دئيس هويسمان
علم الجمال
(الاستطيعة)
ترجمة: أميرة حلمى مطر
مراجعة: أحمد فؤاد الأهوانى
تقديم: رمضان بسطاويسي محمد
مثيرات الترجمة
1949
يعد هذا الكتاب من الأعمال الرائدة في الدراسات الجمالية التي فتحت الطريق لتأسيس علم الجمال في الدراسات العربية. وهو يبحث في معنى الجمال بما هو علم معياري يدرس المبادئ العامة للموقف الجمالي الإنساني بإزاء الواقع والفنون بكل أشكالها.

والكتاب يبحث الاهتمام بعلم الجمال والفن من زاوية فلسفية.
علم الجمال
"العطية"
المركز القومي للترجمة
تأسس في أكتوبر 2006 تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث
سلسلة ميراث الترجمة
المشرف على السلسلة: مصطفى لبيب

- العدد: 1949
- علم الجمال "الاستطلاع"
- دنيس هوبسمان
- أميرة حلمي مطر
- أحمد فؤاد الأهراني
- رمضان بسطاوي بسي محمد
- اللغة: الفرنسية
- 2015

هذه ترجمة كتاب:
L'Ésthetique
Par: Denis Huisman
Copyright © Denis Huisman
All Rights Reserved

 حقوق الترجمة والنشر باللغة العربية محفوظة للمؤسسة المركز القومي للترجمة
شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة. ت: 27354524 فاكس: 273054554
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: netegypt@netegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554
علم الجمال
(الاستطيقا)

تأليف: دنيس هويسمان
ترجمة: أميرة حلمى مطر
مراجعة: أحمد فؤاد الأهرواني
تقديم: رمضان بسطاويسي محمد

2015
تهدف إصدارات المركز القومي للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربي وتعريفه بها، والأفكار التي تتضمنها هي اجتهادات أصحابها في تقالاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز.
提圣

يُعتبر هذا الكتاب من الأعمال الرائدة في الدراسات الجمالية التي تفتحت الطريق لتأسيس علم الجمال في الدراسات العربية، فقد صدر هذا الكتاب "علم الجمال: الاستطياجاً" لدنيس هويسمان، ضمن سلسلة الألف كتاب التي أصدرتها إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم عام 1959، في وقت كانت الكتب عن الاستطياجا وعلم الجمال قليلة للغاية، ولذا فإن ترجمة أميرة حمسي مطر لهذا الكتاب كانت عملاً رائداً يمهد الظهور للدراسات الجمالية فيما بعد، وقد استكملت دراساتها عن علم الجمال فيما بعد، فأصدرت كتاب "مقدمة في علم الجمال" وكتاب "فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر" وكتاب "مقالات في القيم والحضارة"، وقدمت قبل ذلك رسالة الدكتوراه، وكان موضوعها: "الحق والجمال في الفلسفة الإفلاطونية" 1961، وقدمت في كتاباتها صياغة دقيقة للتمييز بين ميادين فلسفة الفن وفلسفة الجمال والاستطياجا والتفقي الفناني على أسس منهجية وفلاسفية واضحة، وقدمت عبر إشراقها على عدد كبير من الرسائل العلمية أبحاثاً عن هيلج ويندبرو، ولوكاش وجورج سانتياغو وأرنست كاسبرر وباسبرز وسوزان لانجر وكروتشه ونيتشه وكانت وغيرهم من الفلسفة وعلماء الجمال.

وهو هذا الكتاب ترجمه ظافر الحسن، وصدر عن دار عوينات بيروت 1980 في سلسلة زدني علم، وهي ترجمة لسلسلة الكتب الفرنسية ماذا أعرف، وهي السلسلة التي صدر عنها الكتاب الأصلي باللغة الفرنسية.
المؤلف دنيس هويسمان (1933) قدم دراسات عديدة منها:


الأدب الفرنسي من أصوله إلى اليوم مع بير برونش


سقوط مسارات الخلود


تاريخ الفلسفة الفرنسية

- *Visages de la philosophie avec Louis Monier et Serge Le Strat* 2000 *Arlea*

وجهات الفلسفة مع لويز مونير وسيرج

- *Les plus grands textes de la philosophie orientale avec M. A Malfray Albin Michel, 2000*

النصوص العظيمة للفلسفة الشرقية

- *Socrate sur internet, Éditions de Fallois*, 1997

سقوط على الإنترنت

- *Histoire de l'existentialisme Armand Colin, 2005*

تاريخ الوجودية أرمان كولن

- *Dictionnaire des philosophes PUF, 2009*

قاموس الفلاسفة
عني النقاد العرب بعلم الجمال ونظريات الفنون، فعبروا بعض أمهات الكتب
في هذا المجال، مثل "الفن والمجتمع عبر التاريخ" (1970-1971) لآرنولد هاوزر،
و"التطور في الفنون" (1972-1973) لتوماس مونرو، و"النقد الفني: دراسة
جمالية وفلسفية" (1960) لبيرنارد ستولنير، و"الانعكاس والفعل: ديناميات
الإبداع الفني" (1977) لنيكولاس ريدكر، و"الفنون: نظرة فلسفية" (1981)
لجيمس وود وكاجن، و"الجمالية الماركسية" (1982) لفرانسис كليجدر.

"الاستطابة" أو "علم الجمال" مصطلح يستعمل في الفكر المعاصر؛ للدلالة
على تخصص من تخصصات العلوم الإنسانية التي تُعَتَّب بدراسة "الجمال" من حيث
هو "مفهوم" في الوجود، ومن حيث هو "تجربة" فنية في الحياة الإنسانية.
"الاستطابة" إذن "علم يبحث في معنى "الجمال" من حيث مفهومه وماهيته ومقاييسه
ومؤاصده. "الاستطابة" في الشيء تعني أن "الجمال" فيه حقيقة جوهرية وغايـة
قصدية، فما وجد إلا ليكون جميلاً. وعلى هذا المعنى نشأت سائر "الفنون الجميلة"
بتنوع أشكالها التعبيرية والتشكيلية.
ومضطلع "علم الجمال" ترجمة لكلمة "استطيقا"، وهي كلمة ولدت في رحم
الفلسفة الغربية من الناحية الاصطلاحية خلال القرن السَّتام عشر الميلادي.
فقد كان الفيلسوف "باومجارت" سنة 1750م أول من سك هذا اللفظ، ثم انتقل
استعماله إلى سائر الثقافات والعلوم الإنسانية كالآدب والفن.

لا أن "الاستطيقا"، من حيث هي مفهوم، تقدم الإنسان نفسه، وقد
صاحبته الحضارات البشرية كلها دون استثناء، واتخذت لها طابعا خاصا مع كل
حضارة، كما كانت لها تجليات خاصة ومتميزة مع كل تجربة إنسانية مختلفة.

و الفلسفة العام أحد المفاهيم الثلاث التي تنسب إليها أحكام القيم، الجمال
والحق والخير الذي يبحث في الجمال ونظريته وأحكامه حسب رؤية فلسفي،
فالجمال يعد في الخير أو النافع وفي التوازن والتناسق والتوازن، والنظام يعد أحد
مبادئ القيم الجمالية الذي يجمع الأجزاء، وبعضهم يعد الجمال علاقة بين أجزاء
الشيء والجمال هو الصدق. وغالبة فلسفة الجمال الحب في ماهية الجمال وليس
إحصاء أنواع الجمال، كما أكد على ذلك الفيلسوف اليوناني سقراط (صوت سقراط
في المحاورات يعبر عن وجهة نظر أفلاطون ) لتمييزه (هيباتس) في إحدى إجاباته
لسؤال أستاذته عن الجمال. ويقول الفيلسوف اليوناني أفلاطون: إن ما يجعل لهذه
الحياة قيمة إنما هو ذلك المشهد، مشهد الجمال الأزلي الأبد، فكي مصير، مصير
ن هذا الإنسان الثاني الذي منح القدرة على مشاهدة الجمال الذي لا تشوبه شانة،
الجمال في صفاته ونقائسه وسماسته، الجمال الذي لا يكسوه اللحم ولا صبغ الألوان
الإنسانية، أي مصير ينتظر هذا الإنسان وقد أتيح له أن يشهد وحيا لوجه الجمال
الإلهي في صورته الواحدة. تساءل أفلاطون في "المادة": هل الجمال تحقيق
"الانسجام" الهندسي في الشكل أو التناسب العددي في الصوت والسماع؟ وهل هو
قيمة مطلقة، كما هي قيمة العدل والحق والخير، أم هو محكوم بقيم أخرى؟ لا ريب
في أن الجمال حكم راجع إلى إحساس إنساني طبيعي، ولأجل صفة "الإنسانية" في هذا الإحساس يجب أن تكون للجمال ضوابط عامة تتأتي به من حضيض الإحساس الحيواني الساذج القائم على محض الإشباع الغريزي، خاصة أن الجمال يوصفه تجربة إنسانية هو ضروب من أضرار اللغة وشكل من أشكال التواصل يستهدف دعوة الآخرين المشاركة في نفس الإحساس، وتيتي نفس الحكم المحمول على تلك الصورة الجميلة أو تلك اللغة السيمبوفيغية. وعليه، فلا يمكن أن تكون للجمال تلك القيمة إلا في ضوء ضوابط ترفعه إلى مستوى القيم الإنسانية الثابتة، شأن الجمال في هذا شأن مفهوم الحرية، فلا قيام لهذه الحرية إلا في ضوء الضوابط التي تقننها كي لا تتحول إلى فوضوية، وحركة بلا نظام، وتعود على حقوق الآخر، وربما مثلت "الفنون" المجال الذي يتعرف فيه كل مجتمع على ضوابط لتنوته الجمالي وفقاً لتطوره الحضاري ومعروضيته الفلسفية للحياة والكون.

وأيضاً نجد أنه في الاتجاه الموضوعي الذي يرى أن الذي يجعل الشيء جميلًا هو توفر مجموعة من الخصائص، وهناك اتجاه آخر يرى الجمال في ذات المدركة، وهو ما يتمثل في الاتجاه الذاتي أو المثالي، وهناك وجهة نظر ثانية ترى الجمال في هذا التواصل بين الذات والأشياء المرئية.

وإذا تساءلنا: ما الجمال؟ فإن تاريخ الفكر يعرض إجابتين، أولهما: الاتجاه الذي يرى أنجمال لا يمكن أن يقتصر في تصورة لأي قيمة في ذاته، وهو الاتجاه الذي يرى الجمال عبارة عن فكرة، وثانيهما: الاتجاه الذي يرى أن الجمال ليس شيئًا في ذاته، وأنه طابعًا عميقًا وواقعياً، ويمثل هذا الاتجاه هجلاً الذي يرى أن الجمال نمط من معين لتمثيل الحقيقة وإظهارها في طابع حسي، وهناك وجهة نظر أخرى، ترى أن الجمال ليس صفة للأشياء المادية أو فكرة فحسب، وإنما الجمال هو فعل خلاق ينشأ من العلاقة التي تنشأ بين الإنسان والموضوع الذي يتجه إليه.
فلاجكه الإنسان بالكون تكون جميلة متى أدت إلى نمو الكون وفتحه بحيث يكون فضاء للإبداع الإنساني دون أن يجور على الكون.

وما يصنعه الإنسان من أعمال فنية مهما اختلفت المادة الوسيطة التي يشكل من خلالها عمله الفني مثل الكلمة في القصة والشعر والس屆 في الموسيقى، لأن عمل الإنسان هو عبارة عن تأليف بين ممكنات لأنه لا إخلاق المادة التي يبدع من خلالها العمل الفني، وإنما يركب المادة (الموجودة من قبل، ويشرك معه أفراد كثيرون في استخدام هذه المادة مثل اللغة التي يستخدمها الشاعر في صياغة قصائده) ويعد بناءها في صورة مختلفة تعبر عن تجربته وإحساسه الداخلي والخارجي، وشعور الإنسان تجاه ما يقدمه الإنسان من أعمال فنية هو ما يطلق عليه الشعور بالجميل، وهو إحساس خاص من السرور والمعنوية غير المرتبطة بمنفعة مباشرة، وإنما تعبر عن حاجة أساسي من تلبية الاحتياجات المباشرة مثل الجوع والعطش، ذلك أن منظر آلهة في لوحة لا يروي العطش، ولكنه يروي هذا التعبوس لإدراك الانسجام بين علاقات العمل الفني، وتفاعل الإنسان مع العمل الفني وفق هذا المنظور الحر هو ما يطلق عليه التجربة الجمالية، وأول شرط من شروط هذه التجربة وجود العمل الفني مجزأ من خلال مادة وسيلة تجعل إدراكه من خلال الحواس متاحة وممكنًا، فلا يصح أن يقول شاعر ما أن لديه أجمل قصيدة في داخله لكنه لم يخرجها لنا في صورة أنفعال بحيث يمكن سماعها أو إدراكها مكتوبة في ديوان من خلال حاسة البصر.

علم الجمال (بالفرنسية Esthétique أو الاستطيفة Aesthetics) علم معياري فلسفى، يدرس المبادئ العامة للموقف الجمالي الإنساني إزاء الواقع والفنون بكل أشكالها، فهو علم بحل المفاهيم والتصورات الجمالية، ويبحث في المسائل التي يثيرها تأمل موضوعات التجربة الجمالية، كالأخلاق، والقيم الجمالية،
والمنهج الجمالي، والقوانين الجمالية. إنه علم الأحكام التقويمية التي تميز بين الجميل والقبيح، وتعبر عن تمثل الإنسان للعالم تمثالاً جمالياً محكوماً بقواعد قوانين تطور الفن وأشكاله المختلفة، إنه بذلك علم ماهية الوعي الجمالي ووظيفته بصورة عامة، وعلم الفن، وماهيته ووظيفته - باعتبار أن الفن أرقى مظهر له - بصورة خاصة. وبهذا يكون موضوع علم الجمال الظواهر الجمالية المختلفة وقوانين الوعي الجمالي في الحياة والفن، والنشاط الجمالي وعلاقته بسائر نشاطات الإنسان Aisthesis الأخرى، وكلمة "استطجنا" يونانية الأصل "أيستيزياس"، وتعني الإحساس أو الإدراك الحسي القائم على أساس الخيال والشعور وسيلة لتمييز موضوعات الجمال.

يرجع ظهور إرئادات علم الجمال إلى الحضارات القديمة في بابل ومصر، والهند والصين. وقد تطورت التأملات الجمالية بدرجة كبيرة في اليونان القديمة، حيث وضع مفكروها هذه التأملات في صياغة نظرية تتناول حقيقة الجمال ومعناه ومعاييره والعوامل الموضوعية والذاتية في القيم الجمالية. وجاءت الفلسفة اليونانية بعد ذلك فعالجوا هذه المسائل الجمالية معالجة منهجية علمية، وكان Xenophon أكسيفون (القرن السادس ق.م.) أول من اهتم بالمسائل الجمالية، وعد معيار التقيمة الجمالية هو نفسه معيار المنفعة والأخلاق، فوحد بين الجمال والخيفر المنفعة، أما Democritus (460-370 ق.م.) يوناني ينظر إلى الجمال نظرًا موضوعية مادية، فالجمال عنده انتظام أجزاء الأشياء المادية وتناسبها.

كما أكدت الفلسفة السفسطائية إنسانية الظاهرة الجمالية باعتبار أن الإنسان محورها، وأبرزت قيمة الإدراك الحسي والانطباعات المراقبة له، وطالبت بحرية الفرد في التعبير عن مكنوناته العاطفية وتفاعالاته.
قيمة الجمال في مجمل نظرته النسبية إلى Protagoras وأنزل بروتاجوراس القيم الإنسانية وفق مذهبه القائل "الإنسان معبر كال شيء". أما جورجيوس فقد صاغ نظرته في الجمال مبتدأ عن ربطها بفكرة الحقيقة، فشند على Gorgias الخطابة لسره تراكيبها اللغوية التي تتجاوز الإقناع العقلي إلى حد إثارة الأفعال والعواطف وسلب الإنسان إرادته. وعد فيثاغورث المعيار الجمالي رياضياً هندسياً يقوم على الاعتدال والالتزام، وهدف العمل الفني التعبير عن الحقيقة بصدق. وبدأت مع سقراط فلسفة Platon فاستناداً على أفلاطون فلسفة Platon من النظرية الجمالية الفيثاغورثية والنظرة السقراطية، فصاغ أفلاطون النظريات الجمالية تماشياً في المرحلة الإغريقية، وكان أول فلسفة يقوم بتسجيل موقف معين من ظاهرة الجمال، فأقام أفلاطون مغالبية مساحة في كونه إنسانًا في مواجهة العالم الجميل. وقد حدد أفلاطون "الجمال بالذات" بالحب الإلهي والمحبة والجمال الإلهي، وهو المثل الأعلى الذي يشارك به جزئيات العالم المحسوس، ومن هنا جاءت فكرة المحاكاة، وأصبح الفن محاكاة العالم الحسي لعالم المثل.

ولم يكن لـ Aristotle نظرية في الجمال تحدد معنى أو مفهوم الشيء الجميل، بل قد شرحا فقط لعملية الحكم الجمالي دون تعريفه وبجان خصائصه ووجوده بوصفه ظاهرة جمالية، ونقض أفلاطون أفلاطون، فشاد بمفهوم المحاكاة وقصره على الفنون ناصفاً شمولها كل أنواع الإبداع، ولا سيما النظر الفلسفي، وأكد أن الفن ليس محاكاة الجميل في ذاته، وإنما هو محاكاة للطبيعة كما
تنجلي وتظهر، لكن وفقًا لمعيار عقلي كلي، فالفن مكمل للطبيعة، والجمال ليس مفارقاً وإنما هو موضوعي كامن في الواقع. وقد فصل أرسطو موضوع القيمة الجمالية عن القيمة الأخلاقية، فأثر هذا على تحليله لفن الأنساء. كما اهتم بالمسائل التطبيقية للممارسة الفنية من عنايتها برداسة الجمال العام المطلق. وبعد كتابة في الشعر "بوبليق" نظرية جمالية تطبيقية. كما أوضح أن قيمة الفن تكمن في فعله في النفس البشري أي في وظيفته التطبيقية التي تقوم على التحرر من بعض الانفعالات والعواطف السلبية عبر معايشتها فنها. فالفنون مثل الموسيقى والدراما توظف المشاعر والعواطف الأخلاقية وتدعو الإنسان إلى اتخاذ موقف أخلاقي، ذلك لأن الانفعال الفني الذي يتوجه جماسه هو انفعال النفس بوصفه حاملة للحياة الأخلاقية. وبهذا قدمت نظرية أرسطو في الجمال والفن صورة مثالية عن الإنسان تتمثل في الثقافة الشاملة والارتباط إلى أعلى مراتب الأخلاق والنشاط السياسي.

وقام شيشرون (107-34ق.م) بتقديم النظرية اليونانية إلى الجمال في صورة مبسطة عملية، ارتكز بفضلها علم الجمال الكلاسيكي اليوناني الروماني إلى فكرة جوهرية وهي فكرة الكوزموس cosmos التي تعني بأن واحد نظام الكون والترتيب والجمال والزينة.

مع أفقوطيين (270-205م) تم الانتقال من النظرية الجمالية اليونانية الكونية إلى النظرية الصوفية اللامادية، من الجمال الخارجي إلى الجمال الداخلي النفسي، فالتحرر من المادة يقود إلى الجمال الإلهي المطلق؛ لأن الجمال هو الخير، والبحث عنه توق إلى الاتصال بالعالم المثالي ومعاناة المبدأ الإلهي والجمال قرين التناسب والنظم، وهو للفناء، فالجمال عند مهتنئ مع الإلهي والأخلاقى، إنه المعقول المدرك في علاقته بالخير أول الأشياء وأساسها، والواحد الجميل والحق المنطقي قيمة موجودة.
أما لدى العرب والمسلمين، فقد بقي مفهوم الجمال متناجاً بين أهل التقلل وأهل العقل، فتأثر المعتزلة بما جاءت به الأفلاطونية من أن الحق والخير والجمال هي ماهية واحدة. وعبروا بوصفهم ممثلي التيار العقلاني في الإسلام، عن هذه النظرية، وربطوا الجمال بالعقل والشرع معاً، فما هو حسن في نظر الشرع يعد حسنًا في نظر العقل، فالعقل هو أساس القيمة الجمالية، لكن لم يكن للمعتزلة أبحاث تفصيلية في هذا الصدد.

وأرتبط موقف المتصوفين المسلمين من الجمال وتفسيره بالجمال الإلهي، فميز الغزالي بين طائفتين من الظواهر الجمالية، طائفة تدرَّك بالحواس وطائفة ثانية هي ظواهر الجمال المعنوي التي تتشكل بالصفات الباطنية وأداة إدراكها القلب، فالقلب أو الوجدان هو قوة إدراك الجمال في المعنى.

وأندمجت في العصور الوسطى المسيحية الأفكار الجمالية مع الدراسات اللاهوتية التي تهتم بالحقيقة بين العدل السماوي والشر الأرضي، ولم يكن ممكنًا تصور الجمال إلا بوصفه أثرًا إلهيًا رمزياً في العالم الطبيعي، وكذلك جمال الفن فهو ذو دلالة رمزية فقط، إنه ضرب من التشبه بالإلهي أو ضرب من حلول الجمال السماوي في الأثر الفني.

فاعتبرت أوغسطين Augustine أن الجمال هو التجلّي الرمزي للألوهية، ويتمثل في نظام الوجود وترتيبه وتناسبه وفي وحدة الكون السارية في مظاهره المختلفة. أما الفلسفة الذين جاءوا بعده في العصور الوسطى المسيحية أمثال St. Aquinas والإكويني St. Anselm، وانسلم Bonaventura بونافنتورا أمناء للرؤية الأفلاطونية، فبدأ الجمال الفني دالاء على الحقائق الروحية، وتأثروا على رغم التباين في توجهاتهم الفكرية، بتحليل القديس أوغسطين الأفلاطونية، كما تأثروا بتاسوعات أفلاطون (حول الجميل والصانع والمثال الجمالي)، والتي تضمنت فلسفة جمالية صورية.
و前提是 فلسفية عصر التنوير، روسمو Diderot وديدرت Rousseau بالظاهرة الجمالية، ونظرًا إلى الطبيعة بوصفها قاعدة النشاط الجمالي، وتم سك ديدرو باعتبار الإنسان معيار الجمال، وأدرك هوبز على الجانب الاجتماعي في القيمة الجمالية، فنظر إلى الجمال نظرة تطورية، وقال إن الحكم الجمالي هو حكم قيمة مرتبط بزمان ومكان وشخص معين.

وكان في المدرسة الإنجليزية تأثيرها الكبير في تفسير الجمال وربطه بالإحساس Hume والتمييز بين الشعور الخالص بالجمال وبين المنفعة، على يد كل من هيومن الذي أرسى الأجاه الذاتي في علم الجمال، ولوك Locke وأدموند بيرك مؤلف كتاب "الأصل مفهومي الجمال والجمال" الذي اعتمد في دراساته الجمالية على علم النفس الاجتماعي، وهذا أمكن عده أحد مؤسس علم الجمال التجريبي، وكذلك وليم هوجارت في كتابه "تحليل الجمال" الذي أكد فيه ضرورة الرجوع إلى الطبيعة بوصفها معيارًا للتعرف على القيم الجمالية ومعرفة تكوين الأحكام الجمالية.

ومن أهم المفكرين في تاريخ الفكر الجمالي، في العصر الحديث، رجل التوثير الألماني ألكسندر باوممارتن A. Boumgarten التوثير الألماني ألكسندر باوممارتن، الذي كان أول من استخدم مصطلح "الاستطلاع" للدلالة على علم الجمال في كتاب نشره سنة 1750 باللغة اللاتينية بعنوان "الاستطلاع"، والذي يعد رائداً في الجماليات الحديثة، كان قد قصد به تأسيس علم مستقل (علم الجمال) يبحث في العلاقة بين الشعور والإحساس والجمال، أي قسم المعرفة الحسية الدنيوية. وقد جعل مهمة علم الجمال، بوصفه علمًا فلسفيًا، التوفيق بين ميدان الشعر الحسي وميدان الفكر العقلي، ومن ثم التوفيق بين حقيقة الشعر والفن من ناحية وحقيقة الفلسفة من ناحية أخرى.

وقد استخدم كاني Kant في كتابه "بند العقل الخالص" الاستطلاع بمعنى علم المبادئ القبلية للحساسية والإدراك الحسي وهي الزمان والمكان، لكنه في كتابه
فقد ملكة الحكم (1790)، الذي يعد دعامة قوية في بناء علم الجمال، تجاوز من سببه ووضع نظرية نقدية جمالية أكثر تكاملاً وشمولية ومعارضة للنظرية الأفلاطونية. فقد استعمل كُنت "استطيقا" بمعنى "الحكم التجريبي الخاص بالجمال". وقد جهل كاست في تحليل الشروط الأولية للحكم الجمالي سلبياً إلى تأسيس منطق للذوق على غرار ما أنتجه بالنسبة لديناني العلم والأخلاقي بالاعتماد على المنهج التراثيدنتالي (الشروط الواجب توفرها في الحكم الجمالي لكي يكون ممكن)، فرفض تفسير التجربة الجمالية برمزها إلى عوامل خارجية، وأكد العصبة الذاتية للحكم الجمالي، أنه حكم ديني مرتبط بالذات، أي حكم ذوقي ذاكي. ولما كانت الشروط الذاتية لملكات الحكم واحدة عند كل الناس، فاحكام الذوق تتصف بالكليمة. لهذا يعرف كاست الجمال أنه "قانونية دون قانون"، وهو رمز الأخلاقية.

وإستمر هذا المناخ الفلسفي التقدي في علم الجمال حتى ظهور محاولة هيجلت Neoplatonism للتوافق بين الأفلاطونية الجديدة Hegel لإرساء فلسفة ميتافيزيقية مثالية للجمال والفن. فبحث في التنافسات الجمالية والوعول الموضوعية التي تتحكم بتطور الجمال وتحقيقه الفني، وانطلق في كتابه "علم الجمال" من فرضيته القائلة أن الفن وسيلة الروح المطلق في وعيها ذاتها، وهو تحقيق لفكرة المطلق، فالروح في اتجاهها إلى المثل العليا تتجه إلى الجمال وإلى الحقيقة وإلى الاندماج، فالجمال هو التجلي الحسي للفكرة.

ويتميل تطور العلاقة الجمالية، يمكن هيجل من وضع تفسير فلسفياً لتاريخ الفن ومنحه الأساسي الأهم: المرحلة الرمزية القديمة (فن العمارة)، والمرحلة الكلاسيكية اليونانية (النحت)، ثم المرحلة الرومانسية في العصور الحديثة (الموسيقى والشعر). وقد أكد هيجل أن موضوع علم الجمال هو الجمال الفني وليس الجمال الطبيعي، لأن الجمال الفني أرفع مهامه بوصفه وليد إبداع الروح والوعي والحرية.
أما ماركس Marx فقد حدد علم الجمال تبعًا لنظريته المادية الجدلية، وعده علمًا يدرس تمثل أو فهم الإنسان الجمالي للعالم وواقعه حسب قواعد منظمة، تتناول طبيعة التطور الاجتماعي وقوانينه في كل مرحلة تاريخية. وأكد أن الفن والإبداع الفني جزء مهم من علم الجمال، فالجمال في الفن يعبر عن مصالح الطبعة الصاعدة، والفنه مهمته التعبير عن القوانين الموضوعية والجدلية في الواقع الاجتماعي والثقافي. ومهمة علم الجمال التحليل العلمي الدقيق والتقييم الموضوعي للجوائز المختلفة لطبيعة الفنون: أصلها، وجودها، وميضهما، ودورها، وعلاقاتها بأشكال الوعي الاجتماعي والتاريخي.

وفي كنف الرومانسية، ظهرت أراء شوفينهارت (۱۸۶۰-۱۸۸۸) في الجمال والفن، فقد رأى أن الجمال يتجلى في موقف الذات من الموضوع، وهو موقف لا يتحقق إلا بالفن، حيث يمكن للفن بالتأمل وقوة الخيال والعبرية النفوذ إلى الأفكار الغائبة وتمثيلها وتحرير الإنسان من آلام الحياة، فتغلب الذات على الإرادة وترى الجمال والحق في كل شيء وتنعم بالطمأنينة النفسية العميقة.

وبعد نظرية نيتشه (۱۸۴۴-۱۹۰۰) في الفن أيضًا ضربًا من الرومانسية، فقد قدم عرضا تاريخيا للثقافة التلفي التي أدرك فيه على التنافس العميق بين وظائف الفن: الوظيفة الأبولونية، نسبة إلى أبولو، الونبة والبراعة والنظم والوضوح والسيطرة وقوة الفكر، والوظيفة الديونيزية، نسبة إلى ديونييروس، الخصب والخمر والنشوة.

وتؤكد النزعة الحاسمة في علم الجمال والفن، التي رادها الفيلسوف الفرنسي برجون، على لحظة التأمل والمعاناة الروحية المباشرة في العلاقة Bergson الجمالية الفنية. وقد حاول برجون إيجاد حل منهجي توفيقي بين الذاتية المطلقة.
والوضوعية المطلقة، اللتين تحكمان العمل الفني لفهم عمليات الفن الأساسية: 
الخلق والتأمل والتفسير، وجاء بنديتو كروتشناء Croce
كان وكيل، وعُد علم الجمال وصفًا لا معياريًا وحيدًا عينيًا، أما الفن فهو
حدس غانمي تمثيلي ووحداني في أن وحدة، والعمل الفني هو مزج تعبيري منسق
ومتحصل بين صورة ما قبلية وعاطفة حسية.

كما برز في القرن العشرين نزاعات فلسفية جمالية وفنية عديدة، عبرت عن
الاتجاهات الكبرى في تاريخ الدراسات الجمالية (الوضوعية، والذاتية، وجذابة
القيم)، كان لها تأثير كبير على الحياة الفنية، مثل نظرية مدرسة التحليل النفسى في
الفن التي يمثلها فلويد Jung وكارل يونغ Freud، وتؤكد أن الفن يساعد الإنسان
على التوازن النفسي الفسيولوجي مع الواقع الاجتماعي. وكذلك نظرية ديوي
في الجمال الفني التي تركز إلى أساس بيولوجي، فهو يعد الحس الجمالي
حسا حيوانياً، فلا يعد مقياساً للتميز بين الجمالي واللا جمالي. والنزعة الثوبانية
الحديثة (جائزة مارستان) التي تجد في الفن إعادة إنتاج للجمال الإلهي، وتعد الأثر
 الفني إداعياً جديداً، والمتعة الفنية حدية لا واعية ومنتصبة بالذات، التعبير باللألهية. والنزعة البنوية التي تعلن أن ثمة في الطبيعة بنى التفكر والتغيير، هي
بإمكانها فكرية ثابتة تصدر عنها الآثار الفنية، وكذلك الوضعية، التي راعياها
أوجست كونت (1802-1887) وترفت إلى ثورات رئيسية أخرى في
Comte التفكير الجمالي الوصفي، ويمثل أندريه مالرو Malraux
الذوق الجمالي الرعي، ويتمثل أندريه مالرو Malraux

لتفسير الألمانية تودور فنر Fechner
الذوق الجمالي في كتابه «مداخل إلى علم الجمال»، الذي أصدره عام 1876
ونظم الظاهرة الهوسنية والوجودية والاتجاه المادي الأعلى (ماسك بنزي
وتغيرات الفلسفة الماركسية المعاصرة ممثالة في الفيلسوف المجري
Benze، وهما من أنصار الحديدية في الفن.

Brecht، والألماني بريشت Lukacs
لوكاتش، والألماني برشت Lukacs

18
كما مثل ريمون باير (Bayer 1898-1958) الفكير الجمالي الفرنسي، الذي طرح المنهج الواقعي الأساسي والمنهج الاستدلال والتجريب، بوصفه أفضل منهج لدراسة العمل الفني والجمالي، وذلك بعد نقد كل المواقف السابقة. وتتابعه في الاتجاه عينه إتيان سوريو (1892-1979) مؤكذا أساس Souriau المعرفة الجمالية العقلية الطبيعية موضوعية الفن، وكذلك شارل لالو (1877-1953)، الذي مثل الموضوعية الاجتماعية في تأله للجمالية التجريبية.

وإذا انتقلنا إلى الفكير العربي المعاصري وتأملنا المشروعات الفكرية التي قدمها المفكرون العرب، سنجد أنهم اهتموا بتحليل العقل العربي من جوانبه المختلفة ولكن سنجد أنه قد غاب موضوع العقل الجمالي من المشروعات الفكرية التي قدمها المفكرون العرب، ومن ثم غاب البعد الجمالي من النقد الذاتي الذي مارسه الوعي العربي، رغم الوعي بأهمية هذا البعد الذي يقدم البذور الأولى لنقد الواقع العربي وتجاوزه، وقدم إمكانية الحلم بيوتوبيا جديدة و بصورة للحياة تنطلق من أسر ما هو سائدا، وقد غاب معه الاهتمام بالإبداع العربي في صوره المختلفة رغم أن الإبداع العربي لا يزال منتجا لأفضل ما في الذات العربية من نقد للإنسان والواقع العربي، وقد استطاع الإبداع العربي - رغم كل الظروف - أن يوضح بما لا يمكن التعبير عنه من خلال لغة التصورات المجردة ويسامح هذا الكتاب في تنمية الوعي الجمالي في الفن والحياة.

ويمكن أن نذكر بعض الرواد في علم الجمال في الدراسات العربية، ولا سيما المكتوبة في مصر: سنجد أميرة حلمي مطر، فؤاد زكريا، صلاح فنود، عبد المنعم ثليث، جابر عصفور، طه حسين، إحسان عباس، محمد مندور، شكري عيد، أدونيس، الطاهر لبيب، مصطفى سوفيف، زكريا إبراهيم، عزت قرني، على عبد المعتزي، وفاء محمد إبراهيم، وما سبق نتولد إلى:
- غياب المشروع الجمالي في المشروعات الفكرية الكبرى في الفكر العربي المعاصر، وهذه شهادة على تكريس القطيعة التحريمية للفن والإبداع الجمالي.

- إن المناقشات في علم الجمال لم تتجاوز التسمية وإعادة التسمية، ولم تبحث الأصول الجمالية للنقد العربي الحديث.

- سيطرة الطابع الإيديولوجي في البدء بففائية الفن وهدفه في الواقع الاجتماعي، وهي قضية مثالية يثيرها أصحاب الفكر المادي، بحجة الواقعية في الفن.

- تمثل الكتابات في كثير من جوانبها، وتبين معظمها، وكأنها كتب مدرسية، لا تسعى للمشاركة في الواقع الثقافي والإبداعي، وكل هذا يبين غياب المشروع الجمالي للإبداع، بوصفه استراتيجية لإضمام الفعال في النظرية الجمالية المعاصرة، مما يلقي ظلاله في إثراء النقد والإبداع معًا.

وهذا الكتاب الذي نقدمه له جانب معاصر يتمثل في بعث الاهتمام بعلم الجمال والفن من زاوية فلسفية.

رمضان بسطاويسي محمد
هذه محاولة في علم الجليل (الاستطика) يقدمها الأستاذ دنيس هويسان، في مجموعة "ماذا أعلم؟" الفرنسية. والمؤلف عدا هذا الكتاب "بحث في معيار الفن" 1952، و "تاريخ الفلسفة الأوربية" 1954: وهو يعمل بالمركز القومي للبحوث العلمية الفرنسية، وسكرتيرًا جمعية الاستطيكا الفرنسية ولجنة الاستطيكا التي أسسها "إيتن سوريو" أستاذ الاستطيكا بجامعة السوربون. وتأثر المؤلف باتجاه الأستاذ سوريو واضح، وذلك الأخبار إلى إنشاء علم جديد "لصور" موضوعه "التركيب الظاهري للاظهار من حيث هي موضوعات الإدراك". وتتعلم مهمة الفن وفقا لهذه النظرية في عملية إعطاء صور محددة، لمادة سابقة في الوجود، وجعل من المعرفة الكامنة بهذه الصور عالمًا موضوعًا للصور الذي يسيمه بالاستطيكا.

فلمؤلف يتفق مع سوريو في فهم الاستطيكا على أنه علم موضوعي، كما أنه من جهة أخرى يقرب بين المعرفة في الفن والمعرفة في العلم على أساس اعتبارها على الواقع نفسه، وإن لم يبين التفاصيل مدى الفارق بينهما. ثم إن نزعته التجريبية لم تمنع أخذها بآواء أقرب إلى النقد الأديبي والشعر الصوفي ما يؤكدها اختلافهما في النهج عن الاستطيكا التجريبية التي يؤمن بها، وذلك بوجه خاص عند تفسيره لطبيعة الإحساس الجمالي وعيار الفن.

ولا يمتنع النقد من التعرف على وجهة نظر المؤلف ولا من الاطلاع على مجهوده في عرض هذا العلم الناشيء في تاريخه وطوره منذ أفلاطون حتى العصر الحديث، وفي مجالاته المختلفة وعلاقتها بالجلايات الأخرى، وفي تحديد أم مشاكله.

ومنذ إذ قدم هذا الكتاب القاري العربي لم نتفر وسعا في توضيح ما ساقه المؤلف من مصطلحات وأفكار جديدة بدون شرح، الأمر الذي اضطرنا أن نفرد لها ملحقا بالحوافز والمحوظات في آخر الكتاب، كما أننا سعنا لأنفسنا بالاستnetinetا في بعض المواضع وإن جرت ترجمة هذه الكلمة استطيعنا بتعريب كلمة Esthétique.

وقد كان اختيارنا لكلمة استطيعنا في مراعاة وجهة نظر المؤلف لهذا العلم، هذه الوجهة التي تجعل دراسة للحساسية أو التنوع أكثر مما هو دراسة للجمال. ومن جهة أخرى فقد كان لكلمة الاستطيعنا مرونة تجعلها أطوع لدينا عند اشتقاق الصفة أو الحال بغير أن تخلط بشتقات فكرنا الجمال. من أجل هذا لم نتردد في استعمال كلمة استطيعنا على نحو ماجر عليه العرف حديثا من تعریب الكثير من المصطلحات الأوربية.

أميرة طهى مطر
کتب الراجع

أصل هذا الكتاب على صغر حجمه، وصدوره في مجموعة فرنسية أشبه أن تكون شعبية، حيّة، غزيرة المادة، عميقة في بابه، شامل في أبوابه، محيي بعظم النظريات في علم الجمال، والمذاهب المختلفة التي قاما علماء الجمال والفلسفة، وهي مذاهب شتى، متناضنة، يرجع تعارضها واختلافها إلى أن هذا العلم حديث الميلاد، لم يشب بعد عن الطوق، فضلا عن صعوبة إخصاعه للمناهج العلمية. ولا تزال السكينة الأخيرة فيه للذوق. والذوق شيء ليس في الكتاب كما يقال.

ومن أجل ذلك ترى الإنجليز رأيا، والألمان رأيا آخر، والفرنسيين رأيا ثالثا، وهكذا. لأن فلسفة كل أمة من هذه الأمم يصدرون في أحكامهم عن المذاهب الفلسفية التي تعبير عن روح أمتهم. فالإنجليز تجربون، والألمان مثالون، والإنكليزون عقلون، في جملتهم، فلا غرابة أن تقضي نظريتهم في الفن والجمال لمذاهب الفلسفية التي أشربوا بها، وانطبعت حضارتهم بطاباعها.

فلا بد من يرد الاستناد من هذا الكتاب أن يكون واسع الاطلاع في الفلسفة والأدب والفن على حد سواء، وبعدما يفتح لقارئه آفاقا جديدة، ويرشد إلى الأصول التي يرغب المتعمق في الراجع إليها.

وقد بدأت المترجمة التي تقوم بتدریس الفلسفة اليونانية بكلية الآداب في جامعة القاهرة، جيداً مشكورة في نقل هذا الكتاب، وتغلبت على كثير من الصعوبات التي صادفتها في الترجمة، وبخاصة في نقل المصطلحات التي لم يسبق من
قبل تنقلها إلى العربي، وقد عدلت عند المراجعة على لفظة "الاستطيا" إلى "علم الجمال" في بعض المواضع، وخاصة في ابتداء الكتيب، حتى لا يهم على القارئ باصطلاب غير صحيح. وأثبتت الاصطلاح في مواضع أخرى، والزناد كفيلة، مع شيوع الاستعمال، وعقل اللسان، وحسن القبول من الذوق العربي أن يجري أحد المصطلحين.

