الإبداع واتجاهات تفسير الفن :
دراسة فى فلسفة الجمال

د : عبد الكريم هلال خالد *

أولاً :إشكالية الإبداع الفنى :

تتميز عملية تفسير الفن ، أو تقييم الإبداع بصعوبة بالغة ، حيث تقوم هذه العملية على عدد هائل من الآراء التى أدلى بها الفلاسفة والمفكرون ، أو الفنانون والأدباء والنقاد على امتداد التاريخ البشرى .

ويشكل القدر الكبير والمتشعب من هذه الآراء الجزء الأول من المشكلة ، فقد عرف عن إدراك الجمال أو شرحه أو التعبير عنه عدم الخضوع لقواعد أو معايير ثابتة .

وتتسع دائرة النسبية والتمايز حول المعيار الذوقى بين الأفراد والجماعات ، فلا يحتم هذا المجال أى اتفاق إلا بالمصادفة أو بالمشاركة فى ظروف معينة .

وعلى أية حال ، فإنه لايفترض ذلك مطلقاً ، حيث كان اتفاق الذوق الجمالي على مستوى المجتمع الواحد ، كما هو بالنسبة للمجتمعات القومية ، خاضعاً لجوانب متعددة سوف نتعرض لها فيما بعد .

وعلى هذا يمكن التسليم بتفاوت الآراء وتعددها حيال الفن انطلاقاً من الفرد المتلقى ، إلى من يمارس عملية الإبداع ، وحتى الذين يفسرونها أو ينتقدونها ، فهؤلاء ينطلقون من معاييرهم ، أو قناعتهم الخاصة أحياناً ، ومن حصيلتهم الثقافية التى قد تكون متفاوتة فى أحيان أخرى ، وهذه الحصيلة تنبع بالنسبة للإدراك الجمالي من إدراك حسي ، أو نتيجة لتأثر وجداني أو عاطفي فى الغالب .

وهذا الحس الذى تقوم عليه عملية تذوق الأعمال الفنية تجمع الآراء على أنه خصوصي وذاتى على أبعد حد ، إلى جانب كونه صعب التحديد ، ولذلك اختلفت التفسيرات حوله ، فنجد الذى يرجعه إلى البيئة الطبيعية أو إلى القوة الخفية ، كما نجد من يرجعه إلى طفولة الفرد أو شخصيته عموماً ، أو إلى مجتمعه وثقافته ، أو إلى تنشئة الأفراد والظروف التى يتعرض لها كل واحد منهم على حدة ، وكذلك إلى علاقات العمل ، ثم التدريب والتمرس وإلى الصفات البدنية والقدرات الخارقة .. وغيرها .

وكل هذه الآراء وغيرها مما يبدو متعارضاً أو متوافقاً استوعبها الفن ووضعت إطاراً نظرياً له ، بالرغم من أنها لم تكن مغلقة ونهائية ، حيث بدت ــ على اتساعها ــ ضئيلة وناقصة ،

---

* عضو هيأة التدريس بقسم التفسير ، كلية الآداب ، جامعة قاريونس .

إلى جانب قوة الفنى والجمالى ورحابته بما جعل هذا الميدان مهيئاً لتقبل المزيد .

القسم الآخر من الصعوبة التى تحيط بعملية الإبداع أو تلقيه يعود إلى مضمون الفن نفسه . فهو موضوع شائك ومعقد ، تشترك فى إخراجه عدة مقومات ، حتى إننا لانستطيع ــ فى كثير من الأحيان ــ أن نعرف لماذا يكون هذا الشيء أو العمل جميلاً .

وإذا ماأمكننا ذلك فإن الأمر لاينطبق على سواه إلا نادراً ، بل لانعرف أحياناً إذا كان حكمنا يعود إلى تلاءم الشيء مع ذواتنا ، أو إلى عناصره فى حالة كونه منفصلاً عنا .

كما أن علم الجمال قد تعرض فيما مضى لانتماءات وتوجهات أقحمت عليه ، وأثرت فى مسيرته ، كإدخاله فى خضم الصراعات الأيديولوجية السياسية أو الاقتصادية ، أو إعطائه أدواراً لاتتناسب مع وظيفته فى تلك الصراعات ، مما أدى إلى اضطراب معاييره وانحراف مساراته .

هذه المفارقات وغيرها تبدو صعوبات حقيقية فى مجال الفن أو الإدراك الجمالى له ، إذ إن التذوق يكون على مستوى الفرد خاضعاً لعوامل نفسية وفردية ، وعلى مستوى المجتمع الواحد تشترك عدة عوامل ، وتتشابك فى بلورة الذوق العام لذلك المجتمع .

وهذه العوامل جميعها تتراوح بين التاريخى والثقافى أو العقائدى وغير ذلك من الظروف التى تصوغ الوحدة الفكرية والروحية ، وعلى مستوى المدارس والانتماءات يحتدم الصراع حول وضع الكيفية المناسبة للابتكار والتلقى لموضوعات الفن وأشكاله ، كما أن جزءاً من هذا يتجه نحو إيجاد معيار ثابت تجتمع حوله ، أو تتفق عليه كل الأذواق فى كل مكان .

ومع الجهود المبذولة على كل هذه الأصعدة ، تظل تلك الصعوبات قائمة بمستوياتها المختلفة بسبب طبيعة التذوق الفنى ومشكلاته التى تقوم وتنمو وفقاً لتطلع مثالى وحر اتسم به الفن ، وهو السبب نفسه الذى جعل الكتابات الحديثة والمعاصرة تحرص على وضع هذه الاشكاليات فى مقدمة اهتمامها .

يقول جورج سانتيانا فى ذلك : " هذا الاتساع المثالى للقدرة الإنسانية لاينزع إذن إلى إيجاد معيار واحد للجمال ، فمعايير الجمال تظل تعبر عن عادات حسية وخيالية مختلفة "[1] .

ولايتوقف ذلك ــ بطبيعة الحال ــ عند الفرد أو المجتمع ، بل يشمل جميع الحالات التى تتطلب أحكاماً حولها ، مما جعل نظرية واحدة ، أو عدداً من النظريات المرحلية عاجزة تماماً عن إيجاد تفسير كامل لإشكالية التذوق الفنى .

وقد توصل " توماس مونرو " الباحث الكبير فى هذا الميدان إلى النتيجة ذاتها ، حين صرح بأنه (لا النظرية التطورية ولا نظرية الدور ولا النظرية الماركسية ولا أية نظرية جمالية أخرى فى التاريخ بكافية لتفسير الحقائق) .

ويؤكد أن الأمر الأكثر معقولية فى هذا الشأن هو معالجة الموضوع " بطريقة تعددية " مع تشديده على الجوانب البيئية [2] .

---

1 ــ ج سانتيانا : الإحساس بالجمال ــ ترجمة : محمد مصطفى بدوى ــ المكتبة الأنجلو مصرية ــ القاهرة ، (بدون تاريخ) ص153 .

2)ــ توماس مونرو : التطور فى الفنون ــ ترجمة : عبد العزيز جاويد وآخرون ــ الهيأة العامة للكتاب ــ القاهرة ــ 1972 ــ ج3 ــ ص484 .

وقـد نشأت هذه الصعوبات النظرية أساساً من الاختلافات فى الذوق بين الناس والشعوب والبيـئات ، لكن السبب الرئيسى لها هو هذه العلاقة الغامضة التى تربطنا بالعمل الفنى ، ولا نكاد نحدد ملامحها ، بالرغم من سيطرتها علينا .

ويحصـر أ . ف جاريت فى كتابه " فلسفة الجمال " جوهر المشكلة فى الحالة التى تترتب عليها إدراكاتنا الجمالية الكامنة من ميلنا الطبيعى إلى الأشياء : " فحين نعتقد الجمال فى شىء مـن الأشـياء وجـب أن نكون على صواب فى هذا الرأى " مع أن هذا الميل الطبيعى أو الإحساس يتضمن كذلك افتراضاً بأن يكون خطأ .

ولايكون الجمال ــ بناء على ذلك ــ مجرد موافقة أو استحسان ، لكنه أكثر تعقيداً من هذا الأمـر ، وإلـى الحـد الذى يجعل من المعرفة وتداعى المعلومات والعادات العقلية " عوامل مؤثرة فى الجمال[3] .

إن الصـعوبات التى تكتنف الفن ، كعلاقة بين الإدراكات الحسية وموضوعات خارجية ، تشـمل أيضاً الكيفية أو المنهجية التى عولجت بها محتوياته ورموزه فى التاريخ ، كما تشمل أيضاً الأحكام المتعلقة بقيمة الأعمال الفنية وسخاء العملية الإبداعية فى كل عصر .

ولايوجد حول ذلك رأى حاسم ، بل ربما أدى الاتساع فى محيط الخلافات بين المعايير الفنية إلى تعذر البت فى هذا الأمر ، أو فك النزاع حول القضية التى مفادها : " أى من الفنانين هم العظمـاء وأى الأعمال الفنية هى العظيمة حقاً " بوصفها قضية أولية وأساسية فى الموضوع بأسره[3] .

فالنسـبية هـى الشىء المميز الوحيد فى الآراء حول الفن دائماً ، لكن هذه النسبية لاتقف عـند ذاتهـا ، وإنما تعنى من جانب آخر ، تفضيل ذوق على ذوق ، وهذا بدوره مثار للجدل الذى أوجد نمطاً من الصراع المألوف بين الأذواق والمدارس الفنية ، ثم أدى إلى اتساع دائرة الـنقد ، وتضمنها عديداً من المفاهيم المتعارضة ، فأصبح علم الجمال ميداناً للصراعات التى لايمـتلك أى طرف منها الأدلة الكافية ، أو كما قيل عنه : " أما الجمال فيبدو من الممكن أن نختصم فيه ، ولكن من المستحيل أن نقيم عليه الدليل "[4]

ولاينفى هذا وجود الصفة المشتركة لكل الموضوعات الجمالية أو لمفهوم الجمال عموماً ، فـى حين أن ذلك يعد إشكالاً جديداً لاتقل صعوبته عما يحيط بهذا الموضوع من صعوبات ، فهـذه الصفة (أو السمة المشتركة) تشبه اللون المميز لعدد من الأشياء ، بالرغم من وجوده بمثابة عامل مشترك بينها ، إلا أنه لايمكن تحليله[5] ، وبالإضافة إلى ذلك فإن لفظة (جميل) تستعمل فى الغالب دون تحديد واضح أو بمعان شتى .

