الجميل و السياسى : دراسة فى النظرية الجمالية

د. سامى إسماعيل

مدرس علم الجمال وفلسفة الفن

كلية الآداب. جامعة بنها

مقدمة

يعتبر الحديث عن " علم الجمال " هو حديث عن فرع جديد من الدراسات الفلسفية، ويقترب بالطبع من الحديث عن " فلسفة الفن "، فلفظة الفن لفظة سحرية عبقة بالمعنى وبالحياة وبتجارب إنسانية عميقة، ولحظات مخاض وولادة تجارب فنية، وترتبط أيضا بلفظة " الجمال " الذى سعى حديثا ليصبح علما من العلوم الفلسفية الهامة.

وهو أحد الفروع المتعددة للفلسفة ولم يعرف كعلم خاص قائم بحد ذاته حتى قام الفيلسوف الألماني ألكسندر باومجارتن A. Baumgarten (الذى ولد فى ١٧ يوليو عام ١٧١٤وتوفى فى ٢٦ مايو ١٧٦٢) في أخر كتابه تأملات فلسفية في بعض المعلومات المتعلقة بماهية الشعر ١٧٣٥ إذ قام بالتفريق بين علم الجمال وبقية المعارف الإنسانية واطلق عليه لفظ الاستاطيقا Aesthetics ، وحدد له موضوعا داخل مجموعة العلوم الفلسفية . (١)

وتطور علم الجمال فى سياق الدراسات الفلسفية بعد تلك الفترة الزمنية وحتى كتابة باومجارتن الجزء الثانى من كتابه ماهية الشعر، وأصبح علم الجمال منذ ذلك التاريخ يدرس تكوين الذوق وطبيعة الانفعال ويهتم بتحليل منطق الفن ممثلا فى طبيعة الخيال الفنى فى مقابل المنطق العقلى للتفكير ويوضح هذا العلم معنى الجميل.

(1 http://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D8%B9%D9%84%D9%85_%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84&oldid=8292062"

وهنا لابد أن أشير إلى نقطة حاسمة فى تاريخ التحول البحثى فـى تـاريخ الفكر الجمالى فى عام١٧٥٠، ففى الوقت الذى أطلق فيـه باومجـارتن مـصطلح إستطيقا " Aesthetica " كعنوان لكتابه المذكور، أصبح هذا المـصطلح مرادفـا لمصطلح " علم الجمال "، وأثير التساؤل ما الذى جاء به باومجارتن وجعل لإسهامه هذه المكانة الهامة فى تاريخ الفكر الجمالى ؟ (٢)

إن أهمية إسهام باومجارتن لا ينبغى فهمها على أنها تكمن فى اختراع أسم جديد، فالحقيقة أن الاسم الذى أطلقه باومجارتن له أصـول يونانيـة مـن قبيـل Aisthelikos و Aisthesis والتي تشير إلى الإدراك الحسى أو المعرفة الحسية، ولا تعنى أهمية إسهامه أنه أبتكر موضوعا جديداً للتأمل والبحث، فكثير من قضايا ومباحث الفن والجمال قد عرفها السابقون منذ اليونان، فالحقيقة أن قيمـة إسـهام باومجارتن تكمن على وجه التحديد فى أنه أطلق هذا الاسم ليميز المعرفة الجمالية باعتبارها نمطا خاصا من المعرفة الحسية التى تستند إلى الخيال والشعور وتميـز إدراكنا للفنون الجميلة.(٣)

علم الجمال وفق هذا التصور هو علم حديث النشأة انبثق بعد تاريخ طويل عتيق من الفكر الفلسفي التاملي حول الفن والجمال وبهذا المعنى يعد علم الجمـال علما قديما وحديثا في وقت واحد. فاليونان لم تكن لديهم معرفة في ذاته ولذاتـه ، ولكن كان اهتمامهم بالفن من حيث علاقته بالخير أو دلالته علي الحقيقة لذا يقال ان مجال الاستيطقيا Aesthetic هو منطقة من البحث كانت بعيدة علي اليونان لـيس

2) عبد الفتاح الديدى: عام الجمال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨١ ص ٣٩

3) سعيد توفيق: مداخل إلى موضوع علم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيـع، القـاهرة، ١٩٩٢، ص ص ٢٦، ٢٧.

