**كليــــة الهندســــة بشبرا**

**جامعـــــــــة بنهـــــــــــا**

**الدراســـــات العليـــــــــا**

**مـــــــادة**

**فلسفـــــة علـــــم الجمـــــال**

 **أ.د. / وجيـه فـوزي يوسـف**

الفلاسفة دأبوا، طوال تاريخ الفلسفة علي طرح أسئلة نقدية عن أهدافهم ومناهجهم وعن قيمة الإشتغال بالفلسفة ونتساءل: لم ندرس علم الجمال؟. لعل أفضل طريقة لمواجهة هذا السؤال هي أن نناقش حججا معينة تحاول إثبات أن علينا ألا ندرس علم الجمال لأن ما نعرفه عن الفن لا يأتينا من الفلسفة، بل من ميادين أخري، فلكي نعرف مثلا ما الذي يحدث في تجربة تذوق الفن، نتوجه إلي علم النفس، إذ أنه الذي يستطيع القيام بتحليل وتفسير الحالات النفسية للإدراك، والإنفعال، والخيال التي تؤلف هذه التجربة.

علم النفس وعلم الإجتماع لا يقومان عرضا شاملا للمعرفة المكتسبة من جميع الفروع التي تبحث في الفن ولكن هذه بعينها مهمة علم الجمال، الذي يقوم بها من أجل إكتساب معرفة محيطة شاملة بالفن، وعلي ذلك فإن علم الجمال يختلف عن تلك الدراسات الأخري لأنه يتصدي لمشكلات القيمة لأنه ليس بإستطاعة علم النفس تفسير قيمة الفن إلا بشرط واحد، وهو أن يكون من الممكن إثبات أن إثارة الإنفعال الشديد هي بالفعل ما يجعل للفن قيمة. أنه من الخطأ ربط القيمة الفنية بالخلجات والإنتفاضات التي قد يشعر بها بعض الناس، وفي مقابل ذلك يحاول علم الجمال أن يعرض النظريات وأن يفكر في نتائجها ويحدد نقاط قوتها وضعفها، فعلم الجمال يبحث في طبيعة وقيمة الفن بوجه عام. وعلي ذلك فإنه يحاول أن يحدد ما هو مشترك بين الأعمال الفنية الخاصة. والسؤال بالنسبة إلي علم الجمال هو: ما هي هذه الصفات التي تجعل من الفن عملا فنيا؟.

السؤال الآن: كيف ندرس علم الجمال؟

من الضروري أن ندرس علم الجمال بطريقة نقدية لكي نحدد مواطن الضعف والقوة فيها ولا بد أن نفحص طريقة التفكير التي توصلنا بها إلي هذه الإعتقادات وأن نختبر صواب هذه الإعتقادات بفحص الشواهد المتصلة بها كعلم النفس، وتاريخ الفن، والنقد الفني، أما إذا لم يكن الإعتقاد مؤيدا بشواهد كهذه فإن من الواجب التخلي عنه والإمتناع عن الحكم ونبحث عن شواهد جديدة وأن نحتفظ بالذهن مفتوحا ولا نقبل إغراء قبول الشعارات الرنانة دون إختبار نقدي لها، ولكن دراسة علم الجمال بطريقة تجريبية وأن أي شيء نقوله عن الفن من خلال تجربة أمام الشواهد التجريبية وأن نقرر أي الشواهد هي التي تأتي في صفه أو ضده. وتعني دراسة علم الجمال علي هذا النحو أن نتجنب خطأين كانا عاملين علي تشويه كثير من التفكير السابق في علم الجمال:

1. فكثير من النظريات التقليدية في الجمال لم تصل إلي إستنتاجاتها عن طريق فحص أعمال فنية عينية وتجربة التذوق الفني، وإنما وضعت صيغة لنظرة مفرطة في الطموح عن الوجود.
2. قيل عن الفن كلام كثير تهدف ظاهريا إلي تفسير طبيعته وقيمته، ولكنها أدت إلي نتيجة مختلفة إذ أنها لم تكن إلا شعرا خياليا عن الفن الذي أدي إلي الخلط والإضطراب مثل الجمال هو التعبير الأسمي عن الوجود المطلق. إن هذا التعريف مفتقر إلي الدقة فلنحاول إذن الإبتعاد عن هذا الخيال الشعري لأن الواجب أن ندرس فلسفة علم الجمال بإحساس من حب الإستطلاع وعلينا أن نكتشف الجديد عن الفن والنظريات المختلفة فيه. كثيرا من الناس يجدون مظاهر الجمال في الطبيعة أيسر تذوقا من مظاهر الجمال في الفن.

**الموقـــف الجمالـــي**

لا بد أن نحدد مجال الإستطيقي “Aesthetics” علي أساس نوع مميز من النظر وهذا يعني أننا نترك مسألة تحديد كنه هذه الأشياء والصفات التي تجمع بينهما غير أن هناك عدة نظريات تقليدية في علم فلسفة الجمال التي تنظر إلي لفظ Aesthetic الإستطيقي علي أنه يدل علي سمات معينة تتسم بها بعض الأشياء وتكون بفضلها جميلة، علي حين أن الأشياء الأخري تفتقر إليها. إذن لا بد لنا لكي نكون نقديين بالمعني الصحيح من أن نقدم تبريرا لنظرتنا هذه ولهذا التبرير شعبتان. فأولا يلاحظ أن المحاولات التقليدية لتفسير قيمة الفن والجمال بواسطة سمة إستطيقية مميزة قد إتضح أنها محدودة أكثر مما ينبغي فهي لم تعمل حسابا للتنوع الهائل للأعمال الفنية أو إلي ذوق عصر معين وهذا واحد من الأسباب التي تؤدي إلي تغيير الأذواق. فإذا أردنا أن نفهم ما المقصود عادة بالفن والجمال فلا بد لنا من فهم الطريقة التي يعمل بها الإدراك الـ Aesthetics والنظر إلي العمل دون أي إنشغال بأصله ونتائجه. لقد ظل الجمال يقدر تاريخيا علي أسس غير إستطيقية إذ كان يبجل من أجل منفعته الإجتماعية ومصدر للمعرفة. إن قيمة الفن تقدر بناء علي ما يؤدي إليه من النتائج لا من أجل أهميته الباطنة. ولكن في وقتنا الحاضر حدث تحول ملحوظ نحو الإهتمام بالأهمية الإستطيقية للفن ومن أسباب ذلك التغيير الضخم في مركز الفنان في المجتمع وأصبح ينظر إلي نفسه علي أنه مميز عن الباقين بفضل قدرته الخلاقة أو عبقريته وبالرغم من ذلك فإن نطاق جاذبيته ما زال محدودا جدا. وهكذا فإن التيار الرئيسي للمجتمع قد لفظ الفن وبرز فهم جديد للفن هو أن الفن يوجد لمجرد الإستمتاع به لذاته فله قيمته في ذاته وأصبحت الطريقة الوحيدة للنظر إلي الفن تكون من خلال الإدراك الإستطيقي وهكذا فإن الإهتمام الفلسفي بالإدراك الإستطيقي ينشأ من تطورات تاريخية في الفنون والمجتمع. إذن فعندما يتخذ المرء موقفا إيجابيا من الفن فإنه يحاول دعم وجوده، ومواصلة إدراكه، أما عندما يكون هذا الموقف سلبيا، فإنه يحاول أن يصرف إنتباهه عنه. وعلي ذلك فإن إدراكنا للشيء يكون عادة محدودا متجزئا ونحن لا نري منه إلا سماته المرتبطة بأغراضنا. والإدراك عادة لا يعدو أن يكون تحديدا وقتيا سريعا لنوع الشيء وفائدته ولا يعبأ بأي شيء آخر. إن الشخص الذي لا يشتري لوحة فنية إلا لكي يغطي بقعة في الجدار فلا يري التصوير فيها علي أنه توزيع ممتع للألوان والأشكال.

أن التذوق وعي ونية وحيوية والإنتباه له درجات وهو يزداد شدة أو ينقص بإختلاف حالات الإدراك الجمالي ولكن أيا كانت درجة الإنتباه فإن التجربة لا تكون إستطيقية إلا عندما يسيطر الموضوع علي إنتباهنا.

وفضلا عن ذلك فإن الإنتباه الإستطيقي يكون مصحوبا بنشاط إيجابي يثيره الإدراك المنزه عن الغرض للموضوع، أو يتطلبه هذا الإدراك. إن الإندماج العاطفي تجعل حركتنا العضلية والجسمية تندمج بأحاسيسنا في الموضوع فالإدراك الإستطيقي قد يقتضي أيضا حركات وجهودا جسمية مباشرة فنحن عادة نجد أنفسنا في حاجة إلي السير حول كل جوانب العمل المنحوت – أو في أرجاء مسجدا قبل أن نستطيع تذوقه. ولكي تتذوق القيمة الكاملة للموضوع، من أن نتنبه إلي تفاصيله التي كثيرا ما تكون معقدة وغامضة مما يجعلنا نعجز عن رؤية كل ما له أهمية في العمل. فإذا ما فهمنا الآن كيف يكون الإنتباه الإستطيقي يقظا وواعيا فعندئذ لا يكون هناك خطأ في التأمل وعندئذ لا نكاد نلحظ معظم الأشياء الأخري، علي حين أن موضوع الإدراك الإستطيقي يبرز من الوسط المحيط به ويستحوذ علي إهتمامنا.

إن إعتياد مشاهدة الأعمال الفنية الجديدة يغير ذوقنا. فلا نعود نعجب بالأعمال التي كانت تخلب ألبابنا في فترة الدراسة الأولي، بل نبدأ في تقدير أنواع أخري وأشكال أخري للفن، كما أن قدرتنا علي التمييز تزداد رهافة بحيث نري في الفن قيمة لم تكن نراها من قبل غير أن تأثير الإدراك الإستطيقي لا يقتصر علي التجارب الإستطيقية الأخري، بل أنه يغير أيضا شخصيتنا وتجربتنا في المجالات غير الإستطيقية للحياة فمن الممكن أن يؤدي عمل فني إلي تعميق بصيرتنا بالناس الآخرين وبأنفسنا وقد يؤدي بنا إلي تحدي القيم التي كنا متمسكين بها من قبل، وقد يوضع نطاق لتعاطفنا. وإنه لمن المستحيل وضع حدود للتأثيرات النفسية التي يمكن أن تكون للعمل الفني، أو محاولة تحديد طبيعة هذه التأثيرات ومع ذلك ينبغي أن نتذكر أننا لو تعمدنا إكتساب هذه التأثيرات، لأضعفنا القيمة الجمالية أو قضينا عليها. فعندئذ تصبح التجربة نفعية متطلعة إلي المستقبل فنتائج التجربة الجمالية تأتي دون طلب ودون إلحاح. علي أنه ليس هناك ما يضمن أن تكون هذه النتيجة طيبة فمنذ أيام أفلاطون نجد من ينبهنا إلي أن الفن قد يكون له تأثير ضار ولا سيما في الصغار فمن الممكن أن يحطم الشخصية أو يهدم الأخلاق وربما كان هذا الخطر أقل بكثير في الوقت الحالي، الذي أصبح فيه الفنون الجميلة ضئيلة الأهمية نسبيا في المجتمع.