ويتضـح لـنا مدى مجانيتها للصواب عند تفكيرنا فيها ، ومثال ذلك وصفنـا لـ (جرعة مـاء) بأنهـا جميلة حين نعنى أنها " روية أو ممتعة "[6] . وينطبق هذا المثل على كثير من

---

3) ــ أ . ف . جاريـت ــ فلسـفة الجمـال ــ تـرجمة : عـبد الحميد يونس وآخرون ــ دار الفكر العربى ــ القاهـرة ــ د. ت. ص80 .

3 ــ توماس مونرو ــ التطور فى الفنون ــ ص140 .

4 ــ أ . ف . جاريت ــ فلسفة الجمال ــ ص11 .

5) ــ المرجع السابق ــ ص14 .

6) ــ المرجع السابق ــ ص17 .

الاســتخدامات لهــذه اللفظة فى حياتنا اليومية ، مما أدى إلى تحقيق فاعلية الآراء الشخصية بوصفها إحدى المصادر التى يعتد بها فى إطار الأحكام الذوقية ، على الأقل بالنسبة للمتذوق الفــرد ، أو فيما يتعلق بعمل بذاته ، حيث إن الموقف هنا ــ وهو وليد اللحظة وفى مواجهة الموضوع مباشرة ــ لايقبل المناقشة أو لايكون مضطراً لها .

ولهذا كله تعددت الأحكام ، وكانت من القوة بحيث ظلت يصادم بعضها بعضاً عبر تاريخ النقد الجمالى ، وتفرض مبرراتها على النقاد والفلاسفة ، حيث أدى بأهم الدراسات النقدية ــ كالدراسة التى قام بها جيروم ستولنتيز فى النقد الفنى ــ إلى استخلاص قضية هى أنه : " فى تقديــر الفن ، فلا نجد شيئاً سوى الآراء الشخصية ، ولايمكن تقديم أسباب ، بل لا حاجة إلى تقديم أسباب فرأى كل شخص هو فى حدوده الخاصة ، نهائى ، حاسم " [7].

وحين يختلف اثنان حول حكم معين فلا سبيل إلى تفضيل أى من رأيهما إلا إذا استندنا إلى قــيمة عامة مرجعها إلى الموضوع الذى اختلفنا حوله ، فيكون المخطىء هو ذلك الذى يعزو إلى العمل صفة لايملكها هذا العمل .

ويمكــن ــ وفقاً لهذه القاعدة ــ أن نحدد الذوق السليم بأنه القدرة التى نتمكن بموجبها من إدراك القيمة الجمالية " عندما تكون موجودة فى موضوع ما " وعلى العكس من ذلك يكون " الذوق الفاسد " سمة لفاقد هذه الامكانية [8]

وحتى هذا المستوى من التحليل لايخرجنا من دائرة النسبية ، كما هو معروف عن إدراك القيم ، ولاسيما القيم الجمالية .

لكــن الباحث هنا ينقلنا إلى نسبية أخرى هى النسبية الموضوعية التى يتلخص موقفها فى النظرية الموضوعية القائمة على " الاعتقاد السائد فى موقفنا الطبيعى ، بأن حكم القيمة يشير إلــى الموضــوع الذى يحتم ــ هو أيضاً ــ أن تكون القيمة نسبية ، وليست مطلقة ، أى أنها ترتــبط بالــتجربة الإنسانية" وإذن فعلى الرغم من أننا نعزو القيمة إلى العمل فإننا لانستطيع اختيار الحكم عن طريق الاختبار الموضوعى للعمل فحسب . وإذن فالنسبى يهيب بالاستجابة الجمالية "[9]

إن النسبية التى يقوم عليها الحكم الجمالى ــ فيما يخص القيمة أو الموضوع ــ تجعل من النقد أمراً ممكنا خصوصاً فى الاتجاه الذى تخوض فيه هذه الدراسة ، ولكن الحكم الشمولى ، أو الصورة الكمالية لهذا الحكم هدف مستحيل فى حالة تناول الموضوعات الجمالية ، والاتفاق علــى الموضوع الفنى ــ حتى فى البيئة الواحدة أو المجتمع الواحد ــ أمر مؤقت لايلبث أن يتلاشى بفعل التغير الزمنى أو بفعل الظروف الحياتية .

ولكن علم الجمال ــ مع كل ماذكر ــ قد وجد بالفعل متمثلاً فى التراث النقدى الكبير ، وفى آراء الفلاســفة ، وبفضــل الجهــود الــتى بذلت لتوجيه الدراسات حوله وبلورته ، وتقسيم الاتجاهــات والأدوار ، أصبحت له مسارات ومدارس معروفة بغض النظر عن النتائج التى

---

7)ــ جــيروم ســتولنيتز ــ الــنقد الفنى ــ دراسة جمالية وفلسفية ــ ترجمة : فؤاد زكريا ــ الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة ــ 1981 ــ ص587 .

8) ــ المرجع السابق ــ ص591 .

9)ــ المرجع السابق ــ ص635 .

تصل إليها عمليات التفسير وفقاً لتلك المسارات والمدارس .

ولكـــنها ــ مع ذلك ــ تقوم على تصنيف الحجج والآراء المتوافقة ، والمتباينة ، وتاطيرها بما يعرف فى تاريخ الفلسفة أو الفكر بفلسفة الجمال ، أو النقد ، أو فيما يمكن أن نعده ــ على ســبيل الــتجاوز ــ الــنظرية الجمالية ، بالرغم من تلك النسبية أو الغموض المسيطر على مجمل الفن ، كما أشرنا فى الفقرة السابقة ، ويمكننا ــ بناء على ذلك ــ التطرق إلى مراحل علم الجمال من خلال الحقب التاريخية للحضارة الإنسانية .

وقد ميز دنيس هويسمان فى كتابه " الاستيطيقا " بين ثلاثة أدوار ازدهر فيها علم الجمال ، أولهـــا : " العصـــر الدجماطيقى " الذى يمثل ــ من وجهة نظره مرحلة المحاولات الأولى ، ويمتد من سقراط إلى بومجارتن ، وبعد أن تجاوز هذه المرحلة ــ كما يجب ــ شهد " عصراً نقديـــا " يمـــثله كـــانط KANT وأتباعه ، ثم نضج واكتمل فى أقل من مائة عام (1750 : 1850) أدرك بعدهـــا سن الرشد وأصبح ثابتاً مطمئناً ، فى حين يعد عصرنا الحالى امتداداً للعصـــر الوضعى ، حيث أصبح علم الجمال " أبعد مايكون عن الاضمحلال بل هو فى تمام الازدهار "[10].

هذا الرأى هو أحد الآراء المهمة فى هذا الاتجاه المؤرخ لعلم الجمال ، وهو يختصر العديد من وجهات النظر الأخرى التى تعتمد على هذا النوع من التقسيمات ، لا لعلم الجمال وحده ، وإنما لكثير من مجالات العلوم والمعرفة فى فروعها المختلفة .

والأهم من هذا ــ بالنسبة لعلم الجمال بالذات ــ أو بالنظر إلى طبيعة مشكلاته التى عرضنا لهـــا هو تصنيفه على نظريات واتجاهات تحتوى على الرصيد التاريخى الكبير من الآراء بعـــد إعـــادة ترتيبها حسب طبيعة كل منها وانتمائه ، وحسب السمة المشتركة بين ممثليه .. وفيما يلى عرض موجز لهذه الاتجاهات :

ثانياً : النظريات والاتجاهات المفسرة للفن

ــ مفهوم العبقرية الملهمة فى الإبداع :

تمـــتد الأفكار الرئيسية لهذا الاتجاه من الحقبة اليونانية فى عهد أفلاطون وأرسطو ، بل لقد وجدت بالفعل عند كل من هوميروس ، وهيراقليطس ، غير أن جذورها ــ بوصفها نظرية أو اتجاهـــاً ــ تنســـب إلى أفلاطون مؤسسها الأول الذى عبر عن وجهة نظره المحددة لذلك من خـــلال عـــدد مـــن محاوراتـــه ، أهمها ــ فيما يتعلق بهذا الأمر ــ محاورة : فايدروس عن الجمـــال ، ومحاورة أيون عن الإلياذة ، ففى فايدروس ــ وهى أكثر التزاماً بموضوعات الفن والجمـــال ــ يوصـــف الإدراك الجمـــالى بأنه نوع من الهوس ، وينسبه إلى " زيوس " الإله الـــيونانى الأكبر[11] ، ويجعل الشعر وحياً من ربات الشعر أو إلهاماً من بنات الآلهة[12]، كما

---

10) ــ هويســـمان دنيس ــ علم الجمال " الاستطيقيا " ــ ترجمة : أميرة حلمى مطر ــ دار إحياء الكتب العربية ــ القاهرة ــ ص .

11) ــ أفلاطون / فايدروس ــ ترجمة : أميرة حلمى مطر ــ ص78 ــ فقرة 249 .

12) ــ المرجع السابق ــ ص105 ــ فقرة 265 .

وصف المعرفة الخاصة بالجمال بأنها " شعور غامض من الرهبة القديمة "[3] . وخلاصة القول بالنسبة لأفلاطون أن الفن ــ أيا كان ــ مصدره إلهام أو وحى من ربات الفنون أو الآلهة عموما .

أما الفنان فهو إنسان مميز بما وهبته هذه الآلهة من قدرة الأخذ عنها والتعبير بملكة الإلهام والعبقرية . ولم يقتصر ذلك على أفلاطون ، كما لم يتوقف عند العصر اليونانى ، فعند العرب أيضا ارتبطت كلمة " عبقرى " بمفهوم شبيه بهذا المفهوم من حيث نسبته إلى قوة مجهولة ، تتجاوز طاقة الإنسان .