فحسب لأنهم لم يعرفوا هذه الكلمة وإنما أيضا لأنهم لم تكن لديهم كلمه مرادفة لمفهوم الفن الجميل Fine Art (٤)

وباومجارتن تناول فى كتابه مسائل الذوق الفنى ومكوناته محاولا بذلك أن يضع منطقا لمجال الشعور كالمنطق الصورى الأرسطى للفكر، وباومجارتن هذا من صغار الديكارتيين إذ كان ينتمى إلى مدرسة ليبنتز ولكنه رأى أن يسد النقص الملاحظ فى تقسيمات الفلاسفة كما عند كريستيان وولف مثلا الذى تكلم عن قوى عليا وقوى دنيا، وجعل المنطق كعلم يبحث فى القوى العليا ووضع الإدراك الحسى كعلم يبحث فى القوى الدنيا ثم جعل علم الجمال لكى يبحث فى تقييم الإدراك الحسى الإنسانى(٥).

وعندما يتحدث باومجارتن عن الإدراك الحسى بوصفه " معرفة حسية " فانه كان يهدف إلى تمييز هذه المعرفة التصورية Knowledge Conceptual التى ينتقل الذهن فيها من الفردى المحسوس إلى التصور الكلى الجرد، لان ما يستولى على انتباهنا فى خبرتنا بالفن الجميل، أى فى الإدراك الجمالى إنما هو المظهر الفردى المحسوس ذاته، ومنذ ذلك الحين أصبحت دراسة هذه المعرفة المتميزة وموضوعها تشكل موضوع علم الجمال، وبذلك كانت محاولة باومجارتن نقطة بداية أو خطوة أولى نحو تمييز موضوع هذا العلم الجديد عن المباحث العامة لنظرية المعرفة والميتافيزيقا والأخلاق واللاهوت والرياضيات، ومنذ ذلك الحين بدأ

(4
http://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D8%B9%D9%84%D9%85_%D
"oldid=8292062&8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84

5) محمد على أبو ريان: فلسفة الجمال، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٢٣.

تخليص رؤيتنا للفن من العناصر اللاجمالية التى علقت بها عبر تاريخ الفكر الجمالى الطويل، وبدأ تأسيس نظام فلسفى جديد، فإذا كان اليونان على سبيل المثال قد عرفوا كيف يميزون الفنون الجميلة عن فنون الصنعة أو ضروب الفن غير الجميل، ولا عن ضروب الجمال غير الفنى، فالإستطيقى أو الجمال الفنى كموضوع مستقل لنمط خاص من المعرفة كان أمراً غائبا عند اليونان، وظل غائبا إلى أن جاء باومجارتن ليلفت الانتباه إليه (٦).

وبعد باومجارتن مباشرة جاء كانط Kant ليستعمل لفظ " Aesthetica " فى كتابه " نقد العقل الخالص " وأراد بهذه الكلمة البحث النظرى فى الأشكال النفسية للشعور والحس، ويقصد بهذا صفتى الزمان والمكان (٧).

وفى عام ١٧٩٠ كتب كانط واحدا من أعظم الأعمال فى علم الجمال على نحو يفوق إلى حد كبير عمل باومجارتن من حيث مدى تأثيره وقوة براهينه، وهو مؤلفه " نقد ملكة الحكم " Critique of Judgment الذي خصص الجزء الأول منه للحكم الجمالى، فى حين خصص الجزء الثانى للحكم الغائى، وهنا نجد أن كانط يقبل مصطلح الإستطيقا لدى باومجارتن ويعنى بالبرهان على الشروط المميزة للحكم الجمالى أو ما يسميه حكم الذوق " Judgment of Taste" باعتباره حكماً متميزاً عن الحكم التصورى من حيث أنه ينتمى إلى مجال الوجدان أو الشعور وليس إلى مجال العقل النظرى، باعتباره متميزا عن الحكم الأخلاقى من حيث إنه لا يقاس بالنسبة لغاية محددة سلفا وإن كان ينطوى فى ذاته على غائيته (أى يكون غائيا دون غاية محددة)، غير أن أهمية أسهام كانط لا تكمن فحسب فى أنه عضد وعمق محاولة باومجارتن فى تمييز علم الجمال كنمط مستقل من المعرفة بالفنون

6) سعيد توفيق: مداخل إلى موضوع علم الجمال، ص ص ٢٧، ٢٨.

7) محمد على أبو ريان : فلسفة الجمال ، ص ٢٣ .