وحين عرض الكتب على المراجعة الأخيرة، رأى صديقنا الأساتذة محمود الخضيري رأيا آخر في بعض المصطلحات، مثل "اللعف" في مقابل grace، وأنا أرى أنها "الرشاقة"، مثل "الجزافية" في مقابل gratuité، وأقترح لها "السماحة"، ولا مشاحة في الاصطلاح كما يقولون. ولذا أود أن أب أبه إلى أن الكتب في صورته الأخيرة هو لمسة من لمسات الصديق، صديق الحكمة.

مأرب 1959
أحمد فؤاد الرؤوائي
نشأ علم الجمال يوم تفتح حس الفيلسوف للإلمحظة وقلب للشوق» كذلك
كان يقول بول ثاليري (1) ، وتكون علم الجمال مع علم الأخلاقي والنطق هذه المجموعة
 الثلاثية من «العلوم المبارة» التي سبق "لهونت" أن تكسب منها ، فهو بعض
 تلك الجملة من القواعد التي تفرض على حياة الفكر. ويكون القول ، بأن أهداف
 علم الجمال الثلاثة المتعلقة بقواعد الفن ، قوانين الجمال والدوق ، تطبيقًا حداً حدًا
 قواعد العمل والعمل ، قوانين الخير والحق ، ومصطلحات السلوك والاستدلال . ولذا
 نكون أكثر دقة حين نأخذ بعبارة هيجل : «إن فلسف الفن تكون حلقة
 ضرورية في بناء الفلسفة» (2)

ولكن ما هو علم الجمال على وجه الدقة؟

يمكن القول بمعنى مبدئي - وهو معناه الأول - إن فلسفة الفن تعنى في الأصل
الحساسية . (فكرة إيشيريس تفيد في استفادة اليونانية الحاسسية) ،
التي تدل على أمرين في وقت واحد هما المعرفة الحساسية (أو الإدراك الحسي) والظهر
الحساس لانشمالاً (3) . وعلى هذا النحو يمكن ليول ثاليري أن يقول «إن علم الجمال
هو الحساسية» (4) . "ولم يعد آخر أكثر
تداخلًا في الوقت الحاضر بين علم الجمال «كل تفكير فلسف في الفن» (5) .

ومعنى هذا القول : أن موضوع علم الجمال ومنبهه يتوافن على طريقة تأملنا
للفن . وسوف يُشكل توضيح هذه الفكرة عدة فصول من هذا الكتاب (من
 الفصل 1-4) أولا وفقًا للترتيب تاريخي ، ثم وفقًا لنظام منظمٍ.
وسنعود بعد ذلك إلى دراسة سيكولوجية الإنسان إزاء الفن (6) وأحوال الناس الاجتماعية إزاء الجمال (7). وسنحاول بعد ذلك تحليل الفن بالإضافة إلى سائر القيم الأخرى (8) أو في ثنايا أنواعه المختلفة (9). ونختتم ببعض الملاحظات على منهج علم الجمال تناول أن نحدد فيها بدقة مجاله العامي على حدود علم النقد والتاريخ (9).

وينبغي ألا يبحث القارئ في هذه الفصول المختلفة عن نوع من المراهقة الشخصية أو الدفاع عن علم الجمال والإشادة به. ومؤلف هذا الكتيب هو أشد الناس اقتناةً بفضل المضمون على ما يوجيهه، إذ فوق فلسفة الفن يقوم الفن ذاته (9)
يمكن التمييز على نحو مجمل بين ثلاثة أدوار في تاريخ علم الجمال: العصر الجامعي وقُدّمَ مرحلة المحاولات الأولى. وقد دام عصر الطفولة هذَا منذ سقراط حتى بُونجاتر (٧), أو على أي حال حتى موتيني. وبعد أن جاوز علم الجمال هذه المرحلة على نحو ما ينبغي عبر عصرًا ننذَّرْه وصل به كأثاث kant حتى أتباعه اللاحقين عليه.

ثم نضج علم الجمال سريعاً وذلك بفضل سنة مذاهب، وفي أغلب من مائة عام (من ١٧٥٠ إلى ١٨٥٠) أدرك سن الرشد وأصبح ثابتًا ملمشاً.

وفي العصر الوضعي صادف "أزمة نمو" غيرية على من كان في مثل عصره المتقدم. فقد تعرضت فلسفة الجمال للزوال عند ما ظهر أنصار عالم الفن يدعون إلى جعلها فنيّة محتلة. ثم مرت هذه "النركة الزمنية" كأن لم يحدث شيء، ويعتبر العصر الحالام امتدادًا للعصر الوضعي. وأصبح علم الجمال المعاصر أبعد ما يكون عن الاضطلاع بل هو في تمام الازدهار (٨).
الفصل الأول

الأفلاطونية والطريقة الإلحادية

إذا شئنا أن نرسم للن فن شجرة تشبه شجرة الفلسفة على نحو ما فعل ديكارت
صاحب كتاب "البادية" في مقدمته المشهورة، فلا بد وأيضا نعتبر الفلسفة
الأفلاطونية أصلا لجذر كل علم للجال. ولذا في حاجة أن نذهب إلى طولان الفكر
الشرق، أو نبني قبور الأولين الغربيين من أمثال الحكمة السبعة أو هرقلط
(هيركلوئس) على وجه الخصوص، بل هيسود، فإن أعظم ثلاثة بين فلاسفة إغريغ
يرسون الدعامة الأولى لمجلالهم سقراط وأفلاطون وأرسطو. أما سقراط فكان
الرايئ، وأما أرسطو فكان خليفة ذلك الإله الحارس للجال وهو أفلاطون، وبالنظر
لم يشارك أفلاطون ولا القديس أوغسطين في إنتاج الاستطيقين إلا بالقدر الذي
رجعوا فيه إلى الفكر الأفلاطوني، وظل كل تفكير في الفن حتى عصر النهضة
وفي آثامها يبدأ من أفلاطون ويعتمد عليه.

ثم إذا بالشجرة السكانية ترتفع في ضخامة لا تقل عن ضخامة فروعها النابتة
منها، وصاروا أكثرة أفلاطونية ما كانوا يتصورون، ونعم بهم هيجل، وشلنج،
وهشوبنهر، ثم ظهرت أخرى فروع أكثر حدة.

وإذنذكر من أول الأمر أن سقراط ينجل بداية مرحلة أساسية في علم الجال
قبل أن يوضع لهذا العلم اسم، ويستطيع أي باختصار أن يلقي نظرة بعين
بإلى أفاضل اضافات اليسوعية والاستطيق (علم الجال) يرجمان على التوالي
 إلى ثلاثة قرون أو ثلاثة وعشرين قرناً بعد أفلاطون. غير أن هذا القلب المصوّد لأوضاع التاريخ، والذي أجازه الصرف المألوف بما يبيح استعمال هذين الأساليب، استعمال غير دقيق. ومع ذلك فليس الموضوع في هذا المجال متعلقاً بعمل تاريخي. وقد كفانا الأستاذين ما كسره شول (1) كل ما يمكن قوله عن أفلاطون وفنون عصره في رسالة عن هذا الموضوع، وأتبعهما بأبحاث لها قيمة البالغة.

سقراط (۴۲۰-۳۹۹)

يروي زينوفون في كتابه «المذكرات» و«المذكرة» كيف كان سقراط يعلم براسيم المصور، وكشلون المثال، الطريقة التي بها يتمثلان أرواح ما في النفس، من جمال حين ينقلان بالإيماءات الخيوسية الجمال الحق للنفس. ذلك أنه لا بد من بلوغ الجمال الحقيقي نحو الديك في البالغ. ويقول أفلاطون أيضا في فيدون:

Soma sêma «البدين قبر»

غير أن ملاحظات سقراط به أقوى الحكاء السابقين. لا تعد أن تكون شذرات متفرقة فيدا الفنس المذكورة التي تتألق بالجمال فوق الطبيبي هو في أصل المذهب الأفلاطوني. ولن نحاول أن نميز هنا المنصر السقراطي في الفلسفة الأفلاطونية. فن المؤكد أن النابض قد أعاد التفكير في كل ما قاله الأستاذ وقائه فيه، وينبغي أن نرجع إلى محاورة فيدون، ۱۰۰ لندكر مدى الفرق بين الذهبين. وفي ذلك يقول أفلاطون: إنه في أصل كل جمال لا بد من وجود جمال أول، وحضور هو الذي يجعل الأشياء التي نسميها جيدة، جيدة، على أي نحو كانت الصلاة التي تقوم بين الأشياء الجميلة وذلك الجمال الأول». أكثر من ذلك فقد قالوا إن علم الجمال قد ولد يوم

(1) باليونانية «سوما» تعني الجسم، و«سيما» تعني فير (الترجمة).
لا يوجد نص يمكن قراءته بشكل طبيعي من الصورة المقدمة.
الوليدة، وموضوع "الأخلاق" هو إزالة كل العواطف التي تتفاقم حالا دون المعرفة الصحيحة، ونحن نعلم أن "الأدبية" تضم جماعة من الدروسان، يمتدحون جميع الحب بأسلوب شعري مذهد. أما سياقات لغو آخر من يتحدث بينهم، ويجيء قصة كاهنة تدعى ديربيا علما أن الحب أمر متناقض: قد يكون من الغرفة في ليس لدى الإنسان وظب في غير ما هو عليه، وأن الحب الحاصل يملؤه الأمل، ومن رماده يولد الحب المحترض من جديد، ولمكان الحب من أبناء فوروس أر الوفرة (أو الوسيلة النافعة) ونبا Pénia (أو الوردة النافعة)، فإنه يلمع، ما ركيزه، غير أنه فقيء، يحتضن حتى إلى الفكر. ولم كان قئيما فيما يملك من حقائق غيرها بإمكاناته رابحا في إكال طبيعته ونظام صورته، فإنه شغوف زيادة علومه وزيادة مسماه، وهو وحده قادر على طرق إعلاق أحسننا أن يحملنا بنغيل كل ما هو خالد ويلي، الحب إلهام ليس له حد نحو آفاق عالية تبدد صورته.

والحب بهذا الوصف هو الجمال المثال. غير أن الجذب الروحي الموصل إليه ليس بالأمر البسيط؛ إذ لا بد أن ندرك أنه يوجد بين الطرفين، شخص الحب وموضوع الحب، بين التعالج الشخصي، والتعلج نحو الأمر السكلي يوجد محل لطرف ثالث يتجاوز الطرفين السابقين.

أما الخطوة الأولية في هذا السلم فتلتئم في أن المبنى يتجه إلى حب جميل ولكنه لا ي/alert أن يستلم هذا الحب لكي يحب جميع الأجسام الجميلة.

ثم يحس الحب بتفاحة عببة الصور المخسورة ويجس بالأذى إلى نفس من حب، وحين يرى مدى تفاحة هذه القشرة الجمائية فإنه يدرك ضرورة التسامي فوق الصور المخسورة ليصل إلى جمال الشواهد الجنسانية، أو جمال السلك الإنساني.
وليس هذا حسب، فإن محبة القواعد الأخلاقية ترتفع إلى حب الأخلاق المطلقة. وسرعان ما يقذف هذا المبتدى الهوة التي تفصل بين الأخلاق والمرفة، وإذا ذلك يقذف نفسه بدون روية للبحث عن معافات مختلفة، وفيما يحتوي عليه اختلافها من جمال، ولن يجد الجمال إلا في شمول المرفة، وفي العمق ذاته، فإذًا فإنه في نهاية الأمر قد تخلّى من الجسد وخرج عن فرديته على حد قول «روافن». فلا يصح عليه أن يحقق ذلك «التطهير» ومع ذلك فإن محب الملاكان كشف له جمال أسراره، وأن كل ماسبق لم يكن إلا مما يتيح للمرء طرق باب الأسرار، أما الوصول للدرجة النهائية فإنه يحدث، وكأنه ثمرة كشف، فيضح الصلاحي الذي يتجلَّى للمحب الذي استطاع الصبر حتى الوصول إلى هذه الدرجة. ومباشرة هذا الحد نحصل على رؤية الجيل المطلقي، الجيل في ذاته وذاته، الجيل الشامل والمتعالي. فناس نموذج النماذج ومثال المثال. فن الجيل بالذات يستمد كل جيل جاهله.

على حسب هذا المثال الذي هو الحقيقة القصوى يستطيع الفنانون التعبير عن ذاتهم الفردية، ونزعاتهم الخاصة على فقرها بالحقائق، بإلقاء ما في اللانهائية من ثروة بالإمكانيات. ومن هنا فقط نحن أن كل شيء يجب أن بيدأ و إلى هنا يجب أن ينتهي، لأن المطلقي هو المبدأ والنهائية للمحسوس، والإرثاء إلى مثل الرجال إذا يتم بفضل نوع من القمة النهائية على هذا النحو:

الحب أو الجيل

<table>
<thead>
<tr>
<th>جهاني صوري</th>
<th>طبيعى استطقي</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>حسي عقلي</td>
<td>نسي مطلق</td>
</tr>
</tbody>
</table>
على ذلك توجد أربع مراحل متميزة للحب هي: حب الصور الجسدية، حب النفوس، حب العلم، حب المثال. أو إن شئت فأشكال الجمال الأربعة هي الجمال الجسدي، الأخلاقي، العقلي، المطلق.

ولكن لنكن نفهم هذا العلم الأبرى، فإن نجد أوضاعاً من أسطورة فيروس الرأمة التي نرى فيها النفوس تحاول الصعود إلى أعلى درجة ممكنة في مشاركتها الجمل المطلق. وتشبه هذه النفوس عربات جمود تجرها حجودان لكل منهما سائر عدد العقول، والجودان هما الغضب والشهوة يتنافيان ويتوافيان في اندفاع عنيف. أما القلب الخالص فيتوق للصعود إلى أعلى الراتب الممكن للعلاقة الثالية، وأما الجوادان الجامحان فيتوق كل منهما للبقاء في موطنه، على الأرض. وهكذا فإن الارتفاق إلى الجمال بالذات لا تتم عبر صحة. والمقدرين أن يكونوا فلاحين بمحتوى الذين يشاركون في الحقيقة المعقولة في هذه الحياة الأولى، أما الآخرون فلا ينصرون شيئاً ولا يكادون ينصرون شيئاً. ومن المعلوم أن فها بعض هذه الحياة الدنيا، فإن الفلاحين وغيرهم من الناس لن يعمرهم شيئاً إلا طريق الذكر، وسيحاولون تذكر جزيرة حياتهم السابقة ليظهروا بهذه الطريقة بمعرفة مثل الجمال المعقول.

بيد أنه في الإسكان الوصول إلى تصوير أكثر وضوحًا للعالم المثل الذي يكون نواة الفكر الفلاسفي. وذلك التصور:Aية بهرم على طريقة النظام القفصي الذي اقترحه "سييس" "Seyès بناء على طلب بونارج. وفي قاعدة الهرم توجد الأشياء الموضوعة في مظهرها الغربى، ثم تعلوها المعرفة العقلية للصلة بأكثر الأساطير مادياً، أو يمنح آخر سيكون في أسفل الممرæ الأجمام في غلظتها الأولى، ثم الأفعال وأنواع السلوك والأحداث والتحركات بما لها من سموع الجسم.
ووفق هذه الادوات، توجد المعارف الخالية النظرية العقلية المجردة عن كل مضمون أخلاقي. وأخيراً يبرز الصور لتوجيه المثل الرئيسية التي يسيء الحذوذون بالقيم، ولذلك تحل على المثل الثلاثة مثل الجمال للنفوس، مثل الخير، ومثال الحق التي تتعم جميع المعارف السابقة. ولذلك تحل على الشكل التالي:

الجِهل
المثل السكيلية
المثل الجزئية - الثانوية
ذوات الحقائق المحسولة
النفوس - قواعد السلوك - الأجسام الأولى

الجِهل في ذاته:

ونظرة بسيطة في مثل هذا الجدول تسمح بوضع سؤال أساسي هو: «أيكون الجميل في ذاته مطلقاً بحيث لا يمكن أن يشبه مثل آخر أو يأتي بعد، أو أن لا توجد فكرة سابقة عليه في الوجود هي أساسه الأولى؟»

هناك نص في فيدو يبدو لنا هذَا بِهذا الصدف «إذا أنه لم يوجد جميل آخر غير الجميل في ذاته، فإن يصف بالمثال إذا لم يشاركه في هذا الجمال في ذاته، أما أنا، فلا أدرك هذه الأسباب العلمية ولا أستطيع معرفتها. وإن فسر لي (٣ - علم الجمال)».
شخص سر الجمال المروع في شيء بأنه يرجع للونه الزاهي أو لحالة ما أو أي شيء آخر من هذا الفيلق فإن استجيب لمناقشة لأثرا ترتكز، وإنما السهل البسيط أن أدرك أن السبب في جمال شيء ما ليس سوى وجود المشاركة بينه وبين ذلك الجمال...» ويفضل سقراط: «إني الجميل بغير جيلا بالجمال.

إذا سلمنا بأن الجمال الأقصى يتحدد بالغي الأقصى، إذ من المستحيل حين نبصر الجمال إلا نبلغ ما هو خير، فإنما نسأل وما هي الفكرة المحسوسة التي يمكن تصورها عن هذا الجمال في ذاته؟

في الإمكان أن نتخيل نموذج الجسم السكامل على وجه الدقة من النظر إلى تمثال "أولون باليدير"، وتمثال "موسى" لليشافت أحلوا أو شيتا بين "يا كاستيل" و "رفائيل". وفي الإمكان أيضا أن نتمثل أروع بطلة تتحقق في هذا العالم عند تصور عمل ثامن (هيركوليس) أو أي عمل عظمي يقام على أساس من (مبادئ "كينيكيناتوس" (11) أو البطل عند كورني. وفي الإمكان أيضا نصور نموذج المعرفة الخالصة حين توضع على مسافة متساوية بين الجير والأطوالها إلى جانب نسق من بديهيات هيلبرت أو النطق الرمز، ولكن من هذا الذي يدعى معرفة المطلق، قد يكون هناك زهو في معرفة البطل، أو القداس، أو الحكم، ولكن أي غرور في محاولة تصور الإله؟ ذلك لأن مثل الجميل يندمج تماما بهذه الصورة الإلهية.

الذين الجبال أو الحب الأفلاطوني:

ليس هناك ما يسمح بهم ذلك الاندماج الذي يستد تلك الحالة الفريدة أو تلك النوبة الإيجابية التي يعده إليها الحب المثال، قد ذلك النص الذي تكشف فيه ديوتنا لسقراط الأخذ عن هذه الحالة.
إن من تقدم في أسرار الحب حتى وصل إلى النقطة التي وقفتنا عليهما إلى آخر رابطة من مراتب الأسرار، فسيرى علاقة أمام بصره جمالاً معمقاً، ذلك الجمال يسقّر هو آخر أنواع الجمال السابقة، جمال خالد غير حادث ولا مثال، خالى من الدوب والزيادة على حد سواء، ويشارك فيه كل أنواع الجمال الأخرى، مشتركة لا تؤثر فيه سواء بالصفر أو السكير أو بأي تغيير طبيعي آخر. أي عزى سقراط، لعل أنه لا يوجد شيء يضفي على هذه الحياة أي قوة قدر منظر الجمال الخالد... وإلى أسئلة أي شيء، لا ينتمي به ذلك الإنسان الذي يhellip متأمل الجمال الخالص في تفانيه وساطته، الخالد من كل ملابسة للجسد والألوان البشرية، ومن كل تلك المباعح المفدر عليها الفناء. بل قد ينتمي بمواجهة الجمال الإلهى ويجو لوجهه في صورته الفريدة... أليس بتأمل الجمال الخالد، عن طريق العرض الوحيد الذي ين Пере به تندلع الفئات الحقيقية الصادقة، وليس صورها المريرة لأن صاحبها لا يتجه إلى الصور الزائفة لأن الحقيقة وحدها هي التي يعشقها. ـ (المادة: 211 د).

فالتظر في الحب الأخلاقي، فإنما يتجه إلى البحث عن هذا الحب الأصلي، وهو وحدة القادرة على هدايتها. يقول سقراط في محاورة فايز François: «إذا بعد أن هبطنا إلى هذا العالم فقد عرفنا الجمال معرفة أوضح من معرفتنا لسائر الحقائق بواسطة أكثر حواسنا نوراً؛ بواسطة النظر أدق أعضاء الجسم. وصار الجمال يشترك في كونه أكثر الأسماوي وضوحًا كما أنه أقدرها بالبشر، وقد شارك الجمال في صفة الوضوح والحبة.» فإذا ينوى هذا، غير أن الإنسان يسعى طول حياته إلى الاحتفاظ بهذا الجمال غير المتضاد، غير المادي الذي يفرض علينا بناته الأساسية الأولى؟ إن البحث عن الجمال هو رغبة في الخلف، ونوع من إرادة التطهير التي تبتعد في الإنسان الحب والغيبة. وهذه مجد الإنسان نفسه وكأن من المقدر عليه أن تنفس في عالم الأشياء
الجودسة. ويغلب الجال في ذاته، البسيط النقى، غير المختلط، وغير النسخ بالجسد البشري أو الألوان أو التفاهات القذرة، يضل الإنسان إلى المطلق وتدرك نفسه ما يسمى في الوجود ذاته، حيث الانسجام الكامل والوحدة الأساسية.

الفنون الجميلة والفلسفة:

من المثير أن نبحث في الفلسفة الأفلاطونية عن مذهب كامل في علم الجمال. إذ لا يوجد بها سوى أسس أو قل بذور لنظرية في الفن. أما سيكولوجيا الفنان أو الجمهور فإن تظهر منها إلا بعض الملاحظات الخفيفة في يتعلق بالمهمة الأخلاقية التي يقوم بها كل نوع من أنواع الفنون الكبرى.

ويبدو أن الشعر يحتوي مكان الصدارة في فلسفة أفلاطون، على شرط أن يجمع في حسن الصياغة الفني مع الإملاء السليم. والفلسفة تقدم في هذا المقام الشعر أوفر الخصوبة. (12) أما الموسيقى سواء الآلية أو الصوتية أو الرقصة - (إذ يعد الرقص أحد أنواع الموسيقى عند أفلاطون) - فنودى مهمة أساسية في الدولة: إنها "حارة" المدينة أو "حصنها". (12) الجمهور، الكتبة، الراع، (112) ولا بد من أن تهذب الموسيقى وترتقي لكي تهدب الأخلاق، وسبيلاً ذلك أن تخفض الموسيقى للبساطة المطلقة، وأن ينتق الإيقاع إلى أبعد حد وذلك على نحو يجعل الموسيقى متعددة كل الاعتاد على السياسة والأخلاق. ويستند مؤلف القراني أنواع الموسيقى الليكيكليدية والليديدية بسبب ما ينلب عليها من طابع الشكوى والكثبرعمية; أما الأنواع الآلية أو الليديدية الخالصة فهي ذات طابع شهري تصرف في الأئمدة، أما الدورية فهي وحدها التي يجب أن يختصب بها لطابعها الحرفي المكم، وكذلك نهريجة لطابعها الهدى المساس. وعلى هذا النحو يمكن أن نجد بين أفلاطون تصوراً سابقاً لسياسة التوجيه الفني المعاصرة.
ولكن كل ما يتعلق بالخطابة أو السخافة أو خداع البصر، أو الزيف، والزمن
فقد كان يبدو لأفلاطون غير جدير بأن يكون موضوعاً للفن. وهذا السبب كان
الرسم يبدو له أخطر الفنون، وكان يحتم الزوج لرسوم الأسلاف والمحافظة على
نماذجهم القديمة.

يقول الناطق بسان أفلاتون في محاورة القوانين: "هناك في مصر تنشر
قاعة تنصف النحات الفنية التي تعرض في المعابد، ولم يكن من المسموح به، ولبس
حتى الآن مسموحًا للرسامين أو المصورين أيضًا ما كانوا أن يبدون بأو يتخلووا شيئاً
يتفق والتراث القديم. ويجب الملاحظة هناك أشياء مصورة أو منحوتة منذ عشرة
آلاف سنة، ومنذ الذي أنزل آلاف، فلا يزال الأذكر الألفية بالضبط.
ولا تزيد هذه الموضوعات روعة ولا قبحاً عن موضوعات هذه الأيام لأنها تصم وفقًا
لنفس القواعد". ويسكتن للتحدث عن هذا الإبداع في التشريع والسياسة.
ولا كان أفلاتون على أحد أنصار الفن المقدس فهو يرفض كل أنواع التجديد.
في الفن، وقد أخذ دائماً جانب القدماء في كل معركة دارت بينهم وبين الخديدين.
ومن أجل هذا عارض أفلاتون جملة الطرق الفنية في التصوير التي تظهر للصور
معنى بتفاصيل عند النظر إلى ألوانها عن قرب. ومنها ما يبدو على البعد صوراً تتمثل
جبل أو جسر أو أشجار أو فاكهة ولا تكاد عند الاقتراب منها لا يبقى سوى قطع
لا شكل لها ولا تشبه أي شيء. وعلى ذلك فالرسم يكاد يكون دائماً منع الأخطاء
فهو مجهود عن قرب، خادع من بعد.
أما فنون السحر والنبت والعايدة فهي على العكس من تلك فنون مشاركتها
أكثر في المبدأ الأولي؛ فإلا يجد فيهما بالقياس والانسجام. أي أنه يبعث مسرة
لا يمكن تجاوزها إلا بأنها جذابة. إن هذا النوع من اللذة الخالصة إذا بدأ بالفضل لقياس
ليس رياضياً بل لذوق يتصل بانفعال مرتبط بالبحث العقلي الذي عن كل غرض آخر. فالقياس يكون في العلوم الأخرى فظاً حالياً من اللذة (انظر فيليبوس 515، والسياسي 284) ولكن القياس في الفن يتجاوز القياس العلمي La Métrétique حين يتضايق بهذه العلوم. وكذلك نجد الفلسفة الأفلاطونية تنتهي إلى مزيج المثل الرئيسي بفكرة الوحدة في الحجوم. يقول أفلاطون في تنباتوس «إذا ما يناسب هو الخير والجمال» ويقول أيضاً: «من الجميل أن يحكم الرأي حكماً صحيحاً»، وأيضاً: «إن الحكم الصحيح، والمعلم جميع الأحكام الصادرة عنه كله جيدة وخبرة»، فنحن نجد الانسجام الأنيم للمعرفة الساكنة ناشئاً عن العلم والسلوك أو الفن، والجمال يوهب لسكل من الزعماء حدود الطبيعة السوية.

بيد أنه ينبغي ألا نظن أن فكره أفلاطون عن الفن هي كما يصورها روبن فكره عقلية أخلاقية لا تصدر عنها إلا موضوعات حافة بقدر ما هي Robin سطوية (121).

كلا، إذا يوجد الفن عند أفلاطون في البحث اللائق الطبيعي السليم السادق، لأن الفن عند اكتشاف، إنه يتلخص في البحث عن الانسجام، وعن المظلمة التي تكن في أعمق وجودنا السابق.

ماهي الفن:

فلسفة الفن عند أفلاطون هي فكره الثامنة ذاتها، فالجمال لا يوضع عنه أبداً في مستوى الحياة، وليس له وجود هنا على الأرض، إنه أحيى من هذا العالم ويعلو عليه. ولا بد لكي نحس بالجمال العميق في الأشياء من الاقتراب من الماهيات
والمثل بقدر الإمكان ولا يبدون المشاركة في نماذجها الأصلية، وبدون هذا البحث
الدياناتي في المجال المطلق، وبدون ألغية النماذج الخالدة التي تفرض على بصرينا المضاف
في وجودنا السابق على الحياة، فإن نستطيع إدراك جمل الأشياء. إن ماهية المجال
توجد في النموذج، في مثل المجال الخالد الذي يضيء عالم المجال كما نضيء الشمس العالم
الأرضي، أو بنيت العقل أذهانا الضيقة. فالمجال في ذاته غير محسوس، ولكنه وحده
الخبير بأن يسعى المرء إلى الاقتراب منه.

وأولئك الذين يعانون عن قرب هم الذين يجب علينا أن نعجب بهم مقتدين
بكل خطوطهم ورسومهم وأصولهم. والقديم هو دائما الأصيل في مجال المجال،
أما الجديده فإنه دائما مضلل، لأن تجربة عشرة ألف سنة لا يمكن أن تستوعب.
فلنقم أقدم العبريات المستديرة في ذلك على ذوقنا الخاص. ولكن بدون أن نكف
عن البحث عن النموذج، فهذا وحده هو الطريق الموصل إلى المجال. والتقدم
مراد عن أفلاطون للأخلاق وهو في السياسة كما في الفن يتخذ دائما
موقف المحافظين.

وهكذا لا نستطيع إلا أن نرده كله الأستاذ ب.م. شول(14)« مهما تكن
المستحقة التي تفصل أنواع المجال الأرضي عن المجال الحق، فإن الذين عايانا بريقه
في ودغ لا مثل له بين بادي العال في عالم يسهو على الأرض، أولئك هم وحدهم
الذين يحكمهم معرفة أنواع المجال الأرضي، التي ليست سوى تقليد باهر
مشوه له(15)».
2 - الفلسفة الأرسطية

لقد اختفى أرسطو عن أستاذته في عدة مواضع، كما اختفى مالبراش عن أستاذته ديكارت. ولكننا لا ندعو الصورا لو قلنا بصراحة إن الفلسفة الأرسطية على الأقل فينا يختص علم الجمال، إنما تتبدّى لنا في صورة تنسيق الفلسفة الأفلاطونية.

ومن المحتمل جدا أن يكون أرسطو قد كتب مؤلفا بعنوان "بحث في الجمال" فقد ذكره ديويجين اللاريسي (الكتاب 4، 1)، وأرسطو نفسه يشير إلى هذا البحث في كتاب الميتافيزيقا (الكتاب الثالث عشر فصل 3). وعلى أي الحالات فلم يبق لدينا سوى مقترحات من مؤلف أطول هو كتاب الشعر، وكذلك نص آخر على قدر كبير من الدقة الفنية، وعلى قدر غير كبير من الصلة علم الجمال وهو كتاب الخلاطية. بيد أن الفكرة التي تستخلص منها تفوّق اللحات الأفلاطونية: فالكاتب أو الشيء المكون من أجزاء متباينة، لا يتجلّي ما لم تترسب أجزاءه في نظام، وتبخذ أبعادا ليست تقشفية، ذلك لأن الجمال ما هو إلا التنسيق والعقلة. (كتاب الشعر، الفصل السابع). ولم يسبق لأفلاطون أن عرف الجمال بدقة، أما أرسطو فلا يتردد في تجديده، وإن لم يكن هناك في الواقع بين العيار الأفلاطوني للانسجام والقياس، والتعرف الأرسطي للنظام والعقلة من اختلاف سوى اختلاف الباطن والظاهر، أو اللاحدود بالنسبة للحدود.

تمّ يمكن أرسطو تعرفه بالإشارة إلى التحديد واليائل والوحدة. فلاجلال يتلخص عدده في تناسق التكوين لعالم يتبدّى في أجمل مظاهره. فهو لا ينبغي أن يخلّل الناس كا في الواقع بل كما يجب أن يكونوا عليه "فالمأساة هي محاكاة لكسانات أعظم أو..."
أحسن في النوع من الكائنات المبتدئة » (كتاب الشعر الفصل الخامس عشر).
وذهب رواية خاطئة إلى أن أرسطو قد عرف الفن بأنه محاكاة الطبيعة. وهذا الراي خاطئ، لأن ما يؤكده أرسطو هو عكس ذلك: إذ أن الفن عندنا إذا أن يكون أولى من الطبيعة أو يكون أدنى منها، أما أن يكون في مسواها فهذا
مالة يراه أرسطو أبدا.
والفرق الذي يميز المللاء من الأساطير هو أن هذه تصور الناس أخيراً وتكمل
تصورهم أسوأ مما تراهم عليه في الواقع. » (الشعر، الفصل الثاني).
فالخاصة الأساسية في الفن تتعلق في إخراج الطبيعة عن طريقها، وفي الاتجاه
بالإنسان أو في النسائيته، إنها محاكاة مطلبية، إنها تبديل. ويتنافى أفرادون مع
أرسطو في تأكيده ضرورة السباقية الدامية إلى قبول السلك المتكثّل العضوي بوصفه
كائنًا حيًا، فكل منهما يسعى إلى التحسين والتكيف، و إلى أن تصور الشخصيات
أكثر جمالاً ما هو عليه في الواقع، حتى تكون نسيلة جميعاً، لا تكون حقائقياً، ولا كلاً.
ينشئ نموذج الفن في الجمال السكلي الضروري، المطلق، المثالى.
غير أن التشبيه يبنهما يقف عند هذا الحد؛ فقد كان أفرادون يرى في مثل الجمال
بالذات بدلاً متبادلًا يسمى علي الذات، وعلى العالم: نموذجًا أصليًا خالداً، مثالًا خالصًا
خارج العقل الذي يصوره.
أما أرسطو، فليس فيه سوى نموذج باتني في العقل البشري، ليس له
موضوع نبحث عنه خارج أنفسنا، وليس هناك مثل يتجاوز حدود الإنسان أو العالم.
فكل شيء موجود فينا، والهال موقع في الإنسان، يقول أرسطو: «إنا
لانشد النافع والضروري إلا من أجل الجمال» (السياسة، الكتاب السابع، الفصل
الثاني عشر، الفقرة الثانية) ولكن هذا الجمال يتحدد والعقل البشري.» فأنا ليس
سوى قدرة منتجة يوجهها المثل الصحيح. » (الأخلاق إلى نيقوماخوس: الكتاب السادس الفصل الثالث) - على حد قول أرسطو، تلذ الأكاديمية المارض لأستاذه. غير أن هذا النوع من أنواع الإنتاج هو إلهام أكثر منه كشفاً. فالفن عند أفلاطون هو اكتشاف بواسطة التذكر للعرفة السابق أكتسبها بالمشاركة في المثل. ولكن الفن عند أرسطو هو على العكس من ذلك إنتاج مبدع لصور جديدة لم يكن لها في وقت ما معرفة سابقة عند الذي أبدعها. وفي هذا ما يكفيف في أرسطو عن النزعة الإنسانية التي تتجهر في عصر النهضة وخصوصا عند يبيكون.

إن أرسطو يرسم الساكنة الرئيسية في علم الجمال بشكل واضح من أفلاطون إذ يسأل: أن نجد النزوج في الفن؟ إن نجد في الحقيقة الواقعة، ولا في إمكان الأول الحاضر، لذلك أن الجمال أسيوي من الحقيقة. وأرسطو هنا أفلاطون أكثر من أفلاطون وقضية حين نسير بها حتى نهاية الشوط تشبه مقدمات للكلم الجمال مستقبل، ويترتب عليها أن الشعر أكثر صدقًا من مجرد الوصف العلوي. إن جمال الشعر السكال، المنظم، المرتب، والإدراك العميق للباشرالدsci عند الشاعر، مما يجعل الشعر أول مرتب للعبارة، بل للعبارة الواحدة. كما يقول الأستاذ في كتاب "فن الشعر" الذي ظهر بعد كتاب M. Paul Claudel بول كوديل؛ "أرسطو في الشعر بأربعة وعشرين قرنا من الزمان.

ويكمن أن نبني مع قدر أكبر من الدقة، كيف يثير فن الدراسا الرعب والشفقة وعلى أي نحو يحقق المسرح ذلك "التطهير" من الانفعالات والضرورات للسلامة الصحية الباطنة. ولكن مهمة الفلسفة تتركز عند أرسطو في إقامة النظام الذي يبدأ بأفكارنا التي ينبغي أن يسودها الترتيب الشامل. ويسعى أرسطو أن ينشر اللذة الفنية بنفس الطريقة فيقول (الشكلة 38): "إذا تحب الأنسجام الموسيقي، لأنه
الإتفاق، أو الانسجام، أو التقياس أو التماثل، ترتد جميعًا في آخر الأمر إلى الترتيب.
وإزاء النقد الإفلاطوني المذكور في أساطير يشغله الفكر الأرسطي مقولة ثابتة: 
وفي حين يدفع الأول بلا منهج نحو الجمال اللامع، يقف الآخر بحجة في مجال الإطارات الصورية الخارجية المضمون.

3 - الإفلاطونية الجديدة

من الممكن لو اتبع المجاول أن يبين كيف أثرت الإفلاطونية تأثيرًا عريضًا على العصر الوسيط، وعصر النهضة، والقرن السابع عشر. ويمكن القول بنوع ما إن Boileau الكلاسيكيين الكبار بمثابة توسعه ونبراله برسول التفوصير الأفلاطونيين الحديثين شديدًا الجامحة والطاعة إلى القواعد المطلقة للتراث الموروث، وذلك في انتصارهم للحقيقة والأخلاق وفي احترامهم للأصل والموجز. «الجالس هو تأثيـر الحق والشأن» ... أما الرواقون جميعًا فيذكرنا كلاً كلاً أن أفلاطونيين شديدة الطاعة في التزامهم أخلاقاً جامحة عند تحكمهم «تماثيل الخلاق». أما أفلاطون (2.0527) فيعرف الجمال بالوحدة والصورة الخالية والتزيين، فالجالس في الموجودات هو «تماثيلها وانتظامها» (التسامح الأولى - الرسالة السادسة، الفصل الأول) ذلك لأن الحياة صورة، والصورة جمال. أما القديس أوغسطين، فقد علق تعلقات متنوعة على قضية الأفلاطونيين "إن الإله يفكر دائماً تفكيراً هندسيًا".
في حين يبين القديس توماس الأكويني الرضا الأقصى والراحة الناتجة الذوق في الأنسجام الذي يجلب السرور.
ويتخذ ليوناردو دافنشى بعد مارسيل فنشيني قضايا أفلاطونية أخرى.
وفي حين يرجع عصر النهضة إلى المانين الأفلاطونية يزهو مونتيني كيان الديموقراطية المتحطم، ذلك لأن عصر الأفلاطونية كان قد شرع في إنساح الطريق لعصر الكافانية.
الفصل الثاني

الاقتصاد والفكر...

حين انتقل علم الجمال من المرحلة الجدالية إلى المرحلة النقدية، أي من التصور الموضوعي إلى الأفكار النسيجية، أو بمعنى أدق إلى الأجسام الذاتية، خضع لتطور توجه به من بحث موجود إلى ميدان علم النفس، وهذا مظهر من جملة مظاهر "الثورة الكوبيرينية".

وسوف نحاول أن نستخلص مصادر الفلسفة الكانتية وأتباعها وتأثيرها من خلال تراثها وعنصرها الأساسية ومصائرها المتأخرة.

١- السابق على كنف:

يقول فيكتور باش في السطور الأولى من مؤلفه المعنوي "بحث نتائج علم الجمال عند كنف" إذا حاولنا النظر في الحركة الفلسفية (السابقة على كتاب "نقد الحكم") من بعيد فإن السهل علينا أن نحدد محورها في تيارين كبيرين يصدران عن النزعة العلمية عند لينين وبوخارين، والنزعة الحسية عند بوركه ... ثم بعد ذلك محاولة للتنسيق عند كنف". وحين يأخذ باش في تفصيل مسبق أن أجلم باختصار، ينتقل مع هذا التطور خطوة خطوة موضحاً مالا يقل عن ثماني مدارس مختلفة استناداً منها كنف، وهي: المدرسة الديكارتية، والأدب الكلاسيكي في عصر لويس الرابع عشر، وفلسفة لوك، والانتماءات المختلفة عند أدباء "آخر القرن" (وهم الأب بوصور) ...
وفيما، ولا موت هودار والفيلسوفة الليبرتيزية مع شافتسبري وكروجر وستراتز وهو مصطلح الطب الذي يشمل الأسماء والأشكال المختلفة. والمدرسة السيبوائية الإنجليزية عند أديب ورين ونور وورنر. وبروك وبراند، وأدبي الداخلي ودندرو باتو وروسو. وأخيراً بخصائص المدرسة الألمانية مع كونه وجوست وفوهر، ورسكلان ونسج وبيجارت وغيرهم.

وшинكتني هذه الثيارات الثلاثة وهي: النسبة الليبرتيزية، والقائمة الليبرتيزية، والخليجية الإنجليزية.

(أ) ديكارت (1596 - 1650)

قال مونتيث. "أكبر الظن أننا لن نعلم أبداً ماهية الجمال في طبيعته وأصله. فكان بذلك ديكارتياء من قبل ديكارت. فجالن عند الهندوسي يتثبت في شفاه غليظة منفخة وأفف مغطى ضخم، وأهل بيو بإنسان له الآذان الكبيرة، وأخرون يجعلون الجال في الأنسان الجراء أو السوداء، وهمذا نتقل من دماغية أفلاطون المرتكبة على موضوعة الجال في ذاته إلى نزعة شك مبالي فيها مع مونتيث أو ديكارت أو بيكار.

