، وهذا الطرح المعرفي هو بمثابة تحديد لعلاقة الثقافة بالطبيعة، ومن ثم مقارنة بين العمل الفني من جهة، والعمل الطبيعي من جهة ثانية.

وأضاف هيغل فكرة هامة من خلال تمييزه للجمال الطبيعي والجمال الفني، واصفاً كل ما يوجد في الطبيعة من أشجار وأزهار وطيور مغردة، إنما هو غير مشروط باهتمام الآخرين، أي أن الطير حينما يغرد فإنه لا ينتظر اهتمام الرائي له، بينما في العمل الفني هناك اهتمام بالآخر، اهتماماً يتصل بالتلقي وانتظار الجواب على السؤال الذي أُثِير ضمنياً في العمل الفني، وهو ما لا يوجد في الجمال الطبيعي الذي ينطوي على ذاته كما أقر بذلك هيغل.

في فلسفة الفن الجميل يقول هيغل: "ولأن الفن يحمل في ذاته حدوداً لا يستطيع أن يتخطاها، لذلك يتجاوزه الوعي الإنساني نحو أشكال تبدو ملائمة مع المضمون الروحي، وتلك هي دلالة الفن وقصوره في آنٍ معاً، وهو التقييم الحقيقي الوحيد الذي يمكن منحه للفن في أيامنا هذه" [إ. نوكس، 1985، ص: 125]. للفن محدودية في نظر هيجل قد يتجاوزها الوعي الإنساني، فالفن في نظره له حدود خاصة ليس بمقدوره أن يتخطاها. لكن من يصنع هذا الفن؟ وعن أي فن يتحدث هيغل هنا؟ ماذا يقصد بالفن الذي يحمل في ذاته حدوداً لا يمكنه أن يتخطاها؟ ولماذا أقر بمقدرة الوعي الإنساني على صياغة أشكال تبدو أكثر تلاؤماً مع المضمون الروحي، ما دام الوعي الإنساني نفسه الذي يصيغ العمل الفني؟ كلها أسئلة تُبرز شيئاً من الضبابية الغير مبررة في طرح هيغل السالف ذكره.

وأعتقد في هذا الصدد، أن هيغل حاول أن يُظهِر محدودية الفن من جهة، ومقدرة الوعي الإنساني على التجاوز من جهة أخرى. لكن في نظري، يبقى الفن إبداعاً إنسانياً، قد يتجاوز هذا الإنسان المبدع حدود الخيال ليحقق نوعاً من التجاوز على مستوى القيمة الجمالية، كما قد لا يتجاوز وعي إنسان آخر هذه القيمة الجمالية؛ وفي تقديري، هذا يرجع إلى ثراء مخيلة المبدع ودرجة وعيه بالقيم الجمالية ومقدرته على تجاوز حدود الإبداع. فهذا الأخير له درجات متفاوتة من حيث الحرفية، بينما الفن هو

الفن، له محدداته وقوانينه الجمالية الخاصة، فمهما تجاوز الوعي الإنساني هذه الدرجة في الإبداع الفني، إلا واقترنت هذه القيمة بالمعرفة الجمالية، التي تعود أصولها إلى عبقرية الإنسان نفسه.

وفي سياق آخر، طرح هيغل أفكاراً بشأن التذوق الفني للأعمال الفنية، مع أنها تعد فقط بمثابة شذرات نظرية بخصوص حكم الذوق. إذ يحدد غاية العمل الفني في أن يُنتَج للاستيعاب الحسي، أي أن يتذوقه المتلقي بشعوره وإحساسه وأفكاره أيضاً التي تحدد قيمة العمل الفني وشروطه ومستويات جمالياته. لذا، فالفن عموماً يعمل إلى إثارة الحس الذوقي لدى المتلقي، إذ تمتد هذه الإثارة إلى مساءلة الأفكار والموضوعات، ومن ثم اكتشاف المعرفة الجمالية الكامنة.

ويضيف هيغل قائلاً في معرض كتابه: "وبطبيعة الحال فإن العمل الفني يطرح نفسه للاستيعاب الحسي. إنه مطروح للشعور الحسي الخارجي أو الباطني للحدس الحسي والأفكار، تماماً مثل الطبيعة سواء كانت طبيعة خارجية تحيط بنا أو طبيعتنا الحساسة الخاصة داخلنا. وبعد كل شيء، فإن الحديث -مثلاً- يمكن أن يتوجه إلى الأفكار والمشاعر الحسية. ومع هذا فإن العمل الفني باعتباره موضوعاً حسياً ليس وحسب مجرد استيعاب (حسي)؛ إن قوامه هو من نوع خاص، هو رغم أنه حسي فإنه من الناحية الجوهرية في الوقت نفسه مطروح للاستيعاب (الروحي)؛ والروح مقصود به أن يتأثر به ويجد بعض الإشباع فيه" [هيغل، 2010، ص: 74].

يهتم هيغل بالمواد الحسية في عملية التذوق الفني، واصفاً العمل الفني عملاً مطروحاً للشعور الحسي من جهة، وللاستيعاب الروحي من جهة ثانية؛ والقصد من ورائه -حسب هيغل- التأثر لدرجة الإشباع لدى متلق الأثر الفني. لكن هل حقاً تُحقق كل الأعمال الفنية هذه الدرجة من الإشباع؟ وهل حقاً يحقق العمل الفني استجابة المتلقين لقصديته؟ في هذا الصدد يقول هيغل:
"هدف الفن أن يوقظ ويبث الحيوية في مشاعرنا الهاجعة وميولنا وعواطفنا من كل نوع وأن يملأ القلب وأن يرغم الكائن البشري المتعلم أو غير المتعلم أن يمر عبر سلم التناغم الكلي للمشاعر التي يمكن أن يتحملها القلب البشري في أقصى أعماقه" [هيجل، 2010، ص: 89].
وعليه، فالفن عند هيغل لا بد وأن يُحَقِّق قصديته المرجوة؛ ويبدو لي طرحاً معرفياً مضمراً في تصور هيجل مفاده: أن الفن الذي لا يجسد كل تلك الحساسيات في العواطف التي تأخذ المتعلم وغير المتعلم إلى ذلك التناغم الكلي للمشاعر، فإنه لا يغدو أن يكون عملاً فنياً بالمعنى الهيجلي. لذلك،

فأصل العمل الفني -حسب هيغل- ينبع انطلاقاً من وعي الإنسان بذاته، بوصفه كائناً واعياً ومفكراً، قادراً على الإنتاج والخلق الإبداعي؛ ومن هذا المنطلق بالذات، تأتي العبقرية التي أطلق عليها كانط لفظ "موهبة الفن"، وهذه الموهبة (العبقرية) هي القادرة على خلق ذلك التأثير الذي يوقظ المشاعر الدفينة عند المتلقين.

وتبقى كل هذه المسائل النظرية للفن والجمالية في فلسفة هيغل هي فقط بمثابة قضايا منتقاة من نظريته الشاملة للفن وعلم الجمال، وليس إيرادنا لها في هذا الكتاب إلا من قبيل الإضاءة المعرفية لفلسفة الفن وعلم الجمال من زاوية الفلسفة الهيجلية.

أرتور شوبنهاور Arthur Schopenhauer

طرح الفيلسوف الألماني شوبنهاور (1788-1860) المعروف بفلسفته التشاؤمية أفكاراً وطروحات نظرية بخصوص الظاهرة الجمالية؛ ومن أفكاره الهامة في هذا الصدد، أطروحته القائلة بأن: "الفن والأخلاق هما وسيلتان للتحرر من الإحساس بالألم والشعور بالوجود". فالفن في نظر شوبنهاور هو ممارسة تقود إلى الحرية والتحرر من القيود التي تفرضها الحياة وآلامها على الإنسان. وفي هذا الصدد، سنستعرض بعضاً من الأفكار الرئيسة التي علّق عليها شوبنهاور، وخاصة في تصنيفه للفنون الجميلة دون الوقوف عند تفاصيلها الدقيقة، مما لا يتسع له المجال في هذه العجالة المقتضبة.

البداية مع ما يراه شوبنهاور بخصوص فن العمارة بقوله: "الصراع بين الجاذبية والسكون هو، بكلام دقيق، المادة الجمالية الوحيدة في العمارة؛ ولذا فمشكلة العمارة إنما هي في تبيان ذلك الصراع بطرق متعددة ومتنوعة... العمارة لا تؤثر فينا بأبعادها الرياضية وحسب، وإنما ببعدها الديناميكي كذلك... وما تقوله في ذلك ليس مجرد الشكل والتناسق وإنما تلك القوى الأساسية في الطبيعة، تلك الأفكار الأولى، تلك الدرجات الدنيا من تجسد الإرادة" [إ. نوكس، 1985، ص: 165-166]. لذلك يعد الفن عند شوبنهاور مشروطاً بالإرادة والفكر، وليس المطلق كما في فلسفة هيجل المتمثلة في المثالية المطلقة.

أما بخصوص التراجيديا فيرى شوبنهاور أنها: "أعلى أنواع الفن الشعري. هي تمثيل للجانب المرعب من الحياة، وللصراع الشامل بين الإرادة وذاتها في أعلى مستويات تجسّده" [نفس المرجع، ص: 170]. فالتراجيديا هي نوع المعاناة النابعة من الحياة ومشقاتها، وقد لا تكون كذلك حينما تُظهر لنا معنى الشقاوة في حيوات الناس وتكسبنا من خلالها فكرة تعليمية يُستَفَادُ منها، أو في أنها تُحسِّسنا بقيمة السعادة أمام ما تجسده من آلام في حياة الآخرين. لذلك، لا يمكننا أن نُقِرَّ دائماً بقساوة الأشياء، فقد تكون بمثابة لحظة نتساءل فيها عن المعنى الحقيقي للحياة، ومن ثم، نتأمل لنسمو بأفكارنا إلى ما يستحق الاهتمام والأفضلية.

