

الإبداع واتجاهات تفسير الفن :

دراسة في فلسفة الجمال

د : عبد الكريم هلال خالد *

أولاً : إشكالية الإبداع الفني :

تتميز عملية تفسير الفن ، أو تقييم الإبداع بصعوبة بالغة ، حيث تقوم هذه العملية على عدد هائل من الآراء التي 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 الذوقي 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 وتعددتها حيال الفن انطلاقاً من الفرد المتلقى ، إلى من يمارس عملية الإبداع ، وحتى الذين يفسرونها أو ينتقدونها ، فهؤلاء ينطلقون من معاييرهم ، أو قناعاتهم الخاصة أحياناً ، ومن حصيلتهم الثقافية التي قد تكون متفاوتة فى أحيان أخرى ، وهذه الحصيلة تتبع 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 وذاتي 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 التي 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 — على اتساعها — ضئيلة وناقصة ،

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

إلى جانب قوة الفنى والجمالى ورحابته بما جعل هذا الميدان مهيناً لتقبل المزيد .
القسم الآخر من الصعوبة التى تحيط بعملية الإبداع أو تلقيه يعود إلى مضمون الفن نفسه ،
فهو موضوع شائك ومعقد ، تشترك فى إخراجها عدة مقومات ، حتى إننا لانستطيع - فى
كثير من الأحيان - أن نعرف لماذا يكون هذا الشيء أو العمل جميلاً .
وإذا ما أمكننا ذلك فإن الأمر لا ينطبق 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 معايير 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
التي 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 الأنواق 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
الإشكاليات 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 - بطبيعة الحال - 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 معقولة فى هذا الشأن هو معالجة الموضوع " بطريقة تعددية " مع
تشديده على الجوانب البيئية (2) .

1 - ج سانتيانا : الإحساس بالجمال - ترجمة : محمد مصطفى بدوى - المكتبة الأنجلو مصرية - القاهرة ،
(بدون تاريخ) ص 153 .

(2) - توماس مونرو : التطور فى الفنون - ترجمة : عبد العزيز جاويد وآخرون - الهيئة العامة للكتاب -
القاهرة - 1972 - ج 3 - ص 484 .

وقد نشأت هذه الصعوبات النظرية أساساً من الاختلافات في الذوق بين الناس والشعوب والبيئات ، لكن السبب الرئيسي لها هو هذه العلاقة الغامضة التي تربطنا بالعمل الفني ، ولا نكاد نحدد ملامحها ، بالرغم من سيطرتها علينا .

ويحصر أ . ف . جاريت في كتابه " فلسفة الجمال " جوهر المشكلة في الحالة التي تترتب عليها إدراكاتنا الجمالية الكامنة من ميلنا الطبيعي إلى الأشياء : " فحين نعتقد الجمال في شيء من الأشياء يجب أن نكون على صواب في هذا الرأي " مع أن هذا الميل الطبيعي أو الإحساس يتضمن كذلك افتراضاً بأن يكون خطأ .

ولا يكون الجمال - بناء على ذلك - مجرد موافقة أو استحسان ، لكنه أكثر تعقيداً من هذا الأمر ، وإلى الحد الذي يجعل من المعرفة وتداعي المعلومات والعادات العقلية " عوامل مؤثرة في الجمال (3) .

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

ولا يوجد حول ذلك رأى حاسم ، بل ربما أدى الاتساع في محيط الخلافات بين المعايير الفنية إلى تعذر البت في هذا الأمر ، أو فك النزاع حول القضية التي مفادها : " أى من الفنانين هم العظماء وأى الأعمال الفنية هي العظيمة حقاً " بوصفها قضية أولية وأساسية في الموضوع بأسره (3) .

فالنسبية هي الشيء المميز الوحيد في الآراء حول الفن دائماً ، لكن هذه النسبية لا تقف عند ذاتها ، وإنما تعنى من جانب آخر ، تفضيل ذوق على ذوق ، وهذا بدوره مثار للجدل الذي أوجد نمطاً من الصراع المألوف بين الأذواق والمدارس الفنية ، ثم أدى إلى اتساع دائرة النقد ، وتضمنها عديداً من المفاهيم المتعارضة ، فأصبح علم الجمال ميداناً للصراعات التي لا يمتلك 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)

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

ويتضح لنا مدى مجانيتها للصواب عند تفكيرنا فيها ، ومثال ذلك ودغفنا ل - (جرعة ماء) بأنها جميلة حين نعنى أنها " روية أو ممتعة " (6) . وينطبق هذا المثل على كثير من

(3) - أ . ف . جاريت - فلسفة الجمال - ترجمة : عبد الحميد يونس وآخرون - دار الفكر العربى - القاهرة - د . ت . ص 80 .

3 - توماس مونرو - التطور فى الفنون - ص 140 .

4 - أ . ف . جاريت - فلسفة الجمال - ص 11 .

(5) - المرجع السابق - ص 14 .

(6) - المرجع السابق - ص 17 .

الاستخدامات لهذه اللفظة في حياتنا اليومية ، مما أدى إلى تحقيق فاعلية الآراء الشخصية بوصفها إحدى المصادر التي يعتد بها في إطار الأحكام الذوقية ، على الأقل بالنسبة للمتذوق

الفرد ، أو فيما يتعلق بعمل بذاته ، حيث إن الموقف هنا - وهو وليد اللحظة وفي مواجهة الموضوع مباشرة - لا يقبل المناقشة أو لا يكون مضطراً لها .

ولهذا كله تعددت الأحكام ، وكانت من القوة بحيث ظلت يصادم بعضها بعضاً عبر تاريخ النقد الجمالي ، وتفرض مبرراتها على النقاد والفلاسفة ، حيث أدى بأهم الدراسات النقدية - كالدراسة التي قام بها جيروم ستولنيتز في النقد الفني - إلى استخلاص قضية هي أنه : " في تقدير الفن ، فلا نجد شيئاً سوى الآراء الشخصية ، ولا يمكن تقديم أسباب ، بل لا حاجة إلى تقديم أسباب فرأى كل شخص هو في حدوده الخاصة ، نهائياً ، حاسماً (7) .

وحين يختلف اثنان حول حكم معين فلا سبيل إلى تفضيل أى من رأيهما إلا إذا استندنا إلى قيمة عامة مرجعها إلى الموضوع الذي اختلفنا حوله ، فيكون المخطيء هو ذلك الذي يعزو إلى العمل صفة لا يملكها هذا العمل .