**المعنـــــي الجمالـــــي**

يؤكد تعريفنا للموقف الجمالي أن أي موضوع للوعي علي الإطلاق يمكن أن يدرك جماليا ومعني ذلك أننا نسعي إلي إثبات أن الناس كانوا يتأملون عددا من الموضوعات الشديدة التنوع وأن ميادين جديدة للإهتمام الجمالي تفتح علي الدوام ومع ذلك ينبغي علينا أن نبحث في الإعتراض القائل أن هذا التعريف يجعل نطاق الموضوعات الجمالية أوسع مما ينبغي. فالإعتراض يقول إن ما يدرك بالإحساس هو وحده جمالي فالأصوات والألوان والملمس، وما شابهها من موضوعات الحس هي وحدها التي يمكن أن تكون موضوعات جميلة. فعندما ندرك لونا فإن معناه ينحصر في الطريقة التي يبدو لنا عليها فقط وفي مقابل ذلك نبحث في إدراكنا لكلمة وللكلمة معني فكلمة كلب تشير إلي مخلوقات ذوات الأربع التي يقال عنها إنها أخلص أصدقاء للإنسان ولكن يظل التمييز قائما بين اللون والصوت الذي لا يقدم للوعي إلا ذاته وبين الكلمة التي يكون معناها أكثر من مجرد المظهر الذي تتخذه للإحساس. فالألوان والأصوات والروائح والملمس تكون جذابة في ذاتها وهي تمتعنا بمظهرها الخالص وهي تشد الإنتباه بحيث يتوقف عندها فلا يتطلع إلي ما وراءها.

إن النظرية تذهب إلي أن الإدراك الجمالي منزه من الغرض والصفات المحسوسة هي وحدها التي يمكن أن تكون موضوعات لهذا الإدراك وعند هذه النقطة تصبح النظرية مشكوكا فيها فهي معرضة للنقد لأنها محدودة فنحن نادرا ما نمر بتجربة حسية خالصة. فالنور الأحمر يدفع السائق للسيارة يتوقف ومن الممكن أن تكون مجموعة من الألوان رمزا لتاريخ أمة وحتي في حالة الإدراك الجمالي عندما تكون الألوان أكثر حيوية وطرافة تقوم عادة بملء الفراغات في إدراكنا عن طريق ربط المحسوسات بتجربة ماضية. علينا أن نتأمل الآن إلي أي حد المجال الجمالي ضيقا لو إقتصرنا علي الإحساس وحده. عندئذ يكون من الضروري أن نستبعد من المجال الجمالي كل تجربة لا تكون حسية فكل وعي إدراكي وعقلي ينبغي أن يحشر في زمرة اللا جمالي. أي أن هذا لا يؤدي إلي خروج الإدراك والتفكير العملي وحدهما في المجال الجمالي بل يخرج عنه أيضا الإدراك والتفكير عندما يكونان منزهين عن الغرض. علي أننا نقوم بمثل هذا الإدراك والتفكير حين نقرأ قصيدة أو رواية، ونحن عادة نعد هذه التجربة جمالية. لذلك فتعريفنا للجمال يهدد دراسة فلسفة علم الجمال بخطر عظيم فإذا أنكرنا أن أية تجربة فيما عدا الحدس الحسي جمالية لكان علينا أن نمتنع عن دراسة جزء كبير من التجربة الجمالية إذ أن هذه التجربة إدراكية وتصورية في معظم الأحيان فإذا كنت تعشق كلمة بسبب وقعها الصوتي وحده وكون الألفاظ والجمل ذات معني لا يترتب عليه ألا يكون من الممكن إدراكها جماليا ففي إستطاعتنا أن نثنيه إلي الألفاظ ومعانيها إنتباها منزها عن الغرض وإذا كانت الألفاظ تشير إلي ما وراء ذاتها، فإن هذا لا يعني أنه لا بد أن يكون لنا غرض آخر خارجي حين نقرؤها. إننا نستمتع بالموضوع كما يدرك مباشرة دون أية إشارة خارجة عنه بمعني أن إهتمامنا ينصب علي الموضوع وحده، لا علي أي شيء عن تجربة الإدراك. إن كل نوع من الوعي الحسي والإدراكي والعقلي والتخيلي والإنفعالي يمكن أن يحدث في التجربة الجمالية.

**الإبـــــداع الفنـــــي**

إن الفنان يمر بإنفعالات عميقة وتؤدي به رغبته في التعبير عنها. وبالمثل فعندما يحاول الناس تفسير عمل فني معين تراهم يصفون ما حدث في ذهن الفنان أثناء إبداعه للعمل ولكن هذه مغالطة والواقع أن هذه المغالطة ليس في ميدان علم الجمال، بل أيضا في ميادين أخري للدراسة. ففي وسع المرء أن يفسر القوي النفسية والمؤثرات الإجتماعية التي أدت إلي صياغة نظرية في الإقتصاد مثلا فهذا لن يؤدي في ذاته إلي أن نعرف مدي صحة النظرية وإتساقها المنطقي. لذلك لا بد لنا من دراسة السمات لكي نعرف كنهها.

إن الموضوع الفني يمكن النظر إليه وفهمه من وجهات نظر كثيرة متباينة وقد يكون ليس لها أي شأن بأصله الأول، وهذا أمر لا ينبغي أن يؤسف له إذ أنه يدل علي أن في هذه الأعمال الفنية ثراء لا ينضب معينه.

إن تخيل غير الفنان ينطوي علي صور وأفكار شخصية وبالتالي لا يمكن أن تكون مفهومة إلا للفرد ذاته. أما الفنان فيغير أحلامه بحيث تنقل إلي الآخرين وأن يستمتع بها هؤلاء. فهذه أحلام يمكن قبولها علي الملأ وذلك أساسا عن طريق الرمزية – أي بإستخدام صور وأفكار تدل علي المحتويات الأصلية للتخيل وتوحي بها، ولكنها مختلفة عنها وكذلك عن طريق التباس المعني، أي بإستخدام صور يمكن تفسيرها علي أنحاء شتي، وبذلك يطمس دلالتها الأصلية. وهذا أيضا لا يقدم تفسيرا كاملا لطبيعة الفن.

إن ما يهمنا أن نجد العمل واقفا علي قدميه ولا نشير إلي تخيل الفنان الذي صيغ وشكل في بناء فني وبإستخدام وسائل فنية تثير الجاذبية الحسية وما في العمل من إثارة خيالية وبلاغة إنفعالية فالقيمة الجمالية لا يمكن أن توجد إلا في العمل الفني لا في منشئه. ومع ذلك فإن طبيعة التخيل والعمل الفني معا تتوقف علي العصروالحضارة التي يعيش فيها الفنان، وتعكس مظاهر الكبت التي يفرضها المجتمع الخاص، والرموز التي يستخدمها هذا المجتمع من أجل إخفاء الأفكار غير المقبولة حضاريا، وغير ذلك من العوامل النفسية الإجتماعية المماثلة. ولكن بمجرد أن يكتسب العمل حياة خاصة يدركه أناس يعيشون في مجتمعات أخري قد يكون تكوينهم النفسي مختلفا كل الإختلاف عن ذلك التكوين الذي عاش فيه الفنان. ومن هنا فإن تفسيرهم للعمل الفني وتقديرهم له سيكون مختلفا كل الإختلاف، وعلي ذلك فإننا لا نستطيع أن نقيد العمل بمنشئه فمن الممكن كشف عدد متنوع من الأحلام داخل العمل ذاته كلها مرتبطة به من الوجهة الجمالية وإذا فكما أن تخيل الفنان لا يضمن القيمة الجمالية للعمل، فإنه لا يستطيع أن يضمن ماذا ستكون دلالته بالنسبة إلي جماهيره المتغيرة.

إن كثيرا من موضوعات الفن البدائي التي نضعها في المتاحف كانت في الأصل تستخدم لأغراض عملية. فهذه الأواني والأوعية كانت من قبل موضوعات عادية تستخدم في الحياة اليومية، ومع ذلك لا يمكننا القول أن النظر إليها بطريقة جمالية، بدلا من الطريقة العملية، ينطوي علي طبيعتها الحقة ففي هذا القول خلط بين الموضوع، الذي يمكن النظر إليه علي أنحاء شتي وبين منشئه.

**عمليـــــة الإبـــــداع الفنـــــي**

ينبغي علينا أن نفهم معني لفظ الفن. لهذا المعني معني مزدوج فمن الممكن أن يشير لفظ الفن إلي نوع معين من النشاط إلي نوع معين من الموضوعات فعندما نقول أن شخصا يدرس الفن، نعني أنه يتعلم كيف يقوم بنشاط يحتاج إلي مهارة، وعندما نتحدث عن متحف للفن نشير إلي الموضوعات التي توجد فيه والعمل الفني هو نتاج النشاط الفني فلنتساءل الآن عما نعنيه من حيث كونه نشاطا. يجب أن نستبعد من الفن ضروب النشاط التي تتميز بأنها غريزة تتم بالعادة أو بطريقة عشوائية. إذا أردنا أن نتحدث بطريقة إيجابية لقلنا أولا إن الفن واع بهدفه فهو نشاط نقوم به ولدينا فكرة واعية عن تحقيق هدف معين في المستقبل وفضلا عن ذلك فلا بد أن يهتدي هذا النشاط إلي سبيل لتحقيق هدفه. إن الفنان يتميز بمهارة وبراعة في إستخدام المادة الخام كوسيط. ويمكننا تعريف الفن بأنه المعالجة البارعة، والواعية، لوسيط من أجل تحقيق هدف ما. إن ميدان الفن هو ذاته ميدان سيطرة الإنسان الواعية علي عالم المواد. وعلي الطريقة التي يخلق بها. وعندما يأتي الإلهام الخلاق يكون من الصعب أن تقرر كيف أتي، ومن أين يأتي، وفضلا عن ذلك فيبدو أن الخلق يرتكز علي عملية نفسية معقدة، كثيرا ما تكون خفية غير ظاهرة. وأنهم تأثروا بطريقة لا شعورية تماما بنظريات الفن وعلم الجمال السائد في عصرهم. كذلك فإن من الممكن أن يضل الفنان الملهم طريقه إلي حد مؤسف وعندئذ يكون العمل الفني تافها من الوجهة الجمالية، حتي علي الرغم من كون الفنان ملهما. فالإلهام حين يحدث ليس ضمانا للقيمة الفنية. فالإلهام في عمومه يفترض مقدما فيضا من المواد المتوافرة وتجربة متراكمة ومعرفة وليس قوة عشوائية وإنما يتوقف علي النشاط الواعي الخاضع لسيطرة الفنان. وإذن فالفنان هو الشخص الذي يتميز بالحساسية نحو الوسيط الذي يخلق فيه العمل الفني ويتألف مع هذا الوسيط.

**جمـــــال الفـــــن**

نحن في كثير من الأحيان نستخدم لفظ الفن تعبيرا مختصرا عن الفن الجميل ونحن نقتصر تعبير الفن الجميل علي نواتج الإبداع البشري التي تتسم بأنها ممتعة أو طريفة أو جميلة إلي حد ملحوظ. إن الطريقة التي نتحدث ونفكر بها عادة عن الفن تؤكد قيمته بالنسبة إلي الإدراك الإستطيقي. وهذه القيمة هي جمال الفن الجميل.