وهين نسأل ما الجال؟ فلن يذكر أحد ما هو. إنه يثير بغير الأطر.

الحقيقة عبر البرانس... (17). ويشير ديكارت في كتابه "موجز في الوسيقي" تقدم كأنت حين يثبت أولوية الذوق على مثال الجال بالذات. وعلى هذا الأساس تتكون الفلسفة الليبرتيزية ذات نزعة نسبية (18).
لقد قيل إن علم الجامع كنّط يمكن أن يُعتبر يعني ما "ترجمة في عبارات ذاتية لعلم الجامع عند لينتز" يتعاقب هذين أن أهمية لينتز في تاريخ نظرات الجامع.

تتلاخص في إجاهته تصورات الحياة والصورة والغاية معرضا بذلك ديكارت. فيليتز معارض ديكارت، فهو يتمتع بما كان عند ديكارت سطحيا ونافذا، والكون عند لينتز نسمة من الأدوار الترابية تزداد وضوحًا وكمية ازداد نصيب الموضوعات التي تكشف عنها من الوضوح والتفسير المالي (وفقا لتصوير "كونوفرش" الميكي).

ولم يعد الكون عند لينتز مجرد آلية تتحرك بقوائم ذاتية محددة عن الطاقة والتنبأية، بل صار على حد قول فكتور بان: "سماء ضخمة من الأحياء الشعرية التي تؤلف مجموعة واحدة" ذا انسجام نام.

ولكن العالم كذلك ليس سوى صورة من إدراكنا ففي كل الطرفين يتحقق الواحد والآخر، ولم تروي ذلك الانسجام الكوني في الواقع سوى انكماش للانسجام الداخلي فيما. إن الانسجام الكوني ينتمي من الأشياء الأخرى ومن الأشياء إليها. (المرجع السابق. ص 7.).

وكلما تعود تلك الصيغة الفلاسفة الجديدة، التي تقول بالوحدة في التعدد، فتعطر على الرغم منها مكتوبة في سياق جديد، يكاد يكون ديكارتيًا جديدًا إلى حد ما، تستعمل النفوس أن تنتج فيها شيئا ما يشبه أعمال الإله وإن كان في صورة مصرفه. وذلك في الفعل الذي يظل بفضل الانسجام الشكلي. وكذلك الحال عند لينتز، تكشف الحالة الفنية بواسطة "هذه الذي يسي بالأدوار والصور كيتيات الحواس" وهي "الإدراك البسيطة"، في تلك "الانسجامات الحية أو صور عالم الألوان أو صور الألوان ذاتها أو خالق الطبيعة نفسه القادر على معرفة نظام
السكون وعلى تقليده في نماذج أصلية، بحيث يكون كل فكره أشبه بالله صغير في قسمه. فإذا شأ أن تستمتع من الفيلسوف عباراته.

ولابد أن نذكر الأب أندري (14) ويمكن أن نذكره شيئاً من بين تلاميذ ليبرز المتأخرين P. André وهو الأول من ألف كتاب في علم الجمال باللغة الفرنسية مستلهمين في ذلك جملة الفكراء الأوغستينية في الترتيب، ومستشهداً بوجازين الذي ساعد كاف أن كثير من كرواس في حل نقيضة الإحساس والحكم. وقد كان يهث أبا لهذا العلم الناشئ الذي يدين له بالشكر.

(ح) النزعة الحسية الإنجليزية:

قد كل من هيم ولوك وهتشسون بعض الفروض في تفسير الجمال. يقول الأخير: «إن لم نشر في أفضنا بالجمال، فقد نجد في البهاء والحداث، واللابس والألوان منفعة. ولكننا إن نجدها أبدا جملة». وقد استمرت هذه النزعة التجريبية التي استفاد منها كاف بعد ذلك مع هوجارث ونيلب وبوب وبوركه ووهم.

بوركه: ظهر له في عام ١٨٥٧ «البحث الفلسفي في أصل أفكارنا الخاصة بالرائع والجميل»، والقضية التي يعرضها بسيطة، وهي تتلقى في أن الفرد هو الحكم الذي يختار في حكمه على الجمال. والجميل يصدر عن过分ة الاجتياحية، أما الرائع فيصدر عن رئة البهاء. وبناء على ذلك تكون العلة العامة في الجمال هي «شعور اللذة الإيجابي لوحيد لحب الصاحب لاماسب المضلات والأعصاب»، أما الرائد فعلي العمق من ذلك فإنه يرتبط بالتنوع أو بالاقطاب في المضلات والأعصاب. ويجب أن الرائد لإحساس بالألم المفيد، وهو يتلقى بالفراغ،
والمروع، والظلمات، والعزلة، والصمود، وصفة القول أننا نرى من هذا الوصف ما أتته إليه فخنر، فالتحليل السيكوفولوجي في مجال علم الجمال يصل في هذا العصر إلى درجة عالية من الدقة، ولقد أثر هذا التحليل الذي لم نستطع أن نقدم له صورة واضحة تأثيرا فعالا على كاينت.

أما هوم فقد تضمن مؤلفه "عناصر النقد" 1762، نزعة حسية أصيلة أو على وجه التحديد نزعة أنثرو بومورفية متكاملة. فهو يرى "أن الجمل ما يمثل علاقات توحد بين الشاهد والظاهر" (انظر باش: حيث نتقى في استطاعته كاينت ص 618) خليس الشيء لأنه جمل فلا بد أن يؤثر تأثيرا كابي وضروريا، ولكن يرجع السبب في ذلك إلى وجود عنصر إنساني عام كائن وراء الاختلافات التي تفرق بين الأفراد.

وهذا العنصر العام موجود في الموضوعات الجميلة.

ولما شك أنه يوجد هنا مايكاد يكون قليلا للنزعة الأولافلونية، إذ لم يعد المهم هنا هو التحليل بالذات، بل النزعة الإنساني.

ولم يقم على كاينت سويا للرجوع لتلك الحركة التي ضمت بورك، وهوم، ودوجارد واستيوارت، وويد، وغيرهم، حتى لم يكن القول أن السكجيلية قد وجدت بالقوة عند الاثنين الأولين.

٣ - كاينت (٢٣٥)

يقول آلان في استهليل مؤلفه "عشرون درسا في الفنون الجميلة": "يوجد في علم الجمال مؤلفان لا يمكن إغفلاهما وقد شكا الطريق من جاء بعدها، يشير (٣ - علم الجمال)
بذلك إلى كأنيط وسائح. ثم يضيف: لقد وقفت كأنيط في الوصول إلى تحليل الجمل والواقع إلى التمييز بينهما، وليس هناك ما يفتأ عن قراءة تلك الصفحات التي أعتقد أنها معرفة.

وتأول ابتداء إن كتاب كان «نقد الحكم» بعد أحسن مقدمة، إن لم يكن المقدمة الوحيدة للفصل. غير أن هذا الكتاب يبدو غير مفهوم إذا نظرنا إليه نظراً مجردًا، ولذلك فلا بد من وضعه في جوء التأريخ، وعلى أن ندرك إدراكاً إجمالياً فكرته كأنيط الرئيسي بغير أن تتبع الخطوات التفصيلية لطريق الإنترويجيا الذي سلكه. وسنحاول دراسة مصادره، ثم دراسة تطوره إلى المبادئ الأساسية في علم الجمل عندنا.

المصادر:

سبق أن أوضحنا حسب رأى الخلاي المتمم في علم الجمل عند كأنيط كيف أثبت لينن وجود الجمل في الأنسجام، أو بمعنى آخر وجود النقط في العالم الخمسة وكيف أن هتشنون قد فصل بينه وبين رغبة المرضية وكيف فرق بوركه بينه وبين السكال. فقد كان تخليد «الغائية الموضوعية» وظهراء أهمية الصرورة، وأولوية تصوير المظهر، واعتبار الطرق وظيفة للإحساس لالذهن، وأخيراً وخصوصاً التصور الداخلي للجمل، كل ذلك كان يمكن لوجبة نظر السباقين المباشرين لسكيك، وهم سوازور، وونسكالن، ومندازون، ودوسوتو، وتنتس، وبوشراورن. غير أن هذه الأسقاط المفرقة حول علم الجمل النفساني لم تثبت أن تألفت وتتلاقت مع كأنيط.

لقد كان هنالك تناقض قبل كأنيط يعتمد على فكرة وجود ذوق ذاتي.
هو مادة للشعر، ويتضمن كل ماثي الحساسية من إمكان وخصوصية واصطلاح، ومن جهة أخرى "ذوق آخر كلي ضروري". وانتهت فكرة الذوق إلى التأرجح بين هذين القطبين، فمرة يردد إلى "اللذة" ومرة إلى الحكمة، وعلى كل حال لم يعد الذوق يعني شيئاً.

بيد أن الفلسفة السكانية قد تميزت بخصوصية فريدة، هي اكتشاف "النقد الثالث" الذي يلتخص في نظرية جديدة في الذوق فلم يعد الذوق مجرد حكم على الشعور - ولكنه أيضاً "شعور بالحكم"، Urtheilsgefühl.

ويمكن أن نفتقد أنه كل شيء وحيدان، ولكنا ندرك المصدر الأول المباشر لهذا البداية [عند كاست] لا بد من الرجوع إلى التماس الثلاثي للنفس الذي فعله مندلسون بوضوح، وذلك على النحو التالي:

"وجد في الحس ودية، وملكة استشعار ذات نفسها أو ملكة استحسان. ولا بد إلى جانب ذلك أن قراءة رينتسب قد كتب عند كاست حقيقة الكثيرة فيما رأى لمبرن وولف نملياً خصوص الإبداع والفهم. ففي عام 1769 استطاع مندلسون أن يحقق كاست من سببه في حقيقة ذلك. فإن نظر المركذ أن يكون كاست قد تصور إمكان وجود ملكة ثالثة في مؤلفية التقنيين الأولين.

غير أنه اكتشف في التأثير الوظيفي تحت اسم الشعور باللذة والألم، كما لو كانت مبدأ ثالثاً مصدرو تلك المبادئ الأولى التي سيحاول كاست أن يكشف عنها ويرى نص موضوعها. وقد كان هذا هو الموضوع الأساسي لكتابه "نقد الحكم".

ويمكن على حد قول باش أن يعتبر "فكرة الشعور المؤقّل الأخلاقي هو الأصل.
التقى لعلم الجمال عند كاظم ولا شك أن مذهب كانط يؤكد وجود هذا المصدر الخاص إلى الحد الذي يسمح بتحديد العلاقة بين معرفة ناصعة لا تصدر عن العقل، كنافلية القوة والمشيئة النظرية، بل عن ملكة الحكم وحسن شعور اللذة أو الألم، وذلك بواسطة صورات أولية (المراجع السابق 29).

ويمكن اعتبار المبدأ الثالث الذي يقوم عليه "نقد الحكم" أنه هو فكرته النافية التي تتجمّع في عالم الحرية الروحية، والتي ستستفاع عند كنافل قبب مؤلفات بوركه، وسوزنيز إلى مربية الإنجاز السكلي. وفي هذا الإنجاز الكلي يجد الأتاجة الغالب في علم الجمال الكافاني الذي ينتظره في أن النافية تقوض على الدوام وسطة قبب فخأ ومؤكدان بين عالم الطبيعةعالم الروح، بين الخيل والقيم، بين الوجود والإدارة. ولهذأن فكرته النافية هي الأساس في نظرية الحكم الفكرى، وهي نقطة البدء الأساسية لفهم علم الجمال الكافاني.

نقد الحكم:

من المعلوم كما يلاحظ بوركنسيكي في كتابه "تاريخ علم الجمال" أن كتاب "نقد الحكم" قد ظهر بعد موت لنج، ونكايان. وإذا كنا نصف في هذا الكتاب بعض أثر من رصو، أو سوسور فليست هذه في الواقع " سوى استثناءات تؤيد القاعدة" ذلك أن كتاب نقد الحكم هو مؤلف مبتكر تماما لا يمت بصلة إلى أي قراءات سابقة.

ولما كان من الضروري أن نضع النقد الثالث في موضعه من تطور مذهب كاظم، فلذا أن تسألنا ما يتضمن هذا الكتاب.

تقريب "نقد الحكم" من مقدمته بين كنافل في مكام نقاط منها كيف حاول
التوافق بين مؤلفيه الآخرين في النقد، أو يمثّل أصح أن يجمع قصّي الفلسفة في كل موحد، ومن هذين الجزئين المتنازلي في الأهمية فإما أولاً ولاحقاً، ولهذا يهماً.

ويمكن هذا الجزء "نقد الحكم الجملي" وهو بدوره يقسم إلى جزائيين، كما تحليل الحكم الجملي، ودناكنيت الحكم الجملي، أما الجزء الثاني فلا يهما إذ يتعلق بقيد الحكم النافئ أو أبحاث الفئات الموضوعية في الطبيعة.

أما تحليل الحكم الجملي فيتقّس بهدف إلى جزائيين، كما تحليل الجميل تحليل الرائع، والجزء الأول يقسم إلى أربعة اعتبارات: الاعتبار الأول لحكم القوة من وجهة نظر الكيف - بعد أن أخذ كائن في التحليل الدقيق لشعور الأساحب الشعور الموسيقى لحكم القوة - وهو شعور بري عن أي هدف، وأواني كان في سبيل هذه الابن، وهو شعور الجميل للذوق، والذئب، والخنزير، وبعد أن يقابل بين هذه الصور، يستدل منها على تمرّد للجال مستمد من الاعتبار الأول يخلي في "أن القوة هو ملكة الحكم بالإرضاء أو عدم الرضا، على موضوع أو على أسلوب معيّن بشرط أن يكون هذا الحكم بريثا عن الفرض. ويسمى موضوع هذا الإشباع بالجمال".

الاعتبار الثاني لحكم القوة من وجهة نظر الحكم: وحين يُنظر كائن إلى القوة من وجهة نظر المقول القائلة الثانية متباً نفس التخطيط السابق بين أن الجمال يمثل "بغير تصور، كموضوع للإشباع الضروري، وأن القوة يتضمن شعورا بالذئة وجها لا بين أي الأثنين سابق مع الآخر. والتعريف الثاني للجال المستمد من الاعتبار الثاني، هو أن: "الجال مايجلب اللذة بوجه كل ونافع تصور".

الاعتبار الثالث لأحكام القوة من وجهة نظر الملائكة: وبين كان، هنا كيف
يعتمد حكم الدوق على مبادئ أولية، وأنه مستقل عن "الجاذبية" و"الانفعال" كا هو مستقل عن نصوص "السكال". ويقدم نموذج الجال، معرضاً إياه بأنه أكمل ما يمكن من اتفاق في جميع الأمزان وعند جميع الناس وذلك في الآثار النموذجية (ص 34) غير أنه يعود فيهما أن الحكم بواسطة مثل للجال لا يمكن أن يكون مجرد حكم للدوق (ص 36) "فلاوجه المستوي بما يمكن عادة بغير توسيع" وأن مثل هذا الحكم الجاف والمقل الخالص لا يسمح بوجود أي جاذبية حسية، ومن هنا يمكن أن نستند على تعرف الاعتبار الثالث للجال: "أنه صورة غائبة موضوع من حيث تدرك في الغائبة بغير تمل للغابة" (ص 76).

الاعتبار الرابع لحكم الدوق تبعاً للجبة: (بما للاشتباه الصادف عن موضوع ما) إن ضرورة الوضاء العام متصوراً في حكم الدوق هي ضرورة ذاتية، غير أنها تمثل في شكل موضوعي حين يفترضها الحس المشترك. "والتعرف الأخير (ص 70) هو على النحو الآتى: "الجال ما يترتف به موضوع لإشاعة ضرورى بغير تصور". تم بين كائن التقابل بين الجال والرائع (من جهة الغائبة التي لا توجد إلا بالنسبة للجال، أما الرائع فهو حين يكون مصدر قضاء فإنه بحكم تعرفه - لا يبلغ "سوى أفكار المقل" وليس لموضوع من موضوعات الطبيعة، ومن ثم لم يكن الرائع داخل في أي صورة محسوسة فرائهم بدك في ذاته وكونه يضاف الغائبة.

وقابل كائن بين صورتين للرائع: صورة رياضية ستاتيكية، وصورة ديناميكية، يتم محل في أثناء هذا الاستدلال عن الأحكام الجمالية الخالصة، الجال والفن والفنون الجملة التي يحاول تصنيفها بنظام يتفق مع المبكرة التي صاغتها، وينتشر داليكليك الذي يحقق هذا الجال أن "مثالية الغائبة في الطبيعة هي فن كما هي مبدأ فريد للحكم الجمال".
لا بد أن نفهم أولاً أن الشعور الجالٍ عند كاست يوجد في انقسام الفكر مع Geist الخالية بفضل حرية عقل الخيلة. وبفضل أن الشعور الجالٍ يلخص أثر الروح الخالية للفكر الفني الذي بدأه لا يمكن لأي موضوع من موضوعات الفن أن يخرج إلى الوجود، إمّا تكون دافعًا في هذا الزوج الفريد من الفكر والخيلة. وهذه النظرية من "الانقسام الذاتي" تقترح كل أفكار الجالية عند كاست. وفلاً عن أن الشعور نفسه ليس سوى النصي الذاتي لهذا الانقسام، فإن الحكم التأريخي لا يمكن تفسيره إلا في هذا الوضوء نفسه، والدافع إليه هو داية شمورة. وهذا الانقسام هو وحده الذي يستطيع أن يحدث نسخة لغوية غير هادئة يؤدي تحقيقها إلى توليد الشعور الجال. ولما كان هذا الانقسام مستقلًا ليس فقط عن المضمون التجريبي، بل أيضاً عن أي إمكان فردي فإن الشعور بجمال يوجد وجوداً أولياً، ويؤسس من حيث كنانة الصحة السكانية الضرورية للحكم الجالية (13). وعلى ذلك يوجد كاست صورة بن منبال، تطابق إحداهما طراز الجمال الخلاص أو "المخر" من أي نفع (مثل في عرض لصور يحقق انقسام الفكر والخواص انقسامًا يرتبط بذاتها، ونفاذ أي هدف آخر، كالجال في الزهور أو الطراز العربي أو الطبيعة المناظرة) وتطابق الآخر طرازًا عن الجمال الإنساني السامي مع أنه ليس حراً أكثر من الآخر إلا أنه مرتبط بالتصور. والرائع يبدو كأنه حالة ذاتية خالية (ولا ريب أن الجمال عند كاست صفة
خاصة بالذات غير أنه يستجيب كذلك للشروط الموضوعية، لا يمكن لها في ظروفها
اللازمة أن تقبل الحدس المحسوس. فهنا يضطروننا إلى نفهم ذاتية للطبيعة في جملته،
فتنتمل بها شيئاً فاعلاً للحس دون أن نستطيع تحقيق هذا النقل تحقيقاً موضوعياً
فالآن عند كان هو خلق واع للموضوعات تشعر من تأملها بأنها قد
خلقت مثل الطبيعة بغير هدف.» وخاصة الفن المميز لها تمكن في العبرية التي
لا تزال في الفن مسلكها في العلم. وأخيراً فإن تصنيف الفنون الجميلة يقوم على أسس
تقسيم العبرية الإنسانية إلى فنون الكلام (بلاغة وشعر) وفنون الشكل (تشكيلية:
نحت وممارسة وزن طويل الأثاث) والصوت (الموسيقى) أو بعبارة أدق فنون
التلاعب بالإحساس» (التأويل، والألماء الاصطناعية للإحساسات البصرية)
أ לרنا فنون مختلفة تأخذ من كل ما ذكر في هذا التصنيف بطريقة تتفاوت في الدقة
مثل المسرح أو الغناء، أو الأورا، أو الرقص.
صفوة القول: إن كل ما سبق ذكره لم يقم في الواقع سوى جزء ضئيل من
الآفاق المعينة من مذهب كان. فقد أرسى الأساس لفترة علم للجال لعلم واحد
فقط، وما لا شك فيه أن قد كان يعكس إظهار المتناقضات والاختلافات
والنوع الذي يختفي هذا العمل الصغير القوى نظر في الواقع على قدما من الشيء
لا تستغرب في هذا الاستياء.
فهناك بضعة متناقضات تبقى بغير حل حتى بعد قراءة كتابه وإعادة قراءته على
أن إشارة مذهبة للشكوك أعمق أهمية من الحلول التي يعرضها، فهو يفتح آفاقاً أكبر
من اقتراحه نظرة شاملة، فهو في الواقع ليس سوى مقدمات لكل علم للجال في
المستقبل الحق أن كتاب "نقد الحكم" مجمل في طياته مستقبل علم الجاهل كله عند
فيخته، وهيج، أو شيلر، وشليه، أو شاعريه رشنار، وسخريه شليجل، أو نظرية
اللعب عند دارون وسبنسر، أو فكركة الخداع عند لانج، أو "يوم العيد" عند جروسو، حتى نظرية "البرانسيين في الفن"، ونظرية كذهب الفنان عند بولان، ونظرية المعرفة الدقيقة عند كروتشو، ولن ننسى كذلك استطاعية بودليار وفلوبير إلى جانب الشكترين من الكتيب والفنانين الذين التسموا مصدراً تاريخياً والنظر في ذلك التميز الدقيق الموجود في "تحليل المجال" (33). ويبدو أن كائناً قد قلب قواعد فلسفة الفن في "جريمة هاتشة" على حد قول بورانكيكي، فلم يستطع أحد من قبله، بل منذ عام 1890 أن يدخل مثل هذه الدقة في الطريقة بين الآفاق والاهتمام الدقيق بالواقع في تحليل هذه الأفكار الفنية، وهو وحده أول من طبق المنطق على المجال وحلل الفن بدقة علمية.

فلم المجال ككل الأخلاق أبطاله وقوده، ويعد كائناً أحد هؤلاء الأنصاف من الآلهة، فذهب الذي انتجه مذهب عمالقة، وبه نقش المبكرية، وعرة الأعمال التي بدأت ولم تبق النام، والواقع أن الفلسفة السكانية لا يمكن أن تنتهي إلى خاتمة، لأن أساس الانتقال السكوباني مدفوع مستمر.

3- الفلسفة إيم كائناً: أتباع كان كائناً كثيرون، ويكاد يجمع معظمهم على أن "نقد الحكم" أفضل النظارات النقدية الثلاثة. وكان بودنا أن نتحدث عن جان بول رينشتر ونوفالييس، وعن شيلجر وقصوره المجيب للفن على أنه "مئاتة رنيناً"، سخرية لندى الذات ومسارضة الذات لنفسها (و دير ت كوجته غير أنه نسف كل هؤلاء المستقلين وقصر الحديث عن أتباع كانك المباشرين)
(1) شيلر 1759-1805: معاصر لأساتذته، اتبع في مؤلفه "رسائل في التربية الجمالية" وفي مؤلفات أخرى خاصة بعلم الجمال الطريق الذي رسمه كافط في النقد الثالث، غير أن "صاحب الفضل في أن يكون أول من جرو على مخلت كأنه كذا يقول هيجيل.

فهنا يبدأ بأن الفن نشاط وامبر، وأن مجال الجمال هو موضوع التوفيق بين الروح والطبيعة، أو بين المادة والصور، لأن الجميل هو الحياة، أو هو (الصوره الحية Lebende Gestalt شنتها، أما الصوره فهي كل شيء، فلا يمكن التأثير على الإنسان بكثرة إلا بواسطة الصورة، أما المضمون فلا يفيد إلا في التأثير على قوة المنفصلة عنه. وت นอกจากن سير الفنان الكبير في أن يتخلى المادة بواسطة الصورة.

وقد حاول شيلر أن يثبت خلال مؤلفه "رسائل في التربية الجمالية للإنسان" أن الفن يمكن أن يسيطر على المادة بما فيه من قوة حرة السلوك، وهو يؤكد سيطرته على المادة التي تفرض نفسها، المستويا على النفس، الجذابة بذاتها - ذلك أن نفس المشاهد أو الساعي يجب أن تظل حررة لا يمسها شيء، ويجب أن تخرج من عصا الفنان السحرية نسبة كاملة كما لو تجربة من بدي الخالق. وكذلك يجب أن تكون المادة التافهة بطريقة تمكننا من تحويلها بذاتها إلى الجد الشديد، إلى مادة جادة شديدة الجد، وبذلك تمتلك بإمكان تحويلها من الجنس الجد إلى الشيء الخفيف. خلاصة القول إن الإنسان ما دامت ذاته هي العالم، فإن بيد عالم غير نفسه، وحين ينفصل من العالم فمئذئا فقط راه حقيقة مستقلة. والجالج الجميل فهو جمعة مجال الرحب الذي يضم كل المجالات الأخرى، وهو على العكس من كل
أنواع النشاط الإنساني الأخرى لا يفرض على النفس أنجابا معيناً، «والتجربة الجمالية وحدها هي التي تبلغ لنا إلى اللائحة».

(5) شلنج 1765-1854: إذا كان شلنج هو تلاميذ كافنط لم يكتب كثيرا في علم الحساب، فإن شلنج قد ألهف على التفاح لـ «مذهب المثلانية الترنسدنتالية» ثم «برونو»، ثم «دورس في فلسفة الفن» ألقاه في بينا عامي 1803-1804 ثم أعادها في فرنس بورج، وانتشرت في ألمانيا كما لبأ بفضل ملخصات صغيرة خطوبة بينون «العلاقات بين النجوم التصويرية وفنون الطبيعة» (من 1800-1807) ومؤلفات أخرى كثيرة من النوع الذي يجمع بين الفلسفة والفن. على أن شلنج وإن اعترف بقيمة كل ما قدمه السابق عليه من آراء في فلسفة الفن مثل فشته وشيلر وشليجل، إلا أنه أخذ عليهم بشدة أنهم افتقدوا الجدية والروح العالمية الحقة.

Wissenschaftliche... فهي تفتح الرجوع إلى الأصول أي إلى «نقد الحكم» ذلك الكتاب الذي لا يمكن أن يوجد مثله. ويبدأ بفلاسفته الطبيعة وتقدم الحكم الغاني، مما جعله كاملاً تشكله لدراسة الحكم الجمالي. فقد كان هام هو الوصول إلى هبرة الوصل بين الفلسفة النظرية والفلسفية العملية فضلا عن إدراك الوحدة الجوهرية بين هذين العالمين؛ فإن يوجد في أعمال ذات نشاط يتضمن الوعي واللاوعي على السواء؟ نشاط لا واع كالطبيعة، نشاط واع كالروح؟ يجب شلنج على ذلك بالإجابة، فذلك موجود في النشاط الجمالي الذي يعتبره آلة عامة للفلسفة أو مفتاحا لكيانها.

يوجد طريق يمكن الخروج بواضتهما عن عالم الحقيقة الجارية، هما طريق
الشَّعْر وَفِيهُ يُكَون الْمُرْهُب إِلَى عَالِم مُتَّالٍ، وَطَرِيق الْفِلْسَة وَفِيهُ تَحْمِيل عَالِم الْوَاقِعِ.

وَبَنَاءٍ عَلَى ذلِكْ رَأَى شَلْتِجَ أَنَّهُ: "لَا يَوْضِع سُوَى عُلُفٍ فَوْى وَاحِدٍ مَّطَالَ"، وَهُوَ الْذِي يُبَذِّلُ فِي نُخْرَجٍ مَّخْتَلِفٍ، وَعَلَى الرَّجُل مِن ذلِكْ نَظَّل مَتَفْرَدًا إِلَى درْجَةٍ أَنَّهُ لَا يَبْقَى أَنَّهُ يَوْضِع فِي صَوْرَتِهِ الْأَصْلِيَّةَ". وَيَوْكَد شَلْتِجَ أَنَّ الْفَن لَّيْسَ مَحْجُورٌ آلَةً لَّلْفِلْسَةِ، بَلْ هُوَ مَرْجَعُهُ الأَصِيلُ. وَكَأَنَّ الْفِلْسَة مِن الشَّعْرِ، فَلا بَدَّ أَن يُبْقِي عَلَيْهِ الْيَوْمَ الَّذِي تُوْلِدُ فِيهِ إِلَى أَمْهَاء الْكَبِيرِيَّة الَّتِي اِنْتَقَلَتْ عَنْهَا.

وْعَنْدَهُ تَقَوَّمَ مِنْ تَوْلِيجُهَا جَدِيِّةً عَلَى أَكْتَفِ الْفِلْسَةِ الْجَدِيَّة. فَكَأَنَّ الْفَنُّ الحَقِيقِيّ لَيْسَ نُمَيْرًا عَلَى خَلْطَةٍ مِنَ الْمُخْلاَتِ، وَلَكِنْهُ مُثَّلٌ للْحَيَاةِ الْلَّانِهَاءِيَةِ، وَالْحَدَّسُ الْتَرْنَتْسَدْتَنَّ الَّذِي يُصْبِحُ مَوْضُوَعٍ، كَذَلِكَ الْمَطَالُ حُوْلِيّ الْفِلْسَةِ (Idee, Urbild). أمَا الْفِلْسَة فِي مَثَلِهَا "أَنَّ الْفِلْسَةُ لتَتَقَبِّلُ الْأَشْيَاء الْوَاقِعَةِ"، (Gegenbild). وَالْفِلْسَة لَّا تَتَقَبِّلُ الْأَشْيَاء الْوَاقِعَةِ إِلَّا صَوْرَةً غَيْرَ كَامِلَة لَا تَظْهَرُ فِي الْفَنِّ، تَظْهَرُ مَوْضُوَعٍ بَوْضُعٍ مَثَلًا. وَبَلْ التَّعْلُيْمُ كَأَنَّهُ تَقَبِّلُ الْأَشْيَاء الْوَاقِعَةٌ إِلَّا صَوْرَةً غَيْرَ كَامِلَة لَا تَظْهَرُ فِي الْفَنِّ. "كَأَنَّ الْفَنُّ هُوَ خَلْقٌ فِي عَالِم الْفَنِّ، وَالتَّعْلُيْمُ كَأَنَّهُ تَقَبِّلُ الْأَشْيَاء الْوَاقِعَةٌ إِلَّا صَوْرَةً غَيْرَ كَامِلَة لَا تَظْهَرُ فِي الْفَنِّ. "(مَثَلُ يَوْمَ الشَّعْرِ).

يَقُولُ أَحَدُ شَرَافِ هِيْجِلِ "ظَنِّر عَلَمَ الشَّعْرِ عَنْ هِيْجِلِ كَأَنَّهُ مَلْكَتْ فِلْسَتَهُ بِشَهْرِ"، (الْحَقِيقَةِ، الْخَلْصَةِ، وَالْفَنُّ) مَا سَيْكُونُ لَهُ أَثْرٌ كِبْرٌ فِي كُورْانِهِ (175 - 183). يَقُولُ أَحَدُ شَرَافِ هِيْجِلِ "ظَنِّر عَلَمَ الشَّعْرِ عَنْ هِيْجِلِ كَأَنَّهُ مَلْكَتْ فِلْسَتَهُ بِشَهْرِ"، (الْحَقِيقَةِ، الْخَلْصَةِ، وَالْفَنُّ) مَا سَيْكُونُ لَهُ أَثْرٌ كِبْرٌ فِي كُورْانِهِ (175 - 183).

وَلَا شَكْ أَنَّ هِيْجِل أَعْلَمُ مُؤَلِّفٌ فِي عَلَمَ الجَلَالِ فِي جَمِيعِ الْمُصَوْرَ. وَقَدْ يَقُولُ
إن في هذا الرأي ساذجة كما أنه ي춰م المناقشة، ولكن على الرغم من ذلك فإن مؤلفاته الأولي في علم الحساسية تزخر بثروة لا يغفرها معينها: 

(1) الفن: الحساسية هي التجلاء المحسوس لللفكر، فضمون الفن ليس سوى الفكرة، أما صورته فتلتخص في تصويرها المحسوس والخيالي.

ولكي يتدخل هذان الوجهان في الفن، لا بد للضمون كي يتحول إلى موضوع فين من أن يصبح لائحاً مثالاً هذا التحويل، لأن هيجيل لهدف داعمًا إلى البحث عن التمثيل الباطني في كل موضوع واضح. ومع ذلك فإن النتام أن فكر الفنان لا يمكن أن يظل فكرًا مجردًا. وأعلى مرتبة الحياة الروحية هي في الواقع ما يسميه هيجيل "الروح المطلق"، حين تصل الروح إلى هذا المستوى، فإنها تسجع إلى شعور واعي بمتلاقي الموضوع الواضح، ومكملة "اللفرة" أو المطلب المطلق للكل الأشياء. وهنا فقط يتحذُر الوعي بفعل الوعي الذاتي، الذي يعزف فيه المطلق على نفسه ليسرى دافعًا في الكثرة الانفهائية في الحياة.

والخطوات الثلاث التي تتبع معامل الطريق الذي تسلكه النفس الإنسانية في حرارة عن المطلق هي على وجه الدخانية الفن (بوصفه كشفًا عن المطلق في صورته الحدسية، أو بصفه ظهورًا خالصًا، أو مثاليًا يتبدي خلال الواقع مع بقائها متلائمًا في مقابل موضوعية عالم الأخلاق الإنسانية) ثم الدين، ثم الفلسفة.

يقول هيجيل "إذا بلغ الفن غايةه القصوى فإنه يشرك مع الدين والحياة في تفسير المعنى الأعلى وإيضاحه وكذلك بالنسبة لأكثر المطالب الإنسانية عمقًا أو أشد حقيقة الروح انسجامًا. وعلى الرغم من كونه ليس أعلى صور المطلق إلا أنه لا يبلغ "كاهلاً إلا في العلم".
ب) مراحل الفن: - وبعد أن تبين هيفيل كيف يتجلى الفن للإنسان حاول أن يحدد مراحل الأساسيّة متتالية وأهم الأزمات التاريخية التي ازدهرت فيها.

وهذا هو موضوع الجزء الثاني من كتاب هيفيل "علم الفن" والذي يمكننا أن نجد فيه ما يشبه ميتافيزيقا تاريخ الفنون الجميلة، ووضوح الجزء الثالث (وهو الجزء الأخير) الذي يكشف فيه هيفيل عن مذهبه وعن تصنيفه للفنون الجميلة.

وعلماً كان الفن عند هيفيل علاقة تقوم بين الفكر والصورة المحسوسة فإنّه يسمي "رمزياً" في مراحله الأولى، التي لا تصل فيها العلاقة إلى الأثر النهيائي للذات الأعلى للفن ثم "كلاسيكيًا" حين يصبح الفن هو الفعل نفسه للذات الأعلى، أي يصبح الوحدة المحسوسة الحية الطرفين وتحقيق هذه الوحدة في مظهور متنا محدود؛ ثم "رومانسيكيًا" عندما تصل العلاقة الديالكستيكية لذات الرسولين إلى الذات الذي يحل الفكر الأبعدي النهائية لا تتحقق إلا في "النهاية الحدود في تلك الحركة الحفيدة التي لا تنتهي تهيج ومثل كلي محسوسة". ويتطابق هذه الراحل الثلاث، العصور الثلاثة للفن الشرق، والغربي، والحديث: وفي كل منها تشكل خلاصة ثقافة متميزة معينة. ويرتبط هيفيل الفنون المختلفة على ديالكستيك هذه الخطوات الثلاث فالممارسة تطابق المرحلة الرمزية، والنحت تطابق المرحلة الكلاسيكية، والرسم والموسيقى والشعر تطابق كلها المرحلة الرومانسية.

غير أن الشرر ذاته يمكن أن ينقسم إلى قسم ذاتي مظهر تشكيكي أو تصويري (مثل الشعر الملحون) أو يكون ذات مظهر إيحائي وموضوعي (مثل الشعر الغنائي) وتألف كل هذه الصور المشابهة في وحدة كلية في الدراما.

(ح) موت الفن: أكد هيفيل الطابع المقول أو النظري للفن ولكن قد
تعرض في هذا لصورة كبيرة كان سابقوه قد تجنبوها.

لقد احتل الفن مكانه في مجال الروح المطلق على قدم المساواة مع الدين والفلسفة. حين يؤدي الفن والدين وظائف أخرى مختلفة عن وظيفة الفلسفة فلا بد أن يصررا في مرتبط أقل منها، ولكنها لا يستبعدان كلية من مجال معرفة "الروح". ولكن الدين والفنا، إذا كانا يخلنان بمعرفة المطلق فتأم قيمة تكسبهما حين ينزلان مع الفلسفة في وادي النافذة؟ لن يكمن بالطبع إلا مراحل عارضة تاريخية وجزءية من حياة البشرية. فذهب هيجيل على حسن قول كروتشه مضاد للفن بقدر ما هو عقل مضاد للدين. ويفضف كروتشه قائلًا: "وهنا نجد نتيجة غريبة وغير مقبولة من رجل قد وُهِب حِسًا محققًا بمجلة.

وبعد هايويان متمحسا للفن مثل هيجيل، ويرجع السر في ذلك إلى السير في الطريق السري الذي ساره في فلسطن أو فلسطين إلى جانب المسائل الأخرى التي انتزاق إليها. وكما أن فيلسوفنا القديم لم يتزاح في طاعة العقل فأدان الحكاك والشعر الهوميوي الذي كان عرضا عليه، فكان هيجيل حين خضع لضرورة مذهبه فأعلن فناء الفن أو قل موهه (36).

والواقع أن نقطة البداية في كل هذا هو المبدأ الهيجيلي الداعي إلى أن الفن حتى في أوج مرانه يظل بالنسبة لنا ماضيًا. نقطة البداية هذه القائمة على فكرة تضائل الفن بالنسبة للفكر مع تغل الخصائص المادية أو الأهمية السياسية هي الجواب التي أبرزتها المركمية في علم الفن عند هيجيل (37).

فقد كاد هيجيل هذه النقطة بقوله: "إنا قد أزلنا الفن منزلة عالية ولتون.

لا بد أن نذكر مع ذلك أن الفن سواء في مضمومه أو صورته ليس بالوسيلة السامية التي ترد القبل الى وعي الروح غرائزها الحية، فالفن عدوه بسبب صورته في مضوم ضيق.
ولا يمكن للإنتاج الفني أن يعرض لنا سوى دائرة ممتعة ودرجة محدودة من الحقيقة، ونتعب بذلك الحقيقة التي يمكنها أن تنطلق إلى الخمسة، وتظهر مطابقة له كالحال في آلهة الإغريق.

أما روح عالمنا الحديث، ووجه خاص روح دينا وتطورنا العقلي فقد يبدو أنه تجاوز هذه النقطة التي يعتبر الفن فيها وسيلة لإدرار التالمطا، ولم يبد اختصاص الإنتاج الفني وآثار الفن ترضي حاجتنا المتضمنة ... ويعتبر هيجيل كلامه بقوله: "إن الفن والتأمل لها الصدارة على الفنون الجميلة.

وهذا ما مضطر كروشه، ذلك المركزي المتفاني أو ذلك المجري المتلألئ، أن يقول ومهما بعض الحق: إن علم الجمال عند هيجيل لم يكن إلا مديحا مشروعا للفن. فهذا العلم يستعرض الصور المتتالية (أو المراحل المتضمنة) فيبين فيها ما أحرزه من تقدم باطني، ثم يضمه بأجمه في قبر عليه لوحه تحمل اسم الفلسفة.

ومع اعترافنا بأن هيجيل قد حاول الإعلاء من شأن الفلسفة وتجربة الفن من خصائصه ذاتية، هو أمر ما زال يقبل العارضة، فلا بد من أن نقدر المحق والانسحاب في مؤلفه الضخم الذي يوجب الإعجاب.

وليس في الإمكان أن نقدم تلخيصًا ينقل إليها مأخروه في من قراءة علم الجمال عند هيجيل من إحساس بالعظمة والقوة - إذ ينبغي قراءته في الأصل، وكل ما يمكن أن نقوله لا يرقى إلى متمة النظر.

ولا يزال خلفه هيجيل متكاثرون منذ فشل إلى شاذل، ومن مركز حتى بقى المركبين - وعلى الرغم من أن علم الجمال المجري قد قضى عليه بالزوال إلا أن مبادئه قد أفسحت المجال لبكر من التطبيقات التي ظلت حية من بعده وما زالت تحيا.
6) شونهور 1888 - 1960

تردد شونهور دائماً بين الفلسفة الكانتية التي صدر عنها، وبين الفلسفة الأفلاطونية التي كان دائماً يميل إليها. فشكل فن يأمّر بقسم خاص به من الأفكار يفسّرها في نطاق كتابه «المملكة إرادة وفطنة» بأنها: "تموضع الإرادة القابل لمعدّ من الدرجات التي يقص بيه النقاء والجمال المزاید».