ويمكن - وفقاً لهذه القاعدة - أن نحدد الذوق السليم بأنه القدرة التي نتمكن بموجبها من إدراك القيمة الجمالية " عندما تكون موجودة في موضوع ما " وعلى العكس من ذلك يكون " الذوق الفاسد " سمة لفاقد هذه الامكانية (8)

وحتى هذا المستوى من التحليل لا يخرجنا من دائرة النسبية ، كما هو معروف عن إدراك القيم ، ولا سيما القيم الجمالية .

لكن الباحث هنا ينقلنا إلى نسبية أخرى هي النسبية الموضوعية التي يتلخص موقفها في النظرية الموضوعية القائمة على " الاعتقاد السائد في موقفنا الطبيعي ، بأن حكم القيمة يشير إلى الموضوع الذي يحتم - هو أيضاً - أن تكون القيمة نسبية ، وليست مطلقة ، أي أنها ترتبط بالتجربة الإنسانية " وإذن فعلى الرغم من أننا نعزو القيمة إلى العمل فإننا لانستطيع اختيار الحكم عن طريق الاختبار الموضوعي للعمل فحسب . وإذن فالنسبي يهيب بالاستجابة الجمالية (9)

إن النسبية التي يقوم عليها الحكم الجمالي - فيما يخص القيمة أو الموضوع - تجعل من النقد أمراً ممكناً خصوصاً في الاتجاه الذي تخوض فيه هذه الدراسة ، ولكن الحكم الشمولي ، أو الصورة الكمالية لهذا الحكم هدف مستحيل في حالة تناول الموضوعات الجمالية ، والاتفاق على الموضوع الفني - حتى في البيئة الواحدة أو المجتمع الواحد - أمر مؤقت لا يلبث أن يتلاشى بفعل التغير الزمني أو بفعل الظروف الحياتية .

ولكن علم الجمال - مع كل ما ذكر - قد وجد بالفعل متمثلاً في التراث النقدي الكبير ، وفي آراء الفلاسفة ، وبفضل الجهود التي بذلت لتوجيه الدراسات حوله وبلورته ، وتقسيم الاتجاهات والأدوار ، أصبحت له مسارات ومدارس معروفة بغض النظر عن النتائج التي

(7) - جيروم ستولنيتز - النقد الفني - دراسة جمالية وفلسفية - ترجمة : فؤاد زكريا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1981 - ص 587 .

(8) - المرجع السابق - ص 591 .

(9) - المرجع السابق - ص 635 .

تصل إليها عمليات التفسير وفقاً لتلك المسارات والمدارس .
ولكنها - مع ذلك - تقوم على تصنيف الحجج والآراء المتوافقة ، والمتباينة ، وتأطيرها بما يعرف في تاريخ الفلسفة أو الفكر بفلسفة الجمال ، أو النقد ، أو فيما يمكن أن نعهده - على سبيل التجاوز - النظرية الجمالية ، بالرغم من تلك النسبية أو الغموض المسيطر على مجمل الفن ، كما أشرنا في الفقرة السابقة ، ويمكننا - بناء على ذلك - التطرق إلى مراحل علم الجمال من خلال الحقب التاريخية للحضارة الإنسانية .

وقد ميز دنيس هويسمان في كتابه " الاستيطيقا " بين ثلاثة أدوار ازدهر فيها علم الجمال ، أولها : " العصر الدجماطيقي " الذي يمثل - من وجهة نظره مرحلة المحاولات الأولى ، ويمتد من سقراط إلى بومجارتن ، وبعد أن تجاوز هذه المرحلة - كما يجب - شهد " عصراً نقدياً " يمثلته كانط KANT وأتباعه ، ثم نضج واكتمل في أقل من مائة عام (1750 : 1850) أدرك بعدها سن الرشد وأصبح ثابتاً مطمئناً ، في حين يعد عصرنا الحالي امتداداً للعصر الوضعي ، حيث أصبح علم الجمال " أبعد ما يكون عن الاضمحلال بل هو في تمام الازدهار " (10).

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

والأهم من هذا - بالنسبة لعلم الجمال بالذات - أو بالنظر إلى طبيعة مشكلاته التي عرضنا لها هو تصنيفه على نظريات واتجاهات تحتوي على الرصيد التاريخي الكبير من الآراء بعد إعادة ترتيبها حسب طبيعة كل منها وانتمائه ، وحسب السمة المشتركة بين ممثليه .. وفيما يلي عرض موجز لهذه الاتجاهات :

ثانياً : النظريات والاتجاهات المفسرة للفن

- مفهوم العبقرية الملهمة في الإبداع :

تمتد الأفكار الرئيسية لهذا الاتجاه من الحقبة اليونانية في عهد أفلاطون وأرسطو ، بل لقد وجدت بالفعل عند كل من هوميروس ، وهيراقليطس ، غير أن جذورها - بوصفها نظرية أو اتجاهاً - تنسب إلى أفلاطون مؤسسها الأول الذي عبر عن وجهة نظره المحددة لذلك من خلال عدد من محاوراته ، أهمها - فيما يتعلق بهذا الأمر - محاوره : فايديروس عن الجمال ، ومحاوره أيون عن الإلياذة ، ففي فايديروس - وهي أكثر التزاماً بموضوعات الفن والجمال - يوصف الإدراك الجمالي بأنه نوع من الهوس ، وينسبه إلى " زيوس " الإله اليوناني الأكبر (11) ، ويجعل الشعر وحياً من ربوات الشعر أو إلهاماً من بنات الآلهة (12) ، كما

(10) - هويسمان دنيس - علم الجمال " الاستيطيقا " - ترجمة : أميرة حلمي مطر - دار إحياء الكتب العربية - القاهرة - ص .

(11) - أفلاطون / فايديروس - ترجمة : أميرة حلمي مطر - ص 78 - فقرة 249 .

(12) - المرجع السابق - ص 105 - فقرة 265 .

وصف المعرفة الخاصة بالجمال بأنها " شعور غامض من الرهبة القديمة " (3) . و خلاصة القول بالنسبة لأفلاطون أن الفن - أيا كان - مصدره إلهام أو وحى من ربات الفنون أو الآلهة عموماً .

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 اليوناني ، فعند العرب أيضاً ارتبطت كلمة " عبرى " بمفهوم شبيه بهذا المفهوم من حيث نسبته إلى قوة مجهولة ، تتجاوز طاقة الإنسان .