الفن الجميل هو إنتاج الإنسان لموضوعات تتسم ذاتها بأن الإنسان ينتجه ببراعة من شأنها أن يكون إدراكه في ذاته طريفا. هذا والتعريف الأساسي في النظرية أن تركيب الموضوعات بالنسبة إلي التجربة الإستطيقية سيكون إذن هو السمة المميزة للفن الجميل. ومن هنا فإن مقصد الفنان هو العامل المميز. فما يحاول أن يصنعه هو الذي يجعل من إنتاجه فنا جميلا ويكون من الرائع إدراكه. إن الفنان يحاول خلق مو ضوع له سمات إدراكية كامنة، أي سمات تثير إهتماما إستطيقيا Aesthetic . علي أنه قد يحدث بعد أن يخلق الفنان موضوعا يعبر عن إنفعاله، أن نرغب في إدراك الموضوع بطريقة إستطيقية. وعندئذ يصبح الإنفعال الذي عبر عنه الفنان سمة إدراكية كامنة بالنسبة إلينا. ولا يترتب علي ذلك القول إن الموضوع قد خلق من أجل أن تكون له هذه السمات لكن مقاصد الفنان متميزة تماما عن مقاصد المشاهد. فمن الخطأ البين ترجمة تأثيرات الموضوع الفني إلي مقاصد الفنان. إن نظرية الجمال الفني واضحة حين نقول إن قصد الفنان هو خلق موضوع إستطيقي. ولكننا حين نحاول أن نقول إن هذا دائما قصد الفنان، مهما كان قصده بحق، فعندئذ تصبح النظرية غامضة مضللة، ويبدو أنها تتحدث عن مقصد الفنان. فلنفترض أن نظرية الجمال الفني ليست متعلقة بمقصد الفنان، في هذه الحالة سنقول إن المقصد مرتبط بحالة الفنان الذهنية خلال الإبداع ومن ثم فهو جزء من منشأ الموضوع الفني. عندئذ تري نظرية الجمال الفني أن الموضوع يكون عملا فنيا إذا كانت له جاذبية إستطيقية واضحة بغض النظر عن مقصد الفنان.

ولا تمثل الجاذبية الإستطيقية في نظر "جوتشوك" وفيما هو جميل تقليديا فحسب، بل أنه يعترف، متمشيا في ذلك مع أصحاب النظرية الإنفعالية بأن الفن يمكن أن يكون له قيمة جمالية كبري حتي عندما يكون مريرا كئيبا، يمزق القلوب. نظرية الجمال الفني تنظر إلي العمل الفني الكامل علي أنه هو الموضوع الإستطيقي. وهي لا تخصص أية سمة واحدة معينة للفن. ومن هنا فإنها لا تحدد ما الذي ينبغي أن نتطلع إليه بوجه خاص أثناء الإدراك الجمالي. ذلك للفن أبعادا متعددة وهي المادية الحسية والشكل أو القالب والتعبير بالقدر الكافي للإحاطة بالحقائق المتعددة التي تنطوي عليها نظريات الشكل والتعبير. لو تساءلنا: ما الذي ينبغي أن نبحث عنه في العمل الفني؟ ينبغي أن نبحث عن كل ما فيه. وهذه ليست بالإجابة التافهة، فهي تعبر عن الشمول الكامل في التعاطف الجمالي، وتحزرنا من التضحية بأية قيمة تنطوي عليها التجربة الجمالية. وهذه تصلح أساسا سليما للنقد الفني إذ أنها تعطينا أدوات عديدة متنوعة لتحليل العمل الفني. إن نصيحة سقراط الفيلسوف الكبير الأول حين قال "إن علينا أن نسير وراء الحجة حيثما أدت بنا".

إن الفنون حسب طبيعتها ذاتها، تسير بلا إنقطاع في طريق المغامرة الخلاقة فتاريخ الفن يظهر بوضوح أن القوالب التقليدية ترفض حين لا تعود تفي بحاجات الفنان. وتؤدي التجديدات الناتجة إلي فهم جديد كل الجدة لطبيعة الفن وقيمته. فالنظرية الشكلية قد ظهرت بنمو فن ما بعد إلانطباعية والنظرية الإنفعالية، كانت تعبر عن الفن الرومانتيكي في القرن التاسع عشر ولا يمكن أن تتوقف الثورة والتجديد في الفنون إلا إذا لم يعد الإنسان يخلق أعمالا فنية.

وهكذا فإن مملكة الفن تتألف من موضوعات شديدة التباين تظل في تغيير ونمو لا ينقطع.

وأخيرا، فنحن لا نستطيع حتي أن نفترض أن طبيعة عمل فني تقليدي أبدع منذ قرون عديدة قد أصبحت معروفة تماما، وبصورة نهائية، في نظرنا. فقد نتصور أن العمل التقليدي، الذي أنتجته حركة فنية إستنفزت أغراضها، سيظل واقفا بلا حراك أمامنا لكي نحلل خصائصه. غير أن الأعمال الفنية لا تفعل ذلك في كثير من الأحيان وهذا في الواقع أحد الأسباب التي تجعلها خلابة ساحرة. فمن الممكن أن تفهم وتتذوق بعد إبداعها بوقت طويل، بطريقة تختلف كل الإختلاف عن التفسيرات السابقة، بحيث يلقي التفسير الجديد ضوء علي سمات للعمل كان الناس يغفلونها من قبل، ويقلل من سمات أخري كانت الأجيال السابقة تعدها أهم السمات. وقد تكون إعادة التقويم هذه من عمل ناقد واحد له نفوذه ولكنها في الأغلب ناتجة عن تغيير في طريقة فهم الإنسان لعالمه، كذلك الذي تتميز به مراحل التحول الكبري في التاريخ العقلي والإجتماعي. وعندما ننظر إلي الأعمال القديمة بروح جديدة، فإنا نتطلع فيها إلي أشياء مختلفة، ونقدرها لأسباب مختلفة.

ومن هنا فإن الفن متحول متغير، ليس فقط من حيث أنه ينمو في المستقبل ذلك لأن ماضيه ليس أمرا منتهيا مقررا علي الإطلاق. وإنما هو في تحول بإستمرار وكثيرا ما تؤدي الرؤية الجديدة للماضي بإلقائها ضوءا علي قيم جديدة، إلي جعل النظريات المستقرة في الفن تبدو غير كافية أو ضئيلة. والدرس الذي نتعلمه هنا، هو أن علينا أن نترك نوافذ العقل مفتوحة. فقد علمنا فلاسفة الفن الكثير مما له قيمة عظيمة. ولكن إتساع الأفق ضروري في إتجاهات متعددة وعليه أن يكون واعيا بالشواهد والحجج التي تؤيد هذه النظريات، وأن يستوعب موقف النظريات المنافسة لها.

**طبيعـــــة الفـــــن والفنـــــان الخـــــلاق**

إن الفنان يمر بإنفعالات عميقة، وتؤدي به رغبته في التعبير عنها إلي إنتاج الموضوعات الفنية، والتي بعيد كل البعد عن البساطة، ذلك لأنه بعد أن يتم إنتاج الموضوع الفني يمكن النظر إليه وفهمه ومن وجهات نظر كثيرة متباينة، وقد لا يكون لها أي شيء بأصله الأول كذلك فإن إهتمامنا الجمالي به قد يتخذ أشكالا متباينة. لأن الناس في رأي زيجمد فرويد دوافع ورغبات كامنة لا يمكن إشباعها كلية في المجتمع. أما الفنان فإنه يبحث عن المجد والثراء والشهرة، ولكنه يفتقر إلي وسيلة الوصول إلي إشباع هذه الرغبات ولذلك فهو يلجأ إلي التخيل بحيث يمكن أن ينقل إلي الآخرين بطريقة ملتبسة يمكن تفسيرها بأشكال شتي حتي يستمتع جمهوره، ومع ذلك فإن طبيعة التخييل والعمل الفني معا يتوقف علي العصر والحضارة التي يعيش فيها الفنان. ولكن بمجرد أن يكتسب العمل حياة خاصة يدركه من يعيش في مجتمعات أخري فإن تفسيرهم للعمل الفني وتقديرهم له سيكون مختلفا ويفسر علي أنحاء متباينة ولذلك لا يستطيع الفنان أن يضمن ماذا ستكون دلالة العمل بالنسبة إلي جماهيره المتغيرة وليس في وسعنا أن نفترض أن كون الفنان في حالة نفسية معينة في وقت الخلق الفني يؤدي بالضرورة إلي إنعكاس هذه الحالة النفسية علي الناس لأن الفنان متأثرا بطريقة لا شعورية بنظريات الفن وعلم الجمال السائدة في عصره أثناء خلق ذلك الفن بالإضافة إلي أن العمل الفني شيء ونفسية الفنان شيء آخر وقد يكون الطابع الإنفعالي للموضوع يمكن أن يكون مختلفا كل الإختلاف عن الحالة النفسية لمبدع هذا الموضوع. أغلب الظن أن الفنان يفكر من خلال وسيط فني معين ويشتمل الوسيط علي عناصر حسية معينة. وإذن فالفنان هو الشخص الذي يتميز بالحساسية نحو الوسيط الذي يخلق فيه العمل الفني وكيف يعمل خياله في خلق أنماط جديدة داخل الوسيط. إن المواهب الخلاقة لدي الفنان لا يمكن أن تنفصل عن الوسيط الذي يعمل فيه وهذا ضروري لكي يكون فنانا. والأهم من ذلك أن العملية الخلاقة لا تكتمل بدون تعامل مع وسيط مادي حتي لو أن خيال الفنان واسع الأفق. إن الوسيط يوحي إلي الفنان بأفكار لم تخطر بباله من قبل فالألوان غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان إستغلالها. وإن إستبعاد الوسيط المادي علي أساس أنه غير حقيقي لا يجعل الخلق الفني حقيقة.

الحـــــواس والتعبـــــير الإنفعالـــــي

في العصر الكلاسيكي كان علي الفنان أن يسير علي نهج من العصور اليونانية الرومانية القديمة ولقد كان أسوأ ما أدت إليه هذه الآراء عندما طبقت عمليا أسفرت عن فن يعاني من الفراغ العاطفي لذلك كان الفن يعاني من الضحالة لذلك أراد الرومانتيكيون إلي إحياء التلقائية إلي الفن لتتميز بالإنفعالية والحرارة الشديدة وكان الشغل الشاغل للفنان هو أن يعبر عن مشاعره مهما كانت فردية ليعبر عن عبقريته وإتجه للتحديات ومن هنا كان القرن التاسع عشر حافلا بالأساليب الشخصية والوسائل الفنية الجديدة وأعني بها العاطفية المفرطة حتي أن مبادئها تبدو اليوم أمرا مسلما به. إن النظرية الجمالية المعبرة عن النظرة الرومانتيكية هي النظرية الإنفعالية الفردية للفنان، التي هي المعتقد الأساسي للفن الرومانتيكي فللفنان أن يعرض أفكاره وإنفعالاته دون أي كبت وقد نجم عن ذلك إهتمام بحياة الفنان وشخصيته. إن يوجين فيرون قال "أن تأثير شخصية الإنسان في علمه وهي الأساس الثابت لعلم الجمال كله" فعمل الفنان في نظره هو إستجابة شخصية لموضوع معين وهي لبست إنفعالية وحسب وإنما تشمل رأي الفنان وأفكاره وكذلك أحاسيسه وعبقريته وخاصة إذا كانت مواضيعه تتعرض للمشكلات التي تهم الناس. إن الفنان لا يسعي إلي خلق الجميل فقط بل يمكن أن يعالج أي موضوع يتجاوز الجمال البحت فقد يضم عمله أعمال مخيفة أو حزينة ومناظر تقطع نياط القلوب.