وبالإضافة إلى ماعرف عن " شيطان الشعر " الذى يأتى للبعض فى ظروف غامضة ، ليوحى إليهم بأشعارهم التى يبدعونها ، فقد ورد نقلا عن " لسان العرب " أن لفظ " عبقر " أطلق على موقع فى البادية العربية قيل إنه موطن للجن ، وتضمن ذلك المثل المشهور " كأنهم جن عبقر " ونقل عن ابن الأثير قوله :" عبقر قرية تسكنها الجن فيما زعموا ، فكلما رأوا شيئا فائقا غريبا مما يصعب عمله ويدق ، أو شيئا عظيما فى نفسه نسبوه إليها : فقالوا عبقرى "[1] .

وقد لازم هذا التصور العملية الإبداعية فى مراحل عديدة ، وحتى عهد قريب يؤرخ له بالقرن التاسع عشر ، حينما تمثل ذلك فى تيار نظرى ميتافيزيقى يؤمن أنصاره بوجود مصدر آخر أعلى لمفهوم الإبداع يتجاوز به ــ من وجهة النظر تلك ــ الواقع المحسوس ، ويشبه هذا الرأى نظرية أفلاطون فى الإلهام التى وضع أساسها قبل الميلاد بقرون .

ومن أولئك الذين تبنوا هذه الوجهة ، مفكرون متميزون أمثال فيكتور كوزان ، ولافيه وجبريل ساى ، وإثين سوريو ، وتولستوى ورسكن[2] ، وكروتشى الذى يرى أن الفن ليس سوى إلهام[3] .

وهذه الآراء وغيرها ــ مما هى على شاكلتها ــ تضفى على الإبداع سمة التقديس ، وتحيله إلى قوى خفية، أو أنها لاتقدم له تفسيرا كاملا أو واضحا .

وهناك وجهات نظر كثيرة من هذا النوع ، منها مفهوم الحدس عند كروتشه ، أو اعتبار الشعور الجمالى غريزة إنسانية كما هو لدى رسكن الذى يذكر أن هذه الغريزة تنقل عن " جمال الطبيعة الإلهى " .

ويعتنق هذه الآراء أيضا عدد من المبدعين الذين اشتهروا بإبداعاتهم الخالدة ، فمثلا يذكر لامارتن أنه " لايفكر على الإطلاق وإنما أفكاره هى التى تفكر له "[4] .

---

3 ــ المرجع نفسه ــ ص79 ــ فقرة 201 .

1 ــ جاء ذلك فى مقدمة العدد 176 من عالم المعرفة الذى يحمل عنوان " العبقرية والإبداع والقيادة " ــ المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ــ الكويت ــ تأليف : دين كيث سايمنتن ــ ترجمة : شاكر عبد الحميد ــ أغسطس 1993 ــ ص7 .

2 ــ أبو ريان ــ فلسفة الجمال ــ ص51 ، 52 .

ــ 3CROCE (BENDETTO) THE ESSEN OF AESTHEICS, WIIIAM, HEINEMANN. LINDON, 1921. P. 8 .

4 ــ أبو ريان ــ فلسفة الجمال (المرجع السابق) ــ ص147 .

ويعترف جيته بأنه لم يبذل أى جهد عند كتابته لام فارنر سوى الإنصات إلى باطنه ، أما شوبان فيقال عنه إنه يبدع بصورة تلقائية ، وإن الإلهام يأتيه بصورة فجائية ، ودون توقع منه ، وقال كولردج أنه كان " يكتب أثناء نومه كما لو كان مسحوراً "[5] .

وينطبق هذا على آراء المبدعين الرومانتيكيين جميعاً ، كقول نيتشه " إن الإلهام ضرب من السكر والنشوة والتخدير " ، أو كما تخيل بتهوفن " أنه يسمع الله يهمس فى أذنيه " ، وقد ذكر عن شلتوبريان قوله " إننى لأستلقى على سريرى ، وأغمض عينى تماماً ، ولاأقوم بأى مجهود ، بل أدع التأثيرات تتتابع مافوق شاشة عقلى ، دون أن أتدخل فى مجراها على الإطلاق "[1] .

وكل ذلك إلى جانب تناول الأحلام فى الحركة الرومانتيكية بوصفها فاعلاً حقيقياً ومؤثراً قوياً فى العملية الإبداعية لدى العباقرة والمفكرين الكبار[2] .

والمهم فى هذا الاتجاه أنه يلغى أى فعل للعقل فى الفن ، كما يتمثل هذا فى أغلب الآراء التى يقوم عليها ، ولايفسر الإبداع بالنظر إلى الإلهام والعبقرية سوى اللحظات التى يعلن عنها روادها على أنها فجائية ، لاتخضع لقانون محدد ، فهى كالحلم أو الخيال أو الحدس .. وغير ذلك من المفاهيم الغامضة التى لاتجد لها تفسيراً فى الواقع الإنسانى .

ب ــ المسار العقلى فى تفسير الظاهرة الفنية

فى مقابل نظرية الإلهام والعبقرية المشار إليهما ظهر اتجاه آخر يستند فى مقومات وجوده إلى الواقع من ناحية ، وإلى الإنسانية الإبداعية من ناحية أخرى ، هو الاتجاه العقلى ، أو النظرية العقلية كما تسمى فى بيان ترتيبها بالنسبة للاتجاهات الأخرى[1] ، وهى تقوم أساساً على الفكر والتأمل الواعى المتزن . وقد جاء هذا الاتجاه موازياً لحركة التطور التى أرسى دعائمها العقل فى كل المجالات ، وأخضعت الدراسات الجمالية كذلك للمعيار العقلى ، وبعد تغلب هذا الطابع على الاتجاهات الحديثة والمعاصرة بأكملها ، التى تتصور أن كل شىء لابد أن يقع تحت سيطرة العقل . ويأتى فى مقدمة ذلك آراء الفلاسفة والمفكرين الذين وضعوا أركان الفكر الحديث ، أمثال كانط وهيجل ، وقدر هائل من المفكرين والمبدعين فى عصر النهضة ، ومأأدلى به نقاد هذه الفترة من ملاحظات وتوجهات لترجيح كل ماهو عقلى ، ثم ماتلا ذلك من تيارات فكرية تسير فى الاتجاه نفسه . ولايزال حتى يومنا هذا ينظر إلى أى منهج عقلى ، أو التزام بشروطه ، على أنه تجاوز حقيقى لمراحل الركود والتخلف ، وأن ذلك يرمز إلى التطور والثورة على الموروث والقديم . ولقد بلغ الأمر بهذا الاتجاه إلى حد وصف ماكان يعد إلهاماً أو وحياً معجزاً للإنسان بأنه ليس إلا نتاجاً عقلياً ، وأن مايعرف باللاوعى ليس إلا خلاصة للفكر الواعى الطويل والمضنى . وتتكون حصيلة الفن ــ فى خلاصة هذه

---

5 ــ المرجع السابق ــ ص148 .

1 ــ على عبد المعطى ــ فلسفة الفن ــ ص30 .

2 ــ المرجع السابق ــ ص31 .

1 ــ المرجع السابق ــ ص39 .

الآراء ــ بصورة تدريجية حتى تصبح الأفكار المتعلقة بها رصيداً حقيقياً لعملية الإبداع . وتقوم هذه العملية إذا ردت لمصادرها الفعلية على نتائج الدراسة والتحصيل الدائبين للفنان ، أو المبدع ، وليست مجرد عمل إبداعى تلقائى[2] .

وقد برز فى بداية القرن التاسع عشر أقوى هذه التيارات الممثلة لهذا الاتجاه من خلال النظرية " الشكلية " المتأثرة بكانط ، وممن صاغوا هذا التوجه كان ج . ف . هيربارت الذى ذكر فى كتابه " مدخل إلى فلسفة تطبيقية عامة " عام 1808 : " إن الشكل يكون ذا قيمة ، بقدر مايتلاءم مع ظروف الخلق الفنى التى تختلف من فن إلى آخر " انطلاقاً من الإيمان بأن " جمالية عقلية يجب أن تنحصر فى دراسة الشكل "[3] ، ثم تعمق هذا المسار العقلى للشكل الجمالى بعد ذلك ، على مدى القرن التاسع عشر ، بفضل تلاميذ هيربارت[1] ، ولم يكن ذلك سوى أحد الاهتمامات التى اعتمدت فى تفسير الفن والجمال على المقاييس العقلية والخبرة العملية .

وأخذت الآراء تتركز فى هذا الجانب ، وتقيم الدراسات على أساس ارتباط الإبداع بالتجارب العقلية والخبرات المكتسبة ، على شاكلة الدراسة التى قدمها جون ديوى فى كتابه " الفن خبرة "[2] ، أو فلسفة آلن Alain التى تقوم على أن الفنان : " إنما هو صانع Artisan قبل أن يكون فناناً Artiste [3] .

ويتفق هذا الرأى مع توجهات أبرز المدارس الحديثة والمعاصرة ، كالوجودية التى تحصر الإبداع فى علاقة الإنسان بوجوده وبالآخر ، أو الماركسية التى تربطه بالعمل وعلاقاته المتجددة . وفى هذا الإطار يذكر جوزيف كونراد Joseph Conrad فى مقدمة روايته " جندى النارسيسوس (النرجس) عن مهمة الفنان بأنها " محاولة تتسم بالإصرار الكامل من أجل إعطاء الكون المنظور أعلى حق له ، عن طريق إلقاء الضوء على الحقيقة الكثيرة والواحدة ، الكامنة من وراء كل مظهر له ، فهى محاولة للاهتداء إلى ماهو باق وأساسى ، إذن فالفنان ــ شأنه شأن المفكر أو العالم ــ ينشد الحقيقة[4] .