وبالإضافة إلى ما عرف عن " شيطان الشعر " الذي يأتي للبعض في ظروف غامضة ، ليوحي إليهم بأشعارهم التي يبدعونها ، فقد ورد نقلاً عن " لسان العرب " أن لفظ " عبرى " أطلق على موقع في البادية العربية قيل إنه موطن للحن ، وتضمن ذلك المثل المشهور " كأنهم جن عبرى " ونقل عن ابن الأثير قوله : " عبرى قرية تسكنها الجن فيما زعموا ، فكلموا رآوا شيئاً فائقاً غريباً مما يصعب عمله ويدق ، أو شيئاً عظيماً في نفسه نسبوه إليها : فقالوا عبرى " (1) .

وقد لازم هذا التصور العملية الإبداعية في مراحل عديدة ، وحتى عهد قريب يؤرخ له بالقرن التاسع عشر ، حينما تمثل ذلك في تيار نظري ميتافيزيقي يؤمن أنصاره بوجود مصدر آخر أعلى لمفهوم الإبداع يتجاوز به - من وجهة النظر تلك - الواقع المحسوس ، ويشبه هذا الرأي نظرية أفلاطون في الإلهام التي وضع أساسها قبل الميلاد بقرون .

ومن أولئك الذين تبنا هذه الوجهة ، مفكرون متميزون أمثال فيكتور كوزان ، ولافيه وجيريل ساي ، وإثين سوريو ، وتولستوى ورسكن (2) ، وكروتشي الذي يرى أن الفن ليس سوى إلهام (3) .

وهذه الآراء وغيرها - مما هي على شاكلتها - تضيء على الإبداع سمة التقديس ، وتحيله إلى قوى خفية ، أو أنها لا تقدم له تفسيراً كاملاً أو واضحاً . وهناك جهات نظر كثيرة من هذا النوع ، منها مفهوم الحدس عند كروتشه ، أو اعتبار الشعور الجمالي غريزة إنسانية كما هو لدى رسكن الذي يذكر أن هذه الغريزة تنقل عن " جمال الطبيعة الإلهي " .

ويعتنق هذه الآراء أيضاً عدد من المبدعين الذين اشتهروا بإبداعاتهم الخالدة ، فمثلاً يذكر لامارتن أنه " لا يفكر على الإطلاق وإنما أفكاره هي التي تفكر له " (4) .

3 - المرجع نفسه - ص 79 - فقرة 201 .

1 - جاء ذلك في مقدمة العدد 176 من عالم المعرفة الذي يحمل عنوان " العبقرية والإبداع والقيادة " - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - تأليف : دين كيث سايمنتن - ترجمة : شاكرا عبد الحميد - أغسطس 1993 - ص 7 .

2 - أبو ريان - فلسفة الجمال - ص 51 ، 52 .

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

4 - أبو ريان - فلسفة الجمال (المرجع السابق) - ص 147 .

ويعترف جيته بأنه لم يبذل أى جهد عند كتابته لام فارتز 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 في أذنيه " ، وقد ذكر عن شلتوبريان قوله " إننى لأستلقى على سريري ، وأغمض عيني تماماً ، ولا أقوم 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 ، ولا يفسر 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 - 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 ترتيبيها بالنسبة للاتجاهات الأخرى (1) ، وهى تقوم أساساً على الفكر والتأمل الواعى المترن . 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 ، وما أدلى به نقاد هذه الفترة من ملاحظات وتوجهات لترجيح كل ما هو عقلى ، ثم ماتلاً ذلك من تيارات فكرية تسير فى الاتجاه نفسه . ولا يزال 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 ما كان يعد إلهاماً أو وحياً معجزاً للإنسان بأنه ليس إلا نتاجاً عقلياً ، وأن ما يعرف باللاوعى ليس إلا خلاصة للفكر الواعى الطويل والمضنى . وتتكون حصيلة الفن - فى خلاصة هذه

5 - المرجع السابق - ص 148 .

1 - على عبد المعطى - فلسفة الفن - ص 30 .

2 - المرجع السابق - ص 31 .

1 - المرجع السابق - ص 39 .

الأراء - بصورة تدريجية حتى تصبح الأفكار المتعلقة بها رصيذا حقيقيا لعملية الإبداع .
وتقوم هذه العملية إذا ردت لمصادرها الفعلية على نتائج الدراسة والتحصيل الدائنين 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 ما يتلاءم مع ظروف الخلق الفنى التى تختلف من فن إلى آخر " انطلاقاً من الإيمان بأن
جمالية عقلية يجب أن تتحصر 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 الأراء 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 فنانا Artiste (3) .

ويتفق هذا الرأى مع توجهات أبرز المدارس الحديثة والمعاصرة ، كالوجودية التى تحصر
الإبداع فى علاقة الإنسان بوجوده وبالأخر ، 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 - شأنه شأن المفكر أو العالم - ينشد الحقيقة (4) .

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

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

2 - المرجع السابق - ص 40 : 41 .

3 - أندريه ريشارد - النقد الجمالى - ص 181 .

1 - المرجع السابق - ص 182 : 183 .

2 - زكريا إبراهيم - فلسفة الفن فى الفكر المعاصر - ص 101 : 102 .

3 - المرجع السابق - ص 135 .

4 - جيروم ستولينز - النقد الفنى - ص 455 - نص منقول عن جوزيف كونراد .

5 - المرجع السابق - ص 636 .

قصيدة ، مسرحية ، رواية ... الخ ⁽⁶⁾ . وسواء أكانا ننظر في تلك الواقعة إلى المضمون أم إلى شكلها الفني ، فإن الأمر لا يتعدى فعل العقل في التاريخ ، أو الواقع ، أو التجربة الإنسانية ، وإعادة صياغة كل ذلك فينا ، وبهذا يأتي دور المهارة أو الصنعة الفنية بوصفها صورة من صور إضفاء العقلية العملية على واقعنا من خلال الإبداع ، الذي يحتاج إلى هذه المهارة ، أو ما يسميه البعض بـ " التقنية " ، إذ لا يمكن بدون هذه التقنية أو بقدر منها على الأقل إنجاز أى عمل فنى ⁽¹⁾ . لكن الفن هنا – بوصفه خاضعاً للتجربة والمهارة – 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 للعالم من حوله ، فتحقق لديه – إثر هذا – القدرة الإبداعية الكامنة فى شمولية تخيلاته أو تصوراته الذاتية ⁽²⁾ . وما يقوم به الشاعر – على سبيل المثال – ليس أكثر من " خلط الفكر ذاته فى الانفعالات " ليكون العمل الفنى بذلك الخيال والفكر معاً ⁽³⁾ .

وهذه التجربة ، التى يمكن جعلها تجربة خيالية – من بعض النواحي – هى حتماً تجربة حسية ، لكنها " 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 كتلازم بين مارسمه الخيال وماحققته التجربة .