فشكل شيء جمال الخاص به، ولكن هناك مادة يبدأ بالمادة ويتنهى إلى الحياة، ومن الكائنات الحية إلى الإنسان. في الجمال الإنساني هو أعلى مستوى من مستويات الموضوعية الكاملة التي يمكن معرفتها.

ويتخصّص كتابه «مذهب الفنون الجيلة» في تقديم قسم معين من الأفكار لفلسفة الفنون. فأفعال الفنون هو الفن الأعلى الذي تنتخب فئته العملية من فن تنسيق الحدائق، ورسم المناظر الطبيعية؛ لأن كل الأشياء يقدم أفكاراً عن الطبيعة المدنية (في الأحجار) أو الطبيعة النباتية (في تنسيق الحدائق). ثم يليهما الرسم والنحت اللذان يتخذان الحيوانات موضوعات لها في «la peinture d'intérieur» مقابل الطبعات اللفتة في الفن السابق. ثم «الرسوم الباطنية واللوحات ذات الموضوعات التاريخية» ثم التأثيل والصور الإنسانية التي تمثل جمال الجسم الإنساني. وبعد ذلك يأتي الشعر وهو يسمى على كل الفنون التشكيلية الأخرى لأنه يتناول فكرة الإنسان كوضع خاص به. غير أنه يوجد في داخل الأدب نفسه سُمّى تنظيم فنونه إلى تبدأ (في اتجاه تصاعد) بالقصائد الغنائية (Lied) ثم القصص الخيالية، وقصائد الجرائم والساذجة والمحمة والدراما، ويستند شونهور المِلَّا التي يرى أنها لا تصل إلى مرتبة الفن لتفافتها. وظل الشعر على المُستوي 4 (علم الجمال)
أدني من مستوى الإسأة لأن الإسأة هي التي تسمح لنا بالتجوب مع "الإنسان المطلق" وذلك عن طريق الشفقة، والشفقة عند شوبنهاور أشبه بمصاصة سادة، فالإنسان لا يمكنا معرفة الأشياء ولا فهمها إلا بالقدر الذي يتعاطف به معها وبردماً يشفيه بالإنسانية، والمشاركة الوجدانية هي النهائية السامية للمفسرة بأسراها.

لكن هناك فرق كل هذه الصور في الفن التي تمبر عن أفكار تتعلق تارة بالمادة أو بالحياة أو بالإنسانية، توجد صورة الصور، وثائر للملل، الفن المدمج في الكون نفسه، وهو الموسيقى. "إن العالم ليس سوى موسيقى تجسدت بقدر ما هو إرادة متجسد". يقول الفيلسوف "إن الموسيقى شئاً فيما لا يمكن التعبير عنه. فهي تبدو لنا أشييه بصورة لندوس مألوف لنا غير أنها لا ندركها أبداً؟ فهى بالنسبة لنا معقلة جدًا وإن كان لا يمكن بأي حال تفسيرها (1)"]

ويجب ألا يفهم من ذلك أن الموسيقى عند شوبنهاور هي مجرد فن من فن جملة النون؛ إنها لا تمبر فقط عن الأفكار، بل هي مثلها تعبير عن الإرادة ذاتها، ولست الموسيقى مجرد حساب ما كانت عند لينتز، وإنما هي ميتيزية بأنا، وينبغي أن ندرك أن شوبنهاور حين يصف شيئاً ما بالجمال فهو يقصد بذلك أنه موضوع لتأملنا الجلالي.

فالمتأمل يصير ذاتا عارة خالصة، متحررة من الإرادة ومن الأم، ومن الزمان بفضل نوع من "التطهير الجالل" على حد قول كروتتش. وكذلك يبدو الفن كشفًا حدسياً غامضاً معجزاً بما فيه من أفكار. "إنه تأمل الأشياء عبر النظر عن مبدأ العقل" (فصل أول: 191)

وكذلك فإن جوزف البكرية، فإنما يقوم على "المقدرة على التأمل"؟ فالفن هو أحسن طريقة للمعرفة الفلسفية، ذلك لأن الجمال هو
الذي "يمثل الإرادة أم تمثيل" ولا نستدل من ذلك على أن الفن والفلسفة يختصان بالمثلانية فلا يفسر نظرية الفنون في مقدم النبض من السكر، فالأولى صعبة المثال في حين أن الآخر سهلة. وللفلسفة شروط مشابهة صعبة وجمهورها قليل في حين أن جهور الفن كثير.

 صفوة القول يمكن تلخيص علم الجمال عند شو بهور بهذه العبارة: "إن الفنان بيترنا بمصر، لسنا نظر به إلى العالم" (الفصل الأول: 201). قال لين هو خير طريق لوصول إلىعرفة "النقية" بالعالم. ومن هذا الوجه يكون الفن هو "التفح المذه للكما ماهو موجود"، وإذا كانت الإرادة مؤلفة أو كانت إرادة الحياة بائسة فلحن أفضل عزة، وهو راحة مؤكدة. والفن من جهة أنه باعت على القوة والراحة مما يؤدي إلى هذه الحاسمة الجمالية التي تcher أزمات الحياة.

 ومع ذلك فإن الموسيقى ليست كافية لأن النبطة العميقة لا بد أن تخلع مكانها للسكون المادي، وب نهاية الحال بالجمال الأقصى المطلق إلى أن يشبه العالم، وتشمل الاستفادة من صوفية، والإنسان الذي يبلغ درجة إلغاء الإرادة يكاد يصل إلى الغرق في فتائه في ذاته، أو النراحان Nirvana.

 وعلى الرغم من تأثيره في الفلسفة التأثيريين وعلى فكر نبيه، وعلى الرغم من ذكائه الخارق وحساسيته المدبرة، إلا أن شو بهور قد قنعت بالفنين في فلسفة الفن وظل مذهب أقرب إلى إنتاج شاعر منه إلى مذهب فيلسوف. ويشو بهور يختص ترات أتباع كانط، ويرت العصر الحديث في الاستطالة عصر الفلسفة النقدية.
الفصل الثاني

النافذة الوسطى أو العصر الكانطي

مر تاريخ الاستطعاق - إذا أخذنا برأى كروته - بثلاث مراحل رئيسية: العصر السابق على كانت، والعصر الكانطي وما أعقبه، ثم العصر الوضعي الذي يمتاز ببداية الشديد للميتافيزيقا. أما ما قبل ذلك ففترة هي بمثابة مقبّل تاريخ الاستطعاق، وهي تزيد على ألفي عام، وأنا ما بعد ذلك فهو عصر الاستطعاق المعاصر.

إما نحن سنقسم السنة عاماً وخمسين: عاماً التي تمتد من وفاة كانت إلى أياما هذه من 1804 حتى 1854 تقبيل هو إلى مراعاة المنطقة أدى منه إلى مراعاة المرتب الزمني. ويلبناها نختار الشخصية الكبرى في تلك الحقبة، وذلك من حيث إنه كان على رأس طائفة من الأتباع، وأنه كان«هدف المارقة» نظراً للأحداث التي أثارها في النفس. وعلى ذلك فنحاول أن ندرس على حد تمثيل نغمه الاستطعاق العليا الأول وهم من المحاولات الأخيرة للفلسفة الصرفة، ثم الاستطعاق السفلي أو التجريبي، ثم استطعاق أبابا الحاضرة.

1- الاستطعاق العليا

وإذا ننتقل فكرنا بطريقة آلية إلى الفلاسفة الأوربيين الذين نظرين أكثر منهم فنانون فنجد مذاهبهم مذهب للفظية، ونجد شكوك Philosophy مثل مادة أسسهم ومؤلفه في هذا الموضوع هو في الحق والجمال والأخير 1821. فقد تمكت فرنسا في القرن التاسع عشر بنوع من الاستطعاق التوفيقي سرت.
فيها عناصر مستمدة من شتات جنب إلى جنب مع المناصر الألمنج سكوسوية ولم يتفوق أحد من تلائم كروزان على أسئلته أمثال كتيرمير دوكونيس، أو جرينيه أو جوفيروي. أما الاستقلال فقد استطاع الانفصال عن هذه المجموعة ليخرج ببحث في فلسفة الفن معروف باسم "في الجيل" حاول أن يكشف فيه عن المناصر الإلبي من خلال شروطه المادية أو المشروعة. وهناك غيره مثل رودولف نو فر ونستن كروزاز في القرن السابق وقد كان رساما ومفكرا في الوقت نفسه، ورايكون وفردر يك بولمان الذي عاصر نهاية القرن التاسع عشر وما بداية القرن العشرين، وجم جوزيب الذي اختطه الموت السريع قبل أن يبلغ فكراك الموروث في عالم الفن مرحلة النضج. وهو مؤلف "الفن من وجهة نظر علم الاجتياع" و"مساء كل الاستطيعة المعاصرة". وجوزيب سيا صاحب "المبكرة في الفن" و"ليوناردو" و"مصدر الفن ومستقبله" كل أولئك جديرون بتحليل غير غني. وكم هو من هؤلاء الاستطزيئين الفرنسيين في القرن التاسع عشر لم يحظ بالدراسة الجيدة، ومن هؤلاء بوريس غروفيون أن إنتاج سوربر الضخم قد احتفى وزراء إنتاج بعض الاستطزيئين الزريفي أو المؤلفين السطحيين الذين اهتموا بنقد الفن. وفي حين كان "باث" مشغولا بتراث الجرمان و"برونتير" ناقدا و"فوسين" مصموه مؤرخا للفن وبرجوس أنقرب إلى الليتافيزيقا، إلا أن بورس يوركرس حياه كلها لدراسة عميقة عرضها في مؤلفات متميزة في فلسفة الفن تتراوحي على أي ساحة. "النظرية عمومية في الانتاج 1881" مشهورة وكثيرا مايرد ذكرها، ومؤلفه في "الاستطزيئا الحركة" الذي ظهر في نفس العام الذي ظهر فيه "بحث في معلتات الوهيل الباهظة 1882" وذلك قبل انتاج الإخوة "لومير" بسبيع سنوات. أما مؤلفه "اقتراح في الفن 1893" فرعا تكون المعرفة به أقل على الرغم من أنه ينتمي إلىعرف بقدر كبير، لما قد
أوحي به إلى كثير من كتاب الفن، وكذللك يعد كتاب « الخيلية الفنان 1901 » مؤلفا هاما، أما « الجملة المقبلة ـ 1904 » فيعد خير ملائمة، وهو على العموم كتاب أساسي في الاستقلالية المعاصرة، ويستحق أن نوصي بقراءته من يهتمون بالاستقلالية. وقد تدرج بول سبور في مناصب الأستاذية بجامعة ليون وجامعة نايس حتى صار عميدا للكليات التي كانت تعد حصنا من حصون الثقافة الفرنسية قبل عام 1918. وقد كان سبور يجذيرا بتوالي كرسي الاستقلالية أو « علم الفن » في جامعة السوربون، ولكن الحظ وتراعسه الشديد قد هيا له شيئا آخر. وجدير جدا أن نقدرفضل ذلك الذي خدم الاستقلالية في فرنسا أكثر من ثلاثة أو أربعة فلسفية يتبناه إيلهم الدهن عند ذكره هذه الحقبة، فقد خدمها في الواقع أكثر من بيرتو وناشيلو ودوركيم وبرنشيك، بل أكثر من شكلتر إتش منافسه في السوربون— بل أكثر أيضا من بريجوسن في مجال الاستقلالية.(1)

أما في الخارج فلا بد من ذكر ذلك البحث العجيب ( الذي تناول الاستقلالية من قبل نشأتها ) والذي كرسه توستوي، وتلقي أيضا أن تحدث عن الأمرييين ( ما دام الجمل ليس بالحديث عن الروس )، وعن إدجار بو (1803-1882) ومؤلفاته « البنا الشعري » و« فلسفة التأليف » وكذلك عن إيمسون (1803-1882) الذي تكوّن رسائله للتبادل مع كارل هرئة الواصل بين إنجلترا والولايات المتحدة. وقد ظلت تلك الحقبة في انحلالها تسودها شخصية راسكين، الذي أدخل عبادة الجمل والذي ينصح لنا أن نذكر كل مؤلفاته فيها، غير أننا سنذكر بذكر الرسامون الخدثون 1843 و« سبعة مصالح للعازة 1849 » و« أحجار البندقية »، و« ماقبل
وقل جون راسكين (1819 – 1900) العاشق الخصى للطبيعة، والمعاصر لفلاكتس رافيسون بردد كلامهاق طويل حياته: "إن الأحجار كانت لي داما خيرًا.
وقدر ما كان شفوقًا بالجمال امتلاً بالخلية والرحة، ووقع بين نزعته الاشتراكية و إيجابه بالإثار القديمة، وأيقن أن الجمال هو كشف عن الإلهامات الإلهية أو هو "ختم" ينتهي الله في خلقاته وحتى أصغر مصنوعاته، وليس الفكر ولا الإحساس بقادرين على كشف الجمال بل هي ملكة نظرية أو شعور خاص بدفنا إلى النبوءة إزاوة موضوع طبيعي أو أكثر ما نسمه إذا كنا بصدد موضوع فتي صنعته يد الإنسان.
ويتردد على هذا الحدث الصوفي والفلاسفة للطبيعة أن كل ما هو جليل، لا يدع أن يكون في الوقت نفسه خيرًا، وبالتالي يمكن تفسيره بما يشبه التنين، والخلاصة أنه لا يمكننا أن نجد ما هو أكثر برقة (بالفنى والجناية) ولا هو أقل تنسيقاً من فلسفة راسكين التي ينصبها الأنساق، وأن راسكين هو شارب كاريل وشقيق صاحب "الدفاع عن الشعر" المعجج، وأنه وليل في أنه عاجز عن وضع نظرية تامة.
وهذا هو أيضًا شأن نيته الذي تم مؤلفاته "نشأة التراجيديا" و"قضية فاجير" و "هكذا قال عرادت" و "اعتبارات غير جارية" (وهي التي تتضمن فاجير في بيروت) وكلها تم من أكبر النصوص في استطيفة القرن التاسع عشر.
ويمكن القول أن كل استطيفة نيته قد وحشت بذورها في كتاب "نشأة التراجيديا" كما وجدت أيضًا بالقوة في الجزء الثالث من كتاب "العالم إزادة ومثلًا" عند شونبور.
وقد تأثر نيته في شبابه بعقيدة ذلك الفيلسوف وتشكوه العميق الذي كان
كلامه لصاحب زاداً كلام الإنجيل. كذلك استطاعت فكرة شوبنهاور
في إرادة الحياة أن تبعث فكرة إرادة القوة في نطاق نيشو. والثمة الأساسية
التي تبرز عند نيشو هي التمييز بين الروح الديونيسية التي هي تعبير مباشر عن الأم
الوول أو الشر المتأصل الناتج عن حركة الكون، ومن الروح الأبولونية التي هي
تعبير رمزي خلياني عن معنى العالم في جمال ساك. وقد أمكن هنا تجاوز التشاؤم
بل الغلب عليه عن طريق ما يحدده الفن من تغيير أصيل في الهيئة. وقد عبقت
فاجراً رافضاً لذلك عندما يتحول للعالم ما دع لوأب واسع حين ينطلق على الروح
الأبولونية والديونيسية. غير أن نيشو استطاع أن يعلن فشل الفلسفة الشوبنهرية
والناجية في الصورة الأخيرة لفلسفته. إذ أن هذه الحالة الدينيسية أو التراجدية
التي تفترى إلى نظيره الوجود لابد أن تسهل مكانها لتحليل الوظيفة الفنية بوصفها
نشاطاً عند الذي يرتاح». والواقع أن هناك ثلاث مراحل في فكر نيشو:

فقد بدأ نيشو باستطيا التشاؤم الرومانتيكي (1869-1871) وظل فيه
خلصة للشوبنهر وريثاً في تيار، حاول تبديد البطولة أو إلحام المبرقة الفنية،
والثورية البارزة في تجربة شوبنهر (1879-1881) حيث يرد
فيها كل شيء إلى «حرية العقل». ثم فترة إعادة النهارة (1882-1888)
التي آتت فيها نيشو القيم حتى ما كان منها وهمياً، وهي «القيم التي تحتاجا الحياة
لكن تدوين وتقوية» على حد قول شارل تيمكو تشالز أندرو (3).

ولم يفضح نيشو بهذا التطور المستمر ذرعاً، إذ لم يكن محمل بالانتقادات
بل رأى فيها «نوعاً من التدخل الصادم عن عقول منظمة». ومن أجل ذلك لم يرض
 لنفسه أبداً بوضع مذهب. وظهر إلى جانب نيشو مؤلفون آتمن هربارت،
وقيّر، وهارتمان الذين رأوا على الرغم من ظهور صلاتهم "روح الهندسة" عندهم تتخلو إلى "روح جادة" فيها كثير من "الفلك" (33).
وعلى العموم فإن الاستطهاق العلوي لم تبلغ مرحلة الازدهار إلا إذا استثنينا بعض الحالات النادرة.

٢ - الاستطهاق السفلي

إذا كان من الصعب علينا التحديد الدقيق لنقطة البدء في ترتيب الزمني للشأن الاستطهاق التجريبي، فإنّه من الليسر أن نذكر من كان ولي أمرها، وهو في الواقع ليس سوى جوستاف تيودور فنر (1807 - 1867) الذي كان ألمانيا كما كان بوخارست في القرن الثامن عشر، وقد استطاع فنر في «مقدمته للاستطهاق» لبيتهج 1871-1876 أن يقترح لأول مرة لفظة الاستطهاق الاستقرائية "السفلي" في مقابل الاستطهاق القدوة اليونانية التي تستدلت من أعلى Von unten - على التحديد التصويري لجوانب الجمل الموضوع.
أما في قلب فنر، فإن الواجب ذكر "تين" (1829-1893) مؤلف "فلسفة الفن" ذلك الذي حاول إعادة استطهاق تاريخية غير دمائيّة بتحديده للخصائص Saint - Beuve. وقول "تين" مستعملًا كلمة سانت بوف السكلاستيكية "إنها تعمل عمل النبات في التاريخ الطبيعي للعقل". فهي أشبه بعلم النبات الذي لا يطبق على النبات ولكن على المنتجات الإنسانية. واستطاع "تين" أن يبين في محاربته الشهيرة التي ألقاها في مدرسة الفنون الجميلة.
(فلسفة الفن 1865) كيف كانت المنتجات العظمى حصولها لثلاث قوى هي البيئة والزمان، والجنس، وقد أمكنه بتحليلها للبيئة أن يدفع النقد الأدبي إلى التعمق، غير أن استطيعه ظلته مع هذا مضربة. وظل تان بوصفه فرعا صادرا عن كورت وذا صلة بهيجل، استطيعها في جانب ماركس وفناز.

ومع ذلك فقد كانت هناك دعوة إلى الاستطيعة التجريبية من قبل تان عند باتو الذي أراد في القرن الثامن عشر أن يقدِّم العلماء الفيزيائيين الذين كانوا يجمعون التجارب ليوسوا عليها مذهباً يستوفى في مبدأ، أو عند تاكلورزدزان الذي كان قد يكون كلام الطبيعة أو السكيمبا الذي يقدِّم تحليله للجسم المركب بأن يرده إلى عناصره البسيطة (34)). «فليس هاهنا شيء سوى التجربة والاستقراء المباشر».

أما الاستطيعة الفيزيولوجية فلا يرجع تاريخها إلى فناز، ولا إلى الوقت الحاضر.

فقد اصطنع هذا الاصطلاح بجرانت أرن (لندن 1877) وجعله عنواناً لكتابه المشهور، كما أورى هذا الاصطلاح بكثير من الموضوعات لليودلر وغيره وشتمف في تقى بين 1860 - 1880).

ويعد علم النفس الذي أسسه فونت Wundt في ليزيج عام 1878 حديثاً. أعاد في تاريخ الاستطيعا. بل يمكن القول إن سلطات السيكو - استطيعا (علم الجمال النفسي) قد ساد تحت راعيته، إذ لم يوجد "psycho - esthétique" مشهور به غيره، وكذلك قد شارك سبنسر "Spencer" في نشأة "استطيعا سفلي " ذات طابع جبرى واجتياج. ومنها عدد من المؤلفات التي تتحدى الذكر مثل فلسفة الأسلوب (1857) "والنافع والجليس 1854" ومصدر الموسيقى ووظيفتها 1857". 

(95)
ولكن استطاعاً استطاع لا يأتي بتجدید كبير بالنسبة سابقه إذ ترك هذا المؤلف كثيراً من المشكلات بغير حل، فهو يقول في بعض كتبه إن العلاقات بين الفن والعلم قد سبق أن درسها مؤلف ألماني، ولكنه قد نسي اسمه.

"يريد شترول".

وفي مكان آخر يعترف بكل ألمانيا «أعتقد أنه لم يوجد من وضع نظرية شاملة في فن الكتابة»، وذلك على الرغم من أنه قد سبق له اقتراح نظرية علمية.

وبناء على كل ما سبق فإن المبالغة قول بأن فن الخرائط هو مخلوع الاستطاعاً العلمية، كل ما في الأمر أنه صاغها هذه الصياغة.

أما أول عالم في الاستطاعاً استطاع أن يكشف محاولة استطاعاً العلم يكتشف فن الخرائط، فأكبر الفن أنه فرنسي يدعى "شترول"(40) وقد كتب الاستاذ دينو سوريو في مقال له في مجلة الاستطاعاً (41) "أنه فين يتعلق بموضوع دراسة التضارب الموتائف للألوان، الذي استطاع شترول أن يطبقه مباشرة على ممارسة الفنون، فإن مجرد ذكر التواريخ يكفي لإظهار تفوق شترول الدائم على فن الخرائط بثناهما (42).

ولكن، في حين لم تستغل فرنسا أعظم النظرية التجريبية التي تركها شترول، استطاعت ألمانيا أن تستغل عل فن الخرائط فن الخرائط من الناحية الفنية، واستطاع منهج فن الخرائط أن يحقق بالتجربة واسعة مدى تطبيقات لا حد لها عند انتشارها في ألمانيا وبريطانيا والولايات المتحدة وإيطاليا، وتقدمت الاستطاعاً الصناعية التي طبقتها بعض الفننين الأمريكيين الذين استقروا من هذا المصدر (43).

وقد احتلت الاستطاعا في نظر فن الخرائط بالنسبة للميادين الفنية مكانة الفريقة بالنسبة للعامة وللعلماء، ذلك لأن عصر المذهب كان في نظره قد ولى، وحاولت الاستطاعا
التقدم مستميتة بوسائل الاستقراء كي تكشف عن المبادئ الكبرى (وهي مبادئ ليست عظيمة جدا ووجهة ناصية ليست سامية جدا، ومن أمثلتها مبدأ "العنابة الاستطاعية للنمو" و"منبذا "الوحدة في داخل الكثرة" و"غياب التنافس والوضوح" و"الرابط" و"الاندماج" إلى آخره، وكل منها ينظر بفضل النهج الملازم له (مثل مناهج الاختيار، والتأليف، والحنو... الخ) وقد كان المهم تقبل كل شيء إجراء تجارب وأظهرها جرب مستطلات "الكرتون الأبيض" ذات الساحات النسائية بقدر الإمكان (وهي تساوي مربع طول ضلعه 8 سم، غير أنها تتخذ نسبا مختلفة فيما يتعلق بأضلاعها ابتداء من النسبة 1/10 حتى 2/10 مارين بالنسبة 3/4 (وهي القطاع الذهبي).

وتلتخص التجربة في وضع هذه المستطيلات بigner نظام على منحدر سوداء، ثم تأتي بعد من الأشخاص من أوساط مختلفة ولكن يتمتعون جميعا للطبيعة المتسقة (والنقمة) ثم يطلب من هؤلاء الأشخاص بواسطة منهج الاختيار أن يذكروا أي المستطيلات أشد قولا وأنها أشد طورا بصرف النظر عن القائمة الممكنة منها، وكان فنّزيف الإجابات في جداول وصل منها إلى إحصائيات مدهشة، ووضوحها الوسط الحاسم مع تقسيم الأشخاص إلى ذكور وإناث ومع ترقيم الإجابات وعدها ذلك من الجداول الأخرى الكثيرة. وقد كانت نتيجة "الشكل الذهبي" هي إحدى النتائج المحورية التي لاقت ملاحظا لدى الجمهور المتوسط.

وبعد أن نذهب في الفول مع شارل "إن منهج فنّر هو طريقة تفصية لأحكام تفصية لمجموعة تفصية من أشخاص قد اختبروا "تما" لا بد من الاعتراف بأن الإحصاء ليس دائما في ذاته، فقد حاول فنّر تأكيد رقه الذهبي بتحليل
مثلا السانات والأشكال والجداول المشهورة، ولكن لم يصل على أي نتيجة. خلص حين يتحكم الأمر بعرفة ما الفن أو الجزء، إنما أن فنر يرجع إلى نظريات مبهمة لا تثبت إلى الروح التجريبية بصلة، فنال في الجزء الذي ينتمي كل شيء في منزله، والجمال هو زوجة الزاهية، والقبول هو الوضع المتلى إحساسًا وعليًا، والتفاؤل هو الخادم الذي يقدم عمله اليدوي لأسياده وحق هو معلم الأسرة، فهو يضع العين للخير، واليد الفاعل، وبسط مرة أمام الجالل (هندا)، ومع تباع فنر، سواء في الولايات المتحدة (أن أو ألمانيا (هندا)) أو أي منهما (هندا) ظهرت استطاعات علمية مرتكتة إلى علم البيولوجيا وعلم الاجتياز غير أن هذه المحاولات كانت مرتبطة عن فلسفة الفن، وما زلنا في انتظار استطاعات الفعل، ذلك لأن مستقبل الاستطاعا إذا يعتمد على علم الفن، ومن هنا وجب الاجتياز في فلسفته (هندا).

3- الاستطاعا من أدنى إلى أعلى أو مستقبل الاستطاعا

ما زالت الاستطاعا، سواء منها الخاصة بالحاضر البشير أو المستقبل القريب تقدم ألوانًا مختلفة منفردة الأطياف لا يمكن الحديث عنها جميعًا، ولكن لم نذكر إلا بعض الأمثلة الكبيرة. فقد قدمت ألمانيا خلال نصف هذا القرن الأخيرة عدة تفسيرات كبيرة في الفن، هي تفسير ليس وجرو، ومولار فرنكلس، ومعناها تفسير ما كمن جنس، وقدمت النازيون بورانسكيه، وشكلت ألمانيا ناشئة جيدة Bosanquet التي خصبتها بالاستطاعاً ولا يدري الدكتور توماس مونرو فوسassistant: ناسا، وفواهر علاقاتها المتبادلة (هندا)، وكذلك الأستاذة بوس وبررات، أما إيطاليا فقد سادها بندو كرومته بشخصية الضخمة (1866-1952) وبعد أكثر من عقد الاستطاعا في الخارج في
في القرن العشرين، وقد كان كروتشي كتب هذا الذي كتب وكأنه ويجيل وماركس، فكان بذلك جامعاً للكل الاستيداعات. كان ماركسيا مرتداً على حد قوله، وكأنه غدير شديد الطاقة، ويجيليا يساريا ولسكي معتدلاً للغاية، وفي خلال حياة طويلة عدد معيالها ينشره مؤلفات لاعد لها، استطاع كروتشي أن يثبت أن الاستبداف هي "لغة عامة" أو "عمل التسير"، وبفضل ما يوجد بين الاستبداف والغنى من موازاة "فإن اللغة حين نصل لمستوى معين من الاكتمال العلمي، يوصني علمي لا بد وأن تمتزج بالاستبداف امتراجاً كلياً إلى حد لا يسمه بقاء رواسب من بعده" (١).

أما إذا أردنا تكوين فكرة شاملة للاستبداف الديني، فنرى Valentin Feldman الذي يحمل نفس العنوان (٢).

قد ميز فلدمن عام ١٩٥٦ بين ثلاثة أوجه رئيسية في الاستبداف وهي:

١) التالية الروماناتيكية: عند فشكور باش، والإشراقية البرجسونية، ومدرسة إكس أون بروفانس.

(٢) الواقعة العقلية: عند ١. سوري وفويسيلان وباييه
H. Delacroix
(٣) والوضعية الفكرية: عند آلان Allain، وه دولا كروا و الاشتراكية والمدرسة ch. Lalo والاجتماعية عند ش. لالو.

ومثل هذا التخطيط يمكن تطبيقه على نطاق اوسع عند تناول فلسفة الارضاء في الاستبداف.

فإذا رأى فشكور باش "لا نبدأ بالمعرفة ولا بالإحساس بالبطيئة أو بالألم (١٨) على وجه الخصوص"، وباش بوصفه داعية لنظرة "المشاركة الوجدانية الرمزية أو التعاطف" (١٩) الذي يضعه تمزج موضوع التأمل، قد قدم صورة السينكولوجي للدقيقة المتداولة في النقد الأدبي والفن أكتر من العلمي.
بالذهب الآسيوي. أما الأستاذ جوزيف سوجنون، وهو استطلاعي من "إكس أون بروفنس" فقد ترك "معنا في الاستطلاع" (43) لآزل في فرنسا حتى اليوم يحتفده في نويعه. وقد خلقه ميتافيزيقي مرموق غلب ذكره دروسه في الاستطلاع حاضرة في أدهام جميع تلاميذه: هو الأستاذ جاستون برجرين pervasive حتى الآن أي بحث في الاستطلاع.

وعلى هذا النحو يبدو أن ترات مدرسة إكس أون بروفنس مازال فعالاً.

أما هنرى "فوسيليون" فقد ألف كتاباً يعد من أكبر كتب الاستطلاع الفرنسية في تاريخ هذه المرحلة الرابعة وهو كتاب "حياة الصور" (44) غير أنه لم يفضل شرح القضايا المورفولوجية التي ذكرها باختصار في هذا المؤلف. وقد بدأ بهذا المبدأ "إن الصورة هي المضمن الأصلي في الإنتاج الفني". ثم شرع بين خلال تلك الصفحات المشرقة كيف "تنطوي الصورة على قدرة فريدة تجعلها تكمن ذاتها وإن ظلّت فارقة نقية". غير أنه قد ظل محدوداً بتحليل الصور التشكيلية، وكذلك ظلت الاستطلاعات عنده من نوع استطلاع برنارد برنسون 천 년의 역사. (45)

أما الأستاذ ريموند بابيه، فقد تألف في عام 1936 لأعم M. Raymond Bayer "L'esthétique de la grâce" وهو "استطلاع اللطف". ويرجع تاريخه إلى الحقيقة إلى عام 1932. غير أن مؤلفاً مازال يؤكد رأيه الأول ويصفه، وهو أن الجمال هو قبل كل شيء "صرامة الواقعيّة الآدائية" (46) وضيف إلى ذلك: "أنه يوجد في الفن خط سحري خاطف، أو ما يقرب من ذلك... إنه ذلك الخط الذي يرسم الأسانذة من الرسامين والذي يتنقل بنوع من السحر، من شيء إلى شيء، ومن الزمن إلى الزمن. وفي هذا القوس المنكس ينشأ الجمال " ويفضل..."
الرأي لهذا التأمل الاستط피في وهذه الأفكار الفلسفية الخالصة، قدم الأستاذ بابيه تلك الواقعية العقلية التي أشرفت على ذلك العصر الذي أخذ "فلدنان" محل إنتاجه. وقد ظهر الذهب وكأنه مذهب تركيب عظيم، يدور حول فكرة الموضوعية التي تنتجه إليها كل قضاياه. وفي ذلك يقول: "ليس حكايتي هو الذي يحكم على الإنتاج، إنما حكايتي يحكم على ذاتي".

ويحدر أن نلحظ بهذه النزعة الموضوعية إنتاج تلميذ الأستاذ بابيه والأستاذ سوروس، الذي أحدث تغيرات هائلة وبدأت في الاستطفي في النزعة التلفزية المعاصرة، وهو الأستاذ ميكل دوفرن مؤلف "فنولوجيا النبرة الاستطقي" الذي حاول أن يبين جوهرية لاحذة عند انتجاه الجانب الموضوعي - كيف ينتهي النتاج الفني إلى "عالم موضوعي معطى من قبل أو متصور - الجزء الأول من 252".

ويمكن إقناع لوحان بالإشارة إلى أفكاره "ما بعد الرين" بقدر ما يمكن استخلاصها من هوسرف ونيدجر (انظر إنتاج مرن هيدجر في الاستطفي في: "Die Holzwege" و"l'imaginaire" لا في كتابه ", الخنادق، ما هو الأدب"، يمكن أن نذكر بهذا الصدد أيضا جايتان بيكو مؤلف "المدخل إلى الاستطفي والأنمي"، وهو يشير بخطى واسعة في نفس هذا الاتجاه.

وقد عارض فلدنان بينهم وبين النزعة الفكرية السيمولوجية عند هنرى دولا كروا الذي ما زال مؤلفه "سيكولوجيا الفن" يحتفظ أحد المؤلفات الكلاسيكية الكبرى في الاستطفي الفردية، أو النزعة الاجتماعية عند شارل لاور الذي أحدث بإنتاجه الضخم تغييرا مهذبا في استطفي القرن العشرين. فكان بحق رائدا حققا، ومنتبناً، يملأ
في سائر مجالات الفن. أما ديلاكروا فقد ذهب إلى أن الواقع لا يقدم لنا أبداً تجربة استطيقية جاهزة، وليس علينا إلا استخراجها منه. ذلك لأن الفن لا يقيد العالم الاستطيقي إلا عندما ما يشيده هو...» الحق أن:
أو ديلاكروا هو «صناعة وإنتاج روح» (50).
آلان سواء عند آلان مولف «مقدمات للاستطيقية» فيجيب على النحو الآتي:
«إن السر العظيم والخفي في الفنون يتلاخص في أن الإنسان لا ي/apt/ كا يبنيه» (ص 1) الواقع أن الفن هو أولاً صانع (50)، وأن الجيل لا يزدهر إلا إذا قام على أساس من النافع.» وكذلك نجد أن كتبه «الذهب في الفنون الجليلة» و«أقوال في الاستطيقية» يهدفان إلى إثبات أن كل ما في الفن قد قصد به بيان اللامتناء والوزن.
أما شارل لاو (1873-1951) فقد تطور على مدى حياته الطريلة المزدهرة، فاعتمد على بحثه في «الاستطيقية التجريبية» 1909، وأخذ موقفاً هيجانياً في كتابه «مدخل إلى الاستطيقية»، ثم ألقع عنه إلى زوايا وضعته الاجتماعية حافظ عليها مدى عشرين عاماً، من 1930 إلى 1940. تشهد بذلك مؤلفاته «الفن والحياة الجارية» و«الفن والأخلاق» وعشرون مؤلفاً غيرها.
لا أن لاو من خلال دراسته للفن عن قرب من الحياة لم عن بعد منها، فقد تجاوز هذه النزعة الاجتماعية النسبية، وهو يدرك أن النزعة الصوفية التي كثيراً مارضها من قبل. غير أثر مجموعة مؤلفاته الأخيرة وخاصة «الهروب إلى الجليل» قد بلغت قمة التفكير الاستطيقي العمق ذي الصدق التام الخالي من أي خوف من الإنكار أو النقض الظاهر. وعلى الرغم من اكتظاظ إنتاج شارل لاو إلا أنه من ذلك النوع الجدير بالاحترام (50).
(50- علم الجمال)
وقد استبعد فلدنمان من عرضه للاستطبيقا الفرنسية العاصرة الهواية المتوفر بين من أمثال كولوديل، وبيد، وبروست، وما لارسية، وقايلي (٥٦١)، لأن الكلام عن الاستطبيق عند غير الفلسفة إنما يتطلب ملؤنا مستقلًا. وقد حقق أندره مارو (٥٦٢) في كتابه "أصوات الصمت" عملاً ذات أهمية كبيرة وإن لزم غير ذلك، وكذلك فضل روهان في بداية هذا القرن، إذ ترك "أحاديث في الفن" ويعتبر من أعظم ما كتبه في الاستطبيقا، وكذلك "أو. باليونس" له "إبول فياليتي" الذي يذكر بكثير من ابتكارات العصرية.

وهناك غيروم يحترم ذكرهم من المحررين: فهناك ترات "لسكلولوجيا الفنون التشكيلية" قد نال التقدير على يد "فوسيلوين" وقد استمر هذا الترات في تعلم الأستاذ ريفي هو في "السكولوجي دو فرنسي"، وهذا أيضاً عم الترات البابي لما زال مستمراً في مدرسة "الدراسات العليا" بنظل الأستاذ فرانكل مولف بحث في "الرسم والمجتمع"، واحذ جورج جاما أهمية "المسرح والحياة الباطنية".

أما هنري جوبيه فقد تمك ركز الفنون العقلية الموجودة، وقد تجربن أن يقدم لنا عرضاً أصيلاً لما وقعته M. Jean Cassou، وأما جان كاسو الفن المعاصر، في حين طور الأستاذ جان كاسكلتش في "الموسيولوجيا" بطرقية جديدة (عند فوريه ودو بوسي ورافيل وغيرهم).

وبالإضافة إلى كل ما سبق، توجد شخصية، يسود أنها تسيطر على مجال الاستطبيقا الفرنسية بالدور الرئيسي ذي السكانية العالية الذي يقوم به، وقد تنبأ بذلك فاللتن شيلدنمان منذ عام ١٩٣٤ أي قبل أن يتولد الأستاذ إيني سوريو منصب أستاذ الاستطبيقا وعلم الفن في السوربون بأحد عشر عاماً، فقال: "إن مستقبل الاستطبيقا مصيره إلى نظرية في المعرفة، إلى تصور "سكوبوفيتي".

Skeuopoétique
أي صانع للشيء » في الفن. ثم إن الآثاق التي أمكن لتمييز الأستاذ إتيين سورير ملاحظتها؛ هي نفسها التي تابعها مؤلف النحو واللقيزة على نحو طبيعي. وقال أن نصاوت مؤلفات مثل العميق والكلام والباكلات الذي نجد في مؤلفات إتيين سورير الذي نشأت بدور نظرية بأكملها في أول مؤلفاته « الفكر الحي والكلام الصوري » (1925). أما « التجريد العاطفي » (1925) فقد وضع صور الفكر بنفس الطريقة التي اختطها المؤلف لنفسه، وأظهر كيف يفرض وجه خاص في الفن. وجعلة يقول أن الأستاذ إتيين سورير قد تمكّن تماماً بذمه، فاكتشف بذلك الصبغة الشعرية في الفن، وفسّر فاعلية الفكر بواسطة ما يمتاز به من صفات سورية.

وبعد أن يتناول المؤلف "الأثر الفنى بصد تامه" في صفحة من صفحات مستقبل الاستطلاع (19) يتجه مباشرة إلى بيان ما قد بقي عليه إمامه (ص 119).

ومن مقالة عن النحو واللقيزة، وهي التي تتضمن الوجي الأساسي في استطلاع سورير (1925). وفقاً كان الأستاذ سورير يحب منذ عام 1939 بأن "نوع المعرفة الداخلية في الفن هو معرفة صور الأشياء" (1).