وفي فن الموسيقى يرى شوبنهاور على أنه أعلى مراتب الفنون، بل هو أكثر من ذلك، لأنه يتيح لنا الإحساس والشعور بالأشياء المجردة؛ "فالموسيقى في رأي شوبنهاور ليست كالفنون الأخرى في كونها صورة للمثل الأفلاطونية؛ وإنما هي صورة للإرادة نفسها، التي تعد المثل مظهراً موضوعياً لها. لهذا كان تأثير الموسيقى أقوى وأعمق بكثير من تأثير الفنون الأخرى، إذ إن هذه الفنون الأخرى لا تتحدث إلا عن مظاهر، على حين أن الموسيقى تتحدث عن الشيء في ذاته" [عبد الحميد،2001، ص: 113/112]. ولهذا بالذات، حصلت الموسيقى على درجة الأفضلية لدى شوبنهاور؛ ولأنها تخاطب مدركاتنا وأحاسيسنا، نجدها دائماً حاضرة حتى في الفنون الأخرى؛ فمثلاً نجدها في الفيلم السينمائي كما نجدها في العرض المسرحي، ونجدها فقرة مصاحبة للقراءة الشعرية كما نجدها متجسدة -كمحرك ديناميكي- في فنون الرقص والتعبير الجسدي. فهي الموسيقى التي تعبِّر عن همومنا وقضايانا الإنسانية، كما أنها تعبِّر لنا عن الأشياء الملموسة والمادية بما هو غير ملموس.

وفي إطار هذه المخاطبة الحسّية والشعورية التي يجسِّدها الفن الموسيقي، يستعرض شوبنهاور بعض الأفكار بشأن التلقي في الفنون. ويرى في هذا الصدد: "أن المتلقي ينبغي له أن يصغي أولاً إلى الحكمة العميقة

التي تبوح له بها الأعمال الفنية، إنه ينبغي أن يستمع إلى حديث العمل الفني إليه، قبل أن يتحدث هو إليه. كذلك يعتمد الاستمتاع بالعمل الفني في جانب منه -في رأيه- على حقيقة أن كل عمل فني يمكن أن يحدث تأثيره من خلال الوسيط الخاص بالتوهم أو التخيل" [نفس المرجع. ص: 115].

"مناظر طبيعية للنهر مع الفرسان" (c.1655) لوحة لـ إيلبرت كويب Aelbert Cuyp

فإذا انطلقنا من تعبير شوبنهاور القائل بأن: "الإدراك في الفن يفضي إلى التأمل، وهذا الأخير يؤدي إلى السمو"، فسنعتبر ما قاله شوبنهاور في شأن التلقي صحيحاً. إذ عن طريق التأمل في الأثر الفني وما يتيحه لنا من موضوعات جمالية وأخرى فكرية وثقافية، فإنها تشجعنا على المضي بأفكارنا وذواتنا إلى حالة السمو التي أقر بها شوبنهاور. وإذا سلمنا كذلك بأطروحته القائلة: "أن الفن هو بمثابة تحرر من الواقع"، فسنجد أن حالة السمو التي حدثنا عنها ليست إلا جزءاً من التأثير الذي يخلِّفه الفن فينا. على أي حال، يبقى الفن في نظر شوبنهاور بمثابة تعبير عن الإرادة والفكر، وبه ومن خلاله نكتشف العالم وحقائقه سواء منها الظاهرة أو المضمرة. فالفن يعمل على بناء المعرفة وييسر عملية بلوغها، عن طريق التأمل العميق، هذا التأمل الذي يقود إلى السمو بالذات والفكر والمعرفة. لذا فرؤية شوبنهاور العميقة في فلسفته النظرية للفن، تدعو إلى التحرر ونبذ أي شرط أو قيد يعيق حريتنا في ممارسة حياتنا العادية، ودليلنا في ذلك أطروحته التي طالَما عبَّر عنها في كثير من الأحيان، وهي: "أن الفن يسعى جاهداً إلى تحرير الإنسان من عبوديته".

بينيدِتو كروتشه Benedetto Croce

قَدَّمَ الفيلسوف الإيطالي كروتشه (1866 - 1952) إسهامات معرفية غنية حول الفن والجماليات من خلال كتابين أساسين، الاستطيقا بوصفها علم التعبير أو علم المعاني العام"، ثم الكتاب الثاني موسوماً بـ"المجمل في فلسفة الفن"؛ هذين الكتابين يضمان أهم أفكاره وتصوراته النقدية بشأن أسس الفن ومفاهيمه ومكانته في الفكر والمجتمع الإنساني، وأهم القضايا الجمالية ذات الصلة بالفن وقضاياه الفكرية والثقافية والإبداعية، ناهيك عن تقديمه لمجموعة هامة من الطروحات النقدية في قضية التأريخ للفن ولفلسفته. لذا، سنحاول التركيز -باقتضاب- في هذا المبحث الخاص بالفيلسوف كروتشه على أهم القضايا المعرفية في فلسفته الجمالية.

الفن في نظر كروتشه كما سبق وأن عرفناه في بداية هذا الكتاب، هو: "عيان Vision أو حدس intuition". والحق أن ما يقدمه لنا الفنان إنما هو صورة image أو شكل وهمي fantome، ومن هنا فإن كل من يتذوق إنما يدير بصره نحو تلك الجهة التي يدله عليها الفنان، لكي ينظر من النافذة التي أعدها له الفنان، محاولاً أن يعيد تكوين تلك الصورة في نفسه. ولا يرى كروتشه مانعاً من أن يضع جنباً إلى جنب كلمات "العيان" و"الحدس"، و"التأمل"، و"التخيل"، و"التوهم"، و"التمثيل"... باعتبارها جميعاً مترادفات تترد باستمرار على ألسنة الناس عند حديثهم عن الفن" [زكرياء إبراهيم، ص: 37].

يحدد كروتشه وظيفة الفن -من خلال ما يقدمه الفنان للمتلقي- في أنه أداة تواصل بين الأفراد، اعتباراً لما يبدعه الفنان للمتلقي، وما يدفع هذا الأخير إلى التذوق الجمالي لإبداعه المُنتَج، وبالتالي يغدو التواصل هنا قائماً بين الفنان والمتلقي من خلال (قناة التواصل) المحددة في الأثر الفني الذي يخلقه الفنان (المُرسِل) إلى متلقٍ يسمى (المُرسَل إليه) بالمفهوم المنطقي للتواصل. وفي إطار هذه العملية يَحدُث التلقي الذي يقع فيه التأويل وإعادة بناء المعنى للأفكار والموضوعات التي يحددها العمل الفني من قبيل المتلقي، والذي بدوره يعيد تشكيل الصورة في نفسه كما أقر بذلك كروتشه.

وفي سياق آخر، يحاول كروتشه جاهداً أن ينزع توصيف الفن بالظاهرة الطبيعية بقوله: "فقد لزم ألا يكون ظاهرة فيزيائية أو واقعة طبيعية Fait physique. ومعنى هذا أن الفن لا يمكن أن يوضع على قدم المساواة مع الظواهر الطبيعية (كالضوء أو الصوت أو الكهرباء أو الحرارة أو ما إلى ذلك)" [نفس المرجع. ص: 37]. والملاحظ هنا أن كروتشه يحاول إبعاد قدر الإمكان صلة الفن عن الظاهرة الطبيعية، كما أنه -في هذا الإطار- لا ينظر إلى الإبداع الفني من منظور التجربة الدقيقة، وأنه واقعة قابلة للقياس كما هو الحال في العلوم؛ لذلك اتجهت معظم طروحاته النقدية صوب معارضة مؤيدي الطرح الذي يُدعِّم هذه الصلة، معتمداً في ذلك نظريته القائلة: "ليس للواقعة الجمالية أي وجود مادي". قضية أخرى من بين أهم القضايا التي لقيت اهتماماً نظرياً من قبيل كروتشه، وهي إنكاره لمسألة أن يكون الفن مجرد فعل أخلاقي. "ولهذا يقرر كروتشه أنه إذا كانت "الإرادة الخيرة" هي قوام الإنسان الفاضل، فإنها ليست قوام الإنسان الفنان. والسبب في ذلك أن مقولة "الأخلاقي" لا تنطبق أصلاً على العمل الفني -من حيث هو عمل فني- ما دام المستحيل الحكم على أية صورة -من حيث هي مجرد صورة- أنها مقبولة أو مردودة أخلاقياً" [نفس المرجع. ص :39]. لذلك، أنكر كروتشه وجود أي صلة بين الفن والأخلاق، ما دمنا لا نُخضِع العمل الفني للمساءلة النقدية من منظور أخلاقي. وهذا بالذات،

ما جعله يميز بين الإنسان الفاضل والإنسان الفنان، معتبراً الأول بوصفه إنساناً يعمل على تأدية واجباته من منظور الواجب الأخلاقي، والثاني من حيث هو فنان يمارس إبداعه وكأنه شيء مقدس. وفي هذا السياق، يرفض كروتشه رفضاً باتاً أن يكمن دور الفنان في توجيه الأفراد وتربيتهم وما إلى ذلك من الأهداف والغايات... وهو بهذا يشدد على أطروحته القائلة بأن يكون الفن موجهاً، لذلك يعتبره خارجاً عن دائرة الأخلاق.