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

وقد عنى الأدب الوجودى – لاسيما عند سارتر بتعريف الطبيعة العبثية ، واللاعقلانية للإنسان ⁽⁵⁾ .

أما البير كامى فيربط بين الإبداع والتمرد ، أى أن الفن – من وجهة نظره – يجب أن يسهم فى تغيير العالم ، إنه على الإنسان أن " يعيد تشكيل العالم وصياغته من خلال عمله الفنى ، أو بمعنى آخر : على الفنان المتمرد أن يحاول فرض شكل فنى منظم ، أو صورة معقولة على العالم ⁽¹⁾ ، وعلى ذلك يكون الفنان صانعاً للعالم الذى يريده ، لا الذى يفرض

6 – هربرت ماركيز – البعد الجمالى – ص 19 .

1 – روبين جورج كولنجورد – مبادئ الفن – ترجمة : أحمد حمدى محمود – الدار المصرية للتأليف والترجمة – القاهرة – 1966 ت ص 37 .

2 – المرجع السابق – ص 362 .

3 – المرجع نفسه – ص 367 .

4 – المرجع نفسه – ص 380 .

5 – محمد زكى العشماوى – فلسفة الجمال فى الفكر المعاصر – دار النهضة العربية – بيروت – 1981 – ص 202 : 203 .

1 – المرجع السابق – ص 207 .

عليه ، ويتحقق هذا بكامل وعيه وفكره .
 إن مضمون الوجهة العقلية في الفن يتلخص في موقفها الثابت تجاه العبقرية الفنية بوصفها
 غير متعارضة مع العقل ، بل تقرر أن الفن لا يصدر إلا عن العقل الناضج المستنير⁽²⁾ . وقد
 ترتب على هذا كثير من المناحي التجريبية التي تعتمد على القواعد العلمية المتبعة في
 المجالات الأخرى غير الفن ، على غرار الأسلوب الذي اتبعه فخر Gustar Thedor
 Fechner (1801 : 180) حين استخدم الاستقراء للكشف عن الجمال انطلاقاً من وحدات
 الجمال الجزئية المحسوسة⁽³⁾ .

ويلخص فان جوخ هذا الموقف في النص التالي : " إن العملية الإبداعية فضلاً عن أنها
 تقوم على حصيلة ضخمة من الخبرة الطويلة والعمل المضمنى والدراسة المستمرة هي أدوات
 الإبداع ، إلا أن تمام العمل الفني واستيضاح أمره لا يمكن أن يتحقق مقدماً ، بل لابد من الأداء
 أو التنفيذ ، إذ هو المحك الأول لكل فكرة فنية"⁽⁴⁾ .

وسواء أكان الأمر يتعلق بالعملية الإبداعية أم بالكشف عنها ، فإن المعيار في هذا الاتجاه
 يأتي من العقل دائماً ، ولعل أوضح تعبير عن هذه النظرية مايمثله الفرنسي هنرى برسون
 h. Bergson (1809 : 1941) ، وبعض الوجوديين الآخرين في مفهوم الجهد العقلي
 leffort intellectuel الذي ينتهي إلى أن أى إبداع أو ابتكار ينتج بالضرورة عن جهد عقلي
 بالغ ، يصحبه التوتر والقلق واستخدام كل الإمكانيات العقلية ، ويكون الناتج عملاً إبداعياً
 يتحقق من خلال المثال الذي كان المبدع يضعه نصب عينيه أثناء عملية التفكير والخلق
 الإبداعى ، أو مايعرف بالتخطيط الكلى لذلك المثال الذي يتبلور مسبقاً لدى العبقرى⁽⁵⁾ ،
 ويؤدى ذلك الجهد إلى الناتج العقلي للإبداع أو الابتكار وتلك هي العملية الإبداعية أو
 (الاختراع)⁽⁶⁾ .

ومن خلال الاهتمام بالعقل في ابتكار الموضوعات الفنية ودراستها ، بدأت المعايير الذوقية
 تتطور في أغلب فروع الفن ومجالاته ، ففي ميدان التشكيل المعماري ظهرت اكتشافات تحدد
 العلاقة بين الأوضاع المختلفة والإحساسات بالحركة والسكون⁽⁷⁾ ، إلى جانب دراسة البيئة
 والمناخ ، ووضع مظاهر الطبيعة المختلفة في الاعتبار الإنشائية العمرانية ، واستخدام
 اللون والضوء وانعكاساتهما على أنها أهم وسائل تعبيرية في التصوير ، كما لوحظ لدى فان
 جوخ الذي أعلن في رسالة لأخيه " تيو " عام 1888 أنه باستخدام اللون : " أعبر بقوة
 أكثر عما أريد التعبير عنه"⁽¹⁾ . أو سيزان الذي قيل عنه إنه : " حين يعطى اللون أبعاده ،
 يعطى الشكل تمام اكتماله"⁽²⁾ . وقد وصفت لوحة بيكاسو " صبايا أفينون " بأنها كانت " تعبر

2 - أبو ريان - فلسفة الجمال - ص 148 .

3 - المرجع السابق - ص 52 .

4 - المرجع نفسه - ص 152 (نقلاً عن فان جوخ) .

5 - عبد الحليم محمود السيد - الإبداع والشخصية - دار المعارف - القاهرة - 1971 - ص 237 .

6 - المرجع السابق - ص 241 : 243 .

7 - يحيى حمودة - التشكيل المعماري - دار المعارف - القاهرة - 1984 - ص 73 : 84 .

1 - أندريه ريشار - النقد الجمالى - ص 41 .

2 - المرجع السابق - ص 41 .

عن ثورة فى فن التصوير واستبصار جديد بالواقع " ، واللوحة المذكورة – كما هو معروف – 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 التفكير والتأمل واستخدام الفنان أو المبدع كل الوسائل المتاحة له فى العمل الفنى ليكون إنجازاً معبراً ، ثم تقييم هذا العمل من خلال تلك القاعدة ذاتها ، وبالنظر إلى الخبرة والتجربة . وكان هذا تحولاً تاريخياً مهماً فى الرؤية الخاصة بالفن ، من اللاهوتى والميتافيزيقي والمجهول ، إلى الإنسانى والواقعى المدرك ، أو المواكب لحركة التطور التى تشهدها البشرية فى كل الميادين .

ج – 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 من جهة الصقل الدائم والمثمر لشخصية الفنان الذى يصنف بوصفه مفكراً بارزاً وصانعاً ماهراً .