وتتصف الموضوعات الجمالية ــ طبقاً للنظرية العقلية ــ بأنها " إمكان " أو " قدرة " على إحداث تجارب لها قيمة باطنة ، فالقيمة الجمالية ــ من وجهة نظر " النقد الفنى " ــ هى سمة " علائقية Relational " تشير من جانب آخر إلى التجربة الجمالية[5] .

وهكذا فإن المضمون الجمالى أو حتى الشكل الجمالى ، لايعد غامضاً أو مجهول المصدر ، بل يملك أساساً عقلياً وهدفاً رسم وخطط له من قبل الفنان المفكر ، وفى ذلك يقول هربرت ماركيوز : " يسعنا مؤقتاً تعريف الشكل الجمالى بأنه نتيجة تحويل مضمون معطى (واقعة حاضرة أو تاريخية شخصية أو اجتماعية) إلى كلية مكتفية بذاتها :

---

2 ــ المرجع السابق ــ ص40 : 41 .
3 ــ أندريه ريشارد ــ النقد الجمالى ــ ص181 .

1 ــ المرجع السابق ــ ص182 : 183 .
2 ــ زكريا إبراهيم ــ فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ــ ص101 : 102 .
3 ــ المرجع السابق ــ ص135 .
4 ــ جيروم ستولينر ــ النقد الفنى ــ ص455 ــ نص منقول عن جوزيف كونراد .
5 ــ المرجع السابق ــ ص636 .

قصيـــدة ، مسرحية ، رواية ... الخ "[6] . وسواء أكنا ننظر فى تلك الواقعة إلى المضمون أم إلـــى شـــكلها الفـــنى ، فـــإن الأمر لايتعدى فعل العقل فى التاريخ ، أو الواقع ، أو التجربة الإنسانيـــة ، وإعادة صياغة كل ذلك فينا ، وبهذا يأتى دور المهارة أو الصنعة الفنية بوصفها صـــورة من صور إضفاء العقلية العملية على واقعنا من خلال الإبداع ، الذى يحتاج إلى هذه المهـــارة ، أو مايسميه البعض بـــ " التقنية " ، إذ لايمكن بدون هذه التقنية أو بقدر منها على الأقل إنجاز أى عمل فنى[1] . لكن الفن هنا ـــ بوصفه خاضعاً للتجربة والمهارة ـــ يمزج بين الجوانب الفكرية والانفعالات ليكون أكثر شمولية للتجربة الإنسانية ومضمون الخيال ، ويكون الفنان هو من استوعب كل جوانب هذه التجربة من ناحية انفعالاته هو ، ثم من خلال معرفته للعـــالم مـــن حوله ، فتحقق لديه ـــ إثر هذا ـــ القدرة الإبداعية الكامنة فى شمولية تخيلاته أو تصـــوراته الذاتية[2] . ومايقوم به الشاعر ـــ على سبيل المثال ـــ ليس أكثر من " خلط الفكر ذاته فى الانفعالات " ليكون العمل الفنى بذلك الخيال والفكر معاً[3] .

وهـــذه التجربة ، التى يمكن جعلها تجربة خيالية ـــ من بعض النواحى ـــ هى حتماً تجربة حســـية ، لكـــنها " رفعت إلى المستوى الخيالى بواسطة فعل الوعى " ،أى أنها بمعنى آخر " عبارة عن تجربة حسية بالإضافة إلى الوعى بهذه التجربة "[4] . وذلك فى النهاية هو المنهج الذى يمكن أن يسلكه النقد ، من الحسى إلى الخيالى ، ثم الوعى والإدراك بالمضمون الحاضر فى الفن كتلاءم بين مارسمه الخيال وماحققته التجربة .

هـــذه الرؤية ليست منسجمة دائماً ، من جهة أنها تحقيق للتصالح بين الإنسان وواقعه من خـــلال الإبداع الفنى ، ولكنها جاءت فى بعض التيارات المعاصرة ـــ وعلى وجه الخصوص فى الوجودية ـــ شكلاً من أشكال التمرد ، فالفنان يدرك الواقع ويستوعبه ، لاليحيله إلى خياله فـــى صياغات فنية فحسب ، وإنما ليعيد تشكيله وفقاً لإرادته الحرة والمتمردة على ذلك الواقع المأساوى المفروض عليه ، وكانت الرؤية الوجودية ـــ فى الأدب مثلاً ـــ تنطوى على كشف لمأساة الإنسان فى مواجهة زيف هذا العالم ، كما بدا لها .

وقـــد عـــنى الأدب الوجودى ـــ لاسيما عند سارتر بتعرية الطبيعة العبثية ، واللاعقلانية للإنسان[5] .

أمـــا البير كامى فيربط بين الإبداع والتمرد ، أى أن الفن ـــ من وجهة نظره ـــ يجب أن يســـهم فـــى تغيير العالم ، إنه على الإنسان أن "يعيد تشكيل العالم وصياغته من خلال عمله الفـــنى ، أو بمعـــنى آخر : على الفنان المتمرد أن يحاول فرض شكل فنى منظم ، أو صورة معقولـــة علـــى العالم[1] ، وعلى ذلك يكون الفنان صانعاً للعالم الذى يريده ، لا الذى يفرض

---

6 ـــ هربرت ماركيوز ـــ البعد الجمالى ـــ ص19 .

1 ـــ روبيـــن جـــورج كولـــنجورد ـــ مبادىء الفن ـــ ترجمة : أحمد حمدى محمود ـــ الدار المصرية للتأليف والترجمة ـــ القاهرة ـــ 1966 ت ص37 .

2 ـــ المرجع السابق ـــ ص362 .

3 ـــ المرجع نفسه ـــ ص367 .

4 ـــ المرجع نفسه ـــ ص380 .

5 ـــ محمـــد زكى العشماوى ـــ فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر ـــ دار النهضة العربية ـــ بيروت ـــ 1981 ـــ ص202 : 203 .

1 ـــ المرجع السابق ـــ ص207 .

عليـــه ، ويتحقق هذا بكامل وعيه وفكره .

إن مضمون الوجهة العقلية فى الفن يتلخص فى موقفها الثابت تجاه العبقرية الفنية بوصفها غير متعارضة مع العقل ، بل تقرر أن الفن لايصدر إلا عن العقل الناضج المستنير[2] . وقد ترتـــب علـــى هـــذا كثـــير من المناحى التجريبية التى تعتمد على القواعد العلمية المتبعة فى المجـــالات الأخـــرى غير الفن ، على غرار الأسلوب الذى اتبعه فخنر Gustar Thedor Fechner (1801 : 180) حيـــن استخدم الاستقراء للكشف عن الجمال انطلاقا من وحدات الجمال الجزئية المحسوسة[3] .

ويلخـــص فان جوخ هذا الموقف فى النص التالى : " إن العملية الإبداعية فضلاً عن أنها تقوم على حصيلة ضخمة من الخبرة الطويلة والعمل المضنى والدراسة المستمرة هى أدوات الإبداع ، إلا أن تمام العمل الفنى واستيضاح أمره لايمكن أن يتحقق مقدماً ، بل لابد من الأداء أو التنفيذ ، إذ هو المحك الأول لكل فكرة فنية"[4] .

وســـواء أكان الأمر يتعلق بالعملية الإبداعية أم بالكشف عنها ، فإن المعيار فى هذا الاتجاه يـــأتى من العقل دائما ، ولعل أوضح تعبير عن هذه النظرية مايمثله الفرنسى هنرى بركسون h. Bergson (1809 : 1941) ، وبعـــض الوجوديـــين الآخرين فى مفهوم الجهد العقلى leffort intellectuel الذى ينتهى إلى أن أى إبداع أو ابتكار ينتج بالضرورة عن جهد عقلى بـــالغ ، يصـــحبه التوتر والقلق واستخدام كل الإمكانات العقلية ، ويكون الناتج عملاً إبداعيا يـــتحقق مـــن خـــلال المثال الذى كان المبدع يضعه نصب عينيه أثناء عملية التفكير والخلق الإبداعـــى ، أو مايعـــرف بالتخطـــيط الكلى لذلك المثال الذى يتبلور مسبقاً لدى العبقرى[5] ، ويـــؤدى ذلـــك الجهـــد إلـــى الناتج العقلى للابداع أو الابتكار وتلك هى العملية الإبداعية أو (الاختراع)[6] .

ومن خلال الاهتمام بالعقل فى ابتكار الموضوعات الفنية ودراستها ، بدأت المعايير الذوقية تتطور فى أغلب فروع الفن ومجالاته ، ففى ميدان التشكيل المعمارى ظهرت اكتشافات تحدد العلاقـــة بيـــن الأوضاع المختلفة والايحاءات بالحركة والسكون[7] ، إلى جانب دراسة البيئة والمـــناخ ، ووضـــع مظاهر الطبيعة المختلفة فى الاعتبارات الإنشائية العمرانية ، واستخدم اللون والضوء وانعكاساتهما على أنها أهم وسائل تعبيرية فى التصوير ، كما لوحظ لدى فان جـــوخ الذى أعلن فى رسالة لأخيه " تيو " عام 1888 أنه باستخدام اللون : " أعبر بقوة أكـــثر عما أريد التعبير عنه "[1] . أو سيزان الذى قيل عنه إنه : " حين يعطى اللون أبعاده ، يعطى الشكل تمام اكتماله "[2] . وقد وصفت لوحة بيكاسو " صبايا أفينون " بأنها كانت " تعبر

---

2 ــ أبو ريان ــ فلسفة الجمال ــ ص148 .
3 ــ المرجع السابق ــ ص52 .
4 ــ المرجع نفسه ــ ص152 (نقلاً عن فان جوخ) .
5 ــ عبد الحليم محمود السيد ــ الإبداع والشخصية ــ دار المعارف ــ القاهرة ــ 1971 ــ ص237 .
6 ــ المرجع السابق ــ ص241 : 243 .
7 ــ يحيى حمودة ــ التشكيل المعمارى ــ دار ا لمعارف ــ القاهرة ــ 1984 ــ ص73 : 84 .
1 ــ أندريه ريشار ــ النقد الجمالى ــ ص41 .
2 ــ المرجع السابق ــ ص41 .