كان الجمال يعد في القرون الماضية أهم مفهوم في الإستطيقا بل أن الإستطيقا ذاتها كثيرا ما كانت تعرف بأنها نظرية الجمال إلا أن أصحاب النظرية الإنفعالية كشفوا عن مدي ضيق هذه النظرة ورأوا أن الفنان يلجأ إلي أشد الموضوعات تباينا وضمنها ما هو شاذ، وما هو قابض أو منفرد، ومن هنا كان للإنفعاليين أثرا كبيرا في الطريقة التي ينظر بها الناس إلي الفن. فلم يعد المشاهد يبحث عن الجمال وحده في العمل الفني إنما التعبير عن الإنفعال الذي يشعر به الفنان وينقله للمشاهد ومعبرا بقوة. ويصف دوكاس النشاط الفني بأنه "إخراج المرء لمشاعره إلي حيز الموضوعية بطريقة واعية فيها نقد وتوجيه". إن تولستوي ينكر أن التعبير عن الفن يكفي لتكوين فن بل أن الفن ينبغي أيضا أن يعمل علي توصيل الإنفعال إلي الجمهور. إن الفن يبدأ عندما يكون لدي شخص معين هدف ضم شخص آخر إليه في الإحساس بنفس الشعور. ومن هنا كان تعريف تولستوي للفن بأنه: "أن يثير المرء في نفسه إنفعالا مارسه من قبل، وبعد أن يثيره في نفسه، ينقل هذا الإنفعال بواسطة الحركات أو الخطوط أو الألوان أو الأصوات والأشكال التي يعبر عنها في كلمات بحيث يمارس الآخرون نفس الإنفعال – هذا هو النشاط الفني. إن أهمية الفن عظيمة في نظر تولستوي لأنه لغة تجمع الناس في إنفعالات مشتركة. أما دوكاس يري أن تعمد التأثير علي الآخرين ينبغي ألا يؤخذ علي أنه جزء من تعريف الفن الجميل. إن بعض الفنانين كانوا يهتمون بالقدرة التوصيلية لفنهم وكانوا يراجعون عملهم ليجعلوه أسهل فهما وأكثر جاذبية للجمهور. إن إخلاص الفنان أمر مهم في أية نظرية إنفعالية. فحين يعد الفن سجلا للإنفعال فعنئذ يشترط في الفنان أن يشعر بإخلاص بما يضمنه العمل، والإخلاص يحل محل الحقيقة في الفن، كما يقول فيرون وفضلا عن ذلك فإن أصحاب النظرية الإنفعالية من أمثال فيرون كانوا يحتجون علي نوع الفن الذي تنتجه الأكاديميات – حيث كان الطلاب يتعلمون الأصول الصحيحة للتصوير، ويكتسبون مقدرة تكتيكية ويدرسون الفن اليوناني الروماني ثم ينتجون أعمالا باردة لا حياة فيها. وكان ذلك راجعا إلي أنهم هم أنفسهم لم يشعروا بإنفعال شخصي عميق أثناء إنفعالهم وإبداعهم. والواقع أن الفن كما يقول تولستوي، لا يكون مبدعا إلا إذا كان الفنان قد أحس علي طريقته الخاصة بالشعور الذي ينقله، لا عندما ينقل إلي الناس شعور شخص آخر نقل إليه من قبل. والفن المفتقر إلي الإخلاص إنما هو فن مزيف. أما الفن الجيد فهو في نظر تولستوي، هو الفن الذي يعدي وتتوقف قدرة العمل علي العدوي. وقد تغلغلت فكرة الإخلاص للنظرية الإنفعالية في التفكير الحديث الشائع عن الفن. وحين نعتقد أن الفنان يحاول إثارة إنفعالات لم يمارسها هو ذاته، أو يتلاعب بها فإنا نشعر أيضا بالنفور. إلا أننا نتساءل: كيف يمكننا أن نعرف، عمليا، إن كان الفنان مخلصا أم غير مخلص؟. إن الإخلاص يدل علي حالات معينة في تاريخ الحياة النفسية للفنان أي علي إنفعالات معينة أحس بها. ولكنا لا نستطيع عادة معرفة هذه الوقائع المتعلقة بحياته، ولا سيما حين تكون خصوصية علي النحو الذي تكونه الإنفعالات عادة بل إن ما في متناول أيدينا إنما هو العمل الفني ذاته – وهذا العمل موضوع لا حالة نفسية يمكن ممارستها في معزل عن العمل. ولكنا لا نستطيع أن ندرك ذلك لأننا لا نملك الشواهد المستمدة من حالات الفنان النفسية. ولكن علي الرغم من أن الإخلاص في الفنان قد يكون في أحيان كثيرة سببا من أسباب جودة العمل، فإنه لا يكفي أبدا، في ذاته، لضمان قيمة العمل.

إن فكرة الإخلاص ترتبط إرتباطا وثيقا بفكرة أخري من الأفكار التي تتميز بها الفكرة الإنفعالية، وهي أنه إذا كان الفنان مخلصا، فإن المدرك سيشارك في نفس التجربة التي مر بها الفنان أصلا. ويقول فيرون إن العمل الفني الجيد يأتي إلينا بنفس مشاعر مبدعة، من هذا القبيل ما كتبه ناقد عن لوحة من بيسارو إذ قال: إن المرء يحس بأن شعورا حزينا يتغلغل فيه رويدا رويدا، وهو شعور لا بد أن الفنان ذاته قد أحس به عند مشاهدته للمنظر الطبيعي. إن العمل الفني قد يثير في مختلف الناس عددا كبيرا من التجارب المتباينة التي لا يمكن أن تكون كلها مماثلة لتجارب الفنان الخاصة، ومن الجائز أن أية واحدة لا تماثلها. وقد يجد المشاهد في العمل قيمة أغفلها الفنان، وعندئذ يكون الخروج من تجربة الفنان كسبا. وعندما ينظر إلي العمل الفني من وجهة نظر المدرك، فإن القيم التي يمكن علي أساسها أن يقدر هذا العمل تقديرا مشروعا تكون متباينة إلي أقصي حد.

وحتي لو كان الفنان يسعي إلي إظهار شخصيته، أو إلي التعبير عن إنفعالاته بإخلاص فأننا لا نستطيع أن نستدل من ذلك بطريقة مشروعة علي طبيعة العمل الفني، أو طبيعة التجربة الجمالية وقيمتها. فالعملية الخلاقة هي منشأ الموضوع الفني. ولكن ما أن يظهر العمل إلي الوجود، حتي يستطيع المدرك أن يفسره ويستمتع به ويقدره علي شتي الأنحاء المتباينة التي لا يكون لها صلة بتجربة الفنان الشخصية. فلا يمكن أن يفهم العمل فهما كافيا علي أساس أنه نسخة طبق الأصل من تجربة الفنان. ولا يمكن أن نقيد التجربة التذوقية لدي المشاهد بتجربة الفنان حتي لو إستطعنا أن نعرف كنه هذه الأخيرة. ولا يمكن أن تتحكم التجربة الشخصية للفنان أثناء الخلق في قيمة عمله عند تأمله، أو تشرع لهذه القيمة.

إن دوكاس يري أن الإنفعال أساس للتذوق الجمالي لأن الإنفعال هو بعينه ما نسعي إليه حين ننظر إلي الأشياء جماليا. ولقد رأينا من قبل أن الموقف الجمالي هو موقف منزه عن الغرض. ففي التأمل الجمالي ينفتح المرء لإستقبال الشعور. فالشعور هو إكتمال التأمل ونجاحه.

إننا نحلل الأعمال الفنية، لا لكي نفهمها علي نحو أفضل فحسب، بل أيضا لكي نصدر حكما عن قيمتها. وهذا يؤدي إلي إثارة مشكلة أخيرة بالنسبة إلي النظرية الإنفعالية. فإذا كان الإنفعال هو العنصر الرئيسي الهام في الفن وفي تذوقه، فكيف نميز الفن الجيد من الرديء؟ إن حقائق اللغة المستخدمة في النقد تثبت أن الإنفعال كثيرا ما يكون حيويا بالنسبة إلي قيمة العمل. فنحن نتحدث عن العمق الإنفعالي للتراجيديا اليونانية ونحن نرفض العمل المتسم بالبرود، ومع ذلك فمن المؤكد أن معيار القيمة لا يمكن أن يكون: "كلما كان هناك مزيدا من الإنفعال، كان العمل أفضل" فإن هذا يؤدي إعطاء المكانة الأولي للأعمال التي تتسم بتشنج إنفعالي لايعرف ضابطا، علي أننا كثيرا ما نضع هذه الأعمال في مرتبة أقل من أعمال أخري تتسم بضبط النفس والهدوء، فما هي النظرية الإنفعالية التي تقدم معيارا مرضيا للقيمة الجمالية؟ إن فيرون يقتبس القيمة تبعا لمدي تجلي الإنفعال من ناحية الفنان. ولكن ماذا يكون الأمر لو أن الإنفعال عادي سقيم كما أن تولستوي يقيس القيمة بقدرة العمل علي أن يكون معديا وهي تعني مقدار شمول جاذبية العمل، أو درجة مشاركة الجمهور في إنفعال الفنان. ماذا يكون الأمر لو أن الإنفعال الذي أصابتنا عدواه سقيم أو مغرق في عاطفيته؟ أما دوكاس فإنه يميز الفن الجيد من الرديء تبعا لكون الإنفعالات التي يعبر عنها ممتعة أو غير ممتعة. وعلي ذلك فإن الإنفعال ذاته لا يتخذ معيارا للقيمة ففي العمل الفني، وفي تذوقه، مزيد من العناصر التي ينبغي أن تؤخذ بعين الإعتبار إن شئنا أن نقوم بمهمة التقويم.

وعلي الرغم من ذلك فإن النظرية الإنفعالية أثبتت أنها من أرسخ النظريات الفنية وأعظمها فائدة. ومع ذلك فحتي أولائك الذين لا يقبلون النظرية يتعين عليهم أن يواجهوا حججها، وأن يتعلموا من أستبصاراتها.