أما الاتجاه أو المسار – الذى نحن بصدده – 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 الفن – بالنسبة لهذه الرؤية – هو إنتاج جمعى ، تعد الجماعة هى الصانع الأول له وللفنان معاً ، ثم تقييم الإبداع على هذا الأساس ، وقد تحدد وفقاً لذلك مفهوم التذوق الجمالى بوصفه مقياساً عاماً ، يشترك فيه الأفراد باشتراكهم فى عضوية الجماعة ، كما تحدد الفن على أنه تعبير عن المجتمع ، ونتاج لعلاقاته ، وتولد بهذا مفهوم الفن لكونه عملاً اجتماعياً Jrrarail social ، والفنان بوصفه محترفاً لمهنة⁽¹⁾ .

وأصبح ينظر للأعمال الفنية على أنها وقائع إيجابية اجتماعية تسهم فى حركة المجتمع وتطويره ، وبرز هذا المسار فى العصور الوسطى متمثلاً فى ظهور الحرف الفنية التى بدأت وكأنها توجه جديد ، 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⁾ .

وقد أمكن قبل ذلك وصف عصر النهضة فى إيطاليا ما بين عامى 1300 : 1550 بأنه : " أعظم 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 – جيروم ستولنيتز – النقد الأدبى – ص 199 .

1 – زكريا إبراهيم – مشكلة الفن – ص 111 .

2 – المرجع السابق – ص 111 : 112 .

3 – سيدنى فنكشتين – الواقعية فى الفن – ترجمة : مجاهد عبد المنعم مجاهد – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت – 1981 ت ص 83 .

مثلا في عصر الإقطاع حين تولدت الحاجة إلى مهارات فنية معينة كالنجارة أو النحت ، أو في البناء والزخارف ، وتوطيد التعاليم الدينية فيما بعد ، كما كانت له فعالية في التنقيف وبحث القيم والعقائد عن طريق التمثيليات والتصوير على الجدران (4) .

وكان عصر النهضة في أوروبا عموما مثلا حيا لتوطيد الرؤية الاجتماعية بالنسبة لموضوعات الفن الحديث واتجاهاته ، إذ كان فنانون تلك الحقبة يركزون على الصور الإنسانية الواقعية ذات الطابع الاجتماعي (1) .

ومن الواضح أن المدرسة الاجتماعية ، في تقييم الإبداعات الفنية قد ارتبطت — منذ ظهورها — بالواقعية التي حققت تقدما ملموسا في هذا الميدان ، جعل المسار الرئيسي للفن هو الإنسان وقضاياها ، وعكس أزماته المختلفة ، كظواهر الفقر والبؤس وغيرها ، مما ظهر لدى بعض كبار المبدعين آنذاك ، أمثال الفنان هيرونيموس بوش H. Bosch حوالي (1450 : 1516) ، أو الرسام الألماني ماتيس بنثارت حوالي (1455 : 1528) في لوحته " مذبح كنيسة أيزهايم " (2) الشهيرة ، وغيرهما كثير ممن عبروا عن الواقع الإنساني في أشكاله وصوره المتعددة في أوروبا ، فيما عرف بعصر النهضة .

كما أن هناك من ينظر إلى الواقعية على أنها جانب من الفن الاجتماعي ، ويؤرخ هذا الرأي لظهور الواقعية الاجتماعية في الفن بعام 1840 على يد الروائي والباحث الفرنسي " شانفلوري " الذي ينسب إليه هذا الاستخدام ، كما يرجع إلى تثبيت بعض الاتجاهات التي كان من شأنها بلورة فكرة الأعمال القومية على غرار عملي " دومييه الجمهورية عام 1848 و " الطحان عام 1849 ، حيث قال : " شانفلوري " : " بعد هذا العمل صار دومييه من جماعة الفنانين الأرباب " (3) .

وقد عمد برودون في كتابه " مبدأ الفن ومصيره الاجتماعي " عام 1865 إلى تأكيد دور الفن في " كمال المجتمع إذ يدلنا على الجراح الاجتماعية : كالبؤس والخبت وأشكال اللاأخلاق المتنوعة " (4) ، ثم أثنى (أي برودون) على أعمال الرسام الواقعي (كوربييه) مثل " قصابي الحجارة " و " الصبايا على ضفاف السين " و " المستحاثات " .. الخ (5) .

وقد ذكر هربرت ريد في كتابه " فلسفة الفن الحديث " : أن الواقعية والتجريدية قد ظهرتنا من خلال اعتمادهما على الذوق العام أو الحس المشترك Common Sense (6) ، كما استعمل اصطلاح الواقعية المشتركة Socialist Realism في تحليلاته التي تربط بين الواقعية في الفن والمجتمع الاشتراكي في روسيا بعد ثورة عام 1917 (7) .

4 — المرجع السابق — ص 83 : 85 .

1 . — المرجع السابق — ص 89 .

2 — المرجع السابق — ص 101 .

3 — أندريه ريشار — النقد الجمالي — ص 82 .

4 — المرجع السابق — ص 83 .

5 — المرجع السابق — ص 84 .

HERVERT READ/ THE PHILOSOPHY OF MODERN ART/ FABER/ — 6

LONDON 1946. P. 88 .

IBID. P. 96 . — 7

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 - بناء على ذلك - هي الكشف عن تلك العلاقة الفعلية التي تربط بين العمل الفني والوسط الاجتماعي المنبثق عنه .

وقد يكون من المفيد الاستدلال على ذلك بالرابطة التي تجمع بين ظهور الفن والدين في المجتمعات القديمة ، حيث رأى " آلن Alain " أن فنونا كالمعمار والتمثيل المسرحي ، تنطوي 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 الاشتراكي كان يعاب على الفنانين في الأنظمة الرأسمالية تأكيدهم النواحي الفردية ، فقد ورد عند أرنست فيشر قوله " إن السمة المشتركة بين جميع الفنانين والكتاب المرموقين في المجتمع الرأسمالي إنما هو عجزهم عن التصالح مع الواقع الاجتماعي المحيط بهم "⁽²⁾ .

وقد كان المعيار الاجتماعي تاريخياً مرتبطاً بمثل هذه التيارات التي تسود فيها روح الجماعة من خلال واقعية إيجابية ، كالواقعية الاشتراكية ، كما عاناها مكسيم غوركي ، أو مفهوم " الفن الاشتراكي " - كما هو معروف بالنسبة للاتجاه الماركسي - إذ تقوم الواقعية الفنية في الفكر الاشتراكي على وجهة نظر ماركسية تعطي الأهمية القصوى لتفاعلات الواقع المتجدد في مقابل محدودية الفنان أو الناقد الفرد ، وضالة كل منهما ، ويتلخص ذلك فيما يلي : " إن عملية التبسيط والدوجماتيكية ، سواء في دراسة الأدب والفنون أم في الخلق الفني ، 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 في ميدان العمل والوعي⁽⁴⁾ . ويرى عالم الاجتماع المشهور دور كايم أن الفن " ظاهرة اجتماعية " انطلاقاً من أن الإبداع الفني قائم على عوامل أساسية من بينها الجنس والطبيعة والتراث ، بالإضافة إلى الأساليب التقنية السائدة والموروثية ، وكذلك المقومات الفكرية والجمالية المعاصرة للفنان⁽¹⁾ .