عـن ثـورة فـى فـن التصـوير واستبصار جديد بالواقع " ، واللوحة المذكورة ــ كما هو معـــروف ــ هى أشهر لوحات بيكاسو التجريدية التى رسمها عام 1907 ، وتأثر بأسلوبها عديد من الفنانين[3] .

لقد انتهى هذا الاتجاه إلى ترسيخ القاعدة العقلية القائمة على التفكر والتأمل واستخدام الفنان أو المبدع كل الوسائل المتاحة له فى العمل الفنى ليكون إنجازاً معبراً ، ثم تقييم هذا العمل من خـلال تلك القاعدة ذاتها ، وبالنظر إلى الخبرة والتجربة . وكان هذا تحولاً تاريخياً مهماً فى الـرؤية الخاصـة بالفـن ، من اللاهوتى والميتافيزيقى والمجهول ، إلى الإنسانى والواقعى المدرك ، أو المواكب لحركة التطور التى تشهدها البشرية فى كل الميادين .

جـ ــ *المسار الاجتماعى ومعيار القيمة فى الفن :*

اعتمدت نظرية الإلهام والعبقرية على الفرد الملهم الذى حبته الطبيعة بقدرات خارقة تمكنه من العطاء الفنى ، بينما قامت النظرية العقلية على التفكير والتأمل ، ومن ثم التجربة والخبرة مـن جهـة الصقل الدائم والمثمر لشخصية الفنان الذى يصنف بوصفه مفكراً بارزاً وصانعاً ماهراً .

أما الاتجاه أو المسار ــ الذى نحن بصدده ــ وهو التفسير الاجتماعى للفن ، فإنه يقوم على رؤية أكثر شمولية لعملية الإبداع ، من حيث إن دور الفرد فيها محدود أو يقتصر على تجسيد النحن من خلال إبداعاته التى تنطلق وتقيم بالنظر إلى روح الجماعة ومعتقداتها ، ولذلك فإن الفـن ــ بالنسبة لهذه الرؤية ــ هو إنتاج جمعى ، تعد الجماعة هى الصانع الأول له وللفنان معـاً ، ثم تقيم الإبداع على هذا الأساس ، وقد تحدد وفقاً لذلك مفهوم التذوق الجمالى بوصفه مقياسـاً عاماً ، يشترك فيه الأفراد باشتراكهم فى عضوية الجماعة ، كما تحدد الفن على أنه تعبـير عن المجتمع ، ونتاج لعلاقاته ، وتولد بهذا مفهوم الفن لكونه عملاً اجتماعياً Jrarail social ، والفنان بوصفه محترفاً لمهنة[1] .

واصـبح يـنظر للأعمـال الفنية على أنها وقائع إيجابية اجتماعية تسهم فى حركة المجتمع وتطويره ، وبرز هذا المسار فى العصور الوسطى متمثلاً فى ظهور الحِرف الفنية التى بدأت وكأنهـا توجـه جديـد ، تحرص عليه بعض المجتمعات آنذاك ، ثم تعمق وتطور منذ القرن الثامن عشر ، حيث أصبح الفنانون صناعاً يجيدون المهارات الحرفية والمهنية التى تجمع بين حاجات المجتمع ورموزه الوطنية[2] .

وقـد أمكن قبل ذلك وصف عصر النهضة فى إيطاليا مابين عامى 1300 : 1550 بأنه : " أعظـم فترات فن الرسم فى تاريخ الفن الغربى " انطلاقاً من أن يقوم بدور رئيسى فى الحياة الاجتماعية "[3] ، حيث تبلور هذا المفهوم مصاحباً لمراحل التاريخ الاجتماعى بوجه خاص ،

---

3 ــ جيروم ستولنيتر ــ النقد الأدبى ــ ص199 .

1 ــ زكريا إبراهيم ــ مشكلة الفن ــ ص111 .

2 ــ المرجع السابق ــ ص111 : 112 .

3 ــ سـيدنى فنكشـتنين ــ الواقعـية فـى الفن ــ ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد ــ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ــ بيروت ــ 1981 ت ص83 .

مـــثلاً فى عصر الإقطاع حين تولدت الحاجة إلى مهارات فنية معينة كالنجارة أو النحت ، أو فى البناء والزخارف ، وتوطيد التعاليم الدينية فيما بعد ، كما كانت له فعالية فى التثقيف وبث القيم والعقائد عن طريق التمثيليات والتصوير على الجدران[4] .

وكـــان عصـــر النهضـــة فـــى أوربا عموما مثالاً حيا لتوطيد الرؤية الاجتماعية بالنسبة لموضوعات الفن الحديث واتجاهاته ، إذ كان فنانو تلك الحقبة يركزون على الصور الإنسانية الواقعية ذات الطابع الاجتماعى[1] .

ومـــن الواضـــح أن المدرســـة الاجتماعية ، فى تقييم الإبداعات الفنية قد ارتبطت ــ منذ ظهورهـــا ــ بالواقعية التى حققت تقدما ملموسا فى هذا الميدان ، جعل المسار الرئيسى للفن هـــو الإنسان وقضاياه ، وعكس أزماته المختلفة ، كظواهر الفقر والبؤس وغيرها ، مما ظهر لدى بعض كبار المبدعين آنذاك ، أمثال الفنـــان هيرونيمـــوس بـــوش H. Bosch حوالـــى (1450 : 1516) ، أو الرسام الألمانى ماتيس بنثارت حوالى (1455 : 1528) فى لوحته " مذبح كنيسة أيزهايم "[2] الشهيرة ، وغيرهما كثير ممن عبروا عن الواقع الإنسانى فى أشكاله وصوره المتعددة فى أوربا ، فيما عرف بعصر النهضة .

كمـــا أن هـــناك من ينظر إلى الواقعية على أنها جانب من الفن الاجتماعى ، ويؤرخ هذا الـــرأى لظهور الواقعية الاجتماعية فى الفن بعام 1840 على يد الروائى والبحاثة الفرنسى " شانفلورى " الذى ينسب إليه هذا الاستخدام ، كما يرجع إلى تثبيت بعض الاتجاهات التى كان مـــن شأنها بلورة فكرة الأعمال القومية على غرار عملى " دوميه الجمهورية عام 1848 و " الطحـــان عام 1849 ، حيث قال : " شانفلورى " : " بعد هذا العمل صار دومييه من جماعة الفنانين الأرباب "[3] .

وقـــد عمـــد برودون فى كتابه " مبدأ الفن ومصيره الاجتماعى " عام 1865 إلى تأكيد دور الفن فى " كمال المجتمع إذ يدلنا على الجراح الاجتماعية : كالبؤس والخبث وأشكال اللاأخلاق المتـــنوعة "[4] ، ثـــم أثـــنى (أى برودون) على أعمال الرسام الواقعى (كوربييه) مثل " قصابى الحجارة " و " الصبايا على ضفاف السين " و " المستحمات " .. الخ [5] .

وقـــد ذكر هربرت ريد فى كتابه " فلسفة الفن الحديث " : أن الواقعية والتجريدية قد ظهرتا مـــن خـــلال اعـــتمادهما على الذوق العام أو الحس المشترك Common Sense [6] ، كما اســـتعمل اصـــطلاح الواقعـــية المشتركة Socialist Realism فى تحليلاته التى تربط بين الواقعية فى الفن والمجتمع الاشتراكى فى روسيا بعد ثورة عام 1917 [7] .

---

4 ــ المرجع السابق ــ ص 83 : 85 .

1 ــ المرجع السابق ــ ص89 .

2 ــ المرجع السابق ــ ص101 .

3 ــ أندريه ريشار ــ النقد الجمالى ــ ص82 .

4 ــ المرجع السابق ــ ص83 .

5 ــ المرجع السابق ــ ص84 .

6 ــ HERVERT READ/ THE PHILOSOPHY OF MODERN ART/ FABER/ LONDON 1946. P. 88 .

7 ــ IBID. P. 96 .

وبذلك فإن العلاقة بين عملية الإبداع والتصورات أو المضامين " الجمعية " تتحدد وفقاً لمبدأ الواقعية ، والواقعية الاجتماعية على وجه الخصوص ، ويمكن أن تكون مهمة علم الجمال ــ بناء على ذلك ــ هى الكشف عن تلك العلاقة الفعلية التى تربط بين العمل الفنى والوسط الاجتماعى المنبثق عنه .

وقد يكون من المفيد الاستدلال على ذلك بالرابطة التى تجمع بين ظهور الفن والدين فى المجتمعات القديمة ، حيث رأى " آلن Alain " أن فنوناً كالمعمار والتمثيل المسرحى ، تنطوى تحت مفهوم الفنون الاجتماعية[1] . وكما هو معروف ، فإن بداية مثل هذه الفنون ارتبطت بالمعابد الدينية القائمة على أسس ومعان أخلاقية تجسد عقائد تلك المجتمعات وأخلاقياتها .

وعندما كان ظهور الواقعية مرتبطاً بالفكر الاشتراكى كان يعاب على الفنانين فى الأنظمة الرأسمالية تأكيدهم النواحى الفردية ، فقد ورد عند أرنست فيشر قوله " إن السمة المشتركة بين جميع الفنانين والكتاب المرموقين فى المجتمع الرأسمالى إنما هو عجزهم عن التصالح مع الواقع الاجتماعى المحيط بهم "[2] .

وقد كان المعيار الاجتماعى تاريخياً مرتبطاً بمثل هذه التيارات التى تسود فيها روح الجماعة من خلال واقعية إيجابية ، كالواقعية الاشتراكية ، كما عناها مكسيم غوركى ، أو مفهوم " الفن الاشتراكى " ــ كما هو معروف بالنسبة للاتجاه الماركسى ــ إذ تقوم الواقعية الفنية فى الفكر الاشتراكى على وجهة نظر ماركسية تعطى الأهمية القصوى لتفاعلات الواقع المتجدد فى مقابل محدودية الفنان أو الناقد الفرد ، وضآلة كل منهما ، ويتلخص ذلك فيما يلى : " إن عملية التبسيط والدوجماطيقية ، سواء فى دراسة الأدب والفنون أم فى الخلق الفنى ، تكشف عن عجز الناقد والفنان أمام تعقيد عمليات الواقع ، وتنوع الحياة وتراثها "[3] .