ويتبذ على ذلك أن تصبح الاستطلاع عالم للصور "عند انطلاقتها تحت الأنواع السكلية"، وللن ساعدت الفلسفة بعمق على معرفة الفن، فإن الفن من جهة أخرى، إنما يتزيل في أعلى مرتبة من مراتب المعرفة الفلسفية. "فلا توجد الذي يعرف عما لا يمكن التعبير عنه" وإنما على حد سواء هو "وظيفة سكوير بويليه" في تقسيم العمل الاجتماعي، وهو أيضاً مجمعاً من "المقولاتCatégories" «المبادئ» "عمل شرعي" عندما يكون في وحدة التأمل الباطني.
ومنضلع الأمم بفضل توسعيه للأدلة الرئيسية التي ضمها كتابه 'مستقبل الاستطاعات' أن يقدم مؤلفه 'البناء الفلسفى' (31) وقد بين فيه مدى خصوبة هذه التخطيطات البنائية الجديدة حين أؤكد وحدة الفن والفلسفة و'التصاميم' عندنا لانبطاح في مشاركة الفلسفة فيها يتضمنها الفن من ضفاف ... بل إن العامل المشترك بين الفن والفلسفة هو أن كلها يتجه إلى إقرار وجود كائنات يكون وجودها مشروعاً بذاته. فالنسؤف ينظر إلى إنتاجه نظرة الشاعر إلى قصيدته. ويخلق الاستاذ جبرى على هذا 'الإنتاج العميق والقوى' بقوله إنه عمل فريد في نوعه جديد بالنفس الدائمة. ويفلؤ الاستاذ سوريو مذهبه في الفنون الجميلة بعد تطبيقه للمبادئ التي سبق أن ضمنها كتابه 'مستقبل الاستطاعات' ومقالة 'الفن الحقيقية' في كتابه 'تناول الفنون' وهو أكثر مؤلفاته الاستطاعية ثقافة وأحبا للقارئ وأكثرها قيولاً لنا. هذا فضلاً عن عدد لا حصر له من المقالات والمؤلفات في الميترز كثيرة مثل: 'حيازة النفس' و'أحشاء الوجود المختلفة' ودراسات في الاستطاعية التطبيقية مثل 'آلاف المواقف الدرامية' وكثيراً تعدد مقدمات لبحثه المستفيض 'بحث في الاستطاعات' (32) ولياً ما كانت استطاعياً المستقبلا، سواء هوت إلى مالية ذاتية أو تأصلت جذورها في أرض بحرية أو صارت سيكولوجياً أو أكدت العامل الاجتماعي في المدرسة الماركسية (33) - فنحن مؤكد أن الاستطاعياً لا يمكن أن ينطاق إليها بغير اعتبار فكر إبني سوريو، الموقف الذي يشكله في الفلسفة العاصرة للفن وهو موقف سائد قد أثار فيه كبار الشكالات المتعلقة بالاستطاعيا. ولقد قدم لها لاحمها العلمية، كأراض تواعد تضيف جديد للفنون وسياسته مستقبلية في الفن (34) وفناً جديداً للفلسفة (35). وبذلك صار 'مستقبل الاستطاعيا' في الواقع 'استطاعياً المستقبلي' (36).
الجزاءات الكلاسيكية
بما فيهما الاستيطان
الفصل الأول

فلسفة الفن

ربما يبدو من ناحية القول أن نطول البحث في نظرات الفنان بعد أن استعرضنا المذاهب الكلاسيكية في علم الفن، وقد كان من الصعب علينا أن نسلك الطريق الذي اختاره آله الاستطلاع ابتداءً من هيجان إلى دولاكروا، وهم الذين أحصوا أصناف المرفة المختلفة في الفن قبل الوصول إلى تكوين تصويرهم الخاص عنه. غير أنه قد بدأ لنا من الأليف أن نتناول تناولاً سريعاً المشاكل الثلاث الرئيسية في فلسفة الفن لندلي بكلمة عن طبيعة الفن ومعياره وقيماته.

1 - طبيعة الفن

لأن ذهب البعض في تفسيرهم للفن على أنه حماكة للطبيعة - (طبقاً لنظرة مذهب الصدق أو الواقية أو الطبيعية أو بأنه لعب أصايبو - كما يقول شيلر أو إسبرس وغيرهما) － إلا أنه كان مفهوماً دائماً بطريقة مضادة تماماً، على أنه عمل، فقد كان ثابراً ي Деنه بأنه «طريقة عامة للعمل». أما «آنلان» فقد اعتمد على اشتراك لفظة الفن، فأعلن أن الفنان: «صانع أولاً» أما بعد ذلك، فهاء الأستاذ سوربو فيلسوف «البناء» وصاحب النظرية الجديدة في الفن، يعلن «أن
الفن ليس سوى نشاط بنائي. إنه الجدل الخاص بالنسائم في المجال البعيد عن الحكمة، فالفن يعتمد على إشارة التفاعل عن عالم من الوجودات والأشياء التي يضعها بطرقية اللعب بالصفات المحسولة المتمدن على علم فيزيق مرتب على نحو يهدف إلى إحداث هذا التأثير.

وستحاول فتح آفاق أخرى لتصور جديد للفن.

فالذي يتوقّع به الفن في مقابل بقائه أنواع النشاط الإنساني الأخرى هو طابع اللانصيري إذ أن أبسط أنواع الفن - كفن الأطفال أو الجنين أو الفن غير ذي القيمة الكبيرة - يتجاوز في الواقع مجرد التصوير لما ينطوي عليه من حد أدنى من الثانوية يعود إلى نطاق الحقيقة المتاحة. فلا هي الحقيقة خالصة هي التي تبرز في الفن أو بواضحته بل هي حقيقة مربحة ومنفتحة بواسطة الإنسان. وليس قولنا إن المنظر الواعي أو الرواية الطبيعية عند زولا أو الإخوة «جونكون» أو كور بيه الذي استلحل النموذج الخارجي، أو «أوبرا» جيوردانو، أو زايموندي وهي من أكثر الاتجاهات صدا، تنطوي في الوقت نفسه على طبيعة بطرقية الخاصة، قولا متناقصا، ذلك لأن الإنسان هنا يضاف إلى الطبيعة، أما إذا أردنا الانتقاء التام، فلا بد إذن من حذف المؤلف، وعندئذ تتضح خصبة المرجح إزاء الطبيعة البسيطة، ولا تشير المصباح عند ما يصع ضوء النهار.

ومهما أدار المنازل عليهم للجمهور متعمدين عندن «أنطوان» في أوج عصر المسرح الحر، ومهما دقوا الأثنتي عشرة دقة لبيان وقت الظهيرة، فإن قطاع الحياة المفترض هنا ليس فيه من الحياة سوى الاسم؛ وقد ظل أكثر المسارح
واقية شئنا آخر مختلف عن الواقع: ولكأنه مطلقا تماماً للواقع، فقد الفن
صفته الفنية.

وكذلك إذا تناولنا تحت رودان Rodin، لوجدنا الشكل البازر وما يسميه
باللون والحركة والقوة، كل ذلك يجعل من فنه شئاً يفوق الواقع بيلتطرف في
لاواقعيته حتى لا نجد عنه أبداً حقيقة خالصة. وليس هناك أدنى دليل على هذا المذهب
من تلك التحف الفنية مثل لوحة "الرجل الساير" أو المرشح "ناي" أو "سباق إيسوم" لجيريكوGéricault،
وذلك لأن الحقيقة في هذه اللوحات الثلاث نظر موضوعة عدداً بين قوسين. فلم يحدث أبداً ما شى إنسان على طريقة
"الرجل الساير": بتبنيه رجليه الاثنين على الأرض دون أن يقمد رجلا
على الأخرى، ومع ذلك فإن نرى هذا الرجل سائراً كما لو كنا متسكعين من رؤية
الجبال، وهي تجري على الرغم من أنه لا يمكن أبداً رؤية جبل تتلاصق بطوئهما
والأرض، وتكون أقدامها الأمامية مجرد امتداد لأقدامها الخلفية. والخلاصة هي
أن "رودان" قد استخرج ما لا يقل عن عشرة أخطاء في موقف بطل رود
ستة أخطاء إرادية وست حركات غير حقيقية، ولكن لم تبدو لنا على الرغم من ذلك
طبيعة أكثر من ذلك "الأكاليشي" الذي يصور ضابطاً يقفز على رجل واحدة
في وضع مرن قد يكون النقط في ظرف واحد على مائه من الثانية بواسطة
آلة تصوير شديدة الدقة والسرعة، ولكنها تجعل هذا الوضع الحقيقي يبدو في النهاية
خاطئاً مبتسراً.

فلا شك في أن "ناي" Ney عند "رود" مكتظ بالأخطاء، ولكن صدق.
آثار الفنية إنما تتمد من هذه الأخطاء نفسها. فصدقتها أعمى بكثير بالإضافة إلى الحقيقة المادية، ولذلك فهي غير واقعية، وهذا يؤكد قول أرسطو: "إن الشر أصدق من التاريخ".

فالنحت أصدق من "الصبب الفاتيكون" وكذلك الرسم أصدق من التصوير الفوتوغرافي المباشر. وفن الأفلام أو الفن "الفوتوغرافي" لا يكون لنا إلا بالقدر الذي يصير فيه صاحبه خالقاً وليس مجرد عامل آلي، إذاعة خلق العالم هي بدورها عملية خلق خالصة، ولابد من الفصیروكي يحكم الحديث عن الفن. وإعادة الخلق هذه لو تمت بطريقة آلية وغير واعية، بواسطة آلة خالية من المحق، لا يمكن اعتبارها فناً، وهي لا تصل حتى إلى مجرد الإنتاج المتفرع عن الفن. وربما كانت تدخل في باب الصناعة أو الصنعة ولكنها على أي الحالات في طرف آخر مضاد للفن. وعلى ذلك يبدو أن الفن هو تحويل لواقع بواسطة صور من نوع خاص والفن كما يقول أندري مارو في مؤلفه "المتحف الخيال" "هو ما نصير الصور أسلوبًا" وخلاصه الأمر أنه سواء قلنا إن الفن تحليل، أو عملية رمز، أو هروب أو نساء، فليس ذلك بذى بال. فهو دائماً انتقال من حقيقة شائعة إلى عالم يفوق الواقع يحاول التحقق في وجود مستقل بذاته. وإذا كان الأمر كذلك، فإن المعيار الذي وجدناه هو على وجه الدقة درجة من التجوير في الصورة، وكما ظل الشيء مطابقاً تماماً للواقع كما نصير من الصبب الفاطمي، وكما قال حظه من الطبيبة كما زاد حظه من الصبب الفاطمي، ولا بد للنحت في من نصيب من وجود الذي يفوق الواقع لكي يكون أصيلًا. وإذا كان التأريخ قبل أن يكون سمحاً، لذلك لأنه تقليد أعلي الطبيبة.
والفن الجديد بأن يكون كذلك يأي أن يتغذى غروب الشمس في الأدريانتيكي أو ضرابة الإنسان إزاء "مجر الجليد" موضوعات له. لأنه يحس في هذه الحالة بمخاطر شجاعة إزاء الطبيعة نفسها فلا يجد به أن يرتقي إلى مصاف الله. فالإنسان لا يمكن أن ينقلب إليها خائفا إلا في مجال يضمن ألا يتعرض فيه للخطر. ويدعو أن التدرج يمكن أن يتم بسهولة من الفن الأولي إلى الفن الإلهي السامي كما ابتدأنا عن الحقيقة الضئيلة لترتفع إلى الفن التكملي. أو من الانسجام البسيط الشيء بالفن إلى فن أسلوب التوالى الموسيقي (٧٣) "L'Art de la Fugue" Quatuor Clavecín الجيدة الأذكار أو من موسيقى السوق إلى هذا "الكوابتار" fa diese "الذين استخدم منه جبريل مرسيل دراما من أحسن ما كتب، وفؤا بين هذه الأطراف تعمل على سلم تصاعدي من فن مزيج إلى ما يدوم من الفن، أو من شبه الفن إلى الفن الكلص. وعلى ذلك يكون الفن التجريد هو نهاية ما يصل إلى السابقون، كما أن تطور الإنسانية يعبر عن تقدم مستمر من الزمن القديم إلى عصر النهضة ومن الكلاسيكية إلى الرومانسية، ومن التأثيرية حتى أيننا الحاضرة.

ويق أن ينشر بعض أخطاء في النقوش، فلن هنا وهناك، توجد تلك "الريفية Pastorale" التي تعتبر من أخطاء الصيا المتادة في بعد، والسابقون على بيكاسو في العصر الأبيض ومحمود بدهة لم يقع هو فيها، ثم هذه القصائد الجارية المخلصة عن اخوان "التأذب" (٧٢) عند الأستاذ إيزودور إيزو. ومع ذلك فن الواضح بانه أن الشعر الخلاص، الموسيقى ذات الأثاث عشر صوتا، والنزعة التكمبية أو عمارية الأستاذ كوز بورزيه تنسف قبل كل شيء أنها غير تصويرية أي أنها تقترب من الكحال. وله الأستاذ أندريه مارول لا يقطع علينا هذا التسلسل في الشرح الذي
حاولنا أن نقدم في شرح "أسلوبه" في تأليفه تاريخ الفن التي قدماها تنتهي إلى نزعة توفيق تطورية تسحب بقبول كل الفنون وكل المدارس وفقا لطريقة المبسطة. وإنما لا بالغ في تقديمنا لتفكير ذلك العدد الكبير من المؤلفين الممرين الذين يلفتون حول هذه الفكرة.
ويمكننا بناء على كل ماسح أن ننتهي إلى أن الفن ليس " إنتاجا للجال في أعمال كائن واع" بقدر ماهو صياغة الواقع في أسلوب، أو قصص وجود، أو خلق صور، على ما جاء في قاموس الأستاذ لالاند (37)

2- معيار الفن

لمسكن كيف يمكن التعرف على الفنون الأصلية والتمييز بينها وبين الفنون المزيفة أو الفنون السكاينة - أو تميز بين غير الاستطيق منها (37) ضد الاستطيق على حد قول الأستاذ لالاند؟ يقل بهذا الصدح مؤلف (5) " تتراوح الفنون " تتميز الفنون من بين باقي أنواع النشاط الإنساني، لأنها تهدف بصراحة وعن قصد إلى صنع الأشياء - أو على العموم صنع كائنات فريدة - يكون وجودها هو غايتها ".

ولكن ما الفارق الأساسي الذي يمكن إبنته بين سمة اللوحات وبين دهان المباني، أو بين موسيقى الخبلات السفلوية وموسيقى الأسواق (موسيقى الرقص)، والموسيقى المجرية، وغيرها (2) أو بين "الرقص الباليه الإيقاع" والرقص المادي؟ قد يكون من الأساليب علينا الفرقة بين الفن والصناعة - حتى على فراغ وجود في

(*) إني سوريو .. (الترجم)
صناعة أو صناعة فنية - على نحو ما فعل الأستاذ سوريو في كتابه "مستقبل الاستطيا".
اذ ذهب إلى أن الفن يقوم بالنسبة للصناعة مقام الخلق بالنسبة للإنتاج. فيكون المعيار عندئذ هو "إمكان أو عدم إمكان الجهال بالتحديدات الحقيقية للعمل النائم" (56)
أو يمكن آخر يمكن القول بأن التعرف على وجود الفن يرجع إلى التأثير الوجداني ،
( L'esthétique c'est l'esthétique : الاستطيا هي الاستطيقا
غير أن توجد حساسية غير استطية. فضلا عن ذلك فإنا لا نعرف على الفن إلا
عندما يصبح موضوع في أثر فني. وهنا ترجع إلى السؤال عن موضوع الفن ما هو؟
والإجابة أن أنه لا بد من تقدير الأثر الفني بواسطة حكم على القيمة ، وبذلك يمكننا
أن ندخل معيار الفن في مبحث الفن. وعلى هذا النحو أيضا يمكننا أن ننظر إلى
المثل والأخلاق والاستطيا.
وفي حين يذكر التناسب والانسجام ، نجد أن عدم التناسب الشائع في أكثر الأعمال
المعاصرة ، والتقدير في الموسيقى المحسوس أو الأدوات ذات الاثنين عشرة صوتا تبتعد جدًا عن الفن الحقيقي. نière واضح. وكذلك ظهرت فكرة "الجذو" (66)
والإمالة والطائرة بلا غاية. ولكن كيف نفسر حب التقادم مقدما لحضور أحلام موهرات 결과ية أو "فندق دروهو" ؟ وتسائل ماصير الفنون
الزخرفية في حدود هذا النطاق. واستعمال مقاعد من طراز فاخر أو أثاثًا من طراز
أو رم الفنون عشرة ؟ وقيل أحد الخطأين المشهورين إنه لا يوجد صانع ذو مختص في الصناعات الذهبية أو القريبة ، يمكن أن يعد فناً لأنه يعمل تحت ضغط
القيمة. فالحرية وحدها هي الفيال الأكيد لعمل الفن. والفنان هو ذلك الذي

(56) المحكم الجزائري مصدر عن غير مبرر ولا أساس سليم. (الترجمة)
يتحرر من القيود الاجتماعية أو المادية أو الاقتصادية. وليس هذا القول مؤكداً، فقد
لاجح جيد «ان القواعد لا تنقل في استمداها عن تجربتها»، ومن الملاحظ
أن أكثر نجاح العبقرات إنما ينشأ في ظل ظروف العمل الشاق، فالانسجام والجوازية
أو الحرية تبدو لنا على السواء غير قادرة على التفرقة بين الفن ونظامه، إذ كيف نتبين
نقطة البداية أو الانتهاى في الفن الزيت؟ ولقد قدم «عمر نويل لور» المقالة من
زاوية فيما أختلف طيف في المؤتمر الدولي للاستقلال، وعلم الفن عام 1937,
عندما تساءل أرجع طابع الفن الزيت إلى تفاته؟ ولما أن الجمهور الكبير
تسره الصيد المحدود، والسهولة، ويقدم الموارد، ويستمد من كل هذا على أن
الآثار النهائية الأصلية لها قينة في ذاتها ومنذنها، وبما من استقلالية واقعية ذاتي.
وكان يعرف دائماً أن لم يوجد عام استطاع استخرج الخصائص المميزة للصورة الاستطبيقية
الخاصة من جهة الموضوع، ويستمد من هذا الكلام على مانعتد أنه لا بد أن نسير
على الركض من ذلك أي من جهة الذات، فالفن يمتاز بالشعر الذي يثيره، ولقد
لاحظ تولستوي أن معيار الفن يوجد في الشارقة أو العروض الودانية، فالبند إذن
من ميل عقل معين حتى يمكننا أن نؤكد وجود آخر فن عام، ولكن يمكن أن نجد
الاستجابة الصادقة عند هار واحد للفن للحداث عن الفن الأصيل. ومن أقوال
بولك้า: «إن الآثار العظيمة تعيش نصف جاذبها الإنساني» نعفي الفن على مايبدو
لنا يتلخص في حدة الشعور الاستطبيق إلى أجل حث. فقد لاحظ بوسان أن علامة
الفن توجد في النقطة، أما ليوناردو فقد جلها في الانهيار، أما بالنسبة لأوجين
ديلا كرو فإن اللوحة المستحقة لهذا الإسم لا بد وأن تجعل من يعجب بها تستولى عليه;
فالمعيار الوحيد للفن هو النشوة، حسب افترضت النقطة افتقد الفن. ذلك لأننا لافترضنا
أن الفن يصدر أحيانا عن الألم أو أن المعجب بالفن هو رجل حزين (حين تناول
مثلما الرومان كتبها) فلا يُحَدَّد عندئذ أن نعتبر هذه الاتجاهات أبحاث ثانوية أو موضوع
أو مواقف أو قضايا مصطلحة، ثانوية وغير صادقة ولم تلت حالات نشأتها بأصلها، أي
حالات مباشرة وعينية فالقبطية هي في جوهرها حالة أولى، وإذا كانت فرحة المضمار
أو (المتم بالألفاظ) خالصة، وإذا لم تكن سعادته مصطلحة، فننا فقط، وفي
تلك الحالة يمكننا أن نجزم بوجود الفن دون أن نخشع.
وقد كان مثاليا يقول إن النبأة آية البطل، وهي أيضًا معيار الحكم على المبدي
والقديس. فنما يبعث العمل الفني فين النبأة، يمكننا عندئذ أن نجزم بوجود
الإنتاج الفني الأصيل (76).

3 - قيمة الفن

تتوقف قيمة الفن على وجهة النظر التي تتخذها. فإذا ما بدأت من وجهة نظر ذات
منحى اجتماعي فسوف يؤثر الفن بمنظور مختلف لا أساس له، أو سؤال مترف أو سهيلة
سطحية. أما إذا ما بدأت من نزعة استضيقية أصلية فستجه إلى اعتبار الفن الحقيقية
الواحدة الثابتة والوضعية. على أنه من الواضح أن كل الضعقين الاجتماعي والاجتماعية
تتعرض للنقد، ومع ذلك فأي قيمة يجب أن نمزوه الفكرة العامة عن الفن.
يجيب إميل دوركيم (77) "أن الفن يرضى حاجتنا إلى إشاعة نشاطنا الحالي من
أي هدف من أصل لهذه الإشاعة، غير أن دوركيم كان يبحث "الإشاريات في علم
الأعمال" التي كانت متصلة في آخر القرن التاسع عشر. وقد كان يظن أن "النشاط
الاستضيقية لا يكتب ستة ملائم معتدل، فالحاجة إلى الطلب، والعمل الحالي من
الهدف الذي لا ينبغي سوى لذة العمل لا يكتب أن يتجاوز في نمط حدة معينا دون أن
يعزل عن الحياة الجادة". ثم أضاف إلى ذلك قوله "إن الفن المتطور للقدرات
الاستطراقية هو عرض مرضى Lévy Bruhl على التوالي، كل من ليقى بولو وبرنشكيل وغيرهم مثل تولستوي في مؤلفه "ماهو الفن؟" وهو اتهام حقيقي للفن الحديث منذ عصر النهضة حتى وماري، ماريًا بكل المهنات المهنية مثل إخصائي الآلات والمعدات، والنقاشين والشعراء والرسامين والموسيقيين. أن الفن ليس له أي قيمة خاصة. وليس هذا النزاع حديثاً، إنه يرجع إلى روسو وخطابه إلى دالمبير Rousseau وأرنو Boussuet «Lettre à d'Alembert» إلى سووته. لمسرح، بد إلى رقبة الصياغة وإدانتها، وإلى كاتب القديم. وثوراته على الفن والترف، إلى أفلاطون وجهوريته. فحين طرد أفلاطون هوميروس من المدينة، بعد أن كله بالزهرة، كان في الواقع يقدم لنا صورة سابقة لدور الكوميدي في تقسيمه للمثل الذي لم يترك فيه ملأة للفنان. فإما حكايته أو فلاسفة، أو محاربون أو تجار أو زراع أو صناع، أولئك هم وحدهم أصحاب المهن، أما الفن فليس محدودًا من بين المهن. وتقدم النظرية الأديرة القائلة بأن الفن ناجح عن اللعب إلى دوركيم ولا هذا الإشتقاق. فأن الفن ليس على الإطلاق عملًا اجتماعياً، إنه لعب، وهو، بل مجرد تسيلة خالية بسيطة. ألا يلعب الممثل الكوميدي؟ ألا يلعب الموسيقى بالسكان؟ ألا يكون الرسام في الحقيقة ملحًا؟

إن الفنانين ليظهرون لهذه الطبقة الاجتماعية بظهر المهرجين الألبانات، الدجالين. «فالمين، إذن ليس سوى بقية من حساب الصناعة، وما دامت صناعتنا وأخلاقتنا منتقلين، فسيترتب على ذلك أن يكون الفن راحة محترفة إختلافًا». هذا ما لاحظه ج. ويروغ، ويكون الاعتراض على هذا الموقف بأنه موقف قد
فقد فاعليته وحيويته وصلاحيته، فعلم الاختراق في القرن العشرين أصبح ينظر للفن نظرة أكثر اعتباراً، ذلك لأن القرن العشرين لم يعد يرى فيه مجرد هذا العباقم على غير أساس، ولا هذا النشاط الذي يزدرى المقيم، كما كان القرن التاسع عشر ينظر إليه في أغلب الأحيان.

وقد بين الأستاذ ابنين سوريين في كتابه "مستقبل الاستدامة" ذلك التشابه القوي بين النز والصناعة، وذلك حين يمر بين عمل أداة وعمل في وكلا العمليين يلتقيان في النز والصناعة على السواء. حسبما يقتصر العامل على محاولة الآلة يغير أن يدخل ذوقاً ولا تقديره للنتائج، بل يكمن في أداء التنفيذ بدقة، يكون العمل أداياً، وكذلك تكون المركبة التي هي ثمرة الاعتبار الخالص عند الفنان الشهور حين يعيد الكرة المائدة على لوحة "برفة سانت كوكوفا في شهر مايو في العاشرة صباحاً" عندما يطبلها منه تاجر اللوحات (٤٧). وهكذا أكثر من "عمل الفني" عند رسم الصناعة حينما يكون بصدد عمل إبداعي، وأو عند المهندس الذي يصم بناء السيارات الفخمة من نوع "السبيكا سويزا" لا بد إذن من أن يقف الفن بجوار الصناعة عند تقمصه الابداعي، لأنهما لا يختلفان في الطريقة سواء منها اليدوية أو الميكانيكية، غير أن الفن خلقًا أما الصناعة فإنتاجية، والفن أسهم بالنصر الأثيري في الصناعة. إن الصناعة المتعالية بل هو الصناعة بمعنى الكلمة. وتدل لفظتا "الفن التقليدي"، وفن الحداي، وفن الحرف، وفن طرق الحديد Technê و Ars كلها أنواع من النشاط الذي يجمع بين الوجهة الاستطقمية والفائدة العملية. وعلى ذلك لا يمكن هدم الفن بدون أن نهدم في اللحظة نفسها كل أنواع النشاط الإنساني الكبيرى: ذلك لأن الفن ملازم لشكل أقسام العمل الاجتماعي. ومن المستحيل (٦٠ - علم المجال)
عزلة عنها. ومن الواجب علينا البحث عنه حيّاً وجد والقبضه من أمكنته المتعددة.
ولابد من تحليله في أماكن اختيائه. ولما كان لايمكن دراسته خلال تنوعاته
المؤيدة فلا بد من أن نحاول اقتناصه في موقف أولئك الذين يعيشون فيه، أولئك
الذين يختبرونه ويحسونه. وإذا كنا قد استبعدنا البحث في متناقضته الجاهل، فلنحاول
البحث في سيكولوجية الفن.
الخصوصية

 Sickologie الفن

"ليس للجمال وجود فنيي"، كذلك كان يقول بندتو كروتش.

وعني ذلك أنه لا يوجد للموضوع حساب وإنما الهم هو الذات.

ولكن كيف يمكن الوصول إلى الحساسية الاستطيقية، إن لم يمكن معرفة الفن بواسطة المناهج الموضوعية؟ يمكن ذلك بوجه خاص إذا نظرنا في سيكلوجية المنتج، والمستهلك، أو الصانع والمستعمل، وكذلك أيضاً عند دراسة هزيمة الوصل بينهما نعم الواسطة أو الترجمان (سواء أكان هاوايا أو تاجراً للولحات). وبعبارة أخرى لابد من دراسة الخلق، والتأمل، وتنفيذ العمل الفني. ولنترك ذلك الموضوع مستعينين بتلك الفكرة السكانية التي صاغها فشكور باش في قوله: "إن الصنة الاستطيقية لشيء ما ليست صفة هذا الشيء، ولكنها نشاط لنا، فإنها موقف تتجه إزاء هذا الموضوع".

والواقع يحتل موضوع الفن أو الآثر الفني قد يكاظر كبيراً من التنوع (كأن يكون صورة أو آنية أو قصيدة مفروزة) إلى درجة يصعب معها دراسته في وحدته وفي عموميته لأن المعرفة التي تسحب بالوصول إلى العمومية الضرورية لتحليله ليست سوى معرفة الذهب أو الوعي الاستطيق حين يكون بصد الحلم الفني.

ومن الواضح أن سيكلوجية الفن لا تترد إلى التجربة الثلاثية لهذه المراحل الاستطيقية نعم التأمل، والخلق، والتآويل، وفضلًا عن ذلك - فإن أقل ما يقال:...
إنه يوجد طريق وطريقة لندوز الفن، ولكن المتأمل يخلق العمل الذي على طريقته، وخلق العمل يتأمله قبل أن يصوره. وعلى ذلك فيجب ألا تأخذ هذه التجزئة الثلاثية إلا على حقل فرض لتسهيل البحث أو طريقة تناول التصنيف، ولكنها تفسية بالضرورة.

1- التأمل (La contemplation)

إن صوت السكان يشجعنا، ورؤية الشجر تبهجنا، وبعض أسعار "مارية" تسرنا. وكم غني ذلك من إحساسات أخرى من هذا النوع قد اتفق على تسنئتها باسم "الشعور الاستطيقي" تدرس كذا يدرس الشعور الأخلاقي والديني على السواء. ولا يوجد أحد من الناس لم يحس بهذه الإحساسات، غير أن كل إنسان يلتمس ذته الاستطيقية حيث يجدها، ولذلك تنوعت الأدوار في قائمة مختلفة الأشكال والألوان. ومن المستحسن دراسة المثلة التي يفسها متذوق الفن لأن تلك المثلة ليست واحدة عند جميع الناس بل لها آلاف الصور. وفي حين أنه توجد سيكولوجيا عامة من السهل معرفتها عند جميع خالق الفن، نجد المتذوقين أو المتأمليين يختلفون في ذلك إذ يعكس كل منهم بالفن على طريقة الخاصة، وليس لم قانون مشترك، فإذا أردنا تكوين نظرية سائدة عن الفن، فلابد من البحث عن المنصر السكلي خلال الجزء، والتنقيب في أعمال كل خلق حتى يمكن استخراج البحث الموضوعي للصورة الحالية على قدر الإمكان. ولا نأخذ علينا أن نختلف في الأرى مع أستاذنا حين يقول:

"إن خطوات الذهن في الخلق الفني هو وحدها الشيء المهم في هذا الصدد" (74) فمن المؤكد بالطبع، أن الشعور الفني هو أكثر في الخلق أقليته منه عند المتأمل البسيط، غير أنه ليس أوليا في الخلق بل فرعيا. يقول باش "إن الفنان
ظاهرة نادرة، وهذا السكان الغريب، هو نفسه الذي يحس بالنفس ويؤكد هذا الإحساس بصورة متملحة، قبل أن يتناوله الخلق. فهو يبدأ بالأطر إلكليت، ولا بد للفنان أن ينظر ويسمع قبل أن يمكنه من ممارسة موهبته. وقبل أن يضع الفنان البدائياً ورمز على جلده، لا بد أن يكون قد بقي سبق له أن يلاحظ الطبيعة وأحس بالورد قبل أن يبقيه. فالخلق يمكن أن يكون في الحل الأول بالنسبة إلى التفكير، ولكنه لا يكون كذلك بالنسبة للذوق، والملتة أو الارتياح قد سبق العمل الفني بكثير. وهذا الصدع لا بد أن نذكر "إن النبطة توجد أولاً"، وأخيراً، فإن التذوق هو أمر شائع لأن كل إنسان يمكنه أن يحس به وحصيرة الخلاصون، بل يشمل أيضاً القلوب البسيطة والعاجزين عن التفكير مثل البدائيين والأطفال.

وأيضاً ما كان الموضوع سواء أكان "فيلماً" عن رعاة القرد، أم قصة بوليسية أم نقش خليعة مبتذلاً .... أم موسيقية رقيقة، فلا يندى بالفن.

الشعر الفني.

غير أن هذه النزعة التجريبية الخالصة عامة تماماً. فإذا ما كانت كل الخبرات مقبلة وكل الأدوار معتدلاً بها، فإني شيء يمكن أن تتيز هذه الجموعة المكونة من أنواع الشعر الفني المبتزة؟ هل يوجد عمل مشترك بين الاستطيق - عاشق إلكليت وطائر "القاق" و بين الموحش الذي يصرخ بصياح من حنجرته يشبه الغناء الإيقاعي (mélopée) والشاعر الإحلالي (9) ذي الإنتاج الرقيق الأثير؟ أجل، لا ريب. إنها المتبعة الفنية التي يحس بها كل منهما. وهذه الفكرة التي ترجع إلى فكتور باش نادراً جوهريه في هذا المقام. ومن المعروف أنه يميز بين حصة مواقف أساسية، تتصف الأخيرة منها بأنها استطيقة، وهي تختلف عن الأشياء الأخرى وتتميز باستقلالها التام؛ فقد كان يرى أن الموقف الاستطيق بنطوى
على مظهر بن: ما التأمل ذو الأساس العقلي، والشعور الفني المتمدد على التأثير الوظيفي، ويفولا هذا الفرض القائم على ذاتية الاستطالت، فإن المشكلة تبدو لنا خالية: فهناك ثلاث طرق للإجابة للفن والشعر بث.

1 - فإذا أن تتركنا الموضوع في حالة أقرب إلى اللامبالاة، حين يحدث قبول خاص بسيط هو أدنى إلى عدم الاهتمام البشري عند الهواة الحديثين.

2 - وإذا أن تحدث لدقة حقيقية (سواء قوية أو ضعيفة) حين تكون إزاء العمل الفني، وعندئذ ينتج نوع من الإشعاع الذي يعكس على الموضوع ما يشبه "قوس قزح" من الأطياف ذات الألوان المتعددة. فها هنا سمو من الطبعة أو بالموضوع، وهكذا يمكن للعمل التائه الحقيق أن يصبر متألقا، وللفن السائد القذر أن يضيء، وللقصة المرحة للأوراق أن تصبح إبداعاً فنياً مسكياً. ويمكن لصانع الفن (ومن ندخل أيضا في هذا التأمل) أن يحمل بذلك في عمله الخاص بالتجليد، أو عند "عاملة الأزياء"، أو في الميلودراما، أو عند البديعين أمام الزجاج الملون. وهذه اللحظة ذاتية إلى أقصى حد، وتتوقف على أهواتها، فقد تبدو لنا إحدى "الصوانات" بديعة يوماً في حين تبدو لنا سقية بعد عدة أسابيع. وهذا الإلهام الاستطالت لا يصدر إلا من هنا، وبذلك نظل أمراء سادة في هذا المجال الاستطالت، غير أن هذا الشعور يظل تجربة صارفة.

3 - وأخيرا، وهنا لا بد أن نبين كيف يوجد اختلاف في الطبيعة، لأن هذا الموضوع يتعلق بنظام آخر: حين نستطيع الإحساس في هذا التأمل بنوع من الفناء الداخلي، وهم الفرض من خصائص هذا، وهي أيضا ما يقيده لنا الفن في حالة النشوة، وعلى هذا فلا يمكن أن نوقع على وجود متولات فنية محددة مثل الرائع والشيق.
أو العجيب. فليس هذه كلها سوى تحديدات مجردة، وكذلک تتعرض مثل هذا
النقد لل bâtات السع التي وضعها شارل لاور (1) والصور السع عند وولف (2).
فلا يوجد سوى صورة واحدة للشعر الفني، وإلى هذه الحساسية الإيجابية التي
تعرف بالضبط ترجع جميع الإحساسات الأخرى. فهل يمكن بالتالي أن نقول يوجد
متالمين ملمؤسي بالفن؟ أو هواة فن مشاهرين، أو متميني أعصابيين؟ جميع لا نعتقد
أن ذلك صحيح على الإطلاق – ففيها وجد التذيب في الفن استحال وجود التذوق.
وهذه الإحساسات السلبية تبدو لنا مصطنعة خيالية ولا تصدر إلا عن تمويه وخداع
فهي ليست سوى جنون ملأل إزهارين يختلون أنفسهم أو عصبيين منفصلين أو أتام
يكدبون على أنفسهم.

(*) نجد هذه القواعد الفن التي وضعها شارل لاور في كتاب "أنسكار في علم الفن".
Notions d'esthétique (P. U. F. 3 éd, 1948 P. 59)

وذلك على النحو التالي

<table>
<thead>
<tr>
<th>القدرات</th>
<th>Harmonie</th>
<th>Perdue</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Intelligence</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Activité</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Sensibilité</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>ملأل</td>
<td>Sublime</td>
<td>Spirituel</td>
</tr>
<tr>
<td>الرائع</td>
<td>Tragique</td>
<td>Comique</td>
</tr>
<tr>
<td>الجبل</td>
<td>Dramatique</td>
<td>Ridicule</td>
</tr>
<tr>
<td>الطيف</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

(R. M. M d’octobre 1948)
والخ via الإيجابية المستنصرة عند وولف في (1948)
هي على النحو التالي:

<table>
<thead>
<tr>
<th>Valeurs Positives</th>
<th>Valeurs antithétiques</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Sublime</td>
<td>Grotesque</td>
</tr>
<tr>
<td>Beau</td>
<td>Laid</td>
</tr>
<tr>
<td>Gracieux</td>
<td>Comiques</td>
</tr>
<tr>
<td>الرائع</td>
<td>الفيح</td>
</tr>
<tr>
<td>الجبل</td>
<td>الحزلي</td>
</tr>
<tr>
<td>الطيف</td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

(87)
فإن أخى من نحوه إلى لوحة: فإذا أن تظل بالغة في عدامة الأهمية فلا أحش نوى بها بأي نوع من أنواع الفن واللذة اللفنية. أو قد تعمى أو تفتح مستحيلاً بهما إلى لذة تظل تقود كما زاد انبهار في تأملها. أما إذا زاد حاسي لها فبلغ حدد النشوة فإلى أشر عندئذ بسرور يجعل أنجازًا به كل الرؤاسا المكنة وولكنت حزناً أو ألا، عميًا. فإذا استمع مثلًا إلى «الكونشرتو السادس البرانزيجوا» فإن الأصوات المتعددة للآلات المرفقة العالية لا تمكنى من تأمل المثاث المرتقب القديمة لبهو الموسيقى "الكونشرتو قانون« ولكن يحدث غناً في لفظ ما (أن يتعجي كل شيء). فلا "Bach يوجد البهو، ولا يوجد الجبهة - لا شيء سوى الصوت وحضور » باخ نفسه وعندئذ فلن أظل وحدي - بل سأكون في حوار يتتشابه من ظروف وجودي الخارجية. فذا حدث إذن للبهو؟ - إنه لم يعد موجوداً بالنسبة لي، فكل ما هو مادي قد هرب، وإدراك البصرى للعازفين وإحساس السمع للآلات قد استحالت جمعي إلى شمو أجازن به حدود ذاتي: إنها النشوة.

لقد حدثت إذن صمت جاء على أثرها هذا الجمل، وهذا الشعور هو ما أحصبه بروست تماماً في اللحظات التي تلت سماوعه لصوانتها قانون. إنه اجتباز بكل معنى الكلمة: فن الناحية تمس بنطقة ثابتة "static" هو سرور بالغ يتضح من ناحية أخرى ابتعاداً أو اختفاياً من الظروف الزمانية للحياة الجارية. وكلا المعنيين يلتقيان في وحدة، إذ يجب أن نقوم عند النبحة أنواع الفن الأخرى، أو ما يصرفنا ويجول بيننا وبين الشعور بها، فالنفحة امتداء أو اجتباز تام، ولا يمكن أن تلوذون أبداً كما سابق أن بينا. فالنفحة تستولي على الابتعاد مطلقاً وبالتالي لا يمكنه الشعور بالنفحة إن كانت مختلطة بينها، وكذلك النشوة بحث ترنيبها في كلية، وكذلك الحال في النبحة في شناة، تستبعد كل إحساس إضافي، وكل تأثير خارجي.
عندها، وهذه النشوة أو هذه النوبة العجيبة يمكن أن تمتد بطرق شتى. وكذلك
يجد الاستاذ جانكليتش أن "قصيدة النبضة" أين "l'hymne à la Joie" لا تثير النبضة لأنها في نظره "فم غيير خالص، قد
اختتل بالإنسانية وعلم الاجتماع والبيانيتية وتتبع خطى الحياة".
وفي حين يبعث رافيل وفوريه Fauré وفي وفوريه Ravel
والآخرون "بمسرات فرايك" وقد يجد البعض الآخر السور عند "باعخ" أو "أوفنباخ"
أو في موسيقى السوق. وطبيعة النشوة تتسم ثابتاً دائماً، والنبضة هي أقوى أنواع السلوى،
ذلك لأن الفن إما أن يكون سلوي أو لا يكون فناً على الإطلاق.

3- الخلق

كل خلق هو إنتاج قبل كل شيء. فإذا ما كان عذاب الولادة يتولد نشوة
الإحساس بإنتاج كان جديد من ناحية الإنسان فلا بد أن كل خلق يتم في غبطة على
الرغم من أن الحزن والشك والقلق تسبق الشعور بمجردة النصر. ويؤكد برجسون
في إحدى صفحات "الطاعة الروحية" أن النبضة تعلم دائماً "أن الحياة قد نجحت،
وأنها قد بسطت سلطاتها، وأنها انتصرت، وحيثاً وجدت النبضة وجد الخلق، وكما
كان الخلق أوفي، كما كانت النبضة أعقى. "(ص 42) ويُمكن القول، إذا ما اعكرنا
هذه الصيغة، إنها حيناً وجد الخلق وجدت النبضة، فنعذب الرومانسيكيين الذين يبدون
في أشد أنواع الاضطراب، وعند المخزونين أو اليالين توجد النبضة أيضاً غير أنها
تظل في حالة كون، أو كما يقول جيد عن شوبان "إن شوبان يصل إلى النبضة من
خلال اجتيازه لحيته". أما يتهوفن فيقول بصراحة "إن الفرح يولد من
خلال الألم".
ويمكننا ممارسة فكرة موسية 
في قوله: 
"لا شيء يصيرنا أكثراً مما نحن مثل آله أكبر
وإن أكثر الأناشيد يأساً وهم هي آجل الأناشيد"
بذلك البيت من شعر كيتس Keats الذي يصفها صدقاً: «الجيل مصدر مثواه على الدوام...»