ويذكر في هذا الصدد أن الدين هو النظام الاجتماعي الأول الذي تسبب في ظهور الفن بالنظر إلى سيطرة رجال الدين والسحرة على الحياة العامة في المجتمعات البدائية⁽²⁾ . كما يعد الفن - من وجهة نظر (تين H. Taine) - ظاهرة طبيعية تخضع للعقلية الجماعية ،

1 - زكريا إبراهيم - مشكلة الفن - ص 123 .

2 - أرنست فيشر - ضرورة الفن - ص 124 .

3 - عبد المنعم الحفني - الأدب والفن في الاشتراكية - ص 103 (عن ماركس) .

4 - المرجع السابق - ص 110 .

1 - علي عبد المعطي محمد - فلسفة الفن - ص 71 : 72 .

2 - محمد علي أبو ريان - فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة - ص 146 : 147 .

ولأخلاق الجماعة وعاداتها ، وبالرغم من اتصافها بالتلقائية ظاهرياً فإنها تخضع لقوانين الحياة الاجتماعية وشروطها⁽³⁾ .

وفى هذا السياق أيضاً يذكر جان دوفينو فى سوسولوجيا الفن " أن تجذر الإبداع الفنى هو فى نفس الوقت تحليل لكل الرموز الاجتماعية التى تتبلور فيه ، والتى يبلورها فى سياقه"⁽⁴⁾ .

ومعنى هذا أن العملية الإبداعية فى مجملها تعتمد على مكونات البيئة الاجتماعية للإنسان وعناصرها التى توهبها المضمون ، ثم تعطىها الشكل النهائى لشرعية الوجود والبقاء عبر التزامها بوسائل التعبير ذاتها ، التى يعتمد عليها المجتمع ، وبهذا يقترن الفن بالحضارة⁽⁵⁾ . وعلى هذا النحو تكون هذا الاتجاه المهم فى تاريخ الفكر النقدى ، الذى عمل على تتبع المصادر الأساسية 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 : اعتماد الإبداع الفنى اعتماداً تاماً على حياة الفنان ومضمونه الذاتى الكامن فى اللاشعوره ، وتأثر أى موضوع فنى فى شكله ومضمونه بذكرى مبدعه ، ورغباته ، ولاسيما فى سنى حياته الأولى ، وذلك وفقاً لما أورده فرويد Freud فى نظرية التحليل النفسى ، حيث قام هو وتلاميذه بتحليل نماذج من الأعمال التاريخية المعروفة فى الفنون والآداب . وقد قامت فى هذا الشأن دراسات مستفيضة لتاريخ مبدعيها ، كما هو الحال فى دراسة فرويد لليوناردو دافنشى وديستوفسكى ، بالإضافة إلى تحليلات شارل بودوان C. H. Beaudoin فى كتاب " التحليل النفسى والفن " الذى حاول أن يطبق من خلاله آراء فرويد فى تحليل العمل الفنى ، بتناوله عدداً من أعمال كل من شكسبير وهوجو ، والتنبه إلى مدلولاتها الرمزية ، والإسقاطات التى كانت تشير إلى حياتها 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 السيكلوجية أو النفسية ، وتطور هذا الاتجاه إلى جانب عملى تطبيقى تمثله المدرسة السريالية فى الفن⁽³⁾ .

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

3 - زكريا إبراهيم - مشكلة الفن - ص 126 : 127 .

4 - جان دوفينو - سوسولوجيا - ص 53 .

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

1 - زكريا إبراهيم - مشكلة الفن - ص 187 : 188 .

2 - على عبد المعطى - فلسفة الفن - ص 82 : 83 وما بعدها .

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

وقد قام السرياليون Surrealistes - فى محاولة لتطبيق ذلك - باعتماد أسلوب النداعى 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 بريكتور عام 1924 ، مبتكراً أسلوب الكتابة التلقائية ، والخطب الارتجالية ، إضافة إلى ما تسفر عنه النداعيات 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 التي كونها العالم الخارجى ، إذ تؤدى العملية التلقائية إلى إخراج مضامين اللاشعور المكبوتة التي تمارس ضغطاً مستمراً على النفس ، وتتسبب فى ألامها .

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

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

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

1 - جان برتليمر - بحث فى علم الجمال - ص 76 : 78 .

2 - فيليب فان تبغيم - المذاهب الأدبية الكبرى - ترجمة : فريد أنكونيوس - عويدات - بيروت - 1983 - ص 317 .

3 - المرجع السابق - ص 319 .

والمفاهيم التي لا وجود لها (4) . وبالرغم مما أثاره أندريه برينتون ، مؤسس السريالية في بياناته الشهيرة ، منذ الربع الأول من بداية هذا القرن ، في موضوع الإبداع السريالي وارتباطه بالهذيان والأحلام ، فإن جذور هذا الاتجاه تمتد إلى المؤسس الحقيقي لمدرسة التحليل النفسي سيجموند فرويد ، الذي صاغه وعبر عنه في كتابه ، فقد ألف فرويد كتابه المعنون بـ " الهذيان والأحلام في الفن " ،

وكان هذا الكتاب محتويًا أغلب تلك التصورات ، والتناقضات التي قامت عليها السريالية (1) . أما مفهوم اللاشعور الجمعي ، كما هو عند يونج Jung فقد تحولت هذه المرجعية التي يعتمد عليها الإبداع من الذاتية الفردية إلى مضمون أوسع نشاطًا ، وأكثر تعقيدًا ، فالفن ليس إنتاجًا فرديًا فحسب ، بل هو نشاط عام صادر عن " الروح الجماعية أو الإنسان الجمعي " ، حيث يمكن أن يتضمن العمل الفني مؤثرات تعود إلى تاريخ البشرية عامة ، بالنظر إلى لاشعور موحد لتاريخ البشرية بأكملها ، الذي يشكل بالنسبة لهذا الرأي حافزًا فطريًا يمتلك

الوجود البشري بأسره ، ويسيطر عليه ويسخره (2) . ويفسر الفن - بناء على ذلك - بإعادته إلى هذا المصدر كذلك وليس إلى حياة الفنان وحده ، باعتبار أن حياته جزء لا يتجزأ من الحياة العامة ، ويجعل هذا من الضروري دراسة الأعمال الفنية ذاتها ، وتحليل رموزها انطلاقًا من أنه لاسبيل إلى معرفة شيء عن الفن دون الإحاطة بجميع عناصره الأساسية ، ومن أهم هذه العناصر الجانب اللاشعوري أو الباطن لحياة الإنسان ، بوصفها وحدة تاريخية نفسية للجماعة البشرية ، وذلك من وجهة نظر منهجية تعود إلى استيعاب اللاشعور الجمعي (3) .