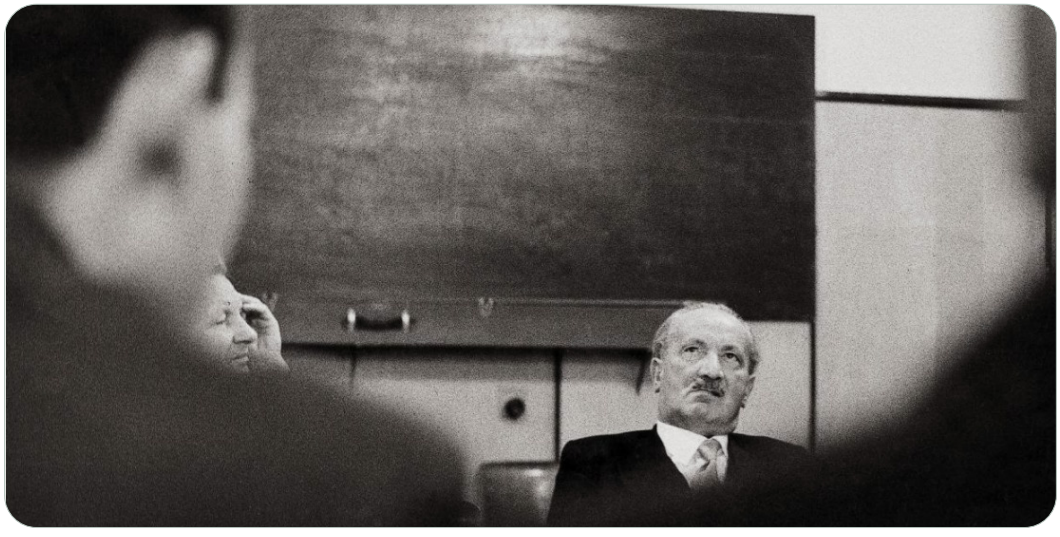
في الحقيقة يبقى تصور كروتشه غريباً بعض الشيء في رفضه لمسألة أن يكون الفن موجهاً، وفي أن يكون وسيلة تعليمية تُقدِّم خدمات جليلة في شأن النهوض بالسلوك الإنساني. ولعل أهم الدراسات العلمية الحديثة والمعاصرة أقرت بوجود وظائف تعليمية وتربوية هامة بالنسبة للفن وممارسته. وهي أبحاث علمية أُنجِزت لغاية التقصي العلمي وتشخيص الظاهرة الإبداعية بمنظور علمي دقيق، وأفرزت نتائج إيجابية في هذا الشأن، ولقيت بعدها قبولاً لدى المؤسسات التعليمية والتربوية. على العموم، تبقى طروحات كروتشه قابلة للنقاش والتحليل النقدي الدقيق لمضامينها المعرفية.

وفي سياق آخر، يميز كروتشه بين المعرفة الحدسية (الفن) والمعرفة العقلية (العلم) على أن الأولى تقدم لنا العالم أو الظاهرة وتصفهما لنا بطريقة فنية، بينما الثانية تكشف لنا الحقائق العلمية والمنطقية المعقولة؛ لذلك يقدم كروتشه هذا التمييز كي يحدد وظيفة كل مجال على حدة، معتبراً في ذلك أن الخاصية الجوهرية للعلم التي تستوجب الإخضاع التشخيصي الدقيق للمادة المعرفية المبحوث فيها، لا يمكن أن تُقَابِل المعرفة الحدسية الـمُمثَّلة من طرف الفن الذي يعبِّر عن الدواخل الانفعالية للفنان، وبالتالي ليس بمقدورنا إخضاع المادة الفنية للحكم، ما دام العمل الفني بمثابة تعبير فردي خاص عن تجربة معينة، وفق رؤية ومنظور ذاتيين.

وبناءً عليه، وانطلاقاً من تصور كروتشه: يعد "الفن حدس محض أو تعبير خالص، ليس حدساً عقلياً كما زعم شيلنغ، ولا هو حدس منطقي كما يرى هيغل، ولا هو حكم كما يذهب إلى ذلك التفكير التاريخي. إنه حدس انطلاقاً من المفهوم ومن الحكم، إنه صورة المعرفة في فجرها، إنه هذه الصورة الأولى التي لا نستطيع بدونها أن نفهم الصورة التالية المعقدة" [كروتشه، 2009. ص: 146]. وتبقى رؤى وتصورات الفيلسوف كروتشه قابلة للتمحيص والتدقيق المعرفي، ومن ثم للنقد والتحليل لمنطق الموضوعات الابستمولوجية المتناولة في نظريته لفلسفة الفن وعلم الجمال.

مارتن هايدغر Martin Heidegger

يعد هايدغر (1976 - 1889) من أبرز الفلاسفة الذين أولوا اهتماماتهم النقدية والفلسفية للظاهرة الفنية من حيث هي ظاهرة، لذلك باشر العمل في دراستها بتطبيقه لمنهج الظواهر، بغية الكشف عن الحقائق المضمرة في العمل الفني. ولعل ذلك راجع بالأساس إلى تأثره بأستاذه إدموند هوسرل (1938 - 1859) مؤسس علم الظواهر (الفينومينولوجيا). وللإشارة عمل هايدغر إلى جانب دراسته للظاهرة الفنية، على تكريس معظم طروحاته النقدية واهتماماته الفلسفية لدراسة قضايا هامة في النظريات الفلسفية وهي: "الوجود، والحرية، والحقيقة". ولئن كانت اهتمامات هايدغر تنحو صوب هذا الاتجاه، إلا أننا سنحاول التركيز فقط على دراسته لفلسفة الفن من حيث هي ظاهرة تستدعي البحث والتمحيص في قضاياها الابستمولوجية.



والبداية مع قضية هامة كرَّس لها هايدغر إسهامات عديدة، وهي مسألة الأصل في العمل الفني. ويستهل هايدغر معرض حديثه عن هاذه القضية في كتابه "أصل العمل الفني"، قائلاً: "الأصل يعني هنا من أين وبماذا يكون هذا الشيء وما هو وكيف هو. هذا الذي يكون عليه الشيء وكيف هو، نسميه جوهره. أصل الشيء هو مرجع جوهره. والسؤال عن أصل العمل الفني سؤال عن مرجع جوهره" [هايدغر، 2003. ص: 58]. ويتبدى من خلال هذا التساؤل الابستمولوجي معطى يُسائِل ماهية الشيء المبحوث فيه. هذا الشيء هو العمل الفني الذي يحاول هايدغر جاهداً أن ينبش في ماهيته ومنبعه الأصلي.

وفي إطار البحث عن جوهر العمل الفني، يصل هايدغر إلى حقيقة معرفية مفادها: أن "الفنان هو أصل العمل الفني، وأن أصل العمل الفني أيضاً هو الفنان". وبهذا يكشف لنا هايدغر حقيقة العلاقة الجدلية التي تربط بين الفنان والعمل الفني، ويقول في هذا الصدد: "الفنان والعمل الفني هما دائماً في ذاتهما وفي علاقتهما المتبادلة موجودان عن طريق ثالث، هو الأول، أي ذلك الذي اتخذ منه الفنان والعمل الفني اسميهما، وهو طريق الفن" [نفسه. ص: 58]. وعلى هذا يَعتبر هايدغر أن كل ما يحصل في العمل الفني هو الحقيقة، وبالتالي فإن هذه الممارسة هي بمثابة تعبير عن الوجود، أي تعبير عن الحقائق الموجودة بمنظور فني؛ فهو ذاك الفن الذي يتحدث بلسان الوجود ويسعى بعد ذلك إلى الكشف عن الماهيات.

وخلال تحليل هايدغر لأهم قضايا أصل العمل الفني، يتساءل عن الطابع الشيئي للعمل الفني قائلاً: "يغلب على الظن أن السؤال عن ذلك سيكون زائداً عن اللزوم ومربكاً؛ لأن العمل الفني شيء آخر يتجاوز الشيئي. وهذا الشيء الآخر الذي يكمن فيه، هو الذي يكون العمل الفني. العمل الفني شيء مصنوع، ولكنه يقول: هو شيء آخر غير الشيء المجرد في حد ذاته (نفس المرجع. ص: 62). وقد أراد هايدغر في هذا الصدد أن يكشف اللِّثام عن الحقيقة المضمرة في العمل الفني، بوصفه بُعداً يتجاوز الشيئي، لذلك يَعتبره (العمل الفني) بمثابة شيء مصنوع يكشف لنا كل ما ينطوي عليه من الأشياء والموضوعات والحقائق والوحدات الفنية.

وفي خضم كل هذه المسائل المعرفية، يتساءل هايدغر عن ماهية هذا الشيء وما يكون وعلى ماذا يتأسس؟ ليجيب بقوله: "إن أول مفهوم للشيء هو أنه "الجوهر" الذي يتصف ببعض "الأعراض" أو "الصفات"، فالشيء هو "النواة" التي تتجمع حولها بعض الخصائص أو السمات، أو هو "الموضوع" الذي يمكن أن تحمل عليه بعض الصفات أو المحمولات [زكرياء إبراهيم، ص: 222]. وعليه، فقضية الشيئية في العمل الفني تحيلنا على كل ما هو جوهري خالص في العمل الفني، وهذا الأخير من حيث هو شيء، ووفقاً لما تقدم في هذا السياق، أعتقد أنه بمقدورنا الإقرار على أن العمل الفني إنما يكشف لنا عن الصفات والأشياء الكامنة في موضوعه الجمالي، وبالتالي نغدو أمام طرح معرفي مفاده أن أصل العمل الفني هو الإبداع الذي يستمد مقوماته وأسسه الفنية والجمالية من ماهية الفن أولاً، ومن مخيلة المبدع ثانياً.

وخلال بحث هايدغر في صلة الفن بالحقيقة، يطرح فكرة في هذا الإطار قائلاً بأن: "كل فن إنما هو في جوهره ضرب من الشعر"، وهايدغر هنا إنما يفهم الشعر" بمعنى واسع؛ لأنه يرتد إلى الأصل الاشتقاقي

للكلمة اليونانية، فيفهم "الشعر" بمعنى "الإنشاء" أو "الإبداع" أو "الخلق". وحينما يقرر هايدغر أن سائر الفنون من معمار وتصوير وموسيقى ونحت إنما ترتد إلى الشعر، فإنه لا يعني بذلك أن لفن القول ضرباً من الصدارة على فنون التجسيم أو التلوين أو التنغيم، بل هو يعني بذلك أن كل فن من الفنون لا بد من أن ينطوي على عملية إبداعية يحاول فيها الفنان أن يجعل من "الظاهر" تعبيراً عن "الباطن" [نفس المرجع. ص: 229].