فالغبطة واحدة عند جميع الناس سواء تعلق الأمر بتكون صورة «العد
الجرح» أو لوت «إذا بوقاية» أو «الغرابة في السهاء» فإن الانتشاء في كل هذه
الحالات ينبعث دائماً هو ويعبر. وللفلكلد تلقائي عند الخلق، بل كل خلق
ينتظر بدوره على النشوة. أما الأساس الذي وراءه فلا يهم. أما القول بأنه يمكن
التاريخ بدون غبطة «فإنما يعنى إنسكاب هذا التشابه المطلق بين النشوة الاستثنائية
والدينية». وبما فيه Vigny في «جريدة الشاعر» أن سعادة الإمام هي هذين
يفوق بكثير الهذيان الترفيهي القابل له الذي يذكر بين ذراعي المرأة، لأن شهوة النفس
أطول، والنشوة الأخلاقية أسرى من النشوة الترفيهية.» (ص. 43) ولا يمكن أن
تتكون الغبطة في النفر أقل من الغبطة في الدين. ولنسلم في هذه النقطة أنها ديلاء كروا
مؤلف «سياسته الفن» ذلك المؤلف الذي حصل بأعظم نصيب من الكلاسيكية
والقوة من بين كل ما ظهر في فرنسا حتى الآن، فإن رأيه أن المشابهة بين النشوة
dينية والنشوة الفنية إنما ترجع إلى ذلك القدر المشترك بينهما من الشعور بالوجود
في جميع الوجود والشعور بكونه كل شيء، وتبنيه أنه لا شيء على الإطلاق، إذ يحسر
"بالرغم من الرائع"، «بالتكون إلى الصفاء» في وقت واحد فان الفلكلد «شعور بالسعادة
ولكنها أيضاً خفة طرب، إنها امتلاك ولكنها أيضاً فراق»، ولذا كانت النبطة
خالية على ملاء وشعور بالخلواء، شعور بكل شيء بلا شيء، فإنها تسخر من كثرة.
التناقضات التي تنطوي عليها، لأنها سواء في الفن أو في الدين «انتصاراً على الزمان».

 البل تخلع ل«الآن»، وتجاوز ما يخضع للزمان، وانزاع من الملابس المادية للحياة الخارجية. وإنك لتجد المتدين والشاعر على السواء يرددان هذا الدعاء: «أيها الزمان توقف عن الطيران».

 فالخلق الفني هو ذلك «المران الذي على الأرض» الذي يحدث عنه بأشكال في «مذكراته» الذي يوحيه كان يبلغ حضبة القوة بل دعوة القوة أو السروز الأبدى، أما الأستاذ سوريو، فهو ينص وحيدة التسنيم الدينية والنشوة الفنيه حين يؤكد أن الفن وحده هو الذي يعبر عن معجز من التعبير».

 عوامل الخلق:

 1- يعني الناون بالاعتقاد في الحدس الفني، أو ما يسمى بالإلهام الواقع كما يقول نتشة، إن الفنان الجيد ينتج دائماً ما هو جيد، وما هو متوسط وما هو ردي.

 غير أن حكمة الشديد الإهابف «يجتر ويرفض ويؤلف» فكيف يحدث الاختيار والرفض والتالي؟ ستحاول فيما بعد، وفي الغالب وفقاً لرأى ديلاكروا، أن ننطلق على وجه السرعة إجابة لهذه الأسئلة التي ما زالت عصبة على الحل.

 فلن توجد بعد أية وصفة» أو طبيعة» استعداد أن ننبذنا في خلق عمل بعين دون الاستعانة بالعامل الأساسي نام الإلهام أو الروح الأصلي.

 ولحسن على أن ندفع عن أنفسنا مفتشات العلماء فقد كان لأمرتين يقول: "أنا لا أفكر أبداً، إنها خواطر التي تفكر" وقد أفلت تارنتين "Cogito, Cogito, الشيطان في الرؤية، كما اكتشف ديكارت قاعدة "أنا أفكر".
في حلم. أما جورج فقد كتب فوتر وهو يستمع لأصواته فقط. وكانت جورج صاند تقول إن الخلق عند شروان «كان يتأتيه تلقائيا ومعجزا، وكان يجد يثير أن يسبو للحصول عليه ولا أن يتوقف، وكان يتأتيه كاملاً فاقياً سامياً». أما كوريديج فقد كتب «كوبلاي خان» في أثناء نومه كما لو كان مصحوبا. وكم هناك من مؤلفين يطبق عليهم قول شانون بيرمان في يوم جميل، استلقيت، وأغضبتي تماما، لم أبذل أي جهد، ثم تركت العمل يتم على صفحة ذهني. وكنت أحسنت على الأخص من التدخل... فقد كنت أنظر إلى ما يجري في نفس من أشياء.

لقد كان حلا. وهذا هو اللاشعور» (38).

ويمكن اعتبار أول فالييري، الخلق الوحيد الذي استطاع الحديث عن خطوات الخلق الفني بأمانة وصدق. ولثاير في مقدمته لمجلة ليونارد دافنشي (ص 15) هذه الكلمات المشهورة: «إن الآلهة تعين علينا بفعل القصيدة دون مقابل، أما البيت الثاني فعليتنا أن نؤلفه» - وهذا البيت الثاني لا بد وأتسي بيسج مع الأول. 

ولن يقل في قيمته عن أخيه الأكبر الفائق على الطبيعة - وبعيب آلان كصدى لهذا القول «إن القانون الأسمي للاختراق الإنساني يتلخص في أنه لا يمكن اختراق شيء، ما لم يكن ذلك في أثناء العمل» (38).

ولكن في أي نحو يكون العمل المنتج؟ إن الفلاسفة والعلماء أميل.

إلى التفكير، والفنانون أكثر حاجة إلى الإحساس.

ولكن قد يحدث أن يكون الإنسان ممتلئا بالإحساس، وفي الوقت نفسه غير قادر على التعبير» (38). لا ريب أن الإحساس العميق ضروري كي يتم الإنتاج، ولكن لا بد أيضا من وضع هذه الإحساس ما يطلب من الفن من انساق (coherence)
(فإن وجد في الفن هذيان فهو دائمًا من النوع الذي تختظه)، والابتكار التقليدي،
الخلق قد يحدث في سن مبكرة؟ فقد كان موظر، موزارت مركزًا في الثلاثة من العمر،
وهایدن في الرابعة وموزارت في الخامسة وفائل في الثامنة، وجيوب وقان دايك
في العاشرة، وتشيرت وهاندل وفائر في الثانية عشرة الخ... ثم إن أحوال العمل
تبلغ من اختلاف حداً يضطرنا إلى ترك دراستها التفصيلية. ولنذكر أن ملتو،
وروسسي كننا يستقيان، وأن موظر كان يسير خطى واسعة، وودلفير وثورن
كان يتعاملان المخدرات، وبلاك يستعمل القهوة، والأخوة جونكور يقضون
السهرات الطويلة، وشيلر وجرتري كننا يستعملان جامات منجية للقدم.
أما بول سوريو فقد قال في مؤلفه "نظرية في الابتكار": سبيل الابتكار هو
التفكير في شيء آخر. أما "نيوتون" فقد كان يجمع على من سألته كيف تجح
في اكتشاف نظرية الجاذبية بقوله: "كنت أفكر فيها على الدوام! " قبل
يمكن بعد ذلك التفكير في اكتشاف الخصائص العامة أو الفوارق الكبيرة في الخلق؟
لقد استطاع هنري ديلكرا أن يلاحظ نسخة عامة: ثلاثة منها عامة هي: الأصالة
(la spontanéité) وأي أي يشبه الشخص ذاته ولا يشبه غيره) والتقليدية
أن يرى الفنان مالله غيره، والشك في رؤيته الواقع، لكي يعتبار أن الفن هو بالضرورة
ثورة عامة لنفسه، والإنتاجية، وهي خصوبة في الكيف أكثر منها في السمك.
اما الشروط السلسلة الخاص بالخلق أو الشروط الأولية التي بدونها لا يكون فيها
الاهتمام بما يعمل المرء، والخليج الخلاق بوصفه قدره على تغيير الواقع,
أو كما يقول "إيلوار": لابد من أن أرى الواقع على خلاف ما يكون، ويضيف
هاليان" إليها فكرة الثانوية، فالبدء؟ le primaire لمدة طويلة كافية للخلق، يوصف الخلق ترديداً دائمًا منتظماً لسلك التجارب السابقة.
بساوي الامتداد غير المحدود لمضمون الوعي، أما صور الإنتاج الثلاثة التي يميزها ه. ديلاركوا، فهي التحقيق الفجائي وتقليل الفكر اللاشعورى أو نصف الشعوري، والعمل الشعوري بمانتخاب التام أو الإنتاج الصحو بالتفكير (٧٨) وفلونفة التأليف المسمى لـEdgar Poe، معروفة بهذا الصدد، وهي يحمل المؤلف ويبين ويفصل كل بيت على حدة من الميكانيزم الحقيقي الذي يدمنه قصيدته 
«الغراب»، «المؤلف يصنع عمله كما يفعل العالم أو الهندس بطرق وصفات عاطفية أو حيل أدبية».

وعلى ذلك تكون المبقرة أقرب إلى الاستدلال الذي يتم دفعه منها إلى أن تكون يوميات صادقة تتعلق بالخلق؛ فالاستدلال يوجد في الفن، وكذلك التعامل المادي، ولكن كلاهما صادر عن صمت تام، ولا يمكن لسبيكولوجيا الخلق الفني أن تصل إلى وعي الخلق إلا بنظرة واحدة وبغير أن تحاول تفتت تحت عمل أو بناء. وحين نبدأ في التحليل ومعرفة العناصر الداخلية في التركيب فلن يكون الاستطلاعا فيها نصيب.

(L' Interprétation)

3- الأداء

لم تقرر الاستطلاع أن تسرل منزلة الاعتبار للحالة الخاصة بتثبيع العمل الإدبي إلاأحديثاجداً، وقد ساعدت مجهودات السيدة جزيز برويل (٧٧) التي تدور حول الأداء الموسيقي، والأساتذة ميكيل دوفون (٧٨) على رواج هذه التجزئة الثمانية للمتلاءل وخلق الملائكة والمشاركين في الأداء).

(٧٨) Coryphée

وبهذا الصدد ينتقل الفكر إلى "قائد الجوقة" في السرح القديم.
الذين تناقص مهمته في المساعدة على توصيل رسالة الخالق أو الكاتب للقارئ إلى الجمهور. حتى الجمهور البعيد أو غير المتصل باللغة المنطقية. ولكن أيضًا يمكن اعتبار الخرج خالقاً للأثر الفني (من جهة تقليم نظرات فيه) وتثبيط له (عند تقديره لقيمة الموضوع الفني)؟ وأي عنصر جديد يمكن لدراسة نفسه أن تضيف إلى المعرفة بالوعي الاستاذي؟ سواء نظرنا كيف يعبر "جيسكنج" خلق بيتهوفن كما كان.

وأي طرف "طواف"، أو كيف يُبدِّد كرستيان بار في مسرح "جيرودو" حيث يمكننا عند "فارينس"، القول يوجد أصالة في هذه الطرق تكشف لواط الخلق في نخير الحدث عن التنفيذ، أو على اليمين من ذلك يكون المصمم والممثل ولاعـب "البيانو" قد اتضحنا بين صفوف الآلات أو المعد السببية المقدـر عليها تسجيل إبرادة الفنان توجـيابة خالصاً، وفي هذه الحالة لا يضيف هؤلاء جمعاً شيئًا إلى سيكولوجية الفن. وعلى هذا النحو يحاول شنائل وبكهوم إيجاد

"بيتهوفن" ويجوز مارشا ولودو إعادة "مولير".

وأما لا شك فيه أنه قد سبق لكارل جروز تم لمولو فبرنار من بعد التبكي بين سيكولوجية اللاعب وسيكولوجية المخرج؟ فالإحساس الفعلي، أو التأمل الإيجابي الذي يتحرك فيه الذات (بالمشاركة)، يقابل الإحساس المنفصل أو التأمل الساكن الذي يُغيب الإنسان فيه عن نفسه (السلبية). والأمثلة التالية التي تقدمها مولار فبرنار توضح ذلك مع استبدال كلها المشارك بلفتاظ المؤدي:

"إلى أن كليّة أي على خشبة المسرح أنسى وجودي الشخصي، ولا أشعر إلا بشعور الشخصيات، في بعض الأحيان أهدي مع عطيل، وقد ارتجف مع ديدمونت.. وأحيانا أخرى أود لو تدخلت لنجدها، إلى أن تلغ بسرعة من حال إلى أخرى."
أعتقد فيها نفسياً، وخاصة في السرحيات الحديثة. ومع ذلك فقد لاحظت في نهاية
رواية «الملك لبر» أدى استندت إلى إحدى صدياقتي من شدة الفزع. أما التأمل
الساكن فيقول على العكس من ذلك: «إلى جاني، أمام السرح كان لو كنت حيال
الثقة ما، وإلى أعلم في كل لحظة أن الأمر لا يتعلق بالحقيقة. شت أنسي في أي لحظة
أين جالس في مقدمة الأوركسترا. حقًا، إلى أحس بإحساسات وانفعالات الشخصيات
غير أنها لا تعتدي كونها مادة لإحساس الاستثنائي الخاص، فإن أولاً أحس بالعواطف
المتمثلة بما يتجاوز هذه العواطف المتصلة. وظل حكي تقف ووضاح، وإحساسي
واجيعي أيضاً فلا أجد أبداً، ولا أرث إن حدث ذلك الاحيان. فالتين يبدأ عند ما
نسى السؤال عن الشيء، ما هو (Was) ولا يتوجه الاهتمام إلا للسؤال عن الكيف
(Wie).
فالمشارك، هو ديوتيس (سهران)، محرك، انتفاضة أصل حي في العالم
الإيجابي من السرحية. أما التأمل فهو أولويه، (حكيم) متميل، ثانوي، شكلي,
موضوع. أما الأول فهو على العكس ذا خالص.
مع ذلك يمكن أن نسأل: ألا يكون المثل الجيد مفكراً وعاطفيًا، وحتساً،
ومنتقبض الحواس وليفاؤياً، وثابت على حد سواء؟
يقول الأساتذة «ميكيل دوفرن»: «إن التأمل، متخرج ولاعب على السواء،
وهذا هو التنافس الموجود في الإدراك الاستثنائي؛ فنحن تأمل ونشارك... غير أن
هذه المشاركة لا تلبس أبداً حذ المهام». ولو تحدثنا من وجهة نظر استثنائية فإن موقف
الجمهور المنتظر هو موقف في وسط الطريق بين المؤمن والمجهد بإزالة عبادة واحدة,
فيكون لكل طقس من الطقوس معنى بالنسبة لأولئك، أما بالنسبة للآخر فإن يكون
كل هذا سوى "حركات استهزائية" ونحن نذهب إلى أبعد من الأستاذ دوفرن فنفترض أن التأمل الحقيقي متدين أكثر منه محدد، إنه كالمتخف الجيد (المصور أو الموسيقى أو النجاحات) حين يكون مثلاً أو مأخوذًا بإلهام، فما قد تم في الأصل المتفسر لجامع "لا بون أرسترونج" أو "شونبرج" هو أقرب إلى الحالة الاستطيانية من الموهوب المادي الذين يكون اهتمامهم بسيطاً، والأفضل أن يكون مأخوذًا معاكسًا، من أن يكون غير مأخوذ، فالفوضى الأقل هي على العموم فارغة بغيضة سورة ولا استجابة، أو أنظر كيف تصنع الشخصية بالطلب، وعندئذ أن تجد أسف من عازف يوم الأول، أو من فتاة الأسرة التي يجعلها على لقب "الفصيلة العاطفية" أمام صفا الأصدقاء، ولهما بينهما فين لا يعجب السكان الصغير الذي تلقى ترية أوربة لدى "رومان جاري"، فسوف تجد هذا الأخير لا يعيش إلا الموسيقاه، وعلى هذا النحو يجب أن ننظر إلى المتنفذ الحقيقي.

وهكذا يبدو لنا أن الحالة الاستطيانية الوحيدة هي "النفحة"، من بين المراحل الثلاث لسياكولوجيا الفن.

أما الحالة الثانية وهي حالة "الارتياح" فتتميز بها عملية التأمل والختال والتخفيف على السواء، وقد كان ديداو يقول في مؤلفه "تناصر المعنى الشمالي" : إن "الثبات المطلق يجب أن يكون من مميزات المعنى الكبير" وقد تمكن إيمير إسترايشكي في موله "الشعر الموسيقى" بأن الموسيقار كان دافئًا يتصف بالثبات، وكثيراً ما كان قابر يقول: "ليست الحالة من أجوال السكان الصحيح". ولكن لا يوجد هنا ثلاثة تنمر متعلق بالأسلوب، والمذهب الرقيق، والمذهب الخطابي، وبالاختصار ثلاث مشاكلات؟

(7- علم الجمال)
أغلب الفن كأن يقول ستندال إن الذين يشعكون بحب الوسيقي الرديء أن ينالون من موسيقى إلى الدوامלס، من العقلاء ذوى القلب السليم والاعتدال في جميع أنحاء الأفعى
وعلى ذلك تكون النبطة هي العلامة الأكيدية على وجود الفن، غير أن هناك اعتراضاً قد يطرأ مباشرة في ذهن من يضفون الأفلام الحزينة أو القصص السوداء أو الأغاني البائسة أو الميلودراما التي تبني فيها مارجو.
أنا أرى أن تقول والحل كذلك بالعاطفة الجاشعة بدلاً من النبطة؟ ولأنما تفضس سيكولوجيا الفن بالضرورة إلى النشوة.

يجب علينا أن نستنير أن تحس النفس الإنسانية بالألم إزاء العمل الناجح، كما أنه لا يمكن لأحد معاينة الألم إزاء إبداع في عظم، اللهم إلا إذا كان هذا الشخص مثل هيرونستاتوس (89) وحتى هذا الشخص لا بد كان يحس بنبطة ما وإن كانت في الواقع صعبة، واليأس الظاهرة عند المرء ليس إلا سطحيًا، ولوسبرت الأغوار لاكتشفت النبطة كامنة تحت كل الأعمال الفنية حتى في تلك التي يظل صاحبها حزينًا.

يمضي د. هانسلك (90) الاستطباقي الألماني منذ قرن مضى على الباب.
فيقول: إذا كانت الصواعق الجائرة، والمارشات الجائرة، والألحان البطيئة التي تنقض أنيبا، لها القدرة على إحرارنا، فإن هذا الذي يحتل الوجود تحت مثل هذه الظروف؟ - ويضيف لجود العمل الموسيقى الملحمية (ويمكن أن ينطبق هذا الكلام على كل عل ففي) إنه يجد في وجوهنا بأعين صافية رائقة من الجمال، نحن بأننا مقيدون بسحر لا يقهري، حتى ولوقا موضوعه كل العالم (91).
يقول جان كاسو في مؤلفه " موقف الفن الحديث " (49) " إن كل مجتمع يحاول أن ينظر إلى الفن من جهة وظيفته الاجتماعية ". ومع ذلك فازت سوسيولوجيا الفن في حاجة إلى البحث، وهذه إشكال مجيب لمشكلة كان يجب أن تثير العقول الكبيرة، ولكن علماء الاجتياح لم يتناولوا الفن حتى الآن بالاهتمام الكافي والمدرسة "الدوركامية" التي قدمت بحوثا هائلة في مجالات الدين والسياسة والمؤسسات الاجتماعية والقانونية والجغرافيا، لم تفصل البحث في مجال الفن المنعدم. ومع ذلك فقد سبق أن رأينا خالد الثلاثة الفصول الأولى أن مراحل الاستطاعات كانت هي الرحلة الجماعية، ثم التقدم، ثم الوضعية. وهذا يطبق في الحقيقة: فلسفة الفن، وسياق الفن، وسومرولوجيا الفن، ومن ناحية نظرية هذا الوجه الإلهام هو الذي يحدث فعلًا، وهو على الأخص ماكان جوثير فيعندما كتب في الفن من وجهة النظر السوسيولوجية. فقد كان يميز عام 1880 بيت استطاعا المشاهد - الأفلاطونية، واستطاعا الإدراك السكانية، وفترة سادتها سوسيولوجيا قائمة على التعاطف الاجتماعي، ولكن هل يمكن التأكد من تحقيق هذه الاستطاعات من الغريب أن نلاحظ أن برناجا لاستطاعا سوسيولوجيا (34) عند " لاول " قد بقي بغير صدى في فرنسا. أما أمريكا فقد أجبرت تحليلات استطاعية واسعة، فيدير أن تمزج من هذه الوقائع بنظرية واقعة. أما شارل لاول فقد قدّم كتابا صغيرا عن " الفن والحياة الاجتماعية " وهو
موضوع تناوله بعد ذلك الأستاذ سوزيو، ولكن في إتجاه مضاد، في مقالة من مؤلفه "دراسات في السوسيولوجيا المعاصرة"، أما الأستاذ باستيد فقد أخرج "مشكلات في سوسيولوجية الفن" وحققت ألمانيا واجترا بعض المحاولات المتناورة في هذا الاتجاه. ولكن ما قيمة كل هذه المؤلفات؟

1 - الجمهور

تنتظر الفكر الاجتماعية للجمهور أو الجماعة (سواء للساميين، أو للقراة أو للنظرية) التأمل الساكني. ولكن ما الجمهور؟ يبدو أنه لا يوجد جمهور واحد يعنى الكلمة، بل جماهير كثيرة: قراءات في جامعات صغيرة، أو الإعادات العامة السابقة على العرض الأول، أو في العرض الأول والعرض أمام هيئة التحكيم، أو العرض قبل الافتتاح. كل أولئك ينتمون عدداً متنوعاً من الجماعات، غير أن يوجد مجتمعات صغيرة تشكل بالنسبة للعمل الفني مثل مجتمع الرسام ونحوه، أو مجتمع الخرج والمؤلف، أو الجماعات التي تخترق قيادة سيمفونية ما، أو عرض للرسوم، أو مسرحية. ذلك لأنه "يجب ألا نعتقد بوجود سلبة مطلقة عند الجمهور، فالجمهور على العموم لا يوجد مصادفة إزاء العمل الفني، ولكنه يلفح حوله بانتباه وتقدير. وقد لا يكون ذلك بدافع من حب الفن دافعاً، فقد يكون بفضل الروح الاجتماعية العامة، ولكن علينا أن نلاحظ أن مثل هذه الروح الاجتماعية ما يشجع الفن".

وقد لا يكون الجمهور خاصاً بالضرورة في إجابة بالأثر الفني، فالجمهور المجتمع حول عمل فني قبل عرضه، أو لبضع أوبيرا، أو عند عرض "فيلم" قد يكون ممن ينتمون فرصة العرض الزائج أكثر من العرض الاستطاعي، غير أنه مهما يكن "الجمهور"
سامى، أو متحذراً أو صاحباً فإنه يلتقي دائماً قليلاً (وأحياناً كثيراً) من "التنظيم الفني" عن طريق هذا الصرح من الاتفاقية الجمالية للاجتماع (96)؛ فشكاية إخلاص الجمهور، وأحواله، وأساليبه المختلفة، والتحذير، كل ذلك يبدو ذا أهمية بالغة. ولاحظ الأستاذ باستيد (97) فضلاً عن ذلك أن "سوسيولوجية التحذقات" ما زالت في حاجة إلى البحث في مجال الناتج. ويمكن أن يقال إن الحلقية الاستطبيقية تنمي بالرغبة في النظرة باختلاط الصلة الحادة حيث لا يوجد في الحقية إلا ضمير مكدّر، والتصنّع هو الصفة التي تسوده، غير أن أفكار الترف والغلو ما يصل به استنادًا وثيقًا. وقد روى "إميل فولبروز" في مؤلف جامع عن رايفيل كيف استهر صغار المعجبين به رقصات "الكالس الدبية الخطافية" قبل وفاته بعدها سنوات. ففي أثناء حفلة غير معتم عن أسماء المؤلفين فيها ظن هؤلاء أن رقصات الفالس ليست لرايفيل، ولكن بعد عرضه على نفسي السرور سخرى منها، وهم أولئك الذين كانوا يصفون للكن ما كتب إليهم، ويبدو أن الجمهور التحذاق يجب بالموسيقى "البروديكينونية" أو بمسرح "بول كوديل"، في حين أنه يفضل في الواقع البطالة ومسرحيات "جوان دولتراز" مائة مرة. فالنوع لا يتوفر هنا، ومثال ذلك أن "بيتروفن" لا يسرع ذوق العصر، Palais Royal كما أصبح من النفق عليه عدم الذهاب إلى "الباري روين". فالأسباب الاقتصادية والاجتماعية في نجاح مؤلفين من أمثال جيرودو، وبرجسون، وبرياندو، واستراشفكي، ورايفيل وسارتور أو البرت كاميرنا ترجع إلى الحلقية التي لاقت بها، وسوف يرجع إلى هذه المسألة بالتفصيل في مناسبة أخرى (88). ومثل وقائع أخرى ذات طابع اجتماعي تؤثر في النجاح، كما تؤثر في التطور الوظيفي عند الجمهور، وفي الأجزاء العقلية عند المشاهدين وعند السامعين والطواقم من كل مستوى.
فعلى أي شيء يوقف النجاح البشري في الفن؟ في رأي ستندال، أو على السياسة كما يؤكد نودير، أو على القوة كما يقول نيشة، أو المتوسط، أو كورنوت، أو بودليار، أو غير Baudelaire و Ingres، غالبًا ما يكون النجاح في الفن، لا على الرؤية والأشكال، ولكن على المبادئ والطريقة. غير أن الإجابات التي أمكن الحصول عليها في فن فرنسا، قد تشمل عن طريق معهد جالي، وكانت تتعلق بالعوامل غير الاستفادية، كما اختيار العنوان أو شهرة بعض الأبطال، وقد يكون في مقدور سوسيولوجي الفن أن تُنبأ يوماً بالنجاح الذي يصبح الأثر الفنى، غير أن هناك لا يبدو هذا ممكنًا على ضوء الحالة الراهنة للبحث.

3 - في الأثر الفني

يذكر الأستاذ إتيين سوري في مؤلفه "الفن والحياة الاجتماعية" "أنه يوجد في الأثر الفني ذاته - في تكوينه وفي طريقة تقدمه، وفي نصبه من القصة الفنية - أسباب لديناميكية خاصة به. فالأثر الفني الخاص بالطريقة الوعائية يكون قويًا. أما "الحجة الفنية" في "chef d'oeuvre" فينها جامع للفنون... إنها تخلق مجتمعة تكوين فيه هي القانون والوسيط الفعال. والدراسة الاجتماعية للفن لا يمكن أبدا أن تخف عند دراسة إحصائية للجمهور، وبلا فسوف يتحتم عليها أن تتبرر أن "النذر" الأزرق. إنها بيكية "هو القصة التي حازت أعظم نجاح في القرن التاسع عشر" في حين ظل ستندال Stendhal التاسع عشر.

وقد حازت مسرحية "تيموغراف" لفوماس كورنيل أكبر نصيب من النجاح في القرن السابع عشر في حين فشلت "فيدر" ولم تكن مسرحية "السيد".
لا نجاها متوسطا. ولأن سيل معهد "جالوب" عن أكبر رئيس أوركسترا فرنسي في القرن العشرين فإنه يجب بمثابة سليم بأنه "جاك هيليان"، وأن أحسن قصص هو "هنري بوردو" وأن أكبر رسام في هذه الساعة هو جان جيريل دو مرج، في باريس على الأول، لأن الألفام لا تنف السماوات الموهوب، وتشكو Léger بکررية يكاسو دون أن تحاول فهمه، وتحتقر ماتيس وجيل براك وليجيه وورودوه وتشعك بالحياء.

ولقد شاهد القرن التاسع عشر أوسع جوقة بين الفن والمجتمع، أو بين الرسم والدولة، وفي معارض الدولة طني "بوبا وكارولوس دوران وبوريس دورشان" على سيران ومونيه و"بشارو" وكان لاروييه من يدرس لفنون الجيلية يقول "لوهان قبل عام 1900 بقليل: "أن يدخل شبر من لحاتك في معارضنا ما دمت حيًا".

وقد تناولت مجموعة كابيوت، وهي تراتب تُبَعَين كان الوثرف يفخه بقتانهما في أنحاء أميريكا المختلفة. ومن جهة أخرى فن المعلوم أنه عند نيشيه كا هو الحال عند Taine ينص خلاص الأثر الفني بمجموعة من الشروط. (هي التي سماها "Trois M. "أي Mode والموقع مهiji)

وأتت علاقة الفن بالمجتمع تشمل ب. أبها على التفكير في ثلاثة مظاهر.

رئيسية هي: اللامبالاة أو الرفض، والانثياء أو اللاحظة، والرضوح أو الماردة.

هناك ثلاث مجتمع من الآثار الفنية تُقَبَيل تاما، هذه التسميات التي اقترحها مؤلف الأجزاء الخاصة بالفن في الانسكاپيدية الفرنسية (193): هي تلك التي تصر على الفن الفن، أو تلك التي تصر على الفن الأجنبي، والأخريات هي التي تتعلق
بالنسبة للنذر أو الأنفس السياسي، فالاجتماع قد يعتبر فنًا بسيء لفائدته من جماله، أو طفيليته، أو أنفسه لطيفة للزينة، وعندئذ تندفع نظرية الفن للنذر، وفيها يشع الفنان قلبه من أجل "محاولات فنية دقيقة" نتيجة الخطأ في التفريغ بين النسيج والصانع.

وعلى العكس من ذلك «حينما يتباح المجتمع لقاع شعره بالراحة إلى مرحلة وجهى الحقيقي والبحث عن مرارة مكانيش البيت فيها على سبيل» عندئذ يبرز المشاهدرون لواقع الرسامين والقصص أو كتاب المسرح، يؤلفون ليقروا له هذه الصورة المرجوة» (ص 12، 1962).

ولكن حينما يقبل المجتمع على فترة من الاضطراب فانه يبعث في نفسه أنواع من النشاط ينثوى نفذه على الوحي ونصفها الآخر على الصراع لكي يصاحبه ذلك المجتمع في الطريق الذي يسير فيه.

ويتفق مع كل فترة من هذه الفترات صيغة تنفع مع طبقة معينة: للأستقلالية، فيما لرأى بدر أبراهيم، تستجيب لنظرية "الفن للنذر" (أو أدب مكانيات، والبرج العاجي) أما الديمقراطية فتقبل إلى الللاحة (والبرجوازية Mécénat توافق على قصص الماسادات والرسم التشييبي وموضوع الحاكة، والدراما البرجوازية).

أما عصر الأزمة فيفضل آثار الفنية التي تشمل الصراع، والمساندة التي تخدم روح الصوفية الدينية أو السياسية أو الاجتماعية.

وبوجه الإجمال، فإن الشعر والموسيقى يتعلق بالفن النذر، أما القصة والرسم فيتجه إلى التمثيل، وأما النقد والمسرح فتفضل إلى ساحة
المعركة(7). غير أنه - على الرغم مما سبق - نجد أن نفس الشاعر الذي يكتب
"نامونا" إنما يكتب أيضاً "الرايسين الألمانى"، ونفس القصاص الذي يكتب
"غطاة الأب مورى" يكتب كذلك قصة "إلى أنهم"، ونفس الموسيقى الذي يوقف
" يوسف" هو الذي يوقف أيضاً "تشيد الرحيل"، ونفس الرسام الذي يزخر
" سانت سوليس" هو أيضاً الذي يعرض أحياناً "الحرية التي تقود الشعب".
 فالآخر الذي هو في الواقع نتاج الاستجابات المتبادلة بين الفرد والمجتمع الذي
يكون جزءاً منه، إذ يمكن حل روموز بتحليل "جانب المخلق الأصيل فيه"، أو من جهة
التسلسل السابق الذي يمتاز به، أو من جهة الإرادة الإيجابية فيه" وعلى ذلك تبدو
سوسوولوجيا الخلق ممكنة معرفتها على شرط استخلاص العوامل الاجتماعية التي
تمكن بها أن تسود تكون الأثر، وهذا هو ما قد تم بطريقة ملحوظة في الجزء
السادس عشر من الانسكون بديعة الفرنسية.

بيد أنه يمكن أن يقوم اعتراض ضخم يتناوله في هذا السؤال: كيف يتألق
للخليق الذي يتميز بالبركة الفردية الشخصية في جوهرا وعميقاً بحكم تعرضها أن
يكون موضوع الدراسة سوسوولوجيا يرتبط فيها اختراعه إلى عمليات كمية معينة وضرورية؟
يتناول شارل لالو، حين يتناول بالدراسة مسألة سوسوولوجية العبرية الفنية في مقال
هام وقته على بحث "مناهج ومواد في (1) الاستقلال الاجتماعي" مما إذا كان
من الممكن للمرأة أن تصبح اجتماعية. يقول شارل لالو إن العبرية في جوهرها
تصدر دائماً عن الاستثناء. ومنذ ديمقراطياً حتى فريد، أو منذ أفلاطون حتى
لومبارنزي، يبدو أن كل خلق يمكن أن يتصف بالأبرة أو بالواقع "البيولوجي".

(*) لا تعتمد هذه الفقرة بين الفنون على فكرتة واضحة ولا أساس مقبول. (م).
الرضي - ومع ذلك يضيف أنه كما أمكن ليكلوتيكية "متنوعات التجربة الدينية" أن تدرس أكثر الرسل والقديسين والشهداء احتراماً، إلى جانب المؤمنين العاديين على السواء، هم المصابون بالفطور والجفاف والتغسل والجهل والائم، والذين لم يسوا بالأبطال الدينيين على الإطلاق، فذلك يمكن الاستفادة أن تكون أجاية وتحال في الوقت نفسه المتاحات التي تضم آيات الروائع الفنية، وتلك "المقابر الخاصة بالفن" الموجودة في المعابر السنوية للرسم، "واستوديوهات" الموسيقى معذعة ومستحدثات المكتبة "ولابد من الاعتراف بأن الإنتاج الفني الأصيل نادر جداً في تلك الالمعالم الخاصة بالاستفادة التطبيقية، ومع ذلك، فإنه نجد الحياة في حين أن حفلات الموسيقى الكلاسيكية ومعاهد ومكتبات النحت الفنية المختارة المصورة على العبريات "André Lhote المكرسة لها فإنها هي معهد مينة، حيث ليقول اندره لوت المفيد اعتبار اللوحات الرائعة مثل النحت الفني". أما شارل لافوقد بين كيف أن دراسة المبقريات الكبيرة من وجهة نظر اجتماعية تظهرهم مستفيدين أكثر منهم محذرين نعمهم. لم يكن المحرون لداسة السكلاسيكية في فرنسا نعم جوديل وهارديومري، لا كورنيل ولا "رسائل" على الإطلاق؟ ونها يتعلق بأصل الدراما الرومانسية في فرنسا لأجد انتصار هوجو، ولكن محاولات ألكسندر دوماس الأب، أب كسر، كون كان العام الفعال الذي لا يغنى عنه تكوين مركبات كيمياء الواقعية، الزعم شامبارلوه وليس العصراً "فلوبير" وما لاشك فيه أيضاً أنه "Sonate" كان لا بد من وجود "باخ" عند بداية نشأة "الصوتانية الحديثة" ولكنه لم يكن يدعي "جان باتيستان" بل فيليب عمانويل وهو ابن المبريري، إذ لم يكن المبريري هو الذي ابتدع الصوتانية التي تعرفها "هايدين وموزارت وبيتهوفن" من بعد. وفي الواقع أن المبريري لبده لنا من خلال هذا التحليل "منظمة ومتعددة"
أكثر منها خالقة. وليس للرواد من فضل إلاً فضل الإحساس الذي يتنبأون به قبل غيرهم عن الريح الجديدة. ولكن هذا التنبؤ لا يكون عبقرية المالم تصحبه معرفة واضحة بمصدر هذه الريح وإلى أين تتجه.

فأجواء العبرية غير الأكيدة تظل لغزا عند الجميع، وفي حين يمارس المبدعون منهج المحاولة والخطأ، يتبين العبقرية الطرق التي وصلها السابقون عليها بعناية. وهي في الواقع لانزج بين الإحساس في مأزق حرج، إذ كما يقول لالو: «لا شيء ينشأ من العلم».

وفضلاً عن ذلك: فإن الثورة على الوسط الاجتماعي أمر جائر من وجهة النظر الاجتماعية، مثل أي مظهر من مظاهر الانتفاض الذي يناسب هذا الوسط. ولكن من يعتبِر هذه المحاولات الفردية عبقرية؟ لا شك أنها تعتبر كذلك بواسطة الجماعة. وإلى أن تستطيع الفهم الفردية أن تمارِب عن هذه الحاجة للشراكسة لأزمة من التحديث بعد استفاد الوسائل والغايات لأساليب أو ذوق جامعي، لا يمكن الحديث عن العبقرية، لكن الجهور هو الحكم الرسمي: وهو جمْهُوْر يتكوّن من المتطرفين، والأشخاص الماديّين على سواء، ومن عبقريات عصرية بغير مستقبل، عبقريات مستقبلة غير عصرية أو متقلّبة. فليس هناك سوى مواقفة الجمْهُر وتكربُهُ العبقرية حتى يمكنها أن تحمل نقمة لدى الجمْهُر. لأن التقدير، كما يقول الأستاذ لالو، يعني «هو الوجود، والتقدير يعني أن للشيء قيمة، ليس بالنسبة لشخص واحد ولا بالنسبة للجميع بدون استثناء، بل كما يقول إمام الاجتماع من بعض الأشخاص الذين يتعاملون بعض الأسباب المعنوية معنى على هذه النقطة». وهذه البعض يعني بهم، حسب Frédéric Rauh استيوارت مل، جمْهُر الأكفاء. أما فردريك راول فيعني بهم...
ذوى العقول التي يعتمد عليها. فلا بد إذن من محاولة تفسير المبرقية الخلافة والملازمة في حياة الصور على أن يكون ذلك في نطاق اجتياح. أما أن نلقى على أسرار الخلق ستر العناية اللاسعوية أو مالا يمكن معرفته فإنما ذلك هوس ضرب من الاعتراف بالعجز، ومن الأخذ في هذه النقطة بالذات أن يقوم في وهم فلسفة الظاهرات (الفينوينولوجيا) الحاضرة أنها مستطيلة أن تصل بال🌟 العين إلى ماية كل كائن، وخاصة للمبرقة، من خلال هذه الظاهرات. وprüش شارل لاو على فكرته في أن الاستطلاع لا يكشف عن سر المبرقة بواسطة سيكولوجية القبل إلا بفضل سوسوسيولوجيته. وفي هذا الراي، لا يمكن أن نضم صوتنا إلى صوته. فهو يبدو على حق تماما حين يقرر أن الصراع بين المبرقة والبيئة الاجتياحية، وهي بالطبيعة حال أغلبية الثوار، ليس بأكثر تعارض مع علم الاجتياح من دراسة انسجام المبرقة مع الحاجات الاستطلاعية للتنفسة المتوهبة النشيطة. غير أنه لا يمكن الإصرار على التعارض بين الخبيث والبيئة: فإن جانب المجتمع الاستطلاعي الذي الاستقلال السبب داخل مجموعة المجتمع، يوجد جمهور ضخم لا يمثل بشكل منيب، وغير فعال، ليست له ميول استطلاعية، وفي مقابل تلك البيئة غير الاستطلاعية توجد بيئة متصرفة تضم هؤلاء «التجار التنبؤين» من أمنيات ثورة رويال، أو أموراز فوران وهي بيئة تؤكد ووجودها باستنادا على قيم أحكامها، إذ يستطيل هؤلاء التنبؤ بالعبرية الناشئة، وكذللك يستطيعون أن يفرضوا الذوق المطلوب في المستقبل على عملائهم. ولذلك كان لا بد من القيام بتحليل لسوسوسيولوجية تاجر اللوحات بوصفه الواسطة بين الصانع والمستلباك أو البائع والجمهور.
3 - البيئة

يُبنى في هذا المجال أن تجاهل التحليلات الخصبة التي تحدّد تقييم الأثر الفنِّي. فهناك العديد من الشروط الاجتماعية لا تزال النظر إلى عوامل غير جمالية أكثر من فنية، وإن كان لابد من الدراسات الاجتماعية الاستنتاجية التي تتم على حد أدنى الاستاذ روجيه باستيد: «دراسة العلاقات بين الصور الاجتماعية والصور الاجتماعية» فلا بد إذن للكم عامية اجتماعى من أن تسمح بتقديم «لون خاص» للفن الذي يولد أو ينشأ في أحضانها. وإذا أخذنا بوجهة نظر منطقية، فسوف يكون من الضروري أن توضع هذه الدراسات الخاصة بالناشر الذي يختار من بين المخطوطة أنواعًا من النقد الأدبي أو الفن أو الموسيقى أو الدراما وغير ذلك، تلك الدراسات التي تتعلق بتقييم الأثر الفني وكذلك الأكاديميات التي تدخل في هذا الباب وهي «مؤسسات تهدف إلى غاية استثنائية» وجبرية عبارة عن هزيمة الوصل بين الفن والحياة الاجتماعية أو الاقتصادية. ومن المهم أن تكون "La Musique de Chambre" فنون خاصة بالأسرة مثل "موسيقى (1)" الغرفة والفن الذي يعبر بالآلوان والألوان عند النقاط والأعمال أو الشعر الصوفي، والفن السياسي الذي يضع في خدمة أعراب الدولة وغيره. ومن المفيد بالنسبة لعالم الديانات أن يلاحظ التعارض القائم بين الطوائف الاجتماعية، مثل تلك الجماعات الخاصة بال植树ين أو الرجال الناضجين المؤدينين للتجديد، وبين الجماعات الأخرى من النساء والأطفال أو التدريس ذوي الجنسية الشديدة. وهنا توجد المادة التي لا بد من تحليلها، مثل صراع لوكريس مع لغة انتلامل والفسكر المجرد، وصراع كاليفاك مع يونانية "ألكسنبر عن الأفكار أكثر من تعبيرها عن خلقات النفس"، وصراع
المتحولين للحدس مع لغة يولمهم إقتصارها على التطابق وغايات المقول. (شوريان بندا).