وفي حين عرف العمل الفني أمام التحليل النفسي بأنه سمو برغبات الفرد وغرائزه الأولية ، تمشيًا مع قيم الوجود الكلي لهذا الفرد ، فإنه هنا - من وجهة نظر يونج - إلهام طبيعي أو دافع فطري يمتلك الفنان بوصفه عضوًا فعالًا في الحياة الجماعية ، وليس في مقدوره إلا أن يكون " أداة أو وسيلة " في خدمة الفن ، وهو يهدف إلى غايات تتجاوز فرديته .

وبطبيعة الحال فإن هذه الغايات أو الأهداف تنتمي إلى " الإنسان الجمعي " أو " Collective Man " الذي يجد نفسه ممثلًا له ، ومعبرًا عن مضمونه بغير إرادته ، وذلك هو السر في تعاسة الفنان الذي يحمل مهمة فوق طاقته ، إذ إنه لا يكتفى بوجوده الشخصي وإنما يضطلع بمهمة كبرى تحمل في طياتها الجوهر الإنساني بأكمله (4) .

4 - إيفون دوبليسيس - السورالية - ترجمة : هنرى زغيب - عويدات - بيروت - 1983 - ص 40 : 41 .

1 - عن الترجمة العربية لهذا الكتاب - الهذيان والأحلام في الفن - لسيجموند فرويد - ترجمة : جورج طرابيشي - دار الطليعة - بيروت - ص 3 ت أبريل 1986 .

2 | أبوريان - فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجمالية - ص 142 .

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

4 - زكريا إبراهيم - مشكلة الفن - ص 192 .

وقد اتخذ مفهوم الدافع الفطري في الفن عند بعض علماء النفس معنى مرتبطاً بالفرد هو تحقيق الذات ، حيث يصدر الفن عن رغبة طبيعية ، أو عن دافع فطري لتحقيق الذات ، كما يرى جولد شتاين K. Gold Stein ، إذ يؤكد أن هذا الدافع هو " الدافع الوحيد الذي يوجه نشاط الحياة السوية لدى الإنسان (1) .

وعلى ذلك فإن الإبداعات ليست ناتجة — كما ترى مدرسة التحليل النفسي — عن التعالي والتسامي بمحتويات اللاشعور فحسب ، وإنما هي " تعبيرات عن قدرة الإنسان على الإبداع وميله إلى تحقيق ذاته " . ويؤكد هذا الرأي كل من : ماسلو A. H. Maslow ، وروجرز G. R. Rogers وغيرهما ممن اهتموا بهذا الجانب من علماء النفس (2) .

وخلاصة القول في هذا الموضوع أن التفسير النفسي للفن قد وجد له صدى واسعاً في تاريخ فلسفة الجمال ، وعلى مراحل طويلة ومهمة منها ، وعرف بوصفه واحداً من أبرز مسارات الحركة النقدية والفلسفية انطلاقاً من الأهمية الخاصة التي تميز بها مفهوم الذاتية في عملية الإبداع من ناحية ، ثم بالنظر إلى تعقيد المضمون الجمالي وغموضه في الأعمال الفنية والأدبية من ناحية أخرى ، لذلك فإن هذا الجانب قد مثل دوراً رئيسياً في ميادين الفن والجمال ، وترك أثره في النظريات والآراء التي اشتهرت وبقيت حتى الآن . ومن أقوى الاتجاهات التي تبلورت ، متأثرة بعلم النفس ، وتحظى باتفاق كبير بين الأوساط الفكرية المهمة بتفسير الظاهرة الفنية ، كانت فكرة " الإطار " أو مفهوم الأطر الفنية بوصفها عاملاً فعالاً في حركتي الإبداع والنقد ، مما تتناوله الفقرة التالية

هـ — نظرية الإطار الفني : frame work

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

1 — عبد الحليم محمود السيد — الإبداع والشخصية — ص 234 .

2 — المرجع السابق — ص 234 : 235 .

ملكة الإبداع ، ويكون مؤثراً أو فاعلاً في الحياة الوجدانية للفنان أو المتذوق . وقاعدة الإبداع الفنى 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 الصادر - حىال الناتج لهذه العملية - أقل أو أكثر مما تستهدفه ، وبما ينطبق عليها تماماً ، وذلك لأن العلاقة بين الفن - أو العملية الفنية جملة - والواقع المتداخل معها ، هى فى الغالب علاقة ذات تأثير متبادل ، إذ ليس الإطار سوى التجارب والخبرات الواقعية للفنان ، ومن هذا الواقع نفسه ينطلق الحكم تجاه مايصوغه ذلك الإطار . وهكذا تبدو الفكرة العامة لهذا الاتجاه الذى 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 .

لقد برزت فكرة الإطار استجابة لأغلب تناقضات الفن السابقة ، وتخلصت ، إثر ذلك من النظرة الضيقة المعتمدة على عامل واحد فى تحليلاتها الجمالية ، الغالبة على النظريات القديمة ، إذ كانت السمة الغالبة فى تلك النظريات توجهاً ، إما إلى الذاتى بوصفه نزعة عقلية تأسس مفهوم الفن وفقاً لها ، وهى تنسب الجمال إلى صفات منفصلة عن الفن ، وإما إلى الموضوعى بوصفه فاعلاً ومؤثراً رئيسياً فى أى إبداع فنى ، وإليه ترجع مقومات النقد التى تقيم الفن ، أو تحدد وجوده على أساس امتلاك الموضوع للمضمون الجمالى .

فى حين ترتب على هذين الموقفين موقف ثالث ، يحاول الربط بين الذاتى والموضوعى بعلاقة توفيقية 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 تلغى كل تمييز 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 الذاتية المكونة لقدرة الفنان الإبداعية ، وبين العناصر الاجتماعية والتاريخية ، وكل الموجودات الواقعية المؤثرة فى الإدراك الجمالى بوصفها مضامين موضوعية فنية ، بل إنها - مجتمعة - تكون وحدة العمل الإبداعي ، وتشكل الرؤية الخاصة به ، ولاشئ خارج هذه العناصر التى تمثل وحدة الفرد والمجتمع فى " نحن " ووحدة العقل والواقع فى " الموضوع"⁽³⁾ .