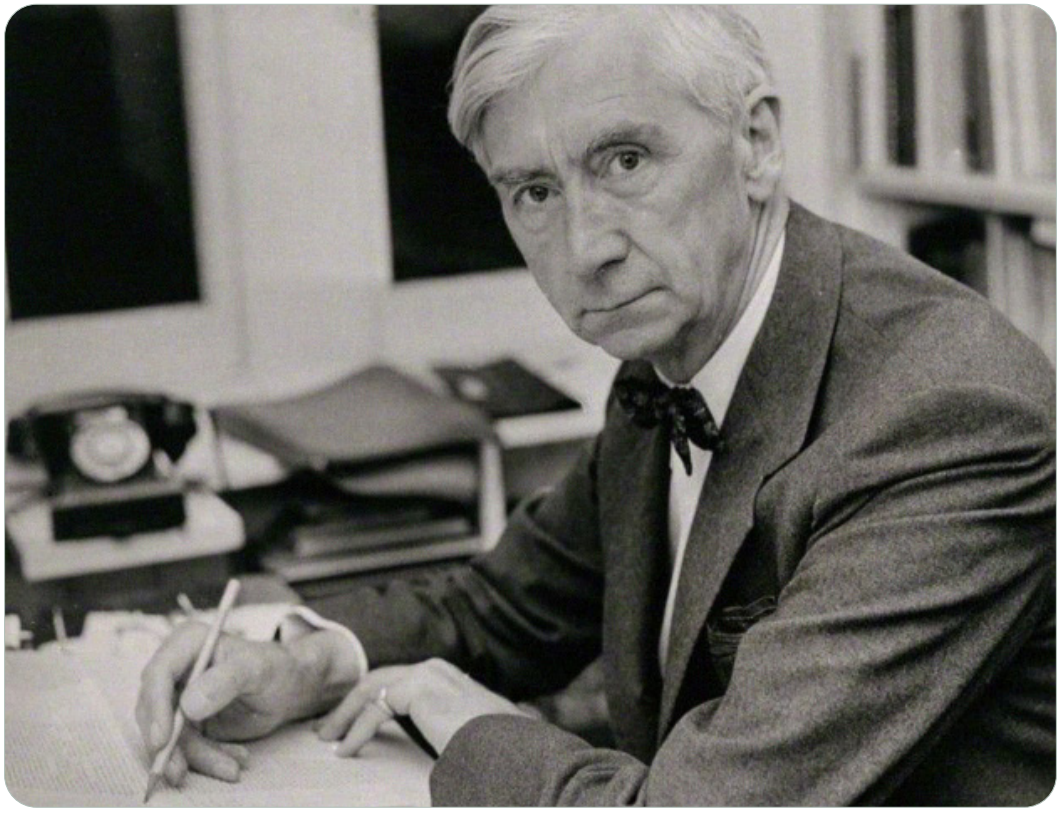
ومما تقدم، يمكن اعتبار فلسفة الفن لدى هايدغر بمثابة كشف دقيق عن الحقائق المضمرة، وهو ما يحصل في عملية الإبداع للعمل الفني، أي ما يكشفه الفنان من أشياء جوهرية في الموضوع الجمالي الكامن في العمل الفني. ومن هنا يُطرح السؤال: هل توجد حقيقة في الفن؟ الإجابة عن هذا السؤال تقتضي منا أولاً توضيح غاية الفن؛ فالغاية الأساسية للفن في رأيي، وبكل بساطة، هي التعبير عن الماهيات، أي التعبير عن الأفكار والموضوعات والأشياء، وقد تكون رمزية ومجردة أحياناً، لكن، يبقى الفن في آخر المطاف، بمثابة تعبير عن وجهة نظر معينة للفنان. لذلك، فالحقيقة موجودة في العمل الفني، ما دام هذا الأخير يكشف لنا الأشياء المتخفية في العمل الإبداعي.

وانطلاقاً من تحليل هايدغر لأساس التصور التقليدي للحقيقة: "فالحقيقي، سواء أكان شيئاً أو حكماً، هو ما يتوافق ويتطابق. أن يكون الشيء حقيقياً والحقيقة هنا التوافق، وذلك بطريقة مزدوجة: أولاً كتطابق بين الشيء وما نتصوره عنه، ثم كتطابق بين ما يدل عليه الملفوظ وبين الشيء. هذه الخاصية المزدوجة للتوافق تُظهر التعريف التقليدي لماهية الحقيقة: الحقيقة هي تطابق الشيء مع المعرفة" [سبيلا وبنعبد العالي: 2005. ص: 65].

ووفقاً لهذا التصور التقليدي للحقيقة لدى هايدغر، بمقدورنا اعتبار الحقيقة على أنها موجودة في العمل الفني على أساس مبدأ التوافق، أي أن يتطابق الشيء المعبَّر عنه في العمل (الموضوع الجمالي) مع معرفتنا العقلية. هذا القرب في التطابق بين الشيء وما نتصوره عنه، هو الحقيقة ذاتها. ومما سبق أن طرحناه آنفاً، فالعمل الفني بوصفه شيئاً ينزع الغطاء عما يوجد في موضوعاته الجمالية؛ فهو من هذا المنطلق، يُخضِع الأشياء الكامنة في العمل الفني للكشف، وبالتالي فالحقيقة هي موجودة في الفن، ما دام "أصل العمل الفني والفنان هو الفن" على حد تعبير هايدغر.

هِربرت ريد Herbert Read

يعد هربرت ريد (1893 - 1968) من أبرز المفكرين الذين اهتموا بالدراسة النظرية والعلمية للظاهرة الفنية والجمالية والإبداعية في التاريخ المعاصر. وقد كرَّس لها مؤلفات خاصة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: كتاب "الفن والمجتمع"، وكتاب "معنى الفن"، وكتاب "طبيعة الشعر"، وكتاب آخر موسوماً بـ"الفن اليوم: مدخل إلى نظرية التصوير والنحت المعاصرين"، وغيرها من الكتب والدراسات الأخرى في فلسفة الفن والإبداع والجمال. وسنحاول في هذا الشق أن نتناول فيه -باقتضاب- أهم الطروحات النظرية الهامة لفلسفة الفن لدى هربرت ريد.



خَصَّصَ هربرت ريد في كتابه "الفن اليوم" مجموعة من الأفكار والنظريات التي تهم قضايا الفن والإبداع، ومن هذه القضايا: قضية الإبداع في الفن الذي ركز من خلالها على إظهار أهم مراحل العملية الإبداعية في الفنون البصرية، واعتبر أنها تتناسب والعملية الإبداعية في الفنون الأخرى

"كالشعر والموسيقى". وقد حدد في هذا الإطار خمسة مراحل تمر وفقها العملية الإبداعية نوردها كالآتي:

1 - هناك أولاً مزاج انفعالي سابق التهيؤ، وحالة من الاستعداد أو الإدراك، ربما هو إحساس بالاستعداد الخاطف لمستويات العقل اللاشعورية.

2 - عندما يكون الفنان في هذه الحالة يجيء إليه إما هاجس لرمز، أو فكرة يعبّر عنها، لا بالكلمات، ولكن بشكل مادي ملموس -ربما هو هذا "المنظر الطبيعي"، "طبق الفواكه"، وقد يكون مجرد تكوين تجريدي من المساحات والكتل.

3 - وكخطوة ثالثة، يحدث التطوير العقلي لهذا الرمز، إدخال أو اختيار صور يربطها العقل بالرمز عن طريق الحدس، ثم تحديد القيمة العاطفية للصور أو دفعها.

4 - بعد ذلك يبحث الفنان عن منهج مناسب -بما فيه الخانة الملائمة- يستطيع بواسطته أن يعرض الرمز.

5 - وأخيراً هناك العملية الفنية الفعلية، عملية ترجمة الإدراك العقلي إلى شكل موضوعي، وهي عملية قد يتلقى الرمز الأصلي خلالها تعديلات كبيرة [ريد، 1998، ص: 30].

ويرى ريد من خلال هذه المراحل التي تقوم عليها العملية الإبداعية أن الفنان غير ملزم بتاتاً باتباع هذه المراحل بشكل تسلسلي، فقد يبدأ بأية مرحلة من المراحل ويعود إلى الخلف أو يتقدم إلى الأمام، لكن ما يهم في هذه العملية هو أنها تتأسس من منطلقات المراحل السالف ذكرها. إذ يركز بعد استعراضه لهذه المراحل أن الفن هو التعبير عن الانفعالات أو الحدسيات أو موضوعات من خلال الحواس.

وبعد أن حدد ريد مرحل العملية الإبداعية التي ينهجها المبدع (الفنان) في بناء أثره الفني، يعطي وصفاً دقيقاً للفنان من خلال كتاب "الفن والمجتمع" بقوله: "الفنان وهو الفرد الموهوب بحساسيات استثنائية وبقدرات فذة للفهم يتعارض تعارضاً نفسياً مع عامة الناس (الشعب)، أي أنه يخالفهم في كل مظاهر السوية عندهم وفي أفعالهم الجمعية، وتلك الحدة في الإدراك ذاتها التي تميز الفنان يدفع ثمناً لها عدم انسجامه مع الجماهير وعدم اتفاقه معهم وخروجه عليهم [ريد، طبعة بدون تاريخ: ص: 114].

وفي هذا الصدد، يعطي ريد توصيفاً يضع فيه الفنان محط اختلاف بينه وبين باقي أفراد المجتمع. ولعل هذا التوصيف يدخل في خانة دراسة سيكولوجية الإبداع، الذي يكشف لنا الجانب النفسي