ومن الملاحظ أن هوجو قد نسج إنتاجه على منوال إندريه شنيه ولد براي، وأن الصنوات الأولى لبيتهوشن قد صنفت في قولب هابين، وأن تاجر قد بدأ بأورت قد صبحه في قولب إيطالية. وكل هذا يؤكد تحليل "تين" في فلسفة الفن الذي ذهب فيها إلى أن العبقرية هي حصوله ثلاث قوى أهمها البيئة. ويضيف "تين" قائلاً "إن الفنان يهمه يكن مختشاً فهو لا يختبر إلا النزير القليل!".

تأثر الحمات والصور، والعمر، الموضوع والاتجاه، والذهب، هي كلها من أثر البيئة نفسها على وجه التحديد. والفنان الذي يظن أنه يصور الماضي، كثيراً ما يصف عادات زمنه والحيط الاجتماعي الذي يراه من حوله، وليس أدل على ذلك من كله Racine تولير حين أخذت وفاة الإغريق والرومان كما تصورهم رأسين رقيقين، مهذبين مع النساء، ذو وداعة وحفظ، وإن الحلم الذي يتبع خطاهم يحكم من الفرنسيين الباقين في المنزل.

ويصف شكسبير إنجليز القرن السادس عشر في منايا وصفه الإغريق والرومان، وكذلك يفعل "كالدروتن" بالنسبة للإسبان، ومكان الشمع في "أنطونيوك وكليوباترا" وفي "بريتانيةوس" هو نفس المكان الذي كان يبحث في إنجليزها عام 1580 وفي فرنسا عام 1670 (10).

أما أثر البيئة الجغرافية فهو واضح جداً في الأثر الفني:

فقد خضع الشعر الإسباني مثلاً في القرن الحادي عشر لتنوعين من الإذان، أجاها ذو صيحة حرة والآخر ذو صيحة رهابية، ويرجع إلى أن كان يستمد موضوعاته من ظروف "كاتالونيا" تلك المنطقة التي قام النزاع عليها بين الغرباء والملصقين، فتقامها أغاني حروب المسلمين والمرأة وال أغاني الدينية المنبعثة عن الأراضي التي
فتخيل المربع يوجد في الأعلى ذات السقوف المحدبة على أعمدة الهيبوستيل.
وأحذز إيل فور، أن اللغة الفرنسية تبدو نجمة تشير إليها المبهرة hypostyles لاجتهادات الجاهز المحترفة منذ القدام حول السكاكين الكلي في واقع الأشياء المقدسة. في تلك القباب ذات النيات التي تحدد "الأقواس المشابكة" في السفوح المنعمة بالزجاج الملون. »، وتمكّن ملاحظة صورة الأهرام في السلسلة اللبية وفق سفح الوادي الذي حفظ فيه مقابر الترابيحة. كما نجد المظهر الخارجي والاجتهاء العام لأهرام "الكتاب" (21) التي تعلوها معابد الإله تتكزر إلى ماليه نداء، مظهر الجبال المتوسطة واتهمها. "والعبارة والموضوع cườiة كثيرة ماتم إذا من أثر الناطق الصحراوي الوحشة الجراداء، التي تكشف عن الوحدة المجردة العارية عن التفاصيل والأشكال الخمسية. ومن الممكن أن نقد على هذا النحو عدة كبير جدا من الفروض المتعلقة بالأجر المجرد كما هو الحال مشاهلا في اليونان ومصر وإيطاليا، أو يتبادل المناصر أو بآخر الصورة الإبداعية أو بناء آلة، وغير ذلك. وكذلك تؤثر العوامل المصرية في الفنون. ففي حين يغلب على شعب ما الميل التلقائي إلى التلوين، يغلب على شعب آخر الميل إلى الرسم: فقبلاء "البوصين"، يتغوصون في الفن التشكيلي في حين يكون حظ "السكافير" "Cafres" منه أقل بكثير. وفي حين تزدهر إسبانيا بموسيقى الشعبية أكثر من موسيقى العالم، يعد الفكس يحدث في ألمانيا، والإيطاليون والصقلياء...
بطريقتهم موسيقيون ممتازون، أما الإنجليز، فإنهم أقل بكثير في هذه الناحية وإن كانوا أقرب للجرمن والاسكندنافيين. وإن افتك الفرسان الرغوة إلى الملحمة فن المؤكد أنهم قد حصلوا عليها في العصر الوسيط. ولقد أضافت "الانترولوجيا" إلى علم الاجتماع الشيء الكثير، ولكن إدراك الناشر ذات القيمة العامة من بين بقية العناصر الكثيرة أمر صعب. فهناك وقائع لا بد من النظر إليها على السواء، وبين الاعتبار، منها السياسية والدينية والاقتصادية والمتعللة والفنية. ولعل من أحسن البحوث التي استطاع عصرنا هذا أن يسجلها بهذا الخصوص هو بالتأكيد بحث الأستاذ بير فرانسكي، الذي استطاع في مؤلفاته عن نشأة وتحقيق الفضاء التشكيلي جمع النتائج التي انتهت إليها بجهة الضخم الإنترو بولوجيا، الابستولوجي، الاستطيغية التكنولوجية ... لكى يبين بوضوح أكثر وحدة الفن والمجتمع التي لا تنفصل. وفي نهاية هذه النظرة السريعة، فإننا نعود إلى ذلك الموقف، صاحب كريست سوسولوجي، الفن في مدرسة الدراسات العليا، الذي حدث في مذكرة فريدة، في مجلة السنة الاجتماعية عنوانها بعنوان "الفن والسوسولوجيا". سمات السوسولوجيا الاستطيغية المستقبلية.
أبو النسيب
مشكلات الألفاظ
يبلغ عالم القيم الذي يتطور الفن في داخله من الابتداع لا يمكن معه أن نعد هنا كل إمكاناته. فأن قال المغال يدخلان في علاقة اتصال أو افرص أو ارتباط بالحقيقة والخير والملحة والقداسة وغير ذلك. ولم يعد التقارب الثلاثي للحق والجمال والخير أعمراً مألوفاً الآن، والأولى أن الرجل قد أتجه إلى النقيض: إلى القيمة السلبية التي استطاع الأستاذ ريمون بولان. أن يحللها بطريقة نفاذة. في مؤلفه المدهش الذي عالج فيه مسألة القبح والشر والخطأ (5).

Le Laid

<table>
<thead>
<tr>
<th>Le hideux</th>
<th>Le désordonné</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>L' horrible</td>
<td>Le difforme</td>
</tr>
<tr>
<td>Le démesuré</td>
<td>L’ informe</td>
</tr>
<tr>
<td>Le pompier</td>
<td>Le monstrueux</td>
</tr>
<tr>
<td>Le grandiloquent</td>
<td>Le disproportionné</td>
</tr>
<tr>
<td>Le boursouflé</td>
<td>Le bicornu</td>
</tr>
<tr>
<td>Le banal</td>
<td>Le ridicule</td>
</tr>
<tr>
<td>Le plat</td>
<td>Le risible</td>
</tr>
<tr>
<td>Le quelquonque</td>
<td>Le groïesque</td>
</tr>
<tr>
<td>Le médiocre</td>
<td>Le mièvre</td>
</tr>
<tr>
<td>Le moche</td>
<td>Le maniéré</td>
</tr>
<tr>
<td>Le tarabiscoté</td>
<td>Le disgracieux</td>
</tr>
</tbody>
</table>

(5) مجال القيم الاستطاعية أو الاكتسالة السلبية للفن، كما نجدها في مؤلف الأستاذ بولان.
وسوف تنحصر في محاولتنا على دراسة علاقة الفن بالعالم والأخلاق والدين.

1 - الفن والعالم

من المألوف القابلة بين الاتجاهات الاستعمارية والاتجاهات العلمية، فالفن حرية.
ولعب بالخلايا، أما الفن في عالم يقلل من متصلات في الضرورة المنطقية الخارجية للعقل الذي يبحث ويكتشف. وعلى الرغم من ذلك، فقد كان جوتو وليوناردو دافنشي فنانين عالمين في الوقت نفسه. فكيف إذن يتصل الفن بالعالم؟ يمكن أن يقال إن السبب في ذلك يرجع إلى مصدرها المشترك. فلفن كأعمال نشأ من الدين. ولهذا سيطرت "عبادة الكواكب" على التنجيم، وكانت بداية دراسة الظواهر تتجه إلى البحث عن الأسباب الدينية. كما أنتجت المحاولات إلى اجتياز الإجابة عن الآلة بإيمان متقد قد سرى في النحت الإغريبي، كما سرى في عمارة كاتدرائيات القرن الوسطى. غير أنه يمكن أن يقال إن الفن في الحياة كانت من مصادر الفن والعلم على السواء. وقد ذهب "كونت" إلى أن وضعية الفن لم يكبه التخلص من جوهر الدين، لم يفتقروا إلا في المرحلة الثالثة. وهذا ما يمكن أن يقال عن الفن. أما فيما يتعلق "بالصناعة الفنية"، فليس المعروف أنها كثيرة ما اعتبرت من أهم العوامل المؤثرة في الإبداع الاستعماري أو الاكتشاف العلمي في فجر العالم اليوناني. وإذا تكمن جانبا هذه السائل المتقدمة بالصدور، والتي تحتل كثيرا من الشكل والنقاش، فإنه يكمن البحث عن ضروب من التقارب الواضح بين الجمال والحقيقة. فلاجئ - سوى الحق، لأن الحق وحدها هو الجدير بالحبر، وهو يقول بله الكلاسيكيون. جميلاً وثدي، بل قال بي أيضًا الرومانسيكيون والواقعيون، والطبيعيون وأصحاب مذهب الصدق. واستطاع فردى أن يقدم ذلك المبدأ الذي يجدر بجميع الفنانين.
أن يستندوا بهم ما كانوا مثلهم، إلا وهو "اختراق الحق!" ومن المتاد أن يقال عن اللوحة المجلية إنها حقيقية لأن الأصالة صفة تضاف للنف، كما تضاف إلى العلم.

وقضايا عن هذا: فالمضوري للفن بوصفه عنصر أساساً في تكوين ثقافة الفنان، وفيראי، رأينا رأسا لا دراية له بالشريعة، أو مهدسا تنقصه أفكار الرياضة، أو موسيقية ليس لديه فكرة عن السمعيات أو acoustique؟ إن جزءا كبيراً من المعرفة العلمية يظل أساساً بالنسبة للفنان حتى لو كان ذلك على نحو ضمّ أو لاشموري، و بالمثل، قد يوجد في الهندسة حالاً ما يفتقر إلى تقسيم، أو تفسيراً استطحيماً للأشكال التي كثيراً ما طرحها بوانكاريه بوجه خاص.

والواقع أن الفن يتجه إلى التصور والقانون، أو الجوهر المجرد العام، وهو يهذبه الطريقة بأسلوب الفردية لونه، غير أن الفرد، وحله بقدر العلم لا يكون إلا شئاً كثيفاً عندصورة. فالضموري من أجل معرفته وثانيا لمالجته. وعلى ذلك يمكن القول بأن الواقع هو الأساس الذي يقوم عليه الفن والعلم على السواء، غير أن واحداً يضطلع بالبحث عنه، أما الآخر فليك يتجاوزه. فإذا صدق أن العلم هو الكشف عن نظام كله عام ضموري بواسطة القياس: فالأنس ما هو ذلك الإنسان مضافاً إلى الطبيعة، تحويل صورة الحقيقة المتعددة وانزاعها من مادتها. ويمكن أن يقال إن الحق بمعنى ما، أشبه بالرابطة بين الجوهر والخليفة، وصورة القول إنه الجهل الهندسي جميع القيم الأخرى.

2- الفن والأخلاق.

ولكن ما الأخلاق في نظرك؟ إنها شيء يعتمد على الاستطحيماً!» بهذه العبارة أجبر أندريه جيد، على أحد سالميه المتخصصين. فالأخلاق يكوّنان
من وجهة النظر الأفلاطونية تأليفًا ممتازًا. ولكن يمكن أن تكون النصوص النثرية لـ Sade و Baudelaire في عهد أقرب إلى حنين دوريون أو مؤلف «Jean Genet» ountains على طريقان فهو يعتبر الأسلوب والملمس دروسًا في الفضيلة والقتل والتهذيب و.. مما أنفسه الحقيقي؟ إنها تعلم الفضيلة والتهذيب في السلك والحوار أو، لقد حققت بعض الخير. وهذا هو أحسن أعماله».

هذه كلمة جائزة في الواقع، ولكن لا يمنع الأدب الأخلاقي عند فوتير ومعاصره من أن يفهم في كفته الساطر إن قورن بولتري أو لويز ريمون أو مؤلف كوريدون أو أولئك الثلاثة الذين كانوا ضحية النقد القاسى. وكذلك كان ديدرو Diderot لا بد من تقاليد الرسم والشعر، وكان يطلب في مجاله، وفي بيته في الرسم بتقديم الفضيلة في صورة هويه، والرذيلة في صورة مكروهة؛ والمروة في سفرية لاذعة، ذلك هو هدف كل إنسان أمن يحكم بالقلم أو بالмарش أو بالألم.

«le Fils naturel» والأمثلة التي اتخذها مؤلف «رب الأسرة» والأبي الأبطيع

ننجز لنظرية إثارة السريرية معروفة لدينا. والأصدقاء كما يبدو لنا الآن أن نقول مع تشوريل جوتية «ليست أدرى من القائل، ولا أعلم أين قيل إن الأدب والفنون تؤثر في الأخلاق، وأيا ما كان، فلا شك في أنه رجل شديد النقاء». كذلك يقول المؤلف مقدمة «الآنا دوموبان» - إن مثله مثل ميل يقول: إن بدوز البازلاء هو سبب مقدم الرجل. ويقول بودلير الشيطاني في هذا الصدد بصراحة
أكثراً: إنكم تعلمون أن لم اعتذر الأدب والفنون على الإطلاق إلا على أنها ذات هدف غريب عن الأخلاق، إذ يفسرون فيها جمال القصور والأسلاو، وإلى لعلم أنه في الأحوال الأثيرة للشرع الحقيقي لا يمكن للشعر أن يوجد أكثر مما يوجد الخير. وأن اللغة الباسلة للحروب والسكندر قد تخلّل انبعاثات الأخلاقية، كما تنهى زندقة الكافرون إلى تأكيد الدين.

وقد حاول شارل لازو في مؤلف له صغير خصب الأفكار بعنوان "الفن والأخلاق" أن بين استحالة الوصول إلى حل كامل في هذه الحروب الطاعنة بين الزهاد وبين عباد الجلال، فالفن إذ يتبع بين سيطرة الجلال وانتصار الخير قد يوضع تارة في خدمة الأخلاقيات، وقد يعود تارة أخرى إلى كل شيء، وقد يشارك بعض الأحيان في اتصال صوفي، أو قد يليق بالرجس أحيانا أخرى في الأخلاقيات. وانتهى شارل لازو في هذا المؤلف إلى إثبات النبي، إلى حل فيه مهادنة إذ استطاع أن بين في حدود إطار متعلقي لنظرية عامة في القيم، أن الإنسان، ذلك الحيوان المشغول بالمنافك، قد وقع في مأزق صارت القيمة الملائمة فيه مستحيلة؛ ذلك لأن شكلة الفن والأخلاق في حقيقة الأمر مشكلة زائفة في رأي لازو، أما القيمتان الحقيقيتان عند فهما المعتقد والمتالي. وعلى ذلك فكّر ما يمكن التطلع إليه يتلاحم في إيجاد حل للتنافس بين الفن والحياة لا بين الفن والأخلاق. ووافق أن الأخلاقيات تتطلب موقف الحذر من اللذة، لأن اللذة ليست سوى انحراف عن الواجب، ويبدو أن الأخلاقيات تتطلب باسم الأمر الملائمة خدمة كل النظم الأخرى لها، غير أن الفن يبدأن به يدور بطلاب كتلك ممثل هذه السياحة. ومن هنا تقوم للعاصفة بين الزهاد وعباد الجلال، ويتكون المصير الذي قدّره أطفالون في جمهوريته على الشعراء أولئك الذين طردم خارج أبواب المدينة متوّجين بالزهراء.
ولكن فكرة التسمية هي على السواء فكرتا لا إستطاعية ولا أخلاقية أيضاً، لأنها تضع اللذة في خدمة عروضها تقدم بذلك الحرية، والشريعة الطيبة، بل والأحرار.
ومن الطبيعي أن تكتسب هذه الأخلاقية قوة أخرى حين تكرس هذه الدعاية ذات الطبيعة المستبدة نفسها لامعة غروزة غير منظمة وتفسير ملأ ناجحة. فالفن ليس تابعا للأخلاق، بل هو مرتبط بها، وذلك بناءً على ما ينطوي عليه من استقلال وإخلاص.

3 الفن، والطبيعة، والصناعة، والدين

يصدرنا أن نذكر بقدر ما يسمح المجال، فكرة عن العلاقات القائمة بين الفن والطبيعة أو بين الفن والإدراك، الأمر الذي سيتضح في مذاهبنا الواقعية والفلسفية، أو بين آخر المخاكلة والتجمل، وإن كان من الصعب الفصل الثامن بينهما الصاغتين. فإن كل الفن واقعاً realiste، يعتقد أنه يستدعي كل المواضيع النفعية وأنه يقف حاجراً بيننا وبين السكانات الأخرى. إلا أنه في إمكانه أن يكون مثالياً بالقدر الذي يبحث فيه عن نظرات أكثر مباشرة وأشد عمقاً. بإصلاحنا عاداتنا الإدراكية. ولا بد من أن نصير فيما بين هذين النظريتين مجموعة البحث التي تتناول السكلاسيكية (التي تبحث في الملهمة ورومانتيكية (التي تنبه إلى الحياة واللون) وإلى الطبيعة (التي تقصص الواقع) والتأثرية (التي تبتكر إلى البصر والرونق) والرمزية (التي تقصص التباغ والتناظر والتكملية (التي تقصص التركيب والهندسة) والسرجية (التي تقصص التماثل) إلى أخرى.

أما الصناعة فإنها تعد أسوأ أعداء الفن لسببين: أنها تضع بها المناطر الطبيعية
وهى المسألة التي عني بها "راسكين Ruskin"، وأنها تهدم الأسلاوب حين le style的时候。 وكاتب العمل المتتابع، ولكنها تتوافق مع الجملتين من منظور البصورة ذاتهما من النظر. من حيث وجود "الملف في مناظر الصناعة" (171)، والعمل الآلى الذي يجعل قانونه الأول هو استبدال كل زيادة قياسية في الزخرفة (مثل هندسة العرابات الإتروسکية) ولا بد من المناسبة من ذكر المؤلف الهام، لذلك الفرنسى الذي مازال يعيش بإيطاليا، وقد روى وليام لويد Raymond Loewy للاستطاعات الصناعية والتجارية أو للدفاع القليل، وهو الذي نجح بواسطة إمكان التغيير السلمي للظاهر الخارجي للمبادرات سواء كان المنتج عرضة للخسارة سجاير في إعطاء الولايات المتحدة من الجمعية أثرودقة للانسجام. وقد روى معارضته هذه في كتابه: "سوق الفيح (72) را كيد" وقد تبعت فيه باستمرار مسؤولية الذوق وإخرجه في العصر الصناعي الآلى الذي قتلت الميكانيكا فيه التصوف في هذا الجسم الزائد التضخم الذي لم يعد للنفس فيه مكاتب، لوجاز استخدامنا اللغة برغوسية (81).

خلاصة القول، ما تزال هناك مكتبة بأسلوبها، وألف مشكلة أخرى يمكن تمدادها فيا يتعلق بعلاقات الفن بالدين. فالدين على ما ظهر لنا، يقدم للإستطاعة أبعادهم من ألوان حيث يأتى. إذا بدأ الفن بالقدس ليتهمى به. فكما أن العيار الوحيد للاستطاعات والتصوف هو النشرة extase، فكذلك يفرض الفن الأصيل نفسه في البحث الذي يتم بروح دينية، محاس لا ينتفق والوسائل المادية التي ينفر منها كبار البدعين.
وكذلك كما كان الحق هو الخور لكل القيم الأخرى فالقدس غاية لها، فهو النموذج التمالي الذي يتجه إليه جميعنا ضرورة. ولئن لم يكن الفن سوى درجة من درج هذا الصعود إلى المطلق، إلا أنه قد يكون بهذا الوصف أكثر الدرج تأكيداً ولعل أكثر الوسائل التي وجدها الإنسان قدرة في محاولته أن يستحضر النموذج في الواقع أو الألفية في الإنسان (106).
الفصيل الثاني

نبع التفوق المبدئ

1 - المذاهب الكلاسيكية

اقتصرت المذاهب الكلاسيكية عموما على تسجيل هذه القسمة الثنائية المصطلح. الفنون: فنون متعلقة بالسكان، وفنون تنتمي إلى الزمن. وفي التصنيف التقليدي الفنون تقابل الفنون التشيكية الثلاثة (العبارة، والنحت، والرسم) الفنون الإيقاعية الثلاثة (الرقية، الموسيقى، والشعر) وهي التي تُسمى في الافق السابع النبي السيني توجها. وعلى أساس هذا التميز يمكن الحديث أيضا عن فن Télévision ثم سيكون الفن الإذاعي (وربما في تساع وهو التليفزيون)، وواصل عاهل الصور المتحركة وغير ذلك إذ لا يوجد ما يجعل هذا مستحيلا. وتمكن فضلا عن هذه التشكيل، الذي يتصف بها هذا المذهب، فهو أقرب إلى تخطيط مزروع أو إلى محاولة تنقصها الاصلاحية، إذ لا يوجد به خيال للدب، ولا للقصة، ولا للسرح ولا لنيرها. وكذلك تتخلص أحد اكتشافات الأستاذ سوريو الكبري في تقدمه للمصادر بين الفن التشيكية، والفن الإيقاعي، فقد أظهر كيف تطوى الفنون التشيكية في الحقيقة على زمن جوهرى مثل الفنون التي تتصف بأنها متعلقة بالزمان، كما بين أيضا كيف تكون الفنون الإيقاعية بدورها مكانية مثل فنون السكان. فالسكان أهمية في الشعر: طباعية نظم «السلاسل الجرام» عند
«جيهام أولريل» (110)، مثلًا ضرورية إلى حد أن غيابها يجعل شعره غير مقبول... 
وعبّة الزهر» عند ما لا يهمية plastically، ربما تتعلق على طريقة تشكيلية. رمزي مثال على الرسوم غير التصويرية بواسطة الصويا البيضاء بين السكليات. أما الزمن فهو أساسي في العارة والرسم، ومن العبث أن نشكر هذه الصفة الظمانية المرتبطة بعظمة المعابد الإخريجة، أو في السرعة الحادة للنحت النطفي اللطيف، أو لضخامة النطق "الرمان"، أو الزمن كثير الاتفاق في زخرفة النطق الباروك، أو في الحركة المرسومة في الفترة العصبية في فن ثان جوخ أو في الزمن الذي ينهدي عند هنري ماتيس.

2 - المذاهب الحاضرة

حاولت المذاهب الحاضرة مقاومة هذا الميل إلى التبسيط، وكانت من أكثر هذه المحاولات شهرة وأضلاع محاولة التصنيف الطليعي عند آل اللانغ، فهاك طائتان ترتسان بذاتها في مجموعة الفنان والمؤلفات، هما فنون الجماعة، والفنون الفردية... ومن الواضح أن الرسم، والنحت والتأرير، وفن الخزف، وفي الناسيم، وكذا بعض أنواع العارة تفسر جيداً علاقة الفنان بالشيء، بغير حاجة إلى التعاون المباشر مع الواقع الإنساني الحاضر. وقد ستهت القرص لآلان أن يضيف الرقص والترويج في المجموعة الأولى، والشعر والبلاغة في مجموعة أخرى ثانية، والموسيقى في ثالثة، والمسرح في رابعة، والعارة في خامسة، والنحت في سادسة والتأرير والرسم في سابعة، والنشر في الخيل الآخر.

وفي هذا الاتجاه أيضاً لابد من ذكر محاولة التصنيف البنائي للفنون الجميلة التي
استطاع شارل لالو تصورها في أواخر حياته (وهي في اعتقادنا آخر عمل هام له في يونيو عام 1951) [11] وقد استند المؤلف فيه على سيكلوجية الصورة كنقطة بداية، واتبى إلى نوع من التضامن البنائي ذي نطق طبيعي، وضع في سبعة أقسام رئيسية لتحديد كل المظاهر الكبرى الحاضرة للحياة الفنية والسيم «المركبات البنائية الخاصة بالفنون الجلية هي Suprastructures (1) الأبنيّة، ومركبّات الأبنيّة الخاصة بالسّمع، وهي تنظيم أسلوب القوانين الفيزيائية والسينيوفرولوجيا للذبذبات الصوت، مثل الموسيقى الأوركستريّة والجماعية أو متعددة الأنامل (dolyhermonie)، مع (استناداً) مختلف الأبنيّة السفلى مثل موسيقى الفرقة الوترية أو الفرقة الغربية بكافّة أنواعها أو أي إتصال أو إضافة لأبنيّة سفلى مثل الوضعية الفيزيائية.

(2) الأبنيّة، ومركبّات الأبنيّة الخاصة بالبصر، وهي أساليب المجال البصري أو التفسير الفني لقوانين البصريات النظرية: الثارين، والرسم، والنقش، الخ...

(3) الأبنيّة، ومركبّات الأبنيّة الفنية الحركية التي تقابل خطوط السير الديناميكية، مثل فنون الحركة الجسدية ومقابل الحركات والاتجاهات والموسيقى الإبداعية مثل الباليه، والأورّيا، والرقص الشرقي بالأيدي والرأس والبطن والرقصات الشعبية والبهلوانية الخ... أو فنون الحركة الخارجية مثل نواير الملاك، ومساقط المياه المضيئة الخ...

(4) الأبنيّة، ومركبّات الأبنيّة الخاصة بالعمل التي تقابل الشخصيات أو الإرادات التي يفترض أنها حرة في أنواع الصراع، مثل المسرح والسينما الصامتة والرسم المتحرك والأورّيا والأو بري كوميكت والأو بريت.
(5) الأبنية و"مركبات الأبنية" الفنية للبناء وتقابل المواد أو أسلوبية المواد الصامتة:
منها مثل العارة، أو الحية مثل النحت، أو النباتات والمناظر مثل فن الحدائق.
(6) "الأبنية" و"مركبات الأبنية" الخاصة باللغة مثل الشعر والنثر،
والنثر النظير.
(7) "الأبنية" و"مركبات الأبنية" الحسية، مثل فن الحب في العشق السوئ أو الناجر، والمعتقدات الفرعية في السير، والشذوذ الجنسي.
وذلك "فن تهذيب المأكل" أي فنون الغذاء والشراب، وفن الروائح، والأبنية المسمية
والحرارية.

وتكيف النظرة السريعة إلى هذا التخطيط لإدراك زيادة خصوصية وتعقيده على
السوئ - بيد أننا نتناول كذلك البحث الحديث "مدخل إلى الاستطلاع"، لموريس
نيدونس، فنجد فيه تقنيات أحدث وأبسط إلى حد كبير، وإن كان أقل دقة من
تصنيف لاعو - في هذا المجال من الصعب ألا نكون على دقة تامة، ومستحيل
ألا تتعرف وعبيثنا نحاول ألا نكون متسمعين.

والفنون الأساسية عنده، تتبع الخواص الجسمية: أي الفنون العضلية - العضليّة
(الرياضة والرقص) وفنون البصر (الغارة والرسم والنحت) وفنون السمع (الموسيقى
وال أدب) وفنون تجمع بين البصر والسمع (المسرح والسينما) (111). وعند مؤلفنا هذا
تعتبر المعطيات الحسية للزم و الألف دُنيَّة تافية إلى الحد الذي لا يمكنها على أي حال
من الأحوال أن تؤدي إلى فنون حقيقية. وفي الواقع أن هاتين الحالتين يتعارضان
ل نوع من الضغط، فهما يتعلق بالذوق لا يوجد له سوى قاصر ضئيل هو "فن
تهذيب المأكل"، أما فيما يتعلق بالذوق فإن تناسب الروائح لا يبره المطالبة له فن
كبير يصدر عنه". (ص 64)
والسبب الرئيسي الذي من أجله لا تنتهي بنا هذه الحواس إلى فنون حقيقية هو الطابع الجنسي السائد في الإدراكات الشمية أو الدقيقة في الصعب أن نفقد غزيرة النفذ إحساس النزوع أو الشمع، وهكذا الإحساس الأخير سريع التصال بسخاءات الجنس.

غير أننا نصّل لأنفسنا أن نعارض هذا التصور: فلا سبب في الواقع نحور على الفن أن يكون جنسيًا، أو على الأقل دا صيحة جنسية؟ بل من نتهدد أن الفن إما أن يكون جنسياً أو لا يكون: فالفنان الكبير لا بد أن يعشق الصونانة ( Sonate ) أو اللوحة أو القصيدة التي يؤولها بل من المستقبل أن لا تكون هَذَهّ ( البجاوية ) بمسحة من التمشق.

وعلى العموم فإن « فن تهذيب الأكل » يبدو لنا فناً كبيراً gastronomie جداً، وبمجرد استعداد ما يُظهر بالأخير، نندعو نيل، على أنه فن ضرّ في مجال الفنون الجميلة يبدو أمراً شاذًا، إذا لم يبدا في الحقيقة من الاعتراف بمساواة أساسية بين جميع الفنون منذ اللحظة التي تتجاوز فيها مرحلة الانتماء في الحقيقة المادية أو الأعمال ذات الاستخدام العملي، بل إن جوزيف سوجوند ليؤكد في « بحث في الاستطيق » أن الحواس التي يقال إنها ضد الاستطيق أو الفنون المكلفة لها القدرة على الأقل على بعث احساسات استطيقية حقيقية على السواء، مثل الفنون التي يقال إنها ذهون كبيرة، فلمع الدموع والشم معطيات استطيقية لا تقل في تناسقها عن عالم اللمس أو السمع.

وقد يُدأ أن بكل حاس هذا الفنزع للفنون وأنكر أن يكون له أي قسط من الفن.
3- تناظر الفنون

ومن قبل جوزيف صويل، سبق للأستاذان سوريو في مقاله "الفن والحقيقة"، تصور فكرة تناظر الفنون التي لا تنطوي على أي تميز بين الفنون الصغرى والفنون الكبرى، أو فنون المكان وفنون الزمان، أو فنون البصر وفنون السمع، أو فنون الذوق أو السمع (111). وأساس تصنيف يقوم على مذهب دائم لا بداية له ولا نهاية (فهم دائري بالضرورة) حيث تميز الفنون فيه بفضل درجاتها الأولى أو الثانية. وتوضح اللوحة التالية معنى هذه التواء الأساسية.

"تصنيف الفنون عند سوريو"
الفصل الأول

مناهج الحب في الفن

١ - موضوع الاستطمقا

لا يتسع المكان للحديث المفصل عن المجال المكتسي بالاستطمقا بوصفها عناية متميزة عن تاريخ النقد أو الصناعة. وقد أمكن القول بأن: "الاستطمقا في مفهئه الضيق تتراوح في المعرفة التي تطلب من أجل اللذة الصادرة من حدث المعرفة ذاته. وتثبت فئته تنطبق على كل الأشياء القابلة للمعرفة وكل الذوات القادرة على المعرفة النزهة والابتكار بهذه المعرفة (١٠)". ويتوجب على ذلك أن الاستطمقا اقتنع بأن يكون الفن هو هدفها الوحيد بل تقدّم أيضا الطبيعة وكل أنحاء المجال بوجه عام. ويفسر الاستاذ إدجار دو بريفن رأيه بأن يقرر "أن الاستطمقا العامة لا بد وأن تقتصر عند حدود لائحة عالم الرياضة، وأن الابتكارية لا بد أن تدرس أنحاء اللذة الروحية الخاصة". غير أنه يبدو أن مثل هذا التصور غير ممكن الفن بله، في الواقع، ولا فيها يجب أن يكون. وإن فالفي مجال الاستطمقا سيكون على هذا النحو لان катал في اتثاثه، إذ يجب اعتبار الاستطمقا فلسفة للفن وليس أكثر من ذلك. ويمكن أيضا الفردية بين الاستطمقا السكلاسيكية وبين تطبيقاتها الحديثة التي تمتلكها في الفن. وقد سبق للكاتب أن قال عبارته الشهيرة: "تكون الطبيعة جميلة عندما تتزاحزه العين، ولا يمكن للفن أن يكون جميل إلا إذا شعرنا بأنه فن"، وحين يتزاحز إلى جانب ذلك مظهر الطبيعة، وكذلك يقول هيجل على نحو أكثر صراحة: (١ - علم الفن)
« لا يظهر الجمال في الطبيعة إلا على أنه انكسار للجمال الذهن ». ومن هنا فلا بد من اعتبار الاستطاعا دراسة خاصة بالنفس وليس بالجمال الطبيعي على الإطلاق.

ومثلقول "مستقبل الاستطاعا" يهدف إلى اعتبار الوضع والمثلج للعلم الناشئ، ويعرف الاستطاعا بأنها "عالم الصور"؛ وليس هناك ما يمكن قوله خيرا من هذا. ولا بد من أن نكرو مع الأستاذ سوربو أن الاستطاعا بالنسبة للفن هي بمثابة العلم النظري بالنسبة للعلم التطبيقى النظري له (116).

3 - مناهج الاستطاعا

وذلك نرى أنه لابد من الاستطاعا أن تنفصل عن تاريخ الفن الذي لاحظته
معه إلا في علاقات عارضة وناقية، فالنظر في التاريخ هو مجال زمني
"كروچوتي" أما مجال النظر في الاستطاعا فهو مجال منطقى: نظر الفن يضع كل
ما تحققه الاستطاعا من سياقه في محلة ناسيا، بحيث يتم مؤرخ الموضوع التاريخي
"باخ" أما فيما يتعلق بالاستطاعا فإن له جزء أساسي بين "جان كريتياين"
ولا "جان سيستيان". والزيف بهذا الصدد لا يدخل في الدراسة الاستطاعية إلا
بصفة غير أساسية، فتبني فوربي كان في الواقع حقائق "نسب لان ميجر
(117) فإن جاز للحكم الذي يصدر عليها أنظل واحدا بالنسبة للاستطاعا إلا أن التاريخ
يرفض النشأة بين الأحكام التي كان يمكن أن تصدر على هذين المؤلفين. وعلى
ذلك تلتخص مسألة النهج الاستطاعي بسياسته في معرفة مدى إمكانه التخلص من
تعد "ينصف بالضرورة بأنه مصدر للأحكام" وتقدير أي تقوي، فالاستطاعا
ليست علم معياريا بالضرورة، وإن كان التعدد كذلك دائما. وهنا مختلف المنهج
باختلاف الاستطاعيين وأو رجعنا للمقارنة الطريقة المذكورة في كتاب "مستقبل
الاستطلاعات: فسوف نفرض أن مجموعة من الاستطلاعين قد صادفتنا خطاً فاكماً على عمله، فيصبحه البعض - (سقراط وخنر) - أما الآخرون فينظرهم منه محدثاً نظرية للحفل (مولر وفرنان وشيرل لارو) - أما إلا ما يتعلق بالصراع ذاته في المجيد أن نذكر أنه لن يستمع لأحد على وجه السؤال، بل سيذكر في آثاً» أما بالو أو هوراس فسوف يتجاوزان النصوص له: إنما يفرضان عليه قوانين مهتة! والاستطلاع الحاضرة، مازالت تنذب ببعض منهج اجتماعي متطرف في نسبه، وتخطيط سيكولوجي ذاتي في أغلب الأحيان، واجتهاد ميثافيزيقي تتكون الدمجية صفته الفائقة. وبدو أنه لا يد للاستطلاع من أن تنجب عام إلى نظرية موضوعية بحرية. فالمنهج الصحيح للأستطلاع كا هو لكل العلوم لم يعد مسباراًان normative ولقد أصاب الأستاذ جايتون ينصح في إسراره في مؤلهة للموقع مدخل إلى الاستطلاع الأدب» على ضرورة تجنب هذا الخلط بين الاستطلاع والند، ووجه الخصوص بينها وبين الفلسفة كي يمكن اعتبارها من الآن فصاعدًا عامل هو علم الفن.

- نظرات أخرى

هناك اعتراضات عديدة، قد أثيرت بخصوص قيام علم للذوق أو فلاسفة الفن، أو صفة فنية للحساسية. وليس الوقت وقت السؤال على إذا كان قيام علم الاستطلاع أماراً مكمياً، فقد سبق أن بيننا أنها قامت بالفعل لدى عدد كبير من الفلسفة والملاحة. ومع ذلك فقد بقي أن نقول إنه «لا مشاحة في الأدوات»

De gustibus non disputandum.

وقد بين هيجل بوضوح في الثلاثين الصفحة الأخيرة من مؤلفة «في الاستطلاعات(118)»
أن مثل هذا الاعتراف لا يعله. إذا لم يوجد هناك فن ولا جمال بل مجرد فنون وأشياء جيدة متنوعة يختلف بعضها عن البعض الآخر بقدر الإمكان، فمن الواضح أن الاستطاعة لن تكون علما. يقول هيجيل: «إذا ما يجب أن يستخدم كأساس ليس الجزء ولا ميزانه الخاصة، ولا الأشياء ولا الطواف ولا غير ذلك بل الفكرة فقط». ويجب أن ننظر إلى الموضوعات الجزئية التي تتصف بالجمال في الجمال بالذات» كما يقول أفلاطون في هياس الأكبر (287). على أن الاستطاعة إن لم تجد حتى الآن المعيار المطلق للجمال بالذات، فإن هذا لا يدل أبدا على اختلافه بالنظر والأخلاق، بل يمكن القول بأن الجميل أو الحق يدل على ذاته pulchrum, vel, verum index sui» وكذلك أصاب هيجيل بقوله: «إنه لا بد لنا من البدء بكلمة الجمال... لأننا نتلقى بذلك الصمود والحرية التي يمكن للتنوع الكبير أن يخلق لنا، أو الاختلاف اللائي الذي يتصف بالجمال».

وخلاصة القول أنه لا بد من التفكير عند ابتداء من الأدوات:

"de gustibus philosophandum."