أما العلاقة بين ذلك وفكرة الإطار ، فإنها تكمن فى الخلاصة النهائية لامتزاج الأجزاء المكونة للفن ، والمؤسسة لمفهومه فى " إطار " يتكون لدى الفنان من واقع بيئته التى يعيش

1 - على عبد المعطى - فلسفة الفن (رؤية جديدة) وقد تناولت هذه الدراسة فكرة الإطار بوصفها رؤية جديدة لتفسير العملية الإبداعية بشكل مفصل واف ، وتفاصيل ذلك فى القسم من ص 183 : 207 من المرجع المذكور .

1 - أبو ريان - فلسفة الجمال - ص 104 : 105 .

2 - على عبد المعطى - فلسفة الفن - ص 183 : 184 .

3 - المرجع السابق ص 208 .

فيها ، والتي ينتمى إليها الآخرون كذلك ، مما يخلق التفاعل الحتمى بين المبدع ومجمعه . فمضمون الإطار – وفقاً لذلك – يعد مكتسباً وليس فطرياً – ولأنه كذلك ، فإن العملية الفنية هى تمثيل لواقع الحياة ، وتوثيق لأواصر العلاقة بين الفرد وبيئته ، وهى علاقة محددة وليست غامضة أو معقدة .

وتتحدد عملية التذوق بناء على الأطر الجمالية التى تكونت لدينا من خلال تجاربنا ، وخبراتنا الفنية ، فالتزيد 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 بين الأفراد ، فمرجعها 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 من بيئة إلى أخرى⁽¹⁾ . وعلى هذا فإن مقدرة الفنان لاتخرج عن تجربته وخبرته فى الظروف التى عاشها ، وأثرت فى حياته ، كما أن الحكم الذوقى الصادر على العمل الفنى ، لايتجاوز ثقافة المتذوق وخبرته فى حياته وتجاربه مع الفن والفنانين الذين عرفهم . ويبرهن على هذا أشهر المبدعين ، وأعمالهم الفنية ، والأحكام الصادرة حولها ، فالإطار الذى يملكه الفنان يمكنه 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 – على مايببدو – من خلال الدراسات النفسية التى أجريت التجارب العملية للبرهنة على صحتها ، وبالرغم من أن هذه التجارب هى عبارة عن افتراضات أو اختبارات لتأثر المضمون بإطاره الخارجى من الناحية الشكلية والبصرية⁽³⁾ ، فإنها تعد – بالنسبة لتلك الدراسات – مجرد وسائل مساعدة لتوضيح المضمون العام للفكرة ، التى تقوم أساساً على العلاقة بين الشكل الفنى – بوصفه ناتجاً – وإطاره الذهنى أو الوجدانى ، بوصفه مصدراً لهذا الشكل ، فالإطار – بناء على ذلك – يؤثر فى المضمون ، أو فى الدلالة الفنية تأثيراً مباشراً ، ويوجه عملية الإدراك الجمالى ، كما أن " الأطر " تؤثر كذلك على عملية " اختزان " المعلومات أو تلقى " المدركات – لدى كل من الفنان ، ومتلقى الفن⁽⁴⁾ . وتذوقنا للأعمال الفنية لايعدو كونه تنظيمياً 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 إدراكنا 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 . وبسبب ذلك تعددت الأحكام والاختلافات بحكم التنوع الخاص فى سلوك الأفراد ، ووسائل

1 – المرجع السابق – ص 210 : 211 .

2 – المرجع السابق – ص 238 : 239 .

3 – مصطفى سويف – الأسس النفسية للإبداع – ص 156 .

4 – المرجع السابق – ص 156 : 157 .

5 – المرجع السابق – ص 158 .

اكتسابهم له : " لأن لكل منا عالمه السلوكي الخاص " (1) .
 و خلاصة ذلك إن الإطار هو نظام ذاتي لتكوين الأبنية الخاصة بخبراتنا الفنية ، ثم ترتيبها وفقاً لما بينها من تشابه ، أو تقارب حتى " تلتئم في كل أو إطار استيطقي " (2) .
 ويعد هذا الإطار المصدر الأول والرئيسي للإبداعات الفنية ، أو الأحكام الذوقية المتعلقة بها ، في حين أن عملية اكتسابنا للأطر أو فعلها في واقعنا عملية تلقائية " دينامية " ، تتم بطريقة تشبه طريقة اكتسابنا للغة ، وتعاملنا بها ، حيث لانضطر - ونحن نتحدث - إلى قياس كلماتنا إلى قاعدة ، أو خبرة نحملها ، وإنما يتم التعبير باللغة بصورة ديناميكية ، دون أن نشعر بها (3) ، وبالكيفية ذاتها تنشأ العلاقة بين الأنا والإطار وبالتالي بينه وبين عملية الإبداع أو التذوق .

ويمكن أن يكون هذا تفسيراً ملائماً لبساطة الفن وتلقائيته ، ولما اتصف به من غموض وإعجاز نتيجة اتساع أفقه ، وغزارة مادته ، بالنظر إلى تعدد الأطر ، وتنوع مصادرها ، أكثر من كون ذلك راجعاً إلى التعقيدات التي وصفت بها مجالاته أو مساراته ، كما هو شأن مدارسه وتفرعاتها الكثيرة .

لقد تميز هذا الرأي - الذي فرغنا منه الآن - بأنه أكثر الآراء شمولاً ، واستيعاباً لإشكالات العملية الإبداعية ، وذلك لأنه يخلق توافقاً ، وانسجاماً بين أهم ركائز الفن ، وفي مقدمتها الذاتية المتمثلة في الأنا الخاصة بالفنان أو المتذوق ، ثم الموضوعية التي تحافظ على أهمية الموضوع الفني في مواجهة الإدراك من ناحية ، وتخرجه عن إطار الفردية الضيقة من ناحية أخرى ، وأخيراً الواقع بوصفه متضمناً في العمل الفني ، من خلال ديناميكية الإطار وبناء على ماتقدم يمكن وصف فكرة الإطار بأنها الخلاصة ، أو النتيجة الأهم بين تلك الأفكار والتوجهات التي قدمناها في هذا البحث ، والتي كانت هدفاً وخاتمة له .

1 - المرجع السابق - ص 175 .

2 - المرجع السابق - ص 160 .

3 - المرجع نفسه - ص 161 .