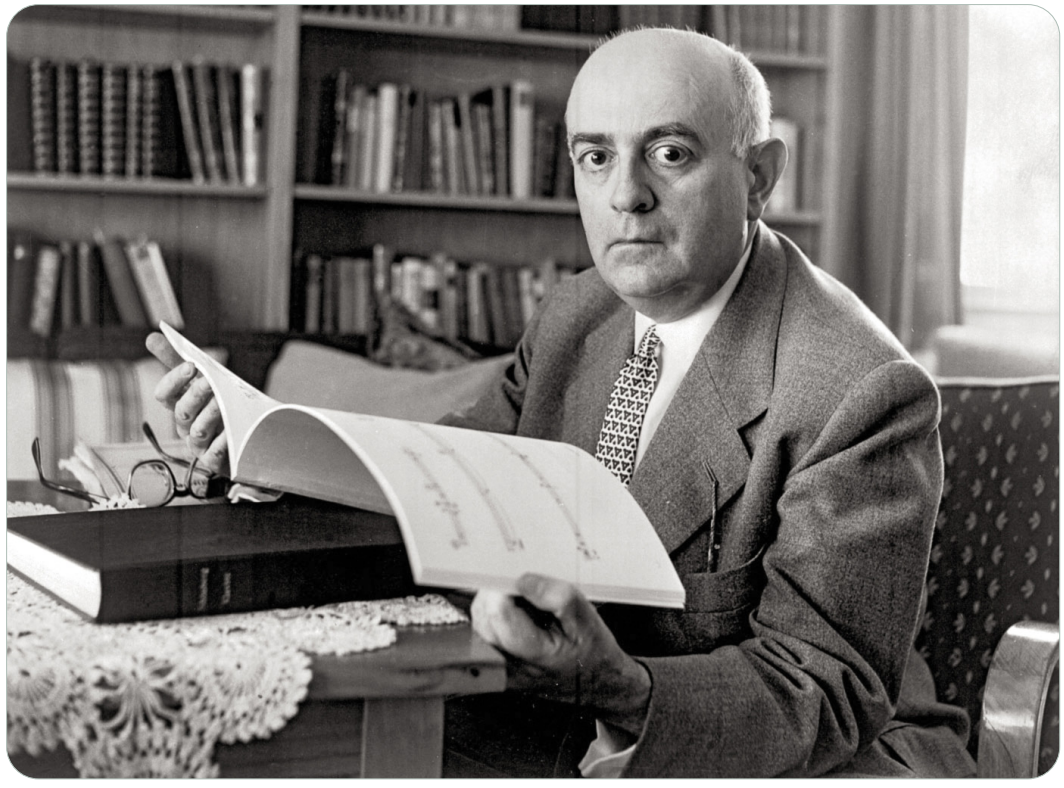
والعاطفي والوجداني لأطراف العملية الإبداعية، الفنان من جهة، والمبدع من جهة أخرى، مع أن ريد أنكر هذا المعطى بقوله: "ولا أرغب في هذه اللحظة في دراسة نفسية الفنان"؛ لكن، تبقى هذه المعطيات المعرفية ذات صلة بالأسس النفسية والوجدانية للإبداع، إذ تكشف لنا السلوكات الفارقة بين المبدع وانفعالاته الدفينة المضمرة، والشخص العادي الذي لا تمثله كل هذه السلوكات.

وفي إشارة إلى علاقة الفن بالطبيعة، يقول ريد في كتابه "معنى الفن": "توجد وسيلتان يهدف الناس عن طريقهما إلى التمييز. وفي الطريقة الأولى يعمد الفنان إلى تقليد أعمال الآخرين أو ينتقي من بين الأشياء الجميلة التي خلفوها ما يربط هو بينها، كل ذلك باستخدام ماهر لما أنجزه الأخرون، وفي الطريقة الثانية، يبحث الفنان عن الامتياز في مصدره الأولى - الطبيعة" [ريد، 1998، ص: 113]. ويفسر ذلك قائلاً: "في الطريقة الأولى يشكل الفنان أسلوباً قائماً على دراسة الصور، فينتج فناً مقلداً، أو انتقائياً، وفي الطريقة الثانية، وعن طريق ملاحظة الطبيعة عن قرب، يكتشف بنفسه ما يوجد فيها من مميزات لم تصور أبداً من قبل، وهكذا يشكل أسلوباً أصيلاً" [نفسه. ص: 113].

ومما تقدم، يحاول هربرت ريد تحديد العلاقة بين قضية التقليد في الفن ومسألة الإبداع الخالص انطلاقاً من الاكتشاف الذكي للطبيعة وعوالمها. لذلك نرى في هذا الصدد، بأن دراسة الطبيعة لا بد وأن تكون دراسة ذكية نُخضِعُ فيها العقل للتفكير والخيال للتخييل الخلاَّق. ولعل أهم خصائص الإبداع الخالص النابع من فكر المبدع، هو الإبداع الذي يكتشف في الطبيعة ما وراء الحقيقة، ليغدو الأثر الفني حينها عملاً يأخذ الذائقة الجمالية إلى عوالم التأمل والرؤى الاستتقية الأخاذة، ومن ثم، يرسم لنفسه -المبدع- خاصية الإبداع الخالص والمنفرد.

تلك هي أهم قضايا هربرت ريد لنظريته في الفن والجمال، والتي حاولنا عرضها باقتضاب في هذا الجزء من الكتاب. وما نود الإشارة إليه هنا، هو أن طروحات ريد متعددة في نظرية الفن، ولعل أهمها إقراره لأهمية الفن في المجتمع، وبخاصة قضية إغفال هذا الأخير لفاعلية التربية الفنية في تنمية القدرات المعرفية وبناء الشخصية، ثم اهتمامه كذلك بنظرية التصوير والنحت المعاصرين التي كرَّس لها كتاباً نقدياً مهماً، استعرض من خلاله أهم القضايا المرتبطة بالنظرية، وبعض القضايا الابستمولوجية ذات الصلة بفلسفة الفن وسيكولوجية الإبداع وما إلى ذلك من التصورات المعرفية لنظرية الفن وما اتصل بها من حقول معرفية أخرى.

تيودورف أدورنو Theodor W. Adorno



يعد أدورنو (1969 - 1903) من أهم الفلاسفة الذين قدموا إسهامات جليلة بخصوص النظرية الجمالية؛ وهو عالم للاجتماع، اهتم بالنظرية النقدية الاجتماعية، كما أولى اهتماماته للفن والجماليات، وبخاصة فن الموسيقى، إذ قدَّم أبحاثاً نقدية رصينة في هذا الصدد، نذكر منها على سبيل المثال: "دراسته حول موسيقى الجاز (1936)"، و"دراسة حول الوضع الاجتماعي للموسيقى (1932)"، و"دراسة حول فلسفة الموسيقى الحديثة (1949)، ثم "دراسة حول موسيقى فاجنر (1952)، وغيرها من الدراسات التي أثرت المكتبات الغربية والعربية.

تعد نظرية أدورنو الجمالية المنشورة بعد وفاته (1970) أهم بيان له في الدفاع عن الأعمال الفنية المستقلة للحركة الحداثية. ووفقاً لأدورنو، هناك سلسلة مترابطة من التناقضات التي تشكل أعمالاً فنية حداثية، تبدأ من موقع الفن في التقسيم الاجتماعي للعمل، والصعود إلى ما يسميه "الهجرة

السياسية" [Adorno, Theodor, W. Boucher, Geoff: 2012. P:94]. فدراسة الجماليات عند أدورنو جاءت في سياق انتقاله من دراسة المجتمع وقضاياه الإنسانية ونقده للاتجاهات والتيارات الجمالية المعاصرة، إلى دراسة الجماليات والفنون باعتبارهما نتاجات منظومة ثقافية مجتمعية صرفة.

إن سياق حديثنا عن أدورنو في هذا الكتاب، راجع بالأساس إلى إسهاماته النقدية ذات الصلة بالنظرية الجمالية، والتي نُشرت بعد وفاته. ويشار إلى أن أدورنو كان عضواً بارزاً في مدرسة فرانكفورت النقدية الشهيرة، التي تأسست بين (1933 - 1918) في جمهورية "فايمار" الواقعة بألمانيا نتيجة الحرب العالمية الأولى. وهي مدرسة للنظرية الاجتماعية والفلسفة النقدية؛ وهذا بالذات، ما سبق وأن أشرنا إليه آنفاً، في مساءلة حول سياقات نقده للجماليات، قادماً من الدراسات حول المجتمع، إلى الدراسات حول الجماليات والفنون.

يعتبر أدورنو الفن بمثابة ممارسة تعبيرية لا قيود لها، إذ ربط الفن بالحرية، واعتبر الفنان متحرراً من كل القيود الدفينة من خلال ممارسته الفنية. وهذا الطرح بالذات، الذي دفع أدورنو إلى الرفض التام لأي ربط بين الفن والقوانين أو المؤسسات التي تفرض أنظمتها على الفن وممارسته، وبالتالي، ضمن هذا السياق، يغدو العمل الإبداعي تحت رقابة معينة، وهو ما رفضه رفضاً باتاً، ودافع عن الحرية في الفن ضمن الأسس الابستمولوجية لنظريته الجمالية، معتبراً إياها ضرورة حتمية لإطلاق العنان للمخيلة والخلق الابتكاري، حتى لا نقيِّد الفن ونُعلِن بذلك عن محدوديته.

تستند نظرية أدورنو الجمالية إلى فكر جمالي يقوم على مناهضة الواقع، مستخدماً التفكير الجدلي في تأسيس بنية مستقلة للعمل الفني، وبالتالي لا يمكن استنطاقه بما ليس فيه، من خلال رفضه الإحالة المتبادلة بينه وبين الواقع؛ لأن العمل الفني يقوم جوهره على تلك القطيعة التي يقيمها مع المبادئ التي يقوم عليها الواقع الفعلي، وخلق منطق آخر الذي يتمثل في تقنيات الشكل في العمل الفني، نواجه به منطق التسلط الذي يمارسه العقل في الحياة اليومية [بسطويسى، 1993، ص: 75]. فالقصد من مفهوم الفن وممارسته في نظر أدورنو هو القطع مع الواقع ومناهضته، بالدعوة إلى الكشف عن المسكوت عنه، وعن كل ما هو مضمر ومكبوت داخل هذا المجتمع؛ لذلك اتجهت معظم الطروحات النقدية لبعض الباحثين والفلاسفة إلى تسمية أعمال أدورنو المرتبطة بالنظرية الجمالية بـــ"علم الجمال السياسي" أو "استتيقا السياسة".

ومن خلال ما سبق، دعا أدورنو إلى اعتماد قوانين الفن وطقوسه المبدئية، بدل الخضوع لقوانين المؤسسات وتشريعاتها، وهذا الطرح بالذات، كان سبباً رئيساً في توصيف أعمال أدورنو الجمالية باستتيقا السياسة، إذ يبدو ذلك طبيعياً، بحكم انتماء أدورنو لمدرسة فرانكفورت النقدية والمتخصصة في النظرية الاجتماعية والفلسفة النقدية، إذ كانت معظم النظريات والدراسات النقدية تتصل بكل ما هو اجتماعي صرف. يمكن الإشارة أيضاً إلى التأثر البارز لدى أدورنو بنقد هيجل لجماليات كانط، وفلسفة شوبنهاور، وبخاصة أطروحته التي ترى أن "الفن يخفف أمراض الحياة".