**القبـــــح فـــــي الفـــــن**

هل يمكن أن يكون الفن قبيحا، وإن كان الجواب بالإيجاب فهل يمكن أن تكون له قيمة جمالية؟، وهل الفن مصدر للحقيقة؟ وهل يمكن، أو ينبغي الحكم علي الفن أخلاقيا؟

إن أرسطو وهو من أقدم فلاسفة الإستطيقا رأي أن القبح أساس للكوميدي. وعبر الباحث الإستطيقي زولجرSolger عن المفهوم الشائع للقبح بقوله: القبيح مضاد إيجابيا للجميل، ولا يمكننا إلا أن نعدهما متنافرين تماما. ولكن إذا كان مدلول القيمة الإستطيقية يشتمل علي الفن القبيح، فعنئذ لا يكون القبح مضادا للجمال بمعناه الضيق، إذ أنهما صنوان، من حيث هما نوعان، ضمن أنواع أخري للقيمة الإستطيقية. إن الحديث عن القبح بوصفه نوعا من الجمال، له وقع غير مألوف علي الآذان. إن جون دنيس عند نهاية القرن الماضي، في حديثه عن رحلته عبر جبال الألب، فهو يقول عن الصخور والمنحدرات الهاوية أنها بعثت فيه رعبا بهيجا، وسرورا مخيفا، حتي أنه كان يرتعد في نفس الوقت الذي كان يشعر فيه بلذة لا حد لها. إن صاحب هذه التجربة لا يشعر ببهجة خالصة، متصلة بل يمتزج بهذه البهجة نفور وخوف. ولكن من الواضح أن هذه التجربة لو كانت تجربة رعب فحسب لما كانت إستطيقية.

إن خوفنا يقترن بشعور بالتسامي فرواية القتل البوليسية فهي تشعرنا بالرعب، ولكنها مع ذلك تزيدنا سموا. وقد وصف الفيلسوف كانت هذا الشعور وقال "لما كان الذهن لا يجتذبه الموضوع فحسب، بل ينفر منه دوما في الوقت ذاته، فإن الرضاء الذي يبعثه الجليل لا ينطوي علي لذة إيجابية بقدر ما ينطوي علي إعجاب وإحترام.

إذا فالجمال بالنسبة للمفكر الإستطيقي يشتمل بالفعل علي الجليل، والرهيب، والساخر، والمضحك. فلم لا يشتمل علي القبيح أيضا؟

نستطيع أن نجد في تفكير كثير من مفكري الإستطيقا المعاصرين نوعين من الإجابة عن هذه الأسئلة. وكلا النوعين يتضمن مراجعة جذرية للتقابل التقليدي بين الجمال والقبح. فالأول منهما يضيق مجال القبح بأن يحاول إثبات أن ما كان يعد في كثير من الأحيان قبحا ليس قبحا علي الإطلاق، والرأي الثاني، الأشد تطرفا، ينكر وجود القبح تماما. يري بوزانكيت أن الكثير مما يسمي قبيحا بصورة عامة هو في حقيقته راجع إلي ضعف المشاهد. فالأشياء لا تبدو لنا قبيحة إلا لأننا نفتقر إلي القدرات اللازمة لتقدير قيمتها الإستطيقية. ويذكر بوزانكيت أن في هذا النوع من الموضوعات، جمالا عسيرا، وقد يكون العسر راجعا إلي واحدة من ثلاث خصائص مختلفة للموضوعات (1) التشابك، أي التعقد، وفي هذه الحالة يكون كل ما يفعله الموضوع هو أنه يعطيك، في لحظة واحدة، قدرا كبيرا مما ينبغي، مما أنت علي إستعداد تام للإستمتاع به لو كان في إستطاعتك إستيعابه كله (2) وتوتر عال للشعور لا يستطيع كثير من المشاهدين تحمله (3) والسعة width ، عندما يتحدي الموضوع معتقدات الحياة التقليدية، كالكوميديا مثلا. وتبعا لهذه النظرية تنحصر التجربة الإستطيقية أساسا في الإحساس بالإنفعال الذي يعبر عنه الموضوع، علي أن أصحاب النظرية الإنفعالية يقدرون أي موضوع أو أسلوب ما دام معبرا. ولما كان بوزانكيت يعرف الجمال، بمعناه الواسع، أي بمعني الجدارة الإستطيقية، من خلال القدرة علي التعبير، فإن القبيح، بعد ما هو معبر، لا بد أن يعد نوعا من القيمة الإستطيقية. إن بوزانكيت في نظريته عن القبح فهو أولا قد ضيق مفهوم القبح إلي حد هائل إذ نقل كثيرا من الأشياء التي تعد قبيحة في العادة إلي فئة "الجمال العسير". وهو ثانيا قد وضع القبح ضمن مقولات القيمة بفضل نظريته التعبيرية. فماذا يكون من أمر القبح بمعناه التقليدي، معني إنعدام القيمة الإستطيقية.

إن بوزانكيت يقترب آخر الأمر إقترابا شديدا من الرأي المتطرف القائل أن القبح بهذا المعني لا وجود له، فلو كان هناك شيء غير جميل علي الإطلاق، لما كان مقولة إستطيقية علي الإطلاق. ذلك لأنه قد عرف الإستطيقا من خلال التعبير. فلو كان من غير معبر، فإنه يقع خارج مجال الإستطيقا تماما. فإن كان القبح غير إستطيقي، بأنه لا يكون إستطيقيا علي الإطلاق، ولا يكون لنا شأن به. ولكن، علي الرغم من أن بوزانكيت ميال إلي الإعتقاد بأنه لا وجود لما يسمي بالقبح الميؤس منه، فإنه يجعل موقفه مشروطا إلي حد ما. فهو يري أن بعض الأشياء هي بالفعل قبيحة إلي حد ميؤس منه. تلك هي الموضوعات المعبرة التي تثير الذهن في إتجاه معين، ثم تعوقه في هذا الإتجاه نفسه. فالموضوع يبدأ بأن يكون تعبيريا، ويبدو أنه يفضي إلي مشاعر أخري يتوقع المرء أن يحس بها. ومع ذلك فإنه يخيب ظننا. فهناك إيحاء التعبير ثم تأثير مضاد له عن طريق تكملة تتعارض معها. أي أن الموضوع لا يحقق النوازع الإنفعالية التي أطلقها من عقالها. وعلي ذلك فإنه إذا كان للقبح الذي لا يغلب وجود علي الإطلاق، فهو إنما يكون في الفن المتصنع الذي يفتقر إلي الإخلاص.

وعلي ذلك فحتي هذا القدر من القبح الميؤس منه الذي إستبقاه بوزانكيت في نظريته، ليس إنعداما تماما للقيمة الإستطيقية. فحتي الموضوعات القبيحة إلي حد ميؤس منه، يمكن أن توصف بأنها إستطيقية بصورة مبدئية، لأنها معبرة.

كذلك فإن بيير، مثل بوزانكيت أيضا، ينسب القبح إلي المجال اللا إستطيقي. وكل ما في الأمر أنه يفعل ذلك بالنسبة إلي كل قبح. ذلك لأنه في الحالات التي يكون فيها قبح، يحدث هذا القبح عندما تكون التجربة مملة مؤلمة. فالقبح هو الإستهجان الأخلاقي لإنعدام القيمة الإستطيقية في موقف ما. فهو تقويم أخلاقي منه جمالي.

ومع ذلك، فلو أخذنا الأمور علي ظواهرها، لكان من الواجب أن تكون التراجيديات في نظرنا أقل الأعمال الفنية قيمة. ذلك أن التراجيديا هي في أساسها حكاية آلام وكوارث تفضي إلي الموت. ومعني ذلك فنحن نستمتع بالتراجيديا، وهذه مفارقة التراجيديا وكذلك فمن الواضح أن حكايات الآلام والكوارث توجد في الفن الروائي بدوره، كما أن هناك كثير من الصور ذات موضوعات مرعبة وكذلك لفظ التراجيدي يستخدم في وصف الموسيقي، كما هي الحال في الإفتتاحية التراجيدية لبرامز. إن بعض الناس يجدون لذة مازوشية في التألم. ومن هنا فإن من المستحيل التخلص من المفارقة المتضمنة في أعمال الأدب الدرامي التي تعد تراجيات بالمعني الصحيح. إن عدم الواقعية الضمني في الفن، يحمينا علي وجه العموم، من أن يستبد بنا الأسي. وعلي ذلك فإن إستمرار الإهتمام بالتراجيديا يثبت أن التجربة تبعث فينا لذة لا ألما. لا يثبت أن التجربة مؤلمة إلا إذا توقفنا عن المشاهدة. إذن فما هي القوة الكامنة في التجربة التراجيدية، التي تدفعنا إلي مواصلة إهتمامنا بالمسرحية، وهو إهتمام يبلغ من الشدة والإستغراق حدا ننظر معه إلي التجربة علي أنها أعظم قدر من القيمة.

إن في مستهل كتاب الشعر لأرسطو يتساءل في صور الفن بوجه عام، عن السبب الذي يجعلنا نستمتع بمحاكاة موضوعات نتألم عندما نشاهدها في ذاتها. وهو يعلل ذلك بأننا نستمتع بالتعليم وهو يشير إلي المفارقة ضمنا بالقول إن التراجيديا تتميز بأنها تثير إنفعالي الشفقة والخوف ومع ذلك فإن أرسطو لا يقدم حلا واضحا للمفارقة.

**الحـــــواس العليـــــا والدنيـــــا**

المادة هي الوجه المحسوس للفن وهل يمكن أن تستخدم الحواس طرفا لتوصيل المتعة الجمالية، سواء كان الموضوع فنيا أو طبيعيا؟ إن الإيجاب هو الجواب علي هذا السؤال. إننا نتذوق الأعمال الفنية لذاتها فمواد النحت تغرينا علي أن نمر بأيدينا علي سطح العمل ولا نود أن نتطلع إليها فحسب وفضلا عن ذلك فكثير ما تثير التماثيل والمباني إحساسات جسمية حركية ومن الممكن أن نضفي علي الأعمال الفنية قدرة تعبيرية ومع ذلك لا يوجد نوع فني هام يخاطب أساسا حاسة اللمس. ويرتد الإعتقاد بأن اللمس والذوق أدني مرتبة من "الحواس العليا، وهي البصر والسمع، فسقراط يقول " "لست أرمي إلي إدراج جميع اللذات، بل ما نستمتع به عن طريق حاستي السمع والإبصار" ويري أفلاطون أن السمع والإبصار يرتبطان إرتباطا وثيقا بالعملية الذهنية، علي خلاف الحواس الأخري. إن التراث الأفلاطوني يصف "حواس اللمس والذوق والشم بأنها الحواس "الأدني" وهو لفظ يدل علي أنها منحطة أخلاقيا. فإذا تركنا جانبا العوامل الأخلاقية، فماذا تكون أسباب الضآلة النسبية في أهمية الحواس الدنيا؟ في الواقع أن الإبصار والسمع يتلقيان موضوعاتهما عن بعد ونظرا لذلك فإن المسافة والتنزه عن الغرض يضيعان بدورهما، وعلي ذلك فإن الإحساسات الدنيا مهيأة لأنواع النشاط العملي، لا الجمالي.