ولهذا السبب يعتقد الماركسيون أن بقاء الأعمال العظيمة وتخليدها يظل متوقفاً على مدى احتفاظها بالإثارة ، ومخاطبة المشاعر الجماعية ، وحث القوى العاملة على العطاء والإبداع فى ميدانى العمل والوعى[4] . ويرى عالم الاجتماع المشهور دور كايم أن الفن " ظاهرة اجتماعية " انطلاقاً من أن الإبداع الفنى قائم على عوامل أساسية من بينها الجنس والطبيعة والتراث ، بالإضافة إلى الأساليب التقنية السائدة والموروثة ، وكذلك المقومات الفكرية والجمالية المعاصرة للفنان[1] .

ويذكر فى هذا الصدد أن الدين هو النظام الاجتماعى الأول الذى تسبب فى ظهور الفن بالنظر إلى سيطرة رجال الدين والسحرة على الحياة العامة فى المجتمعات البدائية[2] . كما يعد الفن ــ من وجهة نظر (تين H. Taine) ــ ظاهرة طبيعية تخضع للعقلية الجماعية ،

---

1 ــ زكريا إبراهيم ــ مشكلة الفن ــ ص123 .
2 ــ ارنست فيشر ــ ضرورة الفن ــ ص124 .
3 ــ عبد المنعم الحفنى ــ الأدب والفن فى الاشتراكية ــ ص103 (عن ماركس) .
4 ــ المرجع السابق ــ ص110 .

1 ــ على عبد المعطى محمد ــ فلسفة الفن ــ ص71 :72 .
2 ــ محمد على أبو ريان ــ فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ــ ص146 : 147 .

ولأخـلاق الجماعـة وعاداتها ، وبالرغم من اتصافها بالتلقائية ظاهرياً فإنها تخضع لقوانين الحياة الاجتماعية وشروطها[3] .

وفـي هذا السياق أيضاً يذكر جان دوفينو فى سوسيولوجيا الفن " أن تجذر الإبداع الفنى هو فـي نفـس الوقـت تحليل لكل الرموز الاجتماعية التى تتبلور فيه ، والتـى يبلورهـا فـي سياقـه "[4] .

ومعـنى هذا أن العملية الإبداعية فى مجملها تعتمد على مكونات البيئة الاجتماعية للإنسان وعناصـرها الـتى توهبها المضمون ، ثم تعطيها الشكل النهائى لشرعية الوجود والبقاء عبر التزامها بوسائل التعبير ذاتها ، التى يعتمدها المجتمع ، وبهذا يقترن الفن بالحضارة[5] .

وعلـى هـذا النحو تكون هذا الاتجاه المهم فى تاريخ الفكر النقدى ، الذى عمل على تتبع المصـادر الأساسـية للإبداع الفنى بشقيه العملى والمعيارى ، مدعماً للاتجاهات الأخرى فى تشكيل الرؤية العامة للفن وتفسير آثاره .

د : النظرية النفسية :

ويقوم هذا الاتجاه فى أهم مراحله على ثلاثة جوانب رئيسية هى :

أولاً : اعـتماد الإبـداع الفـنى اعـتماداً تاماً على حياة الفنان ومضمونه الذاتى الكامن فى اللاشـعوره ، وتأثـر أى موضـوع فنى فى شكله ومضمونه بذكريات مبدعه ، ورغباته ، ولاسـيما فـى سـنى حياته الأولى ، وذلك وفقاً لما أورده فرويد Fruid فى نظرية التحليل النفسـى ، حيـث قـام هو وتلاميذه بتحليل نماذج من الأعمال التاريخية المعروفة فى الفنون والآداب . وقـد قامـت فى هذا الشأن دراسات مستفيضة لتاريخ مبدعيها ، كما هو الحال فى دراسة فرويد لليوناردو دافنشى وديستوفسكى ، بالإضافة إلى تحليلات شارل بودوان C. H. Beaudoin فـى كتاب " التحليل النفسى والفن " الذى حاول أن يطبق من خلاله آراء فرويد فـى تحلـيل العمـل الفـنى ، بتناوله عدداً من أعمال كل من شكسبير وهوجو ، والتنبه إلى مدلولاتهـا الرمزية ، والإسقاطات التى كانت تشير إلى حياتهما الخاصة ، موضحاً عدداً من الحالات التى يستخدمها اللاشعور فى ظهوره عبر العمل الإبداعى ، شأنه شأن الحالات البديلة الأخرى التى تتبع وسائل التحويل أو التكثيف أو النكوص أو الإسقاط[2] .

ثانياً : تحولت تلك الآراء إلى اتجاه عرف فى تاريخ فلسفة الجمال بالنظرية السيكولوجية أو النفسية ، وتطور هذا الاتجاه إلى جانب عملى تطبيقى تمثله المدرسة السريالية فى الفن[3] .

ثالثاً : انبثق عن مدرسة التحليل النفسى هذه تشعب آخر يعطى اللاشعور مفهوماً أوسع هو " اللاشعور الجمعى " كما ورد لدى يونج Jung ، ويمثل أحد أهم مقومات النظرية النفسية التى

---

3 ــ زكريا إبراهيم ــ مشكلة الفن ــ ص126 : 127 .

4 ــ جان دوفينو ــ سوسيولوجيا ــ ص53 .

5 ــ LEVEN. 1. SCHUCK, THE SOCIOLOGY OF TASTE, LONDON (RUSKIN) 1944, P. 63 .

1 ــ زكريا إبراهيم ــ مشكلة الفن ــ ص187 : 188 .

2 ــ على عبد المعطى ــ فلسفة الفن ــ ص82 : 83 ومابعدها .

تضمنتها عملية تفسير الفن إلى جانب المسارات أو الاتجاهات الأخرى .

وقد رأى فرويد وأتباعه أن أساس هذه النظرية يكمن فى أن عملية الإبداع لاتعدو كونها تحويلاً لمضامين اللاشعور إلى عمل ملموس ، ويعتمد هذا على ظروف الفنان وحياته الطفولية التى تظل قائمة فى عقله الباطن أو لاشعوره ، وهى ذاتها التى تتخارج فى الفن بالكيفية التى تناسب طبيعتها وقوة تأثيرها على واقع الفنان .

وقد قام السرياليون Surrealistes ــ فى محاولة لتطبيق ذلك ــ باعتماد أسلوب التداعى الحر Free Association فى تحفيز ذواتهم ، واستدعاء مكامن اللاشعور لصياغتها فنياً ، فعرف إنتاجهم بالفن السريالى .

وقد ظهر هذا الاتجاه فيما عرف بالثورة السريالية منذ صدور بيانها الأول ، الذى أعلنه أندريه بريتون عام 1924 ، مبتكراً أسلوب الكتابة التلقائية ، والخطب الارتجالية ، إضافة إلى ماتسفر عنه التداعيات الحرة فى التصوير والرسم ، وذلك التعبير عما يحتويه اللاشعور ، فجاء إنتاج السرياليين غامضاً غريباً على غرار الحلم أو الجنون[1] .

ويعتقد السرياليون أنهم يقومون فى ذلك بتحرير الإنسان من العقد التى كونها العالم الخارجى ، إذ تؤدى العملية التلقائية إلى إخراج مضامين اللاشعور المكبوتة التى تمارس ضغطاً مستمراً على النفس ، وتتسبب فى آلامها .

ويتم هذا بغض النظر عن الشكل الذى تتخذه طبيعة التعبير السريالى ، فقد يكون هذا الشكل غريباً مشوهاً ، ولهذا كانت الفنون السريالية تجسيداً لذوات مبدعيها ، وبالطريقة التى يخرجونها بها ، مهما كان العمل شاذاً غير مفهوم .

وقد أتى ذلك بنوع من الإنتاج الفنى ، يخلط بين الأسطورى والحقيقة ، وبين الحلم والواقع ، أو بين الحياة والسحر ، أو العقل والجنون ، فى حين تبدو المفاهيم متناقضة ظاهرياً ، فإنها تجد لدى السريالية مايفسر ارتباط بعضها ببعض ، مما جعل تعريف السريالية ــ بوصفها اتجاهاً فنياً ــ مطابقاً لمضمونها المتحرر من أى مفهوم للعقل أو الأخلاق وفقاً لمعناهما المألوف ، فهى حركة " ذاتية نفسية صافية يقصد بها التعبير إما شفاهة وإما كتابة ، أو بأية طريقة أخرى عن العمل الواقعى للفكرة يمليها الفكر ، فى غياب كل مراقبة يمارسها العقل بعيداً عن كل انشغال جمالى أو أخلاقى "[2] .

وعلى هذا النحو تكون الغاية للسريالية ــ بوصفها مذهباً أو اتجاهاً ــ فى تاريخ التفسير الجمالى ، هى تحقيق الذات فى شكل واقعية جديدة لاتعبأ بالفكر فى نظامه المعتاد[3] ، وإنما تهتم بالخلط والتقارب المفتعل والتعسف ، كإشارة للتداعيات الذاتية فى الحياة العادية للفنان ، التداعيات الآتية من الأغوار السحيقة للنفس ، ومن خيال الإنسان الجامح ، أو من الأحلام والجنون ،التى جعلت من السريالية ، بوصفها مذهباً يبدو وكأنه " ملقى افتتانات النوم والخمر " أو تذكير " بهذيانات المختلين " فى قصائد الشعر وفنون التصوير ، حيث تتجدد المعانى

---

1 ــ جان برتليمر ــ بحث فى علم الجمال ــ ص76 : 78 .

2 ــ فيليب فان تيغيم ــ المذاهب الأدبية الكبرى ــ ترجمة : فريد أنكونيوس ــ عويدات ــ بيروت ــ 1983 ــ ص317 .