إن تصور أدورنو للفن والجماليات مختلف تماماً عن بعض الطروحات النقدية التي قعّدت لنظرية الجمال انطلاقاً من ماهيتها ومبادئها الخاصة، لا في علاقتها بالمجتمع وقضاياه المختلفة. فبالنسبة لأدورنو، لا يتم التعامل مع الفن والخبرة الجمالية بشكلٍ كافٍ عندما يتم النظر إليهما وفقاً لمعايير الجماليات، ويبدو هذا الطرح كاشفاً على معالم النظرية الجمالية لدى أدورنو؛ وبهذا فنظرة أدورنو النقدية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بادعائه القائل: إن الفن يمكن أن يكون ما يسميه "محتوى الحقيقة"، وهي الحقيقة المرتبطة بالإنسان التي طالما بحث عنها وعن تجلياتها، من خلال طروحاته النقدية الكاشفة عن الحقائق المضمرة وعن كل ما هو مكبوت ومسكوت عنه داخل المجتمع.

يُبين أدورنو ضرورة تجاوز الفن للواقع القائم، حتى لا يتحول إلى أداة لتكريس هذا الواقع وتأكيده، بدلاً من نفيه، وكشف ما فيه من بؤس وألم، وهذا لا يتأتى إلا إذا بدأنا بالشكل الجمالي وقانونه، بدلاً من أن نبدأ من الواقع إلى الفن، فالفن يعيد صياغة العالم على نحو مغاير تماماً للعالم الواقعي، ويظهر المضمون المباشر في أسلوب العمل الفني، وبناء منطقه الداخلي [بسطويسى، 1993، ص: 117]. إن فلسفة أدورنو الجمالية تطرح قضايا ورؤى تقومان على تجاوز الواقع الاجتماعي، بواسطة الفن القادر على التجاوز وعلى إعادة بناء عالم آخر بمنطق جمالي خاص، ينطلق من قوانين وقواعد الفن الداخلية التي يعتبرها خاصية جوهرية في نظريته للفن والاستتيقا، وهو ما أكده في فلسفته التي تبحث في ممكنات تجاوز الواقع عن طريق الظاهرة الفنية.

موريس ميرلو بونتي Maurice Merleau-Ponty

قدَّم الفيلسوف الفرنسي ميرلوبونتي (1908-1961) المنتمي إلى الفلسفة الظاهراتية أو ما يسمى بـ"الفينومينولوجيا" إسهاماتٍ جليلةً في مجال الدراسات الجمالية والفنية، مع أنه ليس عالماً للجماليات أو متخصصاً بشكل دقيق في النقد الفني والجمالي، بل عكس ذلك تماماً، فهو متخصص في علم النفس وفي دراسة السلوك. وقد تأثر كثيراً بفينومينولوجيا هوسرل التي تبدت واضحة بجلاء في أبحاثه ودراساته النظرية والعلمية، ومنها دراساته المتخصصة في فلسفة الجسد من منظور الظاهراتية. وسنحاول في هذا الشق أن نورد أهم الأفكار والتصورات الفنية والجمالية التي قدَّمها ميرلوبونتي إسهاماً في الدراسة النظرية للظاهرة الفنية والجمالية في فن التصوير.

ينظر ميرلوبونتي لفن التصوير على أنه لغة تعبير يستعملها الفنان المصور للدلالة والكناية عن الأشياء أو الموضوعات التي يرغب في الإفصاح عنها. فالفن عند ميرلوبونتي هو بمثابة لغة تخاطب من خلالها العقول والأفكار والمعارف؛ ولعل أهم الدراسات السيكولوجية لفن التصوير تقر بوجود علاقة وطيدة بين فن التصوير والاتصال، هذه العلاقة التي تتأسس على إيصال المعرفة والمعاني الدَّالة عن الموضوعات والأفكار والمضامين الابستمولوجية.

يقول ميرلوبونتي: "إن العبارة الشهيرة لبسكال عن تفاهة التصوير الذي يربطنا إلى صور لا يؤثر فينا أصلها، هي عبارة ديكارتية. فمن البين عند ديكارت أننا لا نستطيع أن نصور سوى أشياء موجودة، وأن وجودها هو أن تكون ممتدة، وأن الرسم يجعل التصوير ممكناً إذ يجعل تمثل الامتداد ممكناً. إن التصوير ليس إذن سوى صناعة تقدم لأعيننا إسقاطاً خارجياً شبيهاً بالإسقاط الذي كانت ستخطه فيها وفي الإدراك الحسي الشائع، وتجعلنا نرى المكان هناك حيث لا يوجد مكان [ميرلوبونتي: العين والعقل. ص: 44]. وبذلك تتجلى قوة فن التصوير حسب ميرلوبونتي في أنه يعطينا الرؤية كما لو أنها حقيقية، وفن التصوير لدى ميرلوبونتي هو أو تمثل حقيقي للرؤية.

وفي هذا الصدد، "فإن فان جوخ على وعي بأن المصور لا يقوم بتقليد الطبيعة أو محاكاتها، لكنه يعيد خلقها فنياً من خلال رؤيته الخاصة وأدواته المتميزة، ويظهر هذا بوضوح بصفة خاصة حينما يتصدى الفنان للتعامل مع النغمات اللونية" [عبد الحميد،1987. ص: 99]. يعد فن التصوير إذن بمثابة فن الرؤية بامتياز، إنها الرؤية الخاصة بالفنان التي يقدمها لنا في تعبير فني أخاذ، وفي دلالة كثيفة بالعلامات والرموز، وتحمل طبعاً هذه الدلالات رؤية الفنان وخطابه البصري واللغوي في نفس الآن. لذلك أقرَّ ميرلوبونتي بحتمية وجود علاقة وطيدة بين اللغة وفن التصوير خاصة.

وفي تحليل لعلاقة الفنان بالرؤية يقول ميرلوبونتي: "إن المصور، أياً كان، يمارس أثناء قيامه بالتصوير، نظرية سحرية للرؤية. وينبغي عليه أن يعترف بأن الأشياء تمر فيه، أو حسب مفارقة مالبرانش الساخرة، أن العقل يخرج عن طريق العينين لكي يمضي يتجول في الأشياء، بما أنه لا يكف عن أن يضبط عليها قدرته على الرؤية، (ولا شيء يتغير إذا لم يصور تبعاً للطبيعة: فهو يصور على أي حال لأنه رأى؛ ولأن العالم قد حفر فيه، على الأقل مرة واحدة، علامات المرئي). [ميرلوبونتي: العين والعقل. ص: 28 – 27]. لذلك، فصلة الفنان بالرؤية تبدو وكأنها بمثابة مرآة لعالم المُصَوِّر الذي يُعبِّر للناس عن أحاسيسه ومشاعره الدفينة، وبخاصة في الإفصاح عن رؤيته للعالم، لذا فعملية التصوير هي بمثابة ممارسة "لنظرية سحرية للرؤية" على حد تعبير ميرلوبونتي.

وفي السياق ذاته، فاللوحة الفنية تحوي أكثر من محتوى في مضامينها الجمالية والموضوعاتية، ولعل أكثر محتوى بلاغة هو المحتوى الرمزي الذي يضم جملة من العلامات الأيقونية والرمزية، يضعها الفنان (المصور) بمثابة خطاب دال عن رؤيته التي طالما تأتي مُضمرة معانيها. لذلك، تستدعي عملية الإدراك قوى مختلفة لتفكيك رؤية المصور العلاماتية. وفي هذا الإطار، يعتبر ميرلوبونتي عملية الإدراك الحسي بمثابة الأسلوب الذي يفككك به الرائي (المتلقي) العالم الذي يحيط به، والجزء الذي يتمحور ضمن هذا العالم، هو الأثر الفني الذي لا بد له من أسلوب معرفي راق للتعرف عن موضوعاته الجمالية ومعانيه الرمزية.

وعليه، فقد "طور ميرلوبونتي نظرية في الإدراك، اهتم خلالها بالتحليل المفصل لتطور علاقات الشكل والخلفية في الفن، وعلى نحو خاص في فن التصوير، وباعتبارها -هذه العلاقات- أساس الفهم. ونشاط الرؤية -بالنسبة له- أحد الشروط الأساسية للوجود الإنساني، وفن التصوير خاصة هو التجسيد المناسب للرؤية، والرؤية كما قال شرط أساسي للوجود الإنساني" [عبد الحميد،2001، ص: 121].

في الحقيقة، إن الفنان بشكل عام لا يسعى سوى إلى التعبير عن فكرة ما، أو رؤية من منظوره الخاص، هذا التعبير بطبيعة الحال نابع من حاجته إلى تقاسم وجهة نظره عن الأشياء وعن العالم. والفنان يمتلك خبرته الجمالية والفنية التي تُيسِّر له هذه الخاصية في العمل الفني، ألا وهي التعبير عن الرؤى الكامنة في فكره ووجدانه. وفي فن التصوير تشتغل كل هذه الإمكانات بمنظور إبداعي خاص، بوساطة المصور المبدع الذي يتأتى له التعبير عن أفكاره من خلال رؤيته الفنية من جهة، ورؤيته الفكرية من جهة أخرى.

إن الفن هو الأسلوب الذي يفتح لنا آفاق التخييل والتأمل في الوجود، ويكشف لنا الحقائق الطبيعية وغير الطبيعية، يحدثنا عن رؤى العالم وعن موجوداته، وعن كل الأشياء التي تحيط بنا وفي بعض الأحيان لا نفهمها، ويأتي الإبداع بوصفه نتاجاً للعبقرية الإنسانية ليفسر لنا هذه الأشياء بطريقة ترقى لفهمنا ومدركاتنا الحسية والفكرية. ومن هنا بالذات، تكمن قيمة الفن التي تتأسس على تيسير المعرفة وتقاسمها، وعلى ضمان فعل التواصل الإنساني والمعرفي. ولما كان فن التصوير لدى ميرلوبونتي هو التعبير عن الموضوعات والأفكار بواسطة اللغة، فإنه بلا شك، سيغدو كذلك، ما دامت غاية الفنان المثلى تنصب حول التجسيد الحقيقي للرؤية ومخاطبة الآخر. تلك إذن، هي صلة الفنان بعمله الفني.