أما الحواس العليا فهي أشد رهافة وحساسية من الدنيا، فهي في إستطاعتها أن تميز الإختلافات الكيفية بطريقة أدق، وإذا كان ذلك يصدق علي الحواس الأخري، فإنه لا يصدق عليها إلا إلي درجة أقل بكثير. فإن هناك فوارق ودرجات ذوقية أخري أدق لا بد أن تفوتنا إلا إذا كانت أذواقنا شديدة الحساسية. ومع ذلك لا يوجد في الوقت الراهن وسيط فني لمنبهات الحواس الدنيا ولذلك ستبقي فنون الحواس الدنيا في حالة بدائية. إن منبهات الحواس الدنيا تفتقر إلي الدلالة الرمزية والروحية، ومع ذلك فإن التقاليد الحضارية، في هذه المسألة تختلف من مجتمع إلي آخر: إذ أن منبهات الحواس الدنيا تتخذ في الهند رموزا دينية وأخلاقية. ومن الجائز أن عادات وإحساسات الإنسان الغربي طبقا لعاداته الحضارية الخاصة تجعله عاجزا عن تذوق هذه الإحساسات جماليا، فإصطنع نظريات لتفسير مكانتها "الدنيا" ومع ذلك يظل من الصحيح أنه لن يتم حتي الآن خلق أعمال فنية هامة بإستخدام منبهات الحواس "الدنيا". ولكن ينبغي أن يؤدي ذلك بنا إلي الإعتقاد بأن التجديدات في المستقبل مستحيلة، أو يحول بيننا وبين تقدير مذاق هذه المنبهات وطابعها الخاص.

**الوظائـــــف الجماليـــــة للشـــــكل**

يعد الإستمتاع بالمادة أبسط ضروب التذوق، فمن الممكن أن يكون منظر العمل الفني أو ملمسه مصدرا لقيمة نشعر بها علي نحو مباشر، ومع ذلك فإن الفلاسفة ومحبي الفن في كل العصور، كانوا يرون علي الدوام أن الشكل هو القيمة النفسية في الفن. ولكن الشكل لا يتمثل إلا حين يقوم الفنان بتشكيل المادة في عمل منظم له أهميته الكامنة التي تكتسب فهما للطبيعة البشرية أعظم من أي فهم يمكننا إكتسابه من "الحياة الواقعية" ذاتها والشكل يثري. فالعناصر التي يختارها الفنان من وسيطه المادي الذي يرثها الفنان علي نحو من شأنه مضاعفة سحرها وحيوتها، وتقوية الإرتباطات الإنفعالية للنموذج وتعميقها.

* والشكل ينظم التعقيد ويضفي عليه صقلا وتنظيما لكي تبدو عالما قائما بذاته. فليس من المستغرب أن الشكل قد يكون أكثر غموضا في لغة الفن. مقدرة الشكل علي القيام بوظائف متنوعة في الفن، وكونه مصدرا لقيم متباينة، هو بعينه الذي يجعل هذا اللفظ مستعصيا علي التعريف البسيط ومع ذلك فهناك سبب آخر لبحث معني الشكل وهو أن نفهم بسهولة ما الذي يقصده النقاد وغيرهم عندما يستخدمون هذا اللفظ دون أن يحددوا معناه. إلا أن هناك أربعة من أكثر معاني هذا اللفظ شيوعا.
* 1) تنظيم عناصر الوسط المادي التي يتضمنها العمل، وتحقيق الإرتباط المتبادل بينها. والشكل يدل علي الطريقة التي تتخذ بها هذه العناصر موضعها في العمل كل بالنسبة إلي الآخر، والطريقة التي يؤثر بها كل منها علي الآخر، والتوازن أو التضاد بين هذه المساحات. ويدل الشكل بهذا المعني علي نوع الوحدة التي تتحقق بتنظيم المادة الحسية.
* 2) ولكن علي الرغم من أن المعني الأول شديد الإتساع والعمومية، فإنه مع ذلك ليس شاملا بما فيه الكفاية، فعناصر الوسيط لا تتسم فقط بصفات حسية، كالدرجة اللونية بل بأن لها دلالة تعبيرية فالقوة والطابع الإندفاعي اللذان تتسم بها البقعة اللونية الحمراء يبدو أن عنصرا داخلا في اللون ذاته علي نحو ما يدرك. وإذا شئنا أن نفهم قيمة العمل، من أن نري كيف يعمل الفنان طوال ممارسته لنشاطه علي تطوير الصورة الخيالية التي توحي بها المادة الحسية وتنويعها، وكيف يبرز المعني لهذه الصورة.
* 3) إن الأعمال الفنية توحي بالطابع الإنفعالي بالنسبة إلي الفنان والمشاهد معا. فالفنان يتوافر لديه الشكل الخاص بعمله، في ناحية معينة علي الأقل. أما بالنسبة للمشاهد، فإن هذا النمط الفني يتيح له وسيلة مريحة لتنظيم العمل وتفسيره. والشكل بهذا المعني الثالث لا يمثل إلا معني جزئيا ولا بد لأغراض التحليل الفني بإكماله بالمعين الأول والثاني.
* 4) كانت جميع معاني "الشكل" التي ميزنا بينها حتي الآن وصفية. فهي لا تقول شيئا عن جودة الشكل أو رداءته في أعمال معينة. ولكننا حين نستمع أناس يتحدثون عن الفن، سرعان ما يتضح لنا أنهم يستخدمون لفظ "الشكل" بمعني فيه مدح أو إستحسان، فيقولون لوحة: يا له من شكل أو يقولون، في حالة الذم: "إنها لوحة بلا شكل". ومن الواضح أن "الشكل" هنا يعني" الشكل الجيد" وفضلا عن ذلك فنحن لا نستطيع أن نقرر إن كان الشكل جيدا أو رديئا وإلا إذا كنا نعرف ما هو الشكل، وكيف يختلف عن العناصر الأخري للعمل.

إن الوحدة في التنوع أشبه ما تكون بمثل أعلي للشكل وقد يتحقق أحيانا، ولكنا في معظم الأحيان نقترب منه فحسب، ولكن ينبغي أن يلاحظ أن هذه التقريبات ذاتها يمكن أن تكون مصدرا لقيمة جمالية كبري.

* في الحقيقة لا يمكن أن تكون الصفة المميزة للوحدة في التنوع هي مجرد أنه إذا تغير جزء تغير الشكل. قد لا يكون هذا المعيار هو أن تغير الجزء يجعل الكل مختلفا، بل هو أن أي تغير يؤدي إلي حدوث إختلاف حاسم – إذ يقضي علي الطبيعة الأساسية للكل. فلا يمكن إن يعود الموضوع قادرا علي أداء الوظيفة التي قصد منه أداؤها لو تبدل أي جزء من أجزائه. ذلك لأن قيامه بوظيفته يتوقف علي تماسكه الداخلي.

ويتلخص ما وصلنا إليه فنقول أن الوحدة في التنوع في المجال الفني تنطوي علي (1) أن تغير أي جزء يؤدي، لا إلي حدوث فارق فحسب، بل حدوث فارق هام، (2) وأن هذا الفارق إنما يكون في القيمة الجمالية في الموضوع.

السؤال الآن هو هل يؤدي تغير أي جزء إلي القضاء علي قيمة العمل؟ الحقيقة أن الجواب بالسلب لأن الإقتطاع دون تمييز يدمر العمل، ولكن بعض العناصر قد تكون أقل ضرورة من بعضها الآخر. إذن فمسألة ضرورة الأجزاء للكل هي مسألة نسبية. إن التمييز بين وحدة الأعمال الفنية والموضوعات الأخري ليس تمييزا مطلقا. فكثيرا من الموضوعات الطبيعية كالأزهار والقواقع والمناظر الريفية تتماسك بشكل عظيم. إذن فلا بد أن نكون أكثر تواضعا عندما ننسب "صفة الوحدة في التنوع" إلي الفن، وأن نقول إن الأعمال الفنية هي "في عمومها" أكثر تكاملا وإنسجاما من الموضوعات الجمالية الأخري.

هذا الكلام يثبت أن نظرية "الوحدة في التنوع" لا يمكن أن تؤخذ علي علاتها، فإذا كان معني هذه النظرية أن تغير أحد العناصر يجعل العمل مختلفا، لكانت ضئيلة القيمة. وإذا كان معناها أن تغير أي عنصر يقلل إلي حد خطير من القيمة الجمالية للعمل، أو يقضي عليها، لكانت باطلة عادة. فليس الفارق بينهما مقتصرا علي ذلك الفارق المحتوم الذي يرجع إلي إختلاف السياق، بل أن العنصر المتكرر يتغير هو ذاته إلي حد ما. إنه من الممكن أن تستخدم نفس الدرجة اللونية في مواضع متعددة من إحدي اللوحات، كما هي الحال عند سيزان والأعمال المبكرة لبيكاسو، ولكن تطرأ تغييرات طفيفة علي نغمتها اللونية Tonality.

إن أكثر التنظيم الشكلي شيوعا، أي ترتيب العناصر بحيث يكمل كل منها الآخر أو يعوضه. ومن الممكن إستخدام لفظ التماثل للتعبير عن توازن العناصر المتشابهة، كما هي الحال عندما توضع الموضوعات المتشابهة، داخل لوحة في نفس الموقع علي كلا جانبي المحور المركزي. إلا أن الفنانون عادة يتجنبون التكرار الآلي المحض في إستخدامهم للتوازن، كما يتجنبونه في إستخدامهم للإيقاع والعود مع التنوع. وعلي ذلك فإن التوازن يتحقق في معظم الأحوال بالتقابل، أي بوضع عناصر غير متشابهة كل مقابل الآخر، بحيث تكون العناصر مع ذلك منسجمة كل مع الآخر. فالطابع المميز لكل عنصر يلفت أنظارنا إلي طابع العنصر المقابل له، كاللون "الحار" إزاء اللون "البارد" مثلا. ومع ذلك فإن الفوارق بين هذه العناصر تصبح معا موحدة، فوضع الألوان الحارة مع الباردة يكون نمطا ممتعا من الوجهة الحسية. وفي كثير من الأعمال الفنية، نجد العناصر المتوازنة متشابهة في نواح معينة، وغير متشابهة في غيرها.

إن الأستاذ باركر يقول عن لوحة للفنان إلجريكو، إننا عندما ننظر إليها "نتتبع حركة درامية عميقة من الجزء الأدني للصورة إلي جزئها الأعلي".

* نستطيع الآن أن نسأل عن ما الذي يفعله الشكل في التجربة الجمالية؟ للإجابة علي هذا السؤال علينا أن نبدأ بعرض موجز للوظائف الجمالية للشكل، وهي الوظائف التي ستدور حولها الإجابة.