3 ــ المرجع السابق ــ ص319 .

والمفاهيم التى لاوجود لها[4] .

وبالرغم مما أثاره أندريه بريتون ، مؤسس السريالية فى بياناته الشهيرة ، منذ الربع الأول من بداية هذا القرن ، فى موضوع الإبداع السريالى وارتباطه بالهذيانات والأحلام ، فإن جذور هذا الاتجاه تمتد إلى المؤسس الحقيقى لمدرسة التحليل النفسى سيجموند فرويد ، الذى صاغه وعبر عنه فى كتابه ، فقد ألف فرويد كتابه المعنون بـ " الهذيان والأحلام فى الفن " ، وكان هذا الكتاب محتويا أغلب تلك التصورات ، والتناقضات التى قامت عليها السريالية[1] .

أما مفهوم اللاشعور الجمعى ، كما هوعند يونج Jung فقد تحولت هذه المرجعية التى يعتمد عليها الإبداع من الذاتية الفردية إلى مضمون أوسع نشاطا ، وأكثر تعقيداً ، فالفن ليس إنتاجاً فردياً فحسب ، بل هو نشاط عام صادر عن " الروح الجماعية أو الإنسان الجمعى " ، حيث يمكن أن يتضمن العمل الفنى مؤثرات تعود إلى تاريخ البشرية عامة ، بالنظر إلى لاشعور موحد لتاريخ البشرية بأكملها ، الذى يشكل بالنسبة لهذا الرأى حافزاً فطرياً يمتلك الوجود البشرى بأسره ، ويسيطر عليه ويسخره[2] .

ويفسر الفن ـ بناء على ذلك ـ بإعادته إلى هذا المصدر كذلك وليس إلى حياة الفنان وحده ، باعتبار أن حياته جزء لايتجزأ من الحياة العامة ، ويجعل هذا من الضرورى دراسة الأعمال الفنية ذاتها ، وتحليل رموزها انطلاقاً من أنه لاسبيل إلى معرفة شىء عن الفن دون الإحاطة بجميع عناصره الأساسية ، ومن أهم هذه العناصر الجانب اللاشعورى أو الباطن لحياة الإنسان ، بوصفها وحدة تاريخية نفسية للجماعة البشرية ، وذلك من وجهة نظر منهجية تعود إلى استيطيقا اللاشعور الجمعى[3] .

وفى حين عرف العمل الفنى أمام التحليل النفسى بأنه سمو برغبات الفرد وغرائزه الأولية ، تمشياً مع قيم الوجود الكلى لهذا الفرد ، فإنه هنا ـ من وجهة نظر يونج ـ إلهام طبيعى أو دافع فطرى يتملك الفنان بوصفه عضواً فعالاً فى الحياة الجماعية ، وليس فى مقدوره إلا أن يكون " أداة أو وسيلة " فى خدمة الفن ، وهو يهدف إلى غايات تتجاوز فرديته .

وبطبيعة الحال فإن هذه الغايات أو الأهداف تنتمى إلى " الإنسان الجمعى " أو " Collective Man " الذى يجد نفسه ممثلاً له ، ومعبراً عن مضمونه بغير إرادته ، وذلك هو السر فى تعاسة الفنان الذى يحمل مهمة فوق طاقته ، إذ إنه لايكتفى بوجوده الشخصى وإنما يضطلع بمهمة كبرى تحمل فى طياتها الجوهر الإنسانى بأكمله[4] .

---

4 ـ إيفون دوبليسيس ـ السوريالية ـ ترجمة : هنرى زغيب ـ عويدات ـ بيروت ـ 1983 ـ ص40 : 41 .

1 ـ عن الترجمة العربية لهذا الكتاب ـ الهذيان والأحلام فى الفن ـ لسيجموند فرويد ـ ترجمة : جورج طرابيشى ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ ص3 ت أبريل 1986 .

2 ا أبوريان ـ فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجملية ـ ص142 .

3JUNG C. G, THE INTEGRATION OF THE PERSONALITY. THE CLARENDON PRESS, LONDON 1941, P. 53 .

4 ـ زكريا إبراهيم ـ مشكلة الفن ـ ص192 .

وقـد اتخذ مفهوم الدافع الفطرى فى الفن عند بعض علماء النفس معنى مرتبطاً بالفرد هو تحقيق الذات ، حيث يصدر الفن عن رغبة طبيعية ، أو عن دافع فطرى لتحقيق الذات ، كما يـرى جولد شتاين K. Gold Stein ، إذ يؤكد أن هذا الدافع هو " الدافع الوحيد الذى يوجه نشاط الحياة السوية لدى الإنسان[1] .

وعلـى ذلك فإن الإبداعات ليست ناتجة ــ كما ترى مدرسة التحليل النفسى ــ عن التعالى والتسـامى بمحتويات اللاشعور فحسب ، وإنما هى " تعبيرات عن قدرة الإنسان على الإبداع وميـله إلى تحقيق ذاته " . ويؤكد هذا الرأى كل من : ماسلو A. H. Maslow ، وروجرز G. R. Rogers وغيرهما ممن اهتموا بهذا الجانب من علماء النفس[2] .

وخلاصـة القـول فى هذا الموضوع أن التفسير النفسى للفن قد وجد له صدى واسعاً فى تـاريخ فلسـفة الجمال ، وعلى مراحل طويلة ومهمة منها ، وعرف بوصفه واحداً من ابرز مسارات الحركة النقدية والفلسفية انطلاقاً من الأهمية الخاصة التى تميز بها مفهوم الذاتية فى عملية الإبداع من ناحية ، ثم بالنظر إلى تعقيد المضمون الجمالى وغموضه فى الأعمال الفنية والأدبـية مـن ناحـية أخـرى ، لذلك فإن هذا الجانب قد مثل دوراً رئيسياً فى ميادين الفن والجمـال ، وترك أثره فى النظريات والآراء التى اشتهرت وبقيت حتى الآن .

ومـن أقوى الاتجاهات التى تبلورت ، متأثرة بعلم النفس ، وتحظى باتفاق كبير بين الأوساط الفكرية المهتمة بتفسير الظاهرة الفنية ، كانت فكرة " الإطار " أو مفهوم الأطر الفنية بوصفها عاملاً فعالاً فى حركتى الإبداع والنقد ، مما تتناوله الفقرة التالية

هـ ــ نظرية الإطار الفنى : frame work

مـن الواضح أن أياً من النظريات المعروفة فى تاريخ فلسفة الجمال منفردة لاتصلح البتة لتفسير العملية الإبداعية إلا بشكل جزئى يتعلق برأى بذاته ، وربما ارتبط ذلك بزمن معين ، ومـن الممكـن أيضـاً ألا تكون تلك النظريات التى تطرقنا إليها أو غيرها من النظريات أو الآراء والاتجاهات مجتمعة بكافية لتفسير الفن ، الذى يتسم بسرعة تطوره ورحابة عالمه بين تنوع الإبداع ، وتعدد الأذواق . ومن المؤكد كذلك أن يستوعب تفسير الفنون والآداب ــ وهى الـتى تتأثر بالمجتمع ، وبالبيئة الطبيعية والتاريخ والتراث ، وحتى الظروف الطارئة وسائر الصراعات والتناقضات فى الحياة العامة والخاصة ، وفى الفكر ، وبفعل المقومات الحضارية المختلفة .. الخ ــ أن يستوعب جميع التفسيرات التى يدلى بها النقاد والمفكرون والمبدعون ، أو متذوقو الفن من عامة الناس والمثقفين وغيرهم ، على الأقل من الناحية المنطقية إن لم يكن ذلـك انطلاقاً من حتمية الحركة الذاتية والفكرية ، أو التلقائية فى تذوق الأفراد والجماعات ، حيـث عرف هذا المجال عدم التزامه بمعايير أو قواعد ذات دلالات مقنعة فى عملية التفسير أو الـتلقى ، وهنا تبدو فكرة " الإطار " أكثر تقبلاً وفهماً لهذه الطبيعة التى تتصف بها القيمة الجمالـية فـى حياة الإنسان من حيث التزامها بقاعدة الاستعداد الدائم لاحتواء كل ماتأتى به

1 ــ عبد الحليم محمود السيد ــ الإبداع والشخصية ــ ص234 .
2 ــ المرجع السابق ــ ص234 : 235 .

ملكة الإبداع ، ويكون مؤثرا أو فاعلاً فى الحياة الوجدانية للفنان أو المتذوق . وقاعدة الإبداع الفـنى أو تناوله وتقييمه ، تتركز فى الإطار بوصفه قالباً يتشكل قياساً على الظروف الخاصة والموضوعية للمبدع ، ويعطى للعملية الإبداعية بحجم تلك الظروف ، فى حين لا يكون الحكم الصـادر ــ حيال الناتج لهذه العملية ــ أقل أو أكثر مما تستهدفه ، وبما ينطبق عليها تماما ، وذلـك لأن العلاقـة بيـن الفن ــ أو العملية الفنية جملة ــ والواقع المتداخل معها ، هى فى الغالب علاقة ذا ت تأثير متبادل ، إذ ليس الإطار سوى التجارب والخبرات الواقعية للفنان ، ومـن هـذا الواقع نفسه ينطلق الحكم تجاه مايصوغه ذلك الإطار . وهكذا تبدو الفكرة العامة لهـذا الاتجـاه الـذى يبدو وقد استلهم عناصره من التجارب والدراسات التاريخية للنظريات السابقة ، خصوصاً فى ميدانى علم النفس وعلم الاجتماع .

كما أن هذه الفكرة تمثل " اتجاهاً منظوراً[1] بالنسبة لنظرية الإبداع الفنى التى بدأت تزدهر فى عصرنا الحاضر ، بفضل الدراسات المكتملة والشاملة فى هذا الميدان .