خاتمة

يتضح لنا مما تقدم من فصول هذا الكتاب، أن الظاهرة الفنية والجمالية تتسم بنوع من التعقيد على مستوى الإحاطة الشاملة بنظرياتها وتياراتها الفنية. ولعل أهم أسباب هذا الادعاء، يكمن في تعدد المدارس الجمالية والنظريات المعرفية المفسرة، سواء منها الفلسفية، أو الاجتماعية، أو السيكولوجية، أو السيميولوجية، وغيرها من الحقول المعرفية الأخرى.

كما تنوعت المدارس والتيارات الفنية إلى أنواع عدة كالمدرسة الكلاسيكية، والمدرسة الرومانسية، والمدرسة الواقعية، والمدرسة الرمزية، والمدرسة الانطباعية، والمدرسة الوحشية، والمدرسة التكعيبية، والمدرسة السريالية، وغيرها من المدارس والاتجاهات الفنية التي لم يسعفنا المجال لإيرادها جميعاً في هذا الكتاب المقتضب.

وفي ختام هذا الكتاب الموجز، آمل أن أكون قد وفقت إلى حد ما في استعراض أهم الخطوط الإشكالية لفلسفة الفن وعلم الجمال، والتي تعددت وتنوعت تياراتها واتجاهاتها النظرية والمعرفية، بتعدد الرؤى والتصورات النقدية والمناهج الفلسفية التي قعّدت للظاهرة الفنية والجمالية. لكن هل يكفي الانفتاح على هذه الاتجاهات والمناهج لفهم نظريات الفن والجمال؟

إننا، وبدون تردد نجيب بالنفي؛ لأن مساءلة أي قضية تقتضي أولاً، سبر أغوار ماهية المجال في ذاته، ومن ثم الانفتاح على مجالات ذات الصلة العلمية والمعرفية. وهذا ليس من قبيل الإقرار بفكرة أو أطروحة ما، ومن ثم الإيمان بها لدرجة الانغلاق الكلي؛ وإنما للإشارة فقط إلى تشعب النظرية الجمالية وتعدد فروعها العلمية وحقولها المعرفية. فكل حصيلة معرفية، تحتويها -بشكل ظاهر أو مضمر- إشكاليات أخرى تفتح آفاق البحث والتأمل فيها ومساءلتها علمياً وابستمولوجياً.

المصادر والمراجع

العربية:

1. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج 1، منشورات ذوي القربى، إيران، الطبعة الأولى 1385 هـ.
2. محمد بهاوي: الفن والجمال، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة؛ أفريقيا شرق، المغرب، 2017.
3. كمال عيد: جماليات الفنون، منشورات دار الجاحظ للنشر ـ بغداد، الموسوعة الصغيرة عدد 69، حزيران 1980.
4. محمد نصار وقاسم كوفحي؛ تذوق الفنون الدرامية؛ عالم الكتب الحديث، إربد ـ الأردن، الطبعة الثانية 2007.
5. راوية عبد المنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ الفن، دراسة في القيم الجمالية والفنية؛ دار النهضة العربية، بيروت، الطبعة الأولى 1998.
6. نبيل راغب: المذاهب الأدبية: من الكلاسيكية إلى العبثية؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.
7. رمضان بسطويسى محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفوت: أدورنو نموذجاً؛ مطبوعات نصوص 90، القاهرة 1993.
8. رمضان الصباغ: الفن والقيم الجمالية: بين المثالية والمادية؛ دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، الطبعة الأولى 2001.
9. زكريّا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر؛ مكتبة مصر، بغداد-العراق.
10. شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي: دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، عدد: 267، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 2001.
11. شاكر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير، سلسلة عالم المعرفة، عدد: 109، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 1987.

المترجمة:

1. هربرت ريد: الفن اليوم، مدخل إلى نظرية التصوير والنحت المعاصرين؛ ترجمة: محمد فتحي وجرجس عبده، دار المعارف، القاهرة، ط1: 1998.
2. إيمانويل كانط: نقد ملكة الحكم؛ ترجمة: د. غانم هنا - المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت (سبتمبر) 2005.
3. إ. نوكس: النظريات الجمالية (كانط-هيجل-شوبنهاور)؛ ترجمة: محمد شفيق شيّا، منشورات بحسون الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى 1985 1405-.
4. فريدريك هيجل: علم الجمال وفلسفة الفن؛ ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، مصر الطبعة الأولى، 2010.
5. ب. كروتشه: المجمل في فلسفة الفن؛ ترجمة: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت - الدار البيضاء، أكتوبر 2009.
6. هربرت ريد: الفن والمجتمع؛ ترجمة: فتح الباب عبد الحليم، مراجعة: محمد يوسف همام؛ مطبعة شباب محمد - مصر بدون تاريخ طبع.
7. هربرت ريد: معنى الفن؛ ترجمة: سامي خشبة، مراجعة: مصطفى حبيب؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، 1998.
8. مارتن هايدغر: أصل العمل الفني؛ ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الجمل، كولونيا، الطبعة الأولى، 2003.

9. محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: الحقيقة؛ سلسلة دفاتر فلسفية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 2005.
10. موريس ميرلوبونتي: العين والعقل؛ تقديم وترجمة: حبيب الشاروني، منشأة المعارف - الإسكندرية، بدون تاريخ.

الأجنبية:

- Jean Lacoste: La philosophie de l'art, Que sais-je?, Paris: 2019.
- Ruth Lorand: Aesthetic Order: A Philosophy of Order, Beauty and Art -Routledge, London and New York (2000).
- Allison Lee Palmer: Historical Dictionary of Romantic Art and Architecture, The Scarecrow Press, Inc. Lanham • Toronto • Plymouth, UK 2011.
- Natahlia Brodskaia: Symbolism, Parkstone International, 2012.
- Nathalia Brodskaïa. - Impressionism, Parkstone International 2010-2012.
- John Jacobus - Henri Matisse - Harry N. Abrams, Inc, 1983.
- Moshe Barasch: Modern Theories of Art_ From impressionism to Kandinsky, New York University Press, 1998.
- Nathalia Brodskaïa: Surrealism - Genesis of a Revolution, Parkstone International, 2009.
- Adorno, Theodor, W. Boucher, Geoff - Adorno Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts - I.B. Tauris, 2012.
- Peter Kivy: The Blackwell guide to aesthetics - Blackwell Pub, 2004.

سردٌ للمصطلحات

عربي - فرنسي

فن	Art
جمالية	Esthétique
طبيعة	Nature
ثقافة	Culture
فنان	Artiste

صورة	Image
تعبي	Expression
تفكير إبداعي	Pensée Créative
معرفة حسية	Connaissance sensorielle
جميل	Beau

نحت	Sculpture
عمار	Architecture
مسرح	Théâtre
أدب	Littérature
فن تشكيلي	Art Plastique
تناسق	Cohérence
تراجيديا	Tragédie
ابتكار	Innovation
ذكاء	Intelligence
رؤية	Vision
مهارة	Compétence
خيال	Imagination
إبداع	Créativité
إدراك	Perception
حواس	Sens
حكم جمالي	Jugement Esthétique
إيقاع	Rythme
علامات	Signes
سينما	Cinéma
عمل فني	œuvre d’art
شعرية	Poétique
حقيقة	Vérité
مدرس	Ecole

رغبة	Désir
ألم	Douleur
علم	Science
وعي	Conscience
حرية	Liberté
إرادة	Volonté
فيلم	Film
عرض	Spectacle
مسرحي	Théâtral
رقص	Danse
تعبير جسدي	Expression corporelle
موسيقى	Musique
تواصل	Communication
مرسل	Emetteur
قناة	Canal
صوت	Son
أخلاق	Ethiques
مرجع	Référence
ظاهرة	Phénomène
ابستمولوجيا	Epistémologie
وجود	Existence
شعر	Poésie
خطاب	Discours

فهرس الأعلام[1]

بينيدتو كروتشه Benedetto Croce

فيلسوف ومؤرخ وسياسي إيطالي (1952 - 1866) اهتم في كتاباته النقدية بمجالات عديدة منها: الفلسفة والتاريخ والجماليات، وترتكز فلسفته على المثالية المطلقة.

رومان ياكوبسون Roman Jakobson

عالم لغوي وناقد أدبي روسي (1982 - 1896) قدَّم إسهامات جليلة في مجال الدراسات اللغوية باعتباره أحد أبرز علماء المدرسة الشكلية الروسية.

ألكسندر غوتليب بومغارتن Alexander Gottlieb Baumgarten

فيلسوف وعالم جمال ألماني (1762 - 1714) صاحب مصطلح "علم الجمال"، ويعتبر أول من أقر بفكرة الاستقلالية الجمالية.

ديفيد هيوم David Hume

فيلسوف ومؤرخ اسكتلندي (1776 - 1711) ويعد من أبرز أعلام الفلسفة الغربية، ومن مؤلفاته "مباحث أخلاقية وسياسية"، و"مبحث في الأخلاق"، و"محاورات في الدين الطبيعي"، وغيرها من المؤلفات والدراسات والأبحاث.

فريدريك نيتشه Friedrich Nietzsche

فيلسوف ألماني (1900 - 1844) اهتم بدراسة اللغة والدين والأخلاق، من أبرز مؤلفاته: "في جنيالوجيا الأخلاق"، و"القدر والتاريخ"، وكتابه الشهير "هكذا تكلم زارادشت"، وغيرها من المؤلفات والأبحاث.

جون ديوي Jon Dewey

عالم نفس وفيلسوف أمريكي (1859-1952) ويعد من أبرز أعلام علم التربية الحديث، كما يعتبر من زعماء الفلسفة البرغماتية. ومن أبرز اهتماماته العلمية قضايا التربية والمجتمع.

هنريك إبسن Henrik Ibsen

كاتب مسرحي نرويجي (1828-1906) اهتم كثيراً بكتابة النصوص المسرحية الواقعية والمرتبطة أساساً بقضايا المجتمع النرويجي، ومن أبرز مسرحياته "بيت الدمية" و"أعمدة المجتمع".. ويعد من أبرز أعلام المسرح الواقعي.

غوستاف كوربيه Gustave Courbet

رسام فرنسي (1819-1877) من أبرز المتزعمين للمدرسة الواقعية في الإبداعات الفرنسية، وكانت أعماله بمثابة تجسيد حقيقي للقضايا الاجتماعية.