**أولا** : الشكل يضبط إدراك المشاهد ويرشده، ويوجه إنتباهه في إتجاه معين، بحيث يكون العمل واضحا مفهوما موحدا في نظره.

**ثانيــــا** : الشكل يرتب عناصر العمل علي نحو من شأنه إبراز قيمتها الحسية والتعبيرية وزيادتها.

**ثالثــــا** : التنظيم الشكلي له في ذاته قيمة جمالية كاملة ليكن معلوما إن فحص تركيب العمل الفني ليس هو وحده الوسيلة التي يتقرر بواسطتها إن كان ذلك العمل حسن التنظيم من الوجهة الشكلية. بل إن ذلك لا يتحدد، آخر الأمر، إلا عن طريق تجربة أولائك الذين يدركونه جماليا. ذلك لأن وحدة العمل الفني إنما تناظر وحدة في تجربة المشاهد. فكيف يؤدي الشكل إلي تحقيق هذه الوحدة؟

* في الحقيفة أنه حين يكون العمل الفني غير مألوف لنا علي الإطلاق فإننا لا نعرف ما نبحث عنه ومن ثم فإنها تنفرنا. وعندما نعجز عن التمييز بين ما هو هام وما هو منعدم الأهمية، بحيث لا يكون هناك شيء هام أو شيء طريف يهمنا. فالعمل لا يكتسب دلالة في نظرنا إلا عندما نعرف أي أجزائه هي التي ينبغي أن نركز إنتباهنا عليها، وكيف تتميز هذه عن العناصر الأقل أهمية. وإذن فمن وظائف الشكل أنه ينبهنا إلي عناصر مختارة معينة ويجعل المدرك يركز إهتمامه عليها.
* كذلك ينبغي ألا ترتكب خطأ الإعتقاد بأن العناصر الأقل ليس لها دلالة. فهي تمهد الطريق للفقرات الرئيسية أو تؤدي إليها. وكثيرا ما تكون لها بعض الأهمية في ذاتها. وعلي ذلك فإن التركيب الشكلي للعمل يكون مخلا في إحدي حالتين: حين لا تسهم العناصر الأقل أهمية علي الإطلاق في تنظيم العمل، ولا تكون لها أهمية في ذاتها. وتلك هي البقع الجامدة أو الميتة في بعض الأعمال الفنية.

أن أيا من مباديء الشكل يمكنه أن يوضح الأهمية النسبية لعناصر العمل، ولكن مبدأ الترتيب المتدرج هو أوضح الأمثلة فعن طريق وضع العناصر حسب ترتيب الأهمية، يبين للمدرك كيف ينبغي أن يوزع إهتمامه. وكما لاحظنا من قبل فلولا هذا الترتيب لتشتت الإنتباه تماما، ولما عاد للتجربة عندئذ ذلك العمق والحيوية اللذان يتميز بهما الذوق الجمالي. وبالمثل فإن التطوير نحو قمة يجعلنا ننتبه إلي ما يدرك حاليا في ضوء دلالته بالنسبة إلي ما سيحدث في المستقبل.

وبذلك يصبح الإنتباه موجها نحو الحاضر والمستقبل معا. ومع ذلك فلو كانت في العمل عناصر أكثر مما ينبغي لما أمكن أن يكون ذلك العمل موضوعا جماليا بالنسبة لنا.

وكثيرا من العناصر تصبح أكثر مما ينبغي عندما تكون أكبر عددا مما يستطيع الذهن إستيعابه والإحتفاظ به في الإنتباه. يقول أرسطو إن الموضوع ذا الحجم الضخم لا يمكن أن يكون جميلا إذ أنه لما كانت العين تعجز عن الإحاطة به كل مرة واحدة، فإن وحدة الشكل ومعناه تضيع علي المشاهد. هذا الإنهيار في الإنتباه يصحبه إنهيار في الذاكرة. وإذا زاد التعقد عن الحد المعقول، فإن حدود ما يمكننا فهمه وتذكره يتركنا حياري موزعي النفوس.

* لذلك فإن التنظيم الصارم الذي يجلبه الشكل يكون ضروريا ويجب أن يكون من اللازم تخفيف تعقد العمل حسب قدرات المشاهد، ويجب عرض العناصر بوضوح.
* يكفي لإختزانها في الذاكرة وإستبقائها في المخيلة.
* ولكن إذا كان العمل مفرطا في البساطة، نشأ الموقف المضاد – ففي هذه الحالة لا يعود المشاهد مضطرا أن يفهم أكثر مما ينبغي، بل وأقل مما يكفي لشد إنتباهه. فالعمل في هذه الحالة يخلو من الحافز أو التحدي بل يدل علي ضيق نطاق الموضوع وقلة أهميته وكذلك فأن الشكل الهزيل الذي يعجز عن الكشف عن الموضوع فإن العملية بجملتها تتهاوي وتتفكك لأن الأفكار التي يعرضها العمل مبهمة والأفكار ضئيلة الأهمية ولا تنتمي إلي مجال الحياة الواقعية والإبتعاد عن المعقولية وعن الجد والوقار. إن إستعمالات الشكل متنوعة متعددة إلي أبعد حد. ليس في إستطاعتنا التعبير عنها جميعا، كما ينبغي ألا نتوقع أن تكشف لنا الأعمال الفنية الكبري عن كل نماذج الشكلية علي الفور ولكنا إذا جمعنا بين مباديء الشكل. وبين الحساسية المرهفة لتنوعاتها وتجمعاتها في أعمال محددة، أصبحنا بالتدريج أقدر علي تذوق هذا العنصر الذي هو أكثر عناصر الفن عمقا وخفاء.
* إن وصف القيمة الجمالية للشكل في ذاته ليس بالأمر الهين ولهذا السبب كانت نظريات الشكليين مثل فراي في الفنون البصرية تبدو غير مرضية علي الإطلاق. فهي تقول الكثير عن العلاقات الشكلية أو الشكل ذي الدلالة منفصلا عن موضوع العمل الفني، ولكنها لا تستطيع أن تقدم لنا أوصافا دقيقة لهذه الأنماط ولذلك إنها لا تستطيع أن تقدم إلينا تعريف عن الجمال الذي ينفرد به الفن وفضلا عن ذلك فإن الشكل ليس إلا عنصرا واحدا من العناصر الداخلة في تكوين العمل العيني، ومن ثم كان من المستحيل أن نناقش قيم الشكل منظور إليه بمعزل عن العناصر الأخري.

ومع ذلك فليس في وسع أحد أن يشك في الشكل في ذاته يتسم بالقيمة الجمالية. فالتوازن لا يقتصر علي تيسير الإدراك وإبراز القيم الحسية والتعبيرية، بل إنه في ذاته بهيج وممتع. وبطبيعة الحال، فإن المهارة والخيال الخصب في إستخدام الشكل ليس بكافيين فلا بد أن يتسم العمل بالقوة في الأبعاد الأخري بدورها وإلا لقلنا عنه أنه فارغ أو متكلف، وربما وصفناه بأنه يخاطب العقل وحده. إن الشكل لا يجتذب من كان غير متنبه وهو لا يتوقف لكي يفحص الأجزاء أو يقدر علاقتها. ولكن جمال الشكل هو ما يجتذب الطبيعة الجمالية بوجه خاص، وهو يعيد عن سذاجة الإثارة المفتقرة إلي الشكل بقدر ما هو بعيد عن الإنطلاق الإنفعالي لحلم اليقظة.

* إن تذوق الشكل يقتضي إنتباها عميقا واعيا وأن الوحدة هدف ينبغي تحقيقه وينبغي أن تكتسب هذه الوحدة بإنتباه لا يتحول، وذاكرة رحبة ولولا ذلك لتداعي الموضوع الجمالي، ولأصبحت تجربتنا حلم يقظة نعسان تتخلله سورات عصبية. ومن هنا فإن الإستمتاع بقيم الشكل يقتضي، كما يقول سانتيانا، "بحيرة جمالية" فلا بد أن يكون المشاهد قادرا علي الإستجابة حتي لو لم تكن تجربته غير الجمالية قد هيأته لذلك. ولا بد أن يكون قادرا علي إدراك ما هو مميز للفن، وبالتالي ما هو مختلف عن أي شيء آخر، والإستمتاع به. ولكي تتحقق هذه الغاية، فلا بد أيضا من ألفة بالعمل، والإنتباه الدقيق والإستعانة بالتحليل النقدي في مختلف الفنون. غير أن مجرد تنظيم العمل في إطار شكلي ليس كافيا، بل أن الواجب أن تدمج المعرفة المكتسبة من مثل هذا التحليل في نفس عملية رؤية العمل والإستمتاع به، ولو ظلت هذه المعرفة خارجة عن نطاق الإدراك الجمالي ولم تجعل العمل موضوعا أغني وأقوي دلالة، لكانت تهدم نفسها بنفسها. وبالمثل فإن تحليل الشكل ينبغي أن يتعرف بحدودة التي لا يتعداها. فالشكل لا يكون أبدا عن التصميم الفريد للعمل. وقد تستطيع الكلمات أن تساعدنا ولكنها لا يمكن أن تكون كافية أبدا. إن طبيعة الشكل، وإدراك أن الشكل في الفن ينطوي علي أكثر من مجرد تعاقب الأجزاء واحدا تلو الآخر، وهو الذي يجب أن يؤخذ في الإعتبار عند تحليل الشكل.

**القيمـــــة الجماليـــــة**

القيمة الجمالية تتمثل أمامنا بقوة ونحن نشعر كأننا نكتشف شيئا كان هناك طول الوقت وكل ما نفعله هو أن نفتح عيوننا للجمال غير أن الجمال كان هناك حتي عندما كانت عيوننا مغمضة.

يقول C.E.M Joad إذا كان الموضوع يملك صفة كونه جميلا، فلا يمكن أن يؤثر في جماله أي شيء يحدث في الذهن الذي يدركه، أو أي شيء يحدث لهذا الذهن.

الفهم السليم ليس مجموعة موحدة من المعتقدات يشترك الجميع في الإيمان بها، بل أن ما نسميه بالفهم السليم يضم عددا لا حصر له من المعتقدات المتباينة، التي قد تصل إلي حد التناقض فيما بينها. وهذا يصدق علي الحالة التي بصددها الآن. فكثير من الناس الذين يأبون الإعتراف بأن لديهم الفهم السليم أقل مما لدي الآخرين بأي مقدار. وآخر يعرب عن إقتناعه بأن القيم لا يمكن أن تفهم إلا في صلتها بما يشعر به الناس. إن ما يستحيل تماما أن يكون أداة تجلب أي متعة لأي شخص، لا يمكن أن تكون له قيمة علي الإطلاق.

عندما يختلف شخصان حول قيمة عمل معين، فلا بد أن يكون أحدهما فقط هو المصيب أما المخطيء، فهو ذلك الذي يعزو إلي العمل صفة لا يملكها هذا االعمل بالفعل.

الذوق السليم قدرة علي إدراك صفة القيمة الجمالية عندما تكون موجودة في موضوع ما. أما الذوق الفاسد فهو سمة من لا يملك هذه القدرة.

وعلي ذلك فبعض الأحكام الجمالية له سلطة موثوق منها، وبعضها الآخر ليس له مثل هذه السلطة. علي أن هناك حقيقة معينة تذكر من أجل تفنيد النظرية الموضوعية وهي أن الناس لا يتفقون علي جودة الأعمال الفنية أو ردائتها. فلو كان الجمال هناك في الموضوع فلماذا لا نجده جميعا فيه؟ ولو أمكن تحقيق أحكام القيمة بطريقة حاسمة، فكيف ظل الناس متمسكين بأحكام مضادة؟ والواقع أننا لا نختلف علي شيء بقدر ما نختلف علي الفن.