الجميلة، وإنما أيضا فى أنه – بخلاف باومجارتن – أعطى لهذه المعرفة مكانة مرموقة فى النسق الفلسفى، ففى حين أن باومجارتن يميز المعرفة الجمالية كنمط مستقل من المعرفة، فأنه يجعلها فى مرتبة أدنى من المعرفة المنطقية أما كانط فيجعل لهذه المعرفة مكانتها الملحوظة ووظيفتها الضرورية بالنسبة للإنسان وتكامل ملكاته (٨).

وترجع أهمية كانط فى علم الجمال إلى انه من أعظم الفلاسفة الذين استوعبوا تراث أسلافهم ثم حددوا بداية عصر جديد فى هذا العلم هو العصر الذى يطلقون عليه العصر النقدى نسبة إلى فلسفته إلى سماها الفلسفة النقدية لعنايتها بنقد المعرفة وبالبحث فى شروطها الأولية السابقة على التجربة، وقد جمع كانط اتجاهات متنوعة من التراث السابق عليه فمن تراث الألمان أخذ عن ليبنتز وباومجارتن ولسنج، وعن الإنجليز أستوعب ما انتهى إليه شافتسبرى وهاتشسون وكيمنز ويوركه وهيوم، أما عن أهم من تأثر به من الفرنسيين فهو روسو الذى أسماه بنيوتن الأخلاق، فمن جهة الاتجاه العقلى الذى ساد الفلسفة الأوربية، كان باومجارتن قد عرف الإستطيقا بأنها علم مستقل وأنها منطق المعرفة الحسية الغامضة التى تدور حول الكمال Perfection، فالكمال إذا أصبح موضوعا لمعرفة متميزة أتصف بالحق، أما إذا طبق على السلوك فانه يعرف بالخير، أما إذا كان موضوعا لشعورنا وأحساساتنا فإنه يصير جمالاً ، وقد أستبقى كانط من باومجارتن فكرته عن الجمال باعتبار الكمال حين نحس به غير أنه أضاف إليه صفة الغائية، إلا أنه فى حين ظلت الإستطيقا عند باومجارتن فى درجة دنيا من درجات المعرفة بالقياس إلى المنطق الذى يكون موضوعه أكثر قابلية للمعرفة

8) سعيد توفيق: مداخل إلى موضوع علم الجمال، ص ٢٨.

الواضحة، عن كانط بالبحث فى الاستطيقا من خلال تحليله للشروط الأولية للحكم الجمالى بالجميل أو لحكم الذوق أو الحكم الإستطيقى ([9]).

وكانط بدأ نقده للحكم الجمالي بتعريف الذوق، والحكم الذوقى، من وجهة نظر الكيف، ويرى الدكتور زكريا إبراهيم أن كانط يبين لنا أن الحكم الذوقى ليس حكما منطقيا قوامه المعرفة، بل هو حكم جمالى قوامه الوجدان، و معنى هذا أن الحكم الذى نصدره على الجمال لابد من أن يقترن بضرب من الشعور بالرضا أو الارتياح، ولكن الرضا الذى يحققه لنا الشيء الجميل يختلف بطبيعته عن ذلك الرضا أو الارتياح الذى يحققه لنا الشيء الملائم أو الشيء الحسن، أو الشيء النافع، فالملائم هو ذلك الشيء الذى يسبب لنا لذة نستشعرها عن طريق الحواس، وهو لهذا يعد ذاتيا صرفا، وأما الحسن فهو الشيء الذى نقدره أو نستحسنه لما له من قيمة موضوعية، وأما النافع فهو الذى لا ينطوى على قيمة فى ذاته، بل تكون قيمته أتية من الغاية التى يساعد على تحقيقها، والسمة المميزة لهذه الإشكال الثلاثة من الارتياح أو الإشباع أو الرضا هى أنها جميعا ترتبط بضرب من المصلحة البشرية، أعنى أنها تتصل بغاية من غايات الطبيعة الإنسانية، وأية ذلك أننا لا نكتفى بتصور (أو تمثل) الملائم، والحسن، والنافع، بل نحن نستمتع بالأول ونحقق بالثانى، ونستخدم الثالث، وأما الإشباع الجمالى فأنه – على العكس من هذه الصور بثلاث – لا يرتبط بأية مصلحة كائنة ما كانت، إذ أن الجميل أنما هو ما يروقنا فقط ليس غير، وهذا هو السبب فى أن كانط يقدر أن الإشباع الذى يحققه لنا الجمال هو بمثابة شعور خالص بالرضا، أو على الأصح وجدان حر منزه عن كل غرض، ويضرب كانط مثلا للمتعة الجمالية بشعور