أميديه أوزنفان Amedee Ozenfant

رسام فرنسي (1886-1966) يعد من أبرز فناني المدرسة التكعيبية، له أعمال فنية خالدة تنتمي إلى تياره النقائي الذي أثر بشكل كبير على الرسم الفرنسي.

فاسيلي كاندنسكي Vassily Kandinsky

فنان روسي (1866-1944) يعد من أبرز فناني القرن العشرين، ومن أشهر أعماله التصميمية "كرسي كاندنسكي"، وتجدر الإشارة هنا أن كاندنسكي قد انخرط عام 1921 في مدرسة باهاوس الفنية.

جورج لوكاس Georg Lukacs

فيلسوف وكاتب مجري (1885-1971) قدّم مجموعة هامة من الكتب والمؤلفات في قضايا مختلفة، أبرزها: "الرواية التاريخية"، و"دراسات في الواقعية"، و"التاريخ والوعي الطبقي".

فريديريك يوزف شيلنغ Friedrich Joseph von Schelling

فيلسوف ألماني (1775-1854) تأثر بالمثالية الكانطية وبفلسفة اسبينوزا النقدية، ومن أهم كتاباته الفلسفية: "رسائل فلسفية حول الوثوقية والنقدية" و"في الأنا مبدأ للفلسفة"، وغيرها من الكتابات.

نيكولا مالبرانش Nicolas Malebranche

فيلسوف فرنسي (1638-1715) اشتهر باتجاهه العقلاني ومذهبه الأنطولوجي، وقد نشر أبحاثاً فلسفية هامة من بينها: "البحث عن الحقيقة" وكتاب في "الطبيعة والنعمة" وغيرها من الأبحاث والأعمال الفلسفية.

جاك لويس دافيد Jacques-louis David

رسام فرنسي 1825 1748-)) ويعد من أبرز فناني المدرسة الكلاسيكية، ومن أعماله التشكيلية: "نابليون عابراً جبال الألب"، ولوحة "أنطوان لوران لافوازييه وزوجته".

مايكل أنجلو Michelangelo Buonarroti

رسام ونحات إيطالي (1564 1475-)، تميزت أعماله كثيراً بتناولها للجسد وتحركاته، من أبرز أعماله: "تمثال داوود" و"تمثال بييتا".

ليوناردو دافينشي Leonardo Da Vinci

رسام إيطالي (1519 1452-) اشتهر بموسوعيته العلمية والفنية باعتباره كان موسيقياً ونحاتاً ومعمارياً وعالماً للخرائط، وتعد لوحته "الموناليزا" أشهر اللوحات العالمية إلى جانب لوحته "العشاء الأخير".

أرنولد بينيت Arnold Bennett

روائي ومسرحي وكاتب سيناريو إنجليزي (1931 - 1867)، اهتم بالنقد الأدبي والكتابة الصحفية.

جوستاف كوربيه Gustave Courbet

رسام فرنسي (1877 - 1819) من رواد المدرسة الواقعية في الفن التشكيلي، من أعماله الخالدة اللوحة الفنية "أصل العالم".

جوستاف فلوبير Gustave Flaubert

روائي فرنسي (1880 - 1821) ويعد فلوبير من أبرز زعماء المدرسة الواقعية في الأدب خاصة، ومن أشهر رواياته الأدبية "مدام بوفاري".

بيير سيسيل دي شافان Pierre Puvis de Chavannes

رسام فرنسي (1898 - 1824) يعد من رواد المدرسة الرمزية في الفن التشكيلي، ومن أعماله لوحة "الحمام الزاجل".

أرثر رامبو Arthur Rimbaud

شاعر فرنسي (-1891 1854) كتب معظم إبداعاته الشعرية وهو في مرحلة المراهقة، ومن أبرز أعماله، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: "كيمياء الفعل"، و"عاشقاتي الصغيرات"، و"فقراء في الكنيسة".

شارل بودلير Charles Baudelaire

شاعر وناقد فرنسي (1867 - 1821)، لقي شهرة واسعة بعد أن أصدر ديوانه "أزهار الشر"، ويعد بودلير من أبرز رواد المدرسة الرمزية في الأدب.

أوسكار وايلد Oscar Fingal Wilde

روائي وكاتب مسرحي إنجليزي (1900 - 1854)، ويعد من أشهر كتاب المسرح في عصره أنذاك وبخاصة في لندن، ومن أبرز أعماله نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: "شبح كانترفيل" و"أهمية أن تكون جاداً".

غوستاف مورو Gustave Moreau

رسام فرنسي (1898 - 1826) ينتمي إلى المدرسة الرمزية في الفن التشكيلي، له عدة أعمال فنية حول الميثولوجيا.

جيمس مكنيل ويسلر James Mcneill Whistler

رسام أمريكي (1903 - 1834) ينتمي إلى المدرسة الرمزية في الفن، من أبرز أعماله الفنية: "الأم ويسلر".

غوستاف كاييبوت Gustave Caillebotte

رسام فرنسي (1894 - 1848)، أحد المنتمين لمدرسة الانطباعية في الفن التشكيلي، ومن أبرز أعماله الفنية: "كاشطو الأرض"، و"جسر"، و"شاب بالقرب من النافذة".

ألفريد سيسلي Alfred Sisley

رسام فرنسي (1899 - 1839) اشتهر برسم المناظر الطبيعية، ويعد سيسلي من رواد المدرسة الانطباعية في الفن، ومن أبرز أعماله الفنية: "الفيضان"، و"طريق بالقرب من بلدة صغيرة".

بول سيزان Paul Cezanne

رسام فرنسي (1906 1839-) ينتمي إلى المدرسة الانطباعية في الفن، ومن أهم الموضوعات التي طرحها في إبداعاته الفنية المناظر الطبيعية وخاصة الطبيعة الصامتة.

إدوارد مانيه Edouard Manet

رسام فرنسي (1832-1883) يعد من أبرز رواد المدرسة الانطباعية في الفن، ومن أهم أعماله الفنية: "فطور على العشب"، ولوحة " أولمبيا".

رينوار أوجست Auguste Renoir

رسام فرنسي (1919 - 1841) يعد من أبرز رواد المدرسة الانطباعية في الفن، ومن أهم أعماله الفنية: "بال أو مولا دو لاغاليت".

موريس دي فلامنك Maurice de Vlaminck

مصور فرنسي (1876-1958) من رواد المدرسة الوحشية في الفن، من أعماله الفنية: لوحة "شارع مارلي لو-روا: (1906).

أندريه ديرين Andre Derian

فنان فرنسي (1954 - 1880) يعتبر من أبرز رواد المدرسة الوحشية في الفن، ومن أبرز أعماله الفنية: "القاربان" (1906).

جورج رووه Georges Rouault

فنان فرنسي (1958 - 1871) يعد من رواد المدرسة التعبيرية في الفن، اهتم بتناول الموضوعات ذات الصلة بالأخلاق في إنتاجاته الإبداعية والفنية في فن الرسم.

هنري ماتيس Henri Matisse

رسام فرنسي (1954 - 1869) من أبرز رواد المدرسة الوحشية في الفن التشكيلي، كما يعتبر من أهم فناني القرن العشرين.

جورج براك Georges Braque

رسام ونحات فرنسي (1963 - 1882) يعتبر من مؤسسي المدرسة التكعيبية في الفن التشكيلي، حيث كان صديقاً للفنان بابلو بيكاسو، ومن أبرز أعماله الفنية: لوحة "المرأة والماندولين" (1910)، ولوحة "السمكة السوداء" (1942)، ولوحة "الرسام وموديله" (1939).

بابلو بيكاسو Pablo Picasso

رسام ونحات تشكيلي إسباني (1973 - 1881)، من مؤسسي المدرسة التكعيبية في الفن التشكيلي، ويعد من أبرز وأهم الفنانين في القرن العشرين، ومن أبرز أعماله الفنية: لوحة "حلم" (1932)، ولوحة "غرنيكا" (1937) ولوحة "الحياة" (1903)، وغيرها من الإبداعات الفنية الخالدة.

مارسيل دوشامب Marcel Duchamp

فنان فرنسي (1968 - 1887) من أبرز فناني الاتجاه السريالي في الفن التشكيلي، ومن أبرز أعماله الفنية: "النافورة" (1917)، ولوحة "عار يهبط سلما" (1912)، وغيرها من الأعمال الفنية.

خوان جريس Juan Gris

رسام ونحات إسباني (1927 - 1887) من أبرز رواد المدرسة التكعيبية في الفن التشكيلي، ومن أهم أعماله الفنية: "الجتيارة" (1918) ولوحة "مهرج مع الجتار" (1919)، وأعمال فنية أخرى.

رينيه ماجريت René Magritte

فنان بلجيكي (1898-1967) من رواد المدرسة السريالية في الفن التشكيلي، وله أعمال فنية أهمها: "خيانة الصور"، و"ابن الإنسان"، و"على عتبة الحرية".

ماكس أرنست Max Ernst

فنان ونحات ألماني (1976 - 1891) ويعد من أبرز رواد الحركة السريالية في الفن، ومن أعماله الفنية: لوحة "الملك يلعب مع الملكة" (1954)، ولوحة "امرأة ورجل عجوز وزهرة".

أندريه بريتون Andre Breton

شاعر وكاتب وروائي فرنسي (1966 - 1896) من مؤسسي الحركة السريالية في الأدب، كتب وألف مجموعة من الأعمال الفكرية والنقدية أبرزها كتابه المعنون بـ"السريالية والرسم" (le surréalisime et la peinture).

سلفادور دالي Salvador Dali

رسام إسباني (1989 - 1904) أحد رواد المدرسة السريالية في الفن التشكيلي، ويعتبر أبرز الفنانين في القرن العشرين، وله أعمال فنية خالدة أهمها: لوحة "إصرار الذاكرة" (1931).

هامش

1. لتعميق المعرفة بأعلام الرسم، انظر: موسوعة أعلام الرسم العرب والأجانب، إعداد: د. ليلى لميحة فياض، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى 1412 هـ - 1992م.

© دائرة الثقافة - حكومة الشارقة