إذن إن وقائع الإتفاق والإختلاف معقدة إلي حد بعيد والأهم من ذلك أن ما تثبته هذه الوقائع، في صف النظرية الموضوعية أو ضدها، ليس واضحا بصورة مباشرة. وعليه فإنه لا زال من الممكن تماما أن يكون أحد النقاد المتعارضين قد عجز عن إدراك سمة القيمة التي توجد هناك في العمل. ولعل هناك من الآراء بقدر ما هناك من الناس ولذلك فإن إجماع الرأي بين الخبراء، لا وجود له. فالأذواق تتغير، وإجماع جيل واحد، بقدر ما يكون قائما، كثيرا ما يقف علي طرفي نقيض مع إجماع جيل آخر. السؤال الحقيقي الآن: ما هي سمة القيمة الجمالية، وكيف يتسني لنا أن نعرفها؟ إن وقائع الإختلاف في الحكم قد تجعلنا نفترض عدم وجود سمة موضوعية في القيمة الجمالية علي الإطلاق، أو نشك في أنها موجودة. ولكن هذا لا يمكن أن يزيد عن مجرد الشك، ما لم ندرس إجابات صاحب النظرية الموضوعية علي أسئلتنا. كثيرا ما يحدث في الفلسفة أن يقضي المرء وقتا طويلا يفحص الأدلة، ويوضح معالم الحجج، لا لشيء إلا لكي يبين في نهاية الأمر أنها لا تؤدي إلي البت في السؤال الأصلي. وقد كان علينا أن نفعل ذلك بالنسبة إلي الإتفاق والإختلاف، لأن الناس كثيرا ما يظنون أنها هي التي يتوقف عليها مصير النزعة الموضوعية.

إن القيمة الجمالية الموضوعية، والموضوعات التي تتصف بها تستلفت إنتباهنا إليها، وعندما نفعل ذلك، نجد في الموضوع قيمة. أما عن تعريف "للقيمة الجمالية" فهذا لا يمكن القيام به. فعندما نصادفها نعرفها جيدا. ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن نعبر عنها بالكلمات. ذلك لأن القيمة الجمالية ليست كأي شيء آخر في العالم، ومن هنا فإنها تتحدي الوصف من خلال التصورات فهي شيء إما أن يدرك ككل وإما ألا يدرك علي الإطلاق. ومن هنا فإن من غير الممكن تحليلها. ومع ذلك فهناك سمات معينة توجد دائما في الجمال، ولا توجد إلا حين يكون الجمال موجودا.

إن السؤال الآن هو: أي سمات هي التي تصاحب الجمال؟ هناك نوعان من الإجابة علي هذا السؤال النوع الأول هو تعريف هذه السمات بدقة شديدة. وهكذا وضعت في تاريخ العمارة قوانين للتناسب، تحدد بدقة رياضية النسب الصحيحة بين مختلف الأجزاء في تشريح الجسم البشري. هذه النسب هي السمات المصاحبة للجمال في النحت. ولا بد أن تتجسد هذه السمات في الشكل المنحوت لكي يكون جميلا. ومن هنا فإن جودة التمثال أو رداءته يمكن التيقن منها علي نحو حاسم. ولكن فلنفرض أن مثالا خرق قوانين التناسب، لا عن عجز أو جهل، بل بتعمد تام. ولنفرض أنه حقق بذلك نسبا شكلية وتأثيرا تعبيريا متميزا، يتسمان بأنهما ممتعان جماليا. فإذا حكمنا علي عمله علي أساس القوانين الدقيقة، فلا بد عندئذ أن نحمل عليه. والأدهي من ذلك أن من يتأملون التمثال متخذين من هذه القوانين معايير للإدراك سيكونون عاجزين عن تقدير قيمة العمل!

ولكن كيف تم التوصل إلي هذه القوانين أصلا؟ إنها لم تنشأ من مجرد معرفة تشريح جسم الإنسان. فهذا لم يكن كافيا في ذاته لتحديد ما هو جيد وما هو رديء في التصوير الفني للجسم. بل لقد إستمدت هذه القوانين من دراسة أعمال نحتية معينة، إستخلصت منها النسب التي تبين أنها تبعث متعة جمالية، وإتخذت نسبا صحيحة، ومثالية. ومع ذلك فقد كانت هذه أعمالا أبدعها فنانون معينون، يعملون في فترات معينة من التاريخ. وعندما تظهر حركات جديدة في الفن، وتتغير أهداف الفن، ستتغير أساليب النحات ووسائله الفنية بدورها، ولا تعود القوانين كافية بوصفها معايير للقيمة بل تعجز عن أن تفسر كيف يمكننا أن نستمتع جماليا بالنحت الجديد.

إن المدافعين عن النظام القديم يمكنهم بالطبع أن يدعوا أن النحت الجديد ليس جميلا حقيقة. ولكن شهادة التجربة الجمالية أهم من التمسك بالنزعة التقليدية وهذا ما يسلم به أنصار النظرية الموضوعية ضمنا، إذ أن القوانين القديمة يتم التخلي عنها بمضي الوقت فالنسب القديمة ليست موجودة في كل الأعمال الفنية الجيدة.

لذلك يقدم كثير من أصحاب النظرية الموضوعية إجابة من نوع آخر علي السؤال: ما هي السمات التي تصاحب الجمال دائما؟. أي بدلا من أن يذكروا سمات معينة، يجيبون بعبارات عامة مجردة، فيقولون مثلا إن كل الأعمال التي تتسم "بالوحدة العضوية" جميلة. وأن هذه الأعمال وحدها هي الجميلة.

وعندما يظهر أسلوب جديد في النحت يصور الجسم بنسب مختلفة، يمكن أن تظهر قوانين جديدة، والعامل الدائم، وهو الوحدة العضوية – يقتضي أن تكون جميع أجزاء العمل، أيا كانت النسب المستخدمة، مؤدية بالضرورة إلي زيادة قيمة الكل، فإذا كانت النسب التشريحية الجديدة تفي بهذا الشرط، فعندئذ يمكن إثبات أن العمل جيد. إن الناقد لا يحاول أن ينبئنا ما هو الجمال، فتلك مسألة ميئوس منها، وإنما يستطيع أن يطبق قواعد عامة تفسر سبب جمال العمل، ونظرا إلي أن هذه القواعد عامة بالفعل، فإن الناقد يستطيع إحترام الفوارق بين الأعمال المنفردة. فهو لا يشترط أن يكون العمل مصوغا في قوالب محددة من قبل. ومع ذلك فإن الدليل الوحيد علي أن العمل ينطوي علي إمكان القيمة أنه يحدث بالفعل متعة يشعر بها شخص ما في تجربته الجمالية. أو علي حد تعبير ليويس، فإن الدليل الوحيد علي القيمة الكاملة هو القيمة الباطنة. ولكن لنفرض أن نفس العمل يحدث إستجابات مختلفة في أناس مختلفين فهل يتصف تجربة كل مدرك بنفس الأهمية في قدرتها علي تحديد قيمة العمل؟

إن ليويس يميز بين أنواع مختلفة من حكم القيمة:

1. هناك أولا الوصف الشخصي الذي يصف به المتحدث مشاعره خلال التجربة الجمالية، مثل لقد أحببت هذا. ذلك بالطبع يعني أن المتحدث لا يمكن أن يكون مخطئا في إصداره لحكمه إلا أن ليويس ينبهنا إلي:
2. نوع آخر من الحكم الذي يعزو قيمة إلي الموضوع فهو لا يقول "أنا أحب هذا"، بل يقول "أنه جميل". ولما كان الجمال قدرة علي إثارة تجربة القيمة الباطنة، فإن هذا الحكم يقوم بتنبؤ تجريبي. فهو يتنبأ بأنه إذا أدرك مشاهدون آخرون العمل إدراكا جماليا فعندئذ سيشعرون بمتعة جمالية. هذا التنبؤ يمكن أن يتضح أنه خطأ ومن هنا فإنه، علي خلاف الوصف الشخصي في (رقم 1)، ليس معصوما من الخطأ. ويطلق ليويس علي هذا الحكم إسمي غير المنتهي ما دام لا يوجد حد لعدد التجارب التي يمكن أن تحققه. فمن الممكن أن تؤيده شواهد كثيرة العدد ولكن لا يصل الحكم أبدا إلي اليقين، فسيظل من الممكن أن تكذبه شواهد أخري.

ولكن ماذا يحدث لمشكلة إختلاف الإستجابات للعمل الواحد؟. إن رد ليويس علي هذه المشكلة هو: إن الوصف الشخصي (رقم 1) ليس علي الدوام دليلا موثوقا منه علي صحة القيمة (رقم 2). فعندما نستمع إلي قطعة موسيقية للمرة الأولي لا يمكن أن نكون مخطئين فيما يتعلق بإستمتاعنا الراهن بها. أو بما قد نشعر به من عدم إكتراث بها أو عدم ميل إليها.

لذلك لا يمكن وصف الشيء بأن له قيمة إلا نظرا إلي إتصاله بالمشاهد. ولكن مجرد إدخال المشاهد يؤدي إلي أن تصبح القيم قابلة للتغير إلي أبعد حد فهي تتوقف علي ثقافة المرء وبيئته وتجربته. ولذلك ستظهر تقديرات متعددة للعمل الواحد نتيجة لإختلاف المستويات الحضارية وبذلك لا يكون معيارا واحدا هو وحده الصحيح. كذلك إن أي حكم منفرد لا يمكن أن يكون ملزما للآخرين إلا إذا كانوا يشبهون الناقد في تكوينهم. فلا بد أن يشاركوه أوجه الشبه الأساسية في مراجعهم وتعليمهم وبيئتهم.

لذلك هناك صفات معينة لا بد أن تتوافر في المرء لكي يستحق أن يكون ناقدا وهي:

1. حساسية طبيعية لأهداف الفنان وصفات العمل الذي يحكم عليه.
2. خبرة واسعة في الفنون ومعرفة واسعة عن الفن.
3. القدرة علي الشعور عن وعي بنزواته الشخصية غير المألوفة وتأثيرها في حكمه.

لذلك فإن الإشادة بمزايا الفن الصيني علي أساس المعايير الغربية، أو الإشادة بمزايا الفن الغربي علي أساس المعايير الصينية، هو أمر بعيد عن الحكمة. كذلك إن الأشخاص المختلفين والأعمار المختلفة تكون لهم أحكام متباينة علي العمل الفني الواحد. كذلك إن التعريف الأساسي "للقيمة الجمالية" يؤكد أهمية المشاهد. ولما كانت هناك فوارق في التدريب، والتكوين الثقافي بين مختلف المشاهدين فلا بد أن يقدموا للعمل الواحد تفسيرات مختلفة فهم يهيئون أنفسهم للإستجابة بطرق متباينة وهكذا ينصب الإهتمام في العمل علي مواضع مختلفة، وتكون للرموز معان مختلفة، تبعا لنوع التفسير، وقد لا يكون للعمل أي معني رمزي علي الإطلاق في بعض التفسيرات، وكثيرا ما تتباين التفسيرات إلي حد أن الأحكام التي تصدر تكون منصبة علي أعمال مختلفة بالمعني الصحيح. أو قد يوجه الإنتباه إلي جوانب مختلفة في العمل. فالنظرية النسبية تدفعنا دائما إلي تجاوز التصريح اللفظي البحت "جميلا أو ليس جميلا"، بل إن من واجب الناقد أن يعمل دائما علي إيضاح تفسيره للعمل، وبالتالي معاييره في التقدير.

وهكذا فإن الضحالة الإنفعالية، والإفتقار إلي المعرفة الوثيقة بالعمل – كل هذه العوامل قد تؤدي بالهاوي إلي إصدار حكم يختلف عن حكم الشخص المدرب الحساس.