وي ينبغي أن ندرك أن الأمر لا يتعلق بجمال شيء في ذاته بقدر ما يتعلق بالتفكير في موضوع نادر الفضي أو فائق الروعه. فنناك في الحقيقة شيء مشترك بين الإبديء، والسكاندرائية، والمستورة، والنسوانة، والرسوم المتحركة، والراجيدية... إنه لحالة تأليف كل منها، موضوع الفن ليس شيئا في ذاته، إنه ليس موضوع للدراسات الاستطائية إلا عن طريق النظر أو حين يكون فيه، إذ أن موضوع الفن هو قبل كل شيء، الذات التي تفكر فيه والتي تخلقها والتي تُ tüketو، والتي تتأمل أو تذكرها. موضوع الفن، كرسوم ليوناردو مثلا، ليس هي مسألة عقلية Cosamentale ولكين كيف يمكن التفكير فيها هو في جوهره إحساس أو حياة أو حلم أو غير ذلك؟
يقول هيجل أيضاً: "إن الجمال يوصف موضوعاً للخيال، أو للحس، أو للإحساس لا يمكن أن يكون موضوعاً علم ولا يستجيب للمعالجة الفلسفية". وقد يخطر أيضاً هذا السؤال: كيف يمكن للإحساس أن يكون موضوعاً لدراسة تصورية؟ إن الفنان عاطفي خاص، فهو يقع بالاستنتاج أو بالدروع؛ ومن المستحيل عليه أن يفكر وتبدي الاستطلاع لكثير من المقول التفيرة أنها مدَّر عليها بالعلم والاصطلاح، مادام الفنان الكبير يستجيب "لشيئته" على طريقة "شافو برمان". وعمليات الخلق أو الدروع أو الأداء في الفن لا يمكن أن نفسرها بل إننا نحياها، فقد كان "لامرتين" يقول: "أنا لا أفكر أحد..." غير أن هناك الكثير يمكن قوله في مقابل هذا الوجه. فلفنان يتأمل في الواقع أكثر مما نظن، في الإحساس استدلال وهو ليس مجرد حادث عارض: وتوجد فكره ideae في باطن الإحساس، كما يوجد للفكر "تجريد إحساسية" وفكره الإحساسية أو هذه الصورة الأساسية هي كالتصور.

ال련 يمكنها أن تضع الذات الشاعرة على قدم المساواة مع الذات المحكمة.

وفضلاً عن ذلك فكثيراً ما يبدو أن الحديث عن الفن لا يشتم بسمة الجد، إذ يوجد فينا يتعلق به هم سابق متآصل عند كثير من الفلسفة الذين يؤمنون عن طيب خاطر بكلمة قايلون إلى قالها بابتسامة: "كل ما هو ابتكار فهو مشكوك فيه..." ولكن لم يبق المؤلف نفسه أياً من الفلسفة إليها إلا سوياً لمع بالأفكار؟ ففلاسفة الفن متسامحة في الواقع مع كل فروع الفلسفة وفق ذلك فنهاك ألف ميتفاقيون ومتافاقيون يفسرون من الاستطلاع لافتيقاً نطق ارتكازها في الحسوس. فالأخلاق تعتد على الفن، والمنطق على العلم، أولاً تمتد الاستطلاع على الفن؛ ألا تشكل مثلها أيضاً ليس بالضبط عند كثير من كبار هؤلاء المفكرين؟ فالفن عندهم ولا كان لا يشمر به هو ذلك النشاط التائه الباطل في كل الأحوال، الضائع في
«المدينة» أو كما يقول جوزيف بيدروم: «ليس عمل الفنان مهنة». ولكن ماذا يكون الاستطعيق؟

من المؤكد أن مؤلف القرن الثامن عشر، وعندما كبار مؤلف القرن التاسع عشر قد خلقوا من بعضهم فكركة مزروعة بعض الشيء عن علم الجمال. وهناك كثيرون قد اضطروا إلى اصطلاح أساليب غناء عند حدوثهم عن الشعر، فأصبحوا بكل بساطة منتجي المذاكر الدامية، وآخرون أرادوا أن يكونوا مؤثرين إلى صعوبتهم ومحض ضعفاء في القلب، ولاذعين عند تمر بظهرهم للترويجية أو حلقات عند تناولهم الرائع، فسأكموا اصطلاحاً مثيراً الصورة بدلاً من الصورة. والخطر الدائم في هذه الأحوال هو الوقوع في الفخ، وخصوصاً ما انتقلت الاستطعيق في هاني بن العبديين، السوية والاسطعيق. فانصرفوا إلى تلك الأحاديث في الجمال ذاك الأحاديث المفيدة التي كانت تنتهي دائماً إلى التفوق في آخر لحظة يمكنها أن تعلق في الكثرة. فقد يمكن أن تنتقى الاستطعيق أصلاً أخرى أكثر، وقد نزل علم النفس عن تقديره.

منذ زمن طويل، فلا ينبغي أن يتخلف علم الجمال. ففي إمكان الاستطعيق أن تصبح عالياً، إنها صناعة فنية، ولها الحق أن تصبح مهنة. ولن يستطيع أحد أن يوفي القول في الإسهام الذي أضاف الاستطعيق إلى أديب المتحدثين والمحافظين، ولا بد أن تذكر هناك دائماً الاستطاعات، فعندما يتعلق الأمر بكتابة السخافات فهي تكون من السهل حقيقة أن تؤلف فيه أضخم الكتاب.

وفي مقابل أن القرن التاسع عشر، يسجل القرن العشر نادرًا أو نادرًا، إنه يبقى الاستطاعه مهلاً. فليس بأس أن الاستطاعه الحاضرة سوى طريقة، إما أن تقع في مجرى العاطفة الشخصية أو أن تصب عادة. وإذا رفض الاستطاع أنه تكون مجرية، دقيقة، مثبتة، فسيرة أن تكون من الوجود.
حواش وملاحظات

يمكن تلخيص رأي فاليري بصدٍ هذه العبارة كما يلي:

(1) "...رغبة في الاستطلاع الميتافيزيقي، المتعلق باللذة وفكرة الجمال، فالفيلاسوف في مباهٍ في الأشياء ينتمى إلى نوع من العرفئة لا يرجع إلى العقل الخالص وحده، ولا إلى الإحساس وحده، ولا إلى مجال الفعل العبد للإنسان، ولكنه يأخذ بنصيب من جميع هذه الأحوال، وقد كانت اللذة من أم الوضعات التي اعترفت الاستطلاع بحبتها، فإن تلك نوع من الذاضع يثير الفكر والعمل وينتهى إلى فكرة الجمال.

المقال الافتتاحي للمؤتمر الدولي للاستطلاع وعالم النفس" باريس عام 1937.

المقشر بكتاب "التنوعات" ج 4 ص 237 ص 265. [م]

(2) الاستطلاع. أوبية. نشرة باريس 1944. ج 1 ص 12. ترجمة
جان كليتش.

(3) اشعر هذا المعنى في الجزء الأول من "ندد العقل الخالص" الاستطلاع الترسبنتالية، بحث في إدراك المكان والزمان - الصور الأولية للجسيم.

(4) المراجع نفسه - المؤتمر الثاني الدولي للاستطلاع.

(5) مجلة الاستطلاع السنة الأولى عدد 1 نص التقدم 1948.

(6) يشير المحرف (م) إلى بعض الإيضاحات التي أضافها النزهة وهي غير موجودة بالأصل الفرنسي.
هذا الكتاب المختصر، فيه كثير من الفجوات، فقد استبعدنا كل ما يتعلق بدراسة الفنون، والصناعات الفنية، وعلم الجمال الطبيعي، وعلم الجمال الصناعي، وكذلك كل ما يتعلق بالكوميدي أو التراجيدي، أو بالبهاء أو السمو، ويمكن فينا يتعلق بهذه الموضوعات الروع لكتبة شارل لازو "أفكار في الاعتيقا" (1948)، "ومنخل إلى الاعتيقا" لدى نسيل (1953)، وكذلك إلى "الاعتيقا أو علم الفنان" لزمينا جان ميكل (1949)، و"بحث في الاعتيقا" اح. سووند. 

إسكندر جوثينب بوجارتن، أستاذ في جامعة فرانسكوري. نشر مؤلفته Aesthetica استططا 1950. وهذا هو تاريخ ميلاد علم الفن.

لقد افترضنا منذ البداية أننا لا نتكلم إلا عن الفلسفة وليس عن المبدعين، على الرغم من وجود استططا قد تكون لدى هؤلاء، سواء كانت ظاهرة أو كامنة. فاستبعدنا بذلك كل استططا قد تكون متفرعة عن الفنون الجراثية أو عن نظرية عامة في الفن سواء عند ميغاليل أنجلو حتى يل فلادير، أو عند بولو حتى أوجين دولا كروا، أو عند لسينج حتى رودان. وكذلك الحال عند الفلاسفة الذين بقيت الاستططا عندم فنية كما عند ديكارت وبرجوا، واستبعدنا أيضاً الباحثين وكتاب الفن والهواء على اختلاف أنواعهم أمثال: مارو. وروحينه كاولو وجايتطان بيكون Picon الفاعل يتعلق هنا بالاعتيقا في معناها المحدود بصرف النظر عن الأعمال الأدبية.

انظر بوجه خاص B. م شول Schuhl: "أفلاطون وفن زمانه" (1952).
(10) ريموند بابيه "بحث في منهج الاستطiqueta" طبقة فلا مرينون (1953).

(11) كينكياتوس، Cincinatus، Lucius. Quinctilus

يعمل بحثنا حين دعي لدافع عن الجيش الروماني الذي حاصر الإيكيرون على جبل الجيدوس، وأيضاً بلاه هنا حتى صار دكتاتورا غير أنه Aequi ترك الحكم وعاد إلى حقله. ويضرب به المثل في ما كان يتصف به الروماني القدم من بساطة وتفشي في القرن الخامس قبل الميلاد.

(12) انظر فايروس (1451).

(13) "روبان" أفلاطون ص 305-307.

(14) المرجع السابق الذكر ص 72.

(15) انظر "فايدروس" 246 د.

(16) بابيه: "ليوناردو دافنشي. اللطف 1933 B.- Bayer. La grace في هذا الجانب من البرانس، خطاً عنها) "تسب هذة المباراة لابسكال.

(17) أن نطول الوقوف عند ديكارت، إذ لم يتملك بوضوح في الاستطيقة: وحيل d' Alonnes القاري. إلى يبحث لزميلنا: أوليفيه ريفو داللون في مجلة العلوم الإنسانية. ليل، يناير 1951. وعندانه: "استطيقة ديكارت". وقد بين المؤلف أن ديكارت لم يقدم استطيقة، إذ كان من المستحيل بالنسبة له الجم بين الحس والفكر أو قدرة الإدراك وقدرة الحكم.

(18) "مقال في الجال" (1761).
(20) 1724 - 1804.
(21) Lafont Bouyali: قاموس المؤلفات، جزء 1 ص 584.
(22) Bempianti: مبادئ استطاعات، مجلة الفلسفة.
(23) Schuwer: النظرية الفنية كأنماط، برونز 1932.
(24) Knox: "النظرية الاستطاعية لكانت وفج، "ص 79.
(25) "الاضطلاع، علم التعبير، ولغة عامة. " ص 300.
(26) "محاولة في الاستطاعات، " Contribution à l'esthetique، باريس 1953.
(28) النظرية الحديثة للأساتذة: "ميكيل دوفرن 1953.
(29) الجزء الثالث ص 275.
(30) يقول فكتور كوزن: "لا ينبغي إعادة خلق الجمال، وقدرنا على هذا العملية بالموضوع، المرجع السابق ص 176.
(31) "لبحث عن استطاعات برجسون، "انظر التحليل المبكر لباج "بحث في النهج في الاستطاعات، " 1953 أو "برجسون" لبانكايتش.
(32) انظر شارل اندار: "التحاول الاستطاعي عند ينشه، " 1953، ص 14، Andler.
(33) كل هؤلاء ومن ينضم إليهم حاولا استباقا، فلسفة الفن، ولكنها كانت تحل في لام الفن.
(34) "عَن الحَقِّ وَالجَالِلِ، وَالخَيرِ" 1853 ص 252.
(35) ميخايل أوغسليف شفروال: "كميات فرنسية عاش في القرن التاسع عشر 1786-1889، وقام بإبراهيم تجارب على الألوان، واهتم بدراسة الصبان، وعمل مديراً للمنتخب باريس.
(36) مجلة الاستطلاع، جزء 6، كرامة رقم 2، مكانة شارل لافل في الاستطلاع الفرنسي المعاصرة. 1953 ص 183.
(37) شفروال: فى يتعلق بالأثر التبادل بين لوين على بعضها. (مذكرات أكاديمية العلوم باريس، عام 1832). 
ولنزن: Farben etc. Ann. de Poggendorf, 1838.
ولذلك شفروال.
Fechner, Tatsachen . . . ., Poggendorf, 1840.
Chevreul, Notes sur quelques expériences du contraste simultané des couleurs, ac. dés sc, 1858.
Fechner, Einige, etc., Leipzig, 1860

(38) انظر مثلاً لوى Loewy: "عين القح سيء" 1953
Cf. Vorschule der Aesthetik, (39)
أو الاستطلاع التجريبية عند فنجر لشارل لافل 1908-1908 الفصول الثلاثة الأولى.
OP. cit. p 52. Vorschule der Aestheik. (40)
(41) وودورث: "علم النفس التجريبي" ترجمة فرنسية 1950، جزء 1، الفصل 16.
"الاستطلاع التجريبية".
(42)
وانظر أيضاً شاندلر: مراجع في الاستطلاع التجريبية Chandler.
مطبوعات كاليفورنيا 1938. وقد Bipliography of Exp: Aest:

سار في نفس الإتجاه كل من ت مونرو Munro محرر جريدة الاستطبيقة Ogden Journal of Aesthetics أو وجدن، ون. أرن هم Arneim.

Max Dessoir وبيتشر، تمثيل، ولبس Lipps أو ماكس دوسوار Witmer السابق واللاحق على غنبر.

Vatenkine و Puffer، وفوكس، Myers متاجة تعود ما يبر، و ووفر، وفلكين، وENS، و Perner، وفرونون، وجرانجر، وBienius، وBECKKORD وGranger وغيرهم.

(44) أنظر محتوى اللاحق «استطبيقا العمل». وقد ظهر منه جزء في جريدة العلم العامة.

عدد واحد - عام 1954.

(45) الفنون وعلاقاتها المتبادلة . 1954.

(46) أنظر لكرتوشة، الفرنسية: ملخص استطبيق، والاستطبيق، وعلم التعبير واللغة العامة، والشعر، ومحاولة للفقد الذاتي الخ...

(47) طبعة 1936 - المطبوعات الجامعية الفرنسية.

(48) "بحث نقدى لاستطبيقا كنت" ص 106.

Einfühlung، Empathie.

تعني في الأصل التجربة الخيالية التي يسقط فيها الإنسان دوافع الذات اللاشعورية على الموضوع. ويقال إن أوسط قد أشار إليها في كتبه الخطابة einfühlung (1932، ص 114، 111) وقد وضع تيودور ليبس Lipps نظرية في 11
ليفسر بها تجربة الإنسان التي يسقط فيها إحساساته على العالم الخارجي مثلاعند

(97 - 1893) Aesthetic sympathy

يرجى أن العبارة الأخيرة تغلب الجانب الشعوري. ولذا الاصطلاح أهمية كبيرة في علم النفس

« The Beautiful » "الجمل

Vernon Lee

[م]

Auber 1947 (0)

المطبوعات الجامعية الفرنسية 1934 (1)

المؤلف الهمام لبرنارد بروننون "الاستطابة

وتاريخ الفنون المغربية " عام 1953 (2)

(3) "المتجه في الاستطابة" فلامريون 1953 ص 101 ، أول عبارة من الملاحظة

الافتتاحية للاستطابة في السور بون 8 ديسمبر عام 1944 (3)

(4) "دولة كروا "الشعر في الفن".

(5) المرجع نفسه ص 177 (5)

(6) انتظر عدد خاص بписание الاستطابة - أبريل - مايو 1953 مهدى إلى

شارل لاو (7)

P. Claudiel 1886 - 1955 (7)

تأثر برايمو، وفي كنيسة نوتردام تملكته المقدسة السكانوريسكية فقال "في

لحظة واحدة التقية قلبي قامنت! 

"Eu un instant, mon coeur fut touché et j'ai crus!"
وخدم في السلك السياسي سفيراً في فرنسا في الشرق الأقصى وفي أمريكا الجنوبية، وكان أكثر إهتمامه بالشعر الغنائي والديني، وابتدع أسلوب الشعر المتثور ويلقب على شعره مسحة رفيعة واقتناه بالمسيحية Le Verset كان يُعد من أشهر الكتاب الروائيين.

A. Gide

وقد جُددت الرواية السينمائية بتحليل المسرحية، اعتنق المركسة ولهن عرفاً.

وحصل على جائزة نوبل للذبب 1947.

M. Proust 1871 - 1922 يعد هو وحيد من أشهر الروائيين الفرنسيين المعاصرين وأهم مؤلفاته هي في البحث عن الزمن المفقود.

الفن عند بروست هو الوسيلة التي يُغلب على الزمان، ويرفع الفن في استطاعته بروست إلى ما يقرب من الزمن.

S. Mallarmé 1842 - 1898 : تأثر بشعر رامبو وانضم لحركة الشعراء الرمزيين في فرنسا، ولد فاليري 1871 - 1954: P. Valéry

خمن نظريته الاستطبيقية في مؤلفه Eupalinos وألف في النقد الأدبي Variété، في خمسة أجزاء، وكذلك ألف كتاب "الروح والرقص" L'âme et la danse وساق على لسان سقراط فكرته الاستطبيقية في أن الرقص يمكن أن يسمو بال唑ة المبتهلة إلى كائن سامي. أما في كتاب «Eupolinos» انيباليوس فقد فكرته حول وصف المهندس الذي يقول

ماييين يدفعه من مادة إلى عمل في

A. Malrou

ولد عام 1901، وسافر إلى الشرق الأقصى حيث شارك هناك في حركة
« Jeune Annam »: « في الحرب الصينية الأهلية »، وكانت
كتاباته الأولى تدور حول إقامتها في الشرق الأقصى، وبعد عودته إلى أوروبا
أخذ في التصالح ضد النازية والفاشي، وفي عام 1937 انضم لصفوف الجمهور بين
الإسبان، وجاءت الحرب العالمية الثانية فأوقفته لموضوعات جديدة للتفكير
« Les Noyers de l’ Altenburg »

(59) المطبوعات الجامعية الفرنسية 1939

(60) الجهة الفلسفية. يناير 1933

(61) مستقبل الاستطلاع ص 167

المطبوعات
« L’ instauration philosophique »

(62) « البناء الفلسفي » 

الجامعة الفرنسية 1939

Logos

(63) «بحث في الاستطلاع»

المطبوعات الجامعية الفرنسية.

(64) انظر لوفيفر Contributions à l’esthétique • P. U. F.

(65) انظر مادة «فن» في التكلمات الدولية لعلم الاجتماع ج1، عام (1948).

(66) « البناء الفلسفي » (1939).
لا يُمكنني قراءة النص العربي بشكل طبيعي. يرجى تقديم نص باللغة العربية المكتوبة بشكل صحيح وقراءة الطريقة الصحيحة للنصوص العربية المكتوبة على شكل عثماني.
الموسيقى تدخل فيه مجموعة من الأصوات كل بدورها على التبادل في انسجام مع الموضوع الرئيسي. وقد عرف بابخ بأنه من أحسن من بنغ في هذا الأسلوب من التأليف الموسيقي.

Le Lettrisme de M. Isidore Isou. (72)

يقصد بهذه الفقرة على العموم بعض أخلاق الفنون التي قد تصدر من بعض المؤلفين، فالفترة البيضاء هي الفترة التقليدية السابقة على فترة يبكاسو و إنتاجه الأصيل. أما عند إيزيدور إيزو فيعني بها الأدب الرحيص عند هذا الشاعر إيزيدور إيزو. (73)

لفسر في هذه المشكلة الأساسية التي جمل منها "نيدونسيل" موضوعًا لمدة فصول من مؤلجه "مدخل إلى الاستطيقا" (1953).

قيل أن الاستطيقا وغير الاستطيقا و ضد الاستطيقا esthétique غير الاستطيقا وا لمو | أ فاردل | و بين ضد الاستطيقا beau أو الجميل | ornamental | فيفة esthétique | أو الفي، ومن جهة أخرى بين غير الاستطيقا l'anesthétique أو الذي على الحيا ولا ينسب له أي صفعة استطيقة. وبالمثل يمكن التمييز بين الأخلاق moral أو الخيز amorale ضد الأخلاق أو الشرير، وبين غير الأخلاق immoral أو الفريب عن القيم الأخلاقية - وكذلك أيضاً في يتعلق بلفظي logique وغير المنطيقي alogique و ضد المنطيقي illogique. شارل لاو: "أفكار عن الاستطيقا". (10 - علم الحال)
(75) "مستقبل الاستطراق" ص 139.
(76) وينطبق هذا الكلام على أبعد الأعمال الفنية، لأن الفارق ليس إلا في الدرجة. فالفن الجسرتومترى أو صناعة الأبنوس، كلاهما يقدم من القبطة ماتقدمه السمفونية التاسعة أو منظور الفن الجاليلية على الخضر، ولا استرادة من هذا الموضوع انظر ما يلي "معيار الفن" و"خليط من الاستطراق" و"علم الفن" عند اتين سوريو" لنيزية 1952.
(77) تقييم العمل الاجتماعي ص 219.
Devoir et Durée ص 251
(78) "الواجب والديموغرافية" ص 146.
(79) "مستقبل الاستطراق" ص 146.
Le poète décadent
الشاعر الخالق

ظهرت حركة " الشعراء الخالقين" في نهاية القرن التاسع عشر حول عام 1880. وكانت تهدف إلى الاحتجاج على الحركة الرومانسية ومذهب البناسين، وكان من أهم رجالها " Parnasse Rebours وهويزمان Jules Laforgue Huysmans و DANNUNZIO."

(81) نذكر بهذا الصدد تحليل برجوسون للسفراء الحقيقي في "الفكر والحرف" وقد كان برجوسون يجيب على السؤال "كيف سيكون مسرح النقد؟" بقوله "إن علمته لسكت فعلاً كافية للخلق لما كنتا عنه شيئاً".
هو جيوزيف تارينيني، اشتهر في الموسيقى ككلف للسكان، وقد سبب زواجه بإحدى تلامذاته غضب السلطة الدينية فاعتزم في دير بأسيني وكتب الصوتات التي اشتهر بها وهي المساة "ترنيمة الشيطان" وسمح له بعد ذلك بالعودة إلى زوجته وقضى بقية حياته في بادوا.

[م]

(83) ذكر عند هنرى دولا كروا "سكتولوجية الفن" ص 187.

(84) Système des beaux arts ص 34 "مذهب في الفنون الجميلة".

(85) هنرى دولا كروا. المرجع السابق ذكره ص 147.

(86) نجد هذه الصور الثلاث في الجزء السادس من مؤلف دوماس Dumas بالبحث الجديد Nouveau Traité "لا فقد ترك ذكرها. automatisme

"L' interprétation créatrice" - 2 vol, P. U. F. 1951
Bibliotheque internationale de Musicologie.

(87) "فونيمнологيا التجربة الاستطيفية":

- Phénoménologie de L'expérience esthétique - P.U.F. 2.vol. (1953) "coll. Epiméthéc"

(89) إروستررات
هو إروسترلات الإفريقي، أحرق نعمد ديانا بابائيز، وكان يُعد إحدى مجازب الدنيا السبع، وذلك في نفس الليلة التي ولد فيها الإسكندر 359 ق م.
وذلك ليخلد اسمه في التاريخ مع الفزاعة. ويقال إن الإفرادين غضروا عليه وأصدروا أمرًا يمنع الناس من النطق باسمه.

\[ \text{Vom Musikalische schonem, 1854} \]

(91) هناك عدة الموضوعات كثيرة لم يكن بحثها نظراً لبعض السكان مثل:
- التحليل النفسي للفن لـ Baudoin
- سيفو بانونولوجية الفن
- «الفن والجنس» للدكتور فانشون
- Vinchon و استطلاع البانونولوجي
- بحث الدكتور Deshaies

(92) الانتظار "الرجل والآلة" مجموعة يرأسها فريدمان
- «موقف الفن الحديث» ص 13
- مجلة الفلسفة عام 1914.

(93) المرجع نفسه جزء 6 - 1948.

(94) إنتيبن سوريو "الفن والحياة الاجتماعية" السكرارات الدولية لعلم الاجتماع.

(95) نفس المرجع.

(96) نفس المرجع.

(97) "سوسيولوجية الفن" كراسات علم الاجتماع الدولية باريس 1948،
- جزء 4، ص 163.

(98) انظر "سوسيولوجية التحدث" (تمثا الطبع).

(99) دائرة المعارف الفرنسية الدائمة، ص 16 - 17 - 1935 - 1936.

(100) نشرة في الجلسة الدولية للفلسفة 15 يناير سنة 1949.

Musique de Chambre (101) موسيقى الفرقة

سيت كذلك لأنها كانت تبنى في الأصل الموسيقى المحدودة بإمكانيات
الفرقة التي تضم الأوركسترا، وهي تقابل على العموم موسيقى الكنيسة أو موسيقى المسيح. وقد ظلت طوال القرنين السادس عشر والسابع عشر في رعاية طبقة الأشراف. وأكثر موسيقى الأوركسترا في القرن الثامن عشر تقترب منها أكثر ما تقترب من موسيقى القرن التاسع عشر ذات الندرة الأوركستالية الواسعة، وعلى أي الحالات موسيقى الفرقة هي الموسيقى التي تتميز بكونها من الممكن استعمالها في الفرقة.

[م]
(2) أهرام التولتيك : Tolthéques.
التولتيك هو سكان السكسيك في القرن السادس الميلادي وقد اشتهروا بحضاراتهم الزراعية. وقد ظهرت من بعدها حضارة الأزتيك في القرن الرابع عشر.
[م]
(1) انظر «الرسم والجمع» أودان أودان 1951.
(2) السنة الاجتماعية. أنييس sociologique. 1948 – 1949. ج 5.
(3) Veracren, Honeyger, Pacific 231.
(4) N. R. F. 1953.
(5) انظر الاستطلاع الصناعي في عدد خاص لمجلة الاستطلاع عام 1951 وخاصة النقل الرئيسي للأستاذ إتيان سوريو.
(6) انظر ب. ر. ن. ب. ريجانيه «الفن المقدس في القرن العشرين».
(7) Guillaume Apollinaire, Les Calligrammes.
(8) عقيلوم أبولينير 1880 – 1918 وكتب، قصائد ينسب الشعر السكاليلجرأي لعقيلوم أبولينير 1880 – 1918 وكتب، قصائد للفش في حب "أني" الإنجليزية. وكان Chanson du mal aimé
(110) انظر «صور الفن وصور الذهن»، عدد خاص في مجلة علم النفس "Journal de Psychologie«، نشر بإشراف ميرسون، لولاية 1951.

(112) مدخل إلى الانتزازية لموريس نيدونسيل. مجموعة استيراسبورج. جمعية Initiations philosophiques

(113) "بحث في الانتزازية" نشرة أو بيه ص 67 - ص 77 وما بعد.

(114) "نظرية الفنون"، فلادرون "Gand" أستاذ بجامعة جاند Bruyne Esquisse d'une philosophie de l'art، 1930 pp.

(115) "فن«، انظر 1. دو برين، "الفنون" لفلسفه "Gand" أستاذ بجامعة جاند Bruyne Esquisse d'une philosophie de l'art، 1930 pp.

(116) "إن كان لا بد للانتزازية أن تكون عامة، إلا أنه في الإمكان قيام استئناف تطبيقية في مجال يكون سلبياً بمقدار أكبر، وينه أن يكون هذا موضوعاً لبحث آخر.

(117) "مزيجات فينير وفان ميجرن" يقصد المؤلف أن اللوحات التي نسبها خطأ للرسام الهولندي الشهير فينير كانت في الواقع تعود فناناً آخر حديثاً عنه هو فان ميجرن. والمتي الإجماع الذي يقصده المؤلف هو أنه في حيتم تاريخ الفن بنسبه العمل الفني لصاحبها، لا تدنى الانتزازية بهذه النقطة، لأن مجال بحث ينصب على شيء آخر.

(118) انظر نشرة "ك. كودوس" للمطبوعات الجامعية الفرنسية. عام 1953.
المصطلحات الفرنسية وترجمتها

<table>
<thead>
<tr>
<th>A</th>
<th>B</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Abstrait</td>
<td>le Butor</td>
</tr>
<tr>
<td>Agréable</td>
<td>le Bien</td>
</tr>
<tr>
<td>Agrément</td>
<td>le Beau</td>
</tr>
<tr>
<td>Affectivité</td>
<td>Biologique</td>
</tr>
<tr>
<td>l'Ascèse dialectique</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Axiomatique</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Archétypes</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Antinomie</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Arbitraire</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>A-priori</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>A-posteriori</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Anéantissement</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Anathème</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Adagio</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Anesthétique</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>la Contingence</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>la Conscience</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>la Contemplation</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Création</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>la Charté</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>le Coryphée</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Consecration</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Chefs-d'œuvre</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>la Comédie</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Critique</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>le Contentement</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Catharsis</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Classique</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Cohérence</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Catégories</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Culte</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Convention</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Chromolithographic</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>French Term</td>
<td>Arabic Term</td>
</tr>
<tr>
<td>-------------</td>
<td>-------------</td>
</tr>
<tr>
<td>Drame</td>
<td>دراما</td>
</tr>
<tr>
<td>Devise</td>
<td>رمز - شارة</td>
</tr>
<tr>
<td>Dynamique</td>
<td>حركي</td>
</tr>
<tr>
<td>Domaine</td>
<td>مجال</td>
</tr>
<tr>
<td>Demiurge</td>
<td>صانع</td>
</tr>
<tr>
<td>Délire</td>
<td>هذيان</td>
</tr>
<tr>
<td>Décadent</td>
<td>انحلال ( شعراء )</td>
</tr>
<tr>
<td>l'Esthétique</td>
<td>الإستطقة ( علم الجمال )</td>
</tr>
<tr>
<td>Esthésique</td>
<td>دراسة الإحساس</td>
</tr>
<tr>
<td>l'Extase</td>
<td>الشوكة - الجذب</td>
</tr>
<tr>
<td>l'Esprit</td>
<td>الروح</td>
</tr>
<tr>
<td>Epique</td>
<td>محاسن</td>
</tr>
<tr>
<td>l'Enthousiasme</td>
<td>الحماسة</td>
</tr>
<tr>
<td>Emotivité</td>
<td>انتمالية</td>
</tr>
<tr>
<td>Entourage</td>
<td>عيش</td>
</tr>
<tr>
<td>Empathie</td>
<td>تناظف</td>
</tr>
<tr>
<td>Einfühlung</td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>En soi</td>
<td>في ذاته</td>
</tr>
<tr>
<td>l'Epopée</td>
<td>الملحة</td>
</tr>
<tr>
<td>Eclectisme</td>
<td>تلفيق</td>
</tr>
<tr>
<td>Essence</td>
<td>ماهية ذات</td>
</tr>
<tr>
<td>Existence</td>
<td>وجود</td>
</tr>
<tr>
<td>Euphorie</td>
<td>سعادة ( شعور بالسلامة )</td>
</tr>
<tr>
<td>Exécution</td>
<td>تنفيذ</td>
</tr>
<tr>
<td>Esthète</td>
<td>عالق الجمال</td>
</tr>
<tr>
<td>œuvre d'art</td>
<td>أثر نفي</td>
</tr>
</tbody>
</table>

<table>
<thead>
<tr>
<th>French Term</th>
<th>Arabic Term</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Formel</td>
<td>حواري</td>
</tr>
<tr>
<td>la Forme</td>
<td>السورة</td>
</tr>
<tr>
<td>en Fonction de</td>
<td>دالة ل</td>
</tr>
<tr>
<td>Fonction</td>
<td>وظيفة</td>
</tr>
<tr>
<td>Faculté</td>
<td>ملكة</td>
</tr>
<tr>
<td>Finalité</td>
<td>غالية</td>
</tr>
<tr>
<td>Figuratif</td>
<td>تصويري</td>
</tr>
<tr>
<td>la Fugue</td>
<td>أسلوب التوالى في الموسيقى</td>
</tr>
<tr>
<td>Ferronnier</td>
<td>فن طريق الحديد</td>
</tr>
<tr>
<td>la Grammaire</td>
<td>النحو</td>
</tr>
<tr>
<td>le Génie</td>
<td>المبركة</td>
</tr>
<tr>
<td>Génial</td>
<td>( عبرى ) أصيل</td>
</tr>
<tr>
<td>Germaniste</td>
<td>مهم بالدراسات الألمانية</td>
</tr>
<tr>
<td>le Goût</td>
<td>الفوق</td>
</tr>
<tr>
<td>Hiératique</td>
<td>مقدس - ديوبال بكس بالكهنة</td>
</tr>
<tr>
<td>la Grâce</td>
<td>اللطف والرشاقة</td>
</tr>
<tr>
<td>la Gratuidad</td>
<td>الجذابة - السلبية</td>
</tr>
<tr>
<td>Gefühlsurtheil</td>
<td>حكم على الشعور</td>
</tr>
<tr>
<td>Hiérarchie</td>
<td>درج - سلم</td>
</tr>
<tr>
<td>Hypertonus</td>
<td>انتباه</td>
</tr>
<tr>
<td>Harmonie</td>
<td>انسجام</td>
</tr>
<tr>
<td>Histrion</td>
<td>مهرج</td>
</tr>
</tbody>
</table>
Initié
Initiation
 Implicite
 Intuition
 L’idylle
 le Moi
 le Milieu
 Monacale
 les Mœurs
 le Mélopée
 la Midinette midi
 la Métretique
 la Modalité
 Musicologie
 Le moulage
 Mania
 Mode

Incarné
les Impressionistes
Instantané
Intellectualisme
Imagination
Intentionel
Illusion
Intelligible
In - esthétique
l’Instant
l’Inspiration
l’Interprétation
Immorale
Imitation
la Joie

Les

Lyrisme
le Lied
Linguistique
la Logistique

N
Normative
Neo - platonisme
le Néant
le Naturalisme
Névrosé

O
l’Ontologie
l’Objectivation
Opérateire
Travail opérateire
Objective
<table>
<thead>
<tr>
<th>Partial</th>
<th>Partiel</th>
<th>Requiem</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Participer</td>
<td>le Paradigme</td>
<td>le Roman</td>
</tr>
<tr>
<td>Pathologique</td>
<td>貌</td>
<td>Representation</td>
</tr>
<tr>
<td>Parrain</td>
<td></td>
<td>Rythme</td>
</tr>
<tr>
<td>Paradoxe</td>
<td>مناقضة، مشكلة (إشكال)</td>
<td>Race</td>
</tr>
<tr>
<td>Pastorale</td>
<td></td>
<td>Resultante</td>
</tr>
<tr>
<td>Positive</td>
<td></td>
<td>Réalisme</td>
</tr>
<tr>
<td>Pratique</td>
<td></td>
<td>Ravissement</td>
</tr>
<tr>
<td>Protrécique</td>
<td></td>
<td>Sensibilité</td>
</tr>
<tr>
<td>Propédeutique</td>
<td></td>
<td>Symétric</td>
</tr>
<tr>
<td>Perfection</td>
<td></td>
<td>Sublime</td>
</tr>
<tr>
<td>Processus</td>
<td></td>
<td>Sensualisme</td>
</tr>
<tr>
<td>Proportion</td>
<td></td>
<td>Spécialité</td>
</tr>
<tr>
<td>Productrice</td>
<td></td>
<td>Statique</td>
</tr>
<tr>
<td>Procréation</td>
<td></td>
<td>Schéma</td>
</tr>
<tr>
<td>Plastique</td>
<td></td>
<td>Skeuopoétique</td>
</tr>
<tr>
<td>Art plastique</td>
<td></td>
<td>Style</td>
</tr>
<tr>
<td>Picturale</td>
<td></td>
<td>Snobisme</td>
</tr>
<tr>
<td>Perspective</td>
<td></td>
<td>Sculpture</td>
</tr>
<tr>
<td>Purgation</td>
<td></td>
<td>Stupefiant</td>
</tr>
<tr>
<td>Pornographie</td>
<td></td>
<td>Sympathie</td>
</tr>
<tr>
<td>Poétique</td>
<td></td>
<td>Social</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>Sociologique</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>Systématisation</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>Système</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>Suggestif</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>Sentiment</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>Subjectif</td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td>Satisfaction</td>
</tr>
</tbody>
</table>

- **الرسالة**
- **القصة**
- **إباع**
- **عصر**
- **حميلة**
- **الواقعية**
- **انشاء**
- **حساسية**
- **شائل**
- **راعي**
- **زعة حبكة**
- **خصائية**
- **ثبان**
- **خطيط**
- **سكويريوتيك**
- **صانع للذي**
- **عند سوربون**
- **أسلوب**
- **التحذير**
- **نخ**
- **خيرة ر**
- **مشاركة وجدادية**
- **اجتماعي**
- **مجال الاجتهاع**
- **تنسيق**
- **شنن**
- **إيجاب**
- **دومر**
- **ذاق**
- **الرضا**
Sensuel  حسي
Structure  بناء
Suprastructure  مركز البناة
Infrastructure  بناء سفلي
Symptôme  مرض

Tabu  تحويل
Transposition  تحويل
Type  عدل

U

Universel  كل
l'Unité  الوحدة
Urtheilsgefühl  إحساس بالحكم

V

Transcendant  مثال
Technique  صنعة فنية
Tension  توتر
Trucs littéraires  الخليل الأدبية
Tragédie  المأساة
Transfiguration  النجلي

Virtuose  خار
le Vrai  الحق – الصدق
le Vérisme  مذهب الصدق

انظر داخل الكتاب صفحة 87...
Bibliographie Sommaire


Bosanquet : History of Aesthetic, Londres, George Albin, 1892.


Ch. Lalo : L’esthétique expérimentale de Fechner, Alcan, P. U. F., 1908.


   Nouveau Traité de Georges Dumas, les sentiments esthétiques et le génie P. U. F., 1937.


André Malraux : Psychologie de l’art, cf. Les voix du silence. N.
   R. F., 1953.


Roger Bastide : Les problèmes de la sociologie de l’art, ibid., Vol.
   IV, 1948.

Pierre Francastel : Art et société (l’année sociologique, P. U. F.,
   1940-1948).
   Peinture et Société, 1951.

Alain : Propos sur l’esthétique; Préliminaires à l’esthétique,
   Système des Beaux-Arts, N. R. F.

Valéry, : Introduction à l’étude de Léonard de Vinci, etc;
   Eupalinos N. R. F.

Ch. Lalo : L’art et la morale, Alcan, P. U. F., 1922.

Et. Souriau : Art et vérité, in Revue philosophique, 1933, P. U.
   F. Art et philosophie, Année propédeutique, 1953,
   No 5-6.
I. Meyerson : Formes de l'art. formes de l'esprit, numéro spécial du Journal de Psychologie de Juin 1951, P. U. F.

P. Abraham : L'art, Encyclopédie française, t. XVI et XVII.


Delacroix (Eugène) : Journal, plon.
فهرست الموضوعات

1- المقدمة

الجزء الأول

مراتل الاستطيا

الفصل الأول: الأفلاطونية أو العصر الدفاعي

(1) الأفلاطونية

(2) الفلسفة الأرسطية

(3) الأفلاطونية الجديدة

الفصل الثاني: الكنثية أو العصر التقدى

(1) الكنثون على كافط

(2) كافط

(3) الفلسفة بعد كافط

الفصل الثالث: الوضعية أو العصر الحديث

(1) الاستطيا العليا

(2) الاستطيا السفلي

(3) الاستطيا من أدنى إلى أعلى

الجزء الثاني

مجلات الاستطيا

الفصل الرابع: فلسفة الفن

(1) طبيعة الفن

(2) معيار الفن

(3) قيمة الفن

الفصل الخامس: سيكولوجية الفن

(1) الإمل
الفصل السادس: الفن في نظر علم الاجتاع
(1) الجمهور
(2) في الأثر الفني
(3) البيئة

الجزء الثالث
مشكل الاستطیقا

الفصل السابع: تقيیم الفن
(1) الفن والعلم
(2) الفن والأخلاق
(3) الفن والطبيعة والصناعة والدين

الفصل الثامن: نسق الفنون الجميلة
(1) المذاهب الكلاسيكية
(2) المذاهب الحاضرة
(3) تنازير الفنون

الفصل التاسع: مناهج البحث في الفن
(1) موضوع الاستطیقا
(2) مناهج الاستطیقا
(3) نظرات أخرى

الملاحظات وترجمتها
ثبت المراجع
التصميم الأساسي للغلاف: أسامة العبد
الإشراف الفني: حسن كامل
تم طبع هذا الكتاب من نسخة قديمة مطبوعة