لقـد برزت فكرة الإطار استجابة لأغلب تناقضات الفن السابقة ، وتخلصت ، إثر ذلك من الـنظرة الضـيقة المعـتمدة على عامل واحد فى تحليلاتها الجمالية ، الغالبة على النظريات القديمة ، إذ كانت السمة الغالبة فى تلك النظريات توجها ، إما إلى الذاتى بوصفه نزعة عقلية تأسـس مفهـوم الفن وفقاً لها ، وهى تنسب الجمال إلى صفات منفصلة عن الفن ، وإما إلى الموضـوعى بوصفه فاعلاً ومؤثراً رئيسياً فى أى إبداع فنى ، وإليه ترجع مقومات النقد التى تقيم الفن ، أو تحدد وجوده على أساس امتلاك الموضوع للمضمون الجمالى .

فـى حين ترتب على هذين الموقفين موقف ثالث ، يحاول الربط بين الذاتى والموضوعى بعلاقـة توفيقـية تحتفظ بموقف كل منهما داخل الفكرة العامة عن الأثر الفنى[1] . وبين هذا وذاك تعددت الآراء ذات المواقف الفردية أو الاجتماعية أو النفسية .

وتقوم فكرة الأطر على أساس وجهة مختلفة لتوافق الذاتى والموضوعى فى وحدة إيجابية تلغـى كـل تميـيز لما هو ذاتى ، أو موضوعى داخلها ، وبحيث يتعذر فصل أى منهما عن الآخر[2] . ويعد هذا أساساً أولياً تعتمد عليه هذه الفكرة ، أى أنه لايمكن الفصل بين العناصر الذاتـية المكونـة لقـدرة الفـنان الإبداعـية ، وبين العناصر الاجتماعية والتاريخية ، وكل الموجودات الواقعية المؤثرة فى الإدراك الجمالى بوصفها مضامين موضوعية فنية ، بل إنها ــ مجتمعة ــ تكون وحدة العمل الإبداعى ، وتشكل الرؤية الخاصة به ، ولاشىء خارج هذه العناصر التى تمثل وحدة الفرد والمجتمـع فـى " النحـن " ووحـدة العقـل والواقـع فـى " الموضـوع "[3] .

أمـا العلاقـة بيـن ذلك وفكرة الإطار ، فإنها تكمن فى الخلاصة النهائية لامتزاج الأجزاء المكونـة للفن ، والمؤسسة لمفهومه فى " إطار " يتكون لدى الفنان من واقع بيئته التى يعيش

---

1 ــ علـى عـبد المعطى ــ فلسفة الفن (رؤية جديدة) وقد تناولت هذه الدراسة فكرة الإطار بوصفها رؤية جديـدة لتفسير العملية الإبداعية بشكل مفصل واف ، وتفاصيل ذلك فى القسم من ص183 : 207 من المرجع المذكور .

1 ــ أبو ريان ــ فلسفة الجمال ــ ص104 : 105 .

2 ــ على عبد المعطى ــ فلسفة الفن ــ ص183 : 184 .

3 ــ المرجع السابق ص208 .

فـيها ، والتى ينتمى إليها الآخرون كذلك ، مما يخلق التفاعل الحتمى بين المبدع ومجتمعه . فمضمون الإطار ــ وفقاً لذلك ــ يعد مكتسباً وليس فطرياً ــ ولأنه كذلك ، فإن العملية الفنية هــى تمثــيل لواقــع الحياة ، وتوثيق لأواصر العلاقة بين الفرد وبيئته ، وهى علاقة محددة وليست غامضة أو معقدة .

وتــتحدد عملــية الــتذوق بناء على الأطر الجمالية التى تكونت لدينا من خلال تجاربنا ، وخبراتــنا الفنية ، فلاتزيد عن كونها توافقاً بين فكرة المتلقى ، أو أساسه الذوقى ، أو مايمكن أن نسميه " الأطر الاستيطيقية " ، وبين قدرات الفنان الإبداعية ، المنطلقة من نفس ذلك الواقع وروحه ، ذلك الذى نشترك فيه جميعاً . أما الخلافات حول تذوق الأعمال الفنية التى قد تنشأ بيــن الأفــراد ، فمــرجعها إلى تعدد المصادر التى تستقى منها التجارب والخبرات الفنية أو الذوقية ، بحيث تختلف أحكامهم إزاءها تبعاً لتنوع الأطر ، الذى قد يحدث من فرد إلى آخر ، أو مــن بيــئة إلــى أخرى[1] . وعلى هذا فإن مقدرة الفنان لاتخرج عن تجربته وخبرته فى الظــروف التى عاشها ، وأثرت فى حياته ، كما أن الحكم الذوقى الصادر على العمل الفنى ، لايــتجاوز ثقافة المتذوق وخبرته فى حياته وتجاربه مع الفن والفنانين الذين عرفهم . ويبرهن علــى هذا أشهر المبدعين ، وأعمالهم الفنية ، والأحكام الصادرة حولها ، فالإطار الذى يملكه الفــنان يمكــنه من تجسيد انفعالاته تجاه أى موقف ، أو ظاهرة يتأثر بها فى مجتمعه ، وينتج بهذه الكيفية بما يعرف بالعمل الفنى ، الذى يجسد جوهر العملية الإبداعية[2] .

وقد تبلورت هذه الفكرة ــ على مايبدو ــ من خلال الدراسات النفسية التى أجريت التجارب العملــية للبرهــنة على صحتها ، وبالرغم من أن هذه التجارب هى عبارة عن افتراضات أو اختــبارات لــتأثر المضمون بإطاره الخارجى من الناحية الشكلية والبصرية[3] ، فإنها تعد ــ بالنســبة لتلك الدراسات ــ مجرد وسائل مساعدة لتوضيح المضمون العام للفكرة ، التى تقوم أساساً على العلاقة بين الشكل الفنى ــ بوصفه ناتجاً ــ وإطاره الذهنى أو الوجدانى ، بوصفه مصــدراً لهذا الشكل ، فالإطار ــ بناء على ذلك ــ يؤثر فى المضمون ، أو فى الدلالة الفنية تأثــيراً مباشراً ، ويوجه عملية الإدراك الجمالى ، كما أن " الأطر " تؤثر كذلك على عملية " اختزان " المعلومات أو تلقى " المدركات ــ لدى كل من الفنان ، ومتلقى الفن[4] .

وتذوقــنا للأعمــال الفنية لايعدو كونه تنظيماً لإدراكنا هذه الأعمال داخل أطر " استيطيقية " نحملها فى مجالنا النفسى[5] .

وعلى ذلك فإن التذوق فى مجال الفن ينبع من خبرتنا وثقافتنا الفنية التى تكونت الأطر وفقاً لها ، ولهذا فإن إدراكاتنا للأعمال الفنية تتساوى مع غيرها من الإدراكات الأخرى من جانب كونها تخص " مجالنا السلوكى " ، أى بوصفها " شيئاً سلوكياً " لاتختلف فى كيفية استنباطها ، أو تحديدها عن بقية المجالات السلوكية الأخرى فى الحياة العادية .

وبســبب ذلك تعددت الأحكام والاختلافات بحكم التنوع الخاص فى سلوك الأفراد ، ووسائل

---

1 ــ المرجع السابق ــ ص210 : 211 .
2 ــ المرجع السابق ــ ص238 : 239 .
3 ــ مصطفى سويف ــ الأسس النفسية للإبداع ــ ص156 .
4 ــ المرجع السابق ــ ص156 : 157 .
5 ــ المرجع السابق ــ ص158 .

اكتسابهم له : " لأن لكل منا عالمه السلوكى الخاص "[1] .

وخلاصة ذلك إن الإطار هو نظام ذاتى لتكوين الأبنية الخاصة بخبراتنا الفنية ، ثم ترتيبها وفقاً لما بينها من تشابه ، أو تقارب حتى " تلتئم فى كل أو إطار استيطيقى "[2] .

ويعـد هذا الإطار المصدر الأول والرئيسى للإبداعات الفنية ، أو الأحكام الذوقية المتعلقة بهـا ، فـى حين أن عملية اكتسابنا للأطر أو فعلها فى واقعنا عملية تلقائية " دينامية " ، تتم بطـريقة تشـبه طريقة اكتسابنا للغة ، وتعاملنا بها ، حيث لانضطر ــ ونحن نتحدث ــ إلى قـياس كلماتنا إلى قاعدة ، أو خبرة نحملها ، وإنما يتم التعبير باللغة بصورة ديناميكية ، دون أن نشـعر بهـا[3] ، وبالكيفـية ذاتها تنشأ العلاقة بين الأنا والإطار وبالتالى بينه وبين عملية الإبداع أو التذوق .

ويمكـن أن يكـون هذا تفسيراً ملائماً لبساطة الفن وتلقائيته ، ولما اتصف به من غموض وإعجـاز نتـيجة اتساع أفقه ، وغزارة مادته ، بالنظر إلى تعدد الأطر ، وتنوع مصادرها ، أكـثر من كون ذلك راجعاً إلى التعقيدات التى وصفت بها مجالاته أو مساراته ، كما هو شأن مدارسه وتفرعاتها الكثيرة .

لقـد تمـيز هـذا الـرأى ــ الذى فرغنا منه الآن ــ بأنه أكثر الآراء شمولاً ، واستيعابا لإشـكالات العملية الإبداعية ، وذلك لأنه يخلق توافقاً ، وانسجاماً بين أهم ركائز الفن ، وفى مقدمتها الذاتية المتمثلة فى الأنا الخاصة بالفنان أو المتذوق ، ثم الموضوعية التى تحافظ على أهمية الموضوع الفنى فى مواجهة الإدراك من ناحية ، وتخرجه عن إطار الفردية الضيقة من ناحـية أخرى ، وأخيراً الواقع بوصفه متضمناً فى العمل الفنى ، من خلال ديناميكية الإطار وبناء على ماتقدم يمكن وصف فكرة الإطار بأنها الخلاصة ، أو النتيجة الأهم بين تلك الأفكار والتوجهات التى قدمناها فى هذا البحث ، والتى كانت هدفاً وخاتمة له .

---

1 ــ المرجع السابق ــ ص175 .

2 ــ المرجع السابق ــ ص160 .

3 ــ المرجع نفسه ــ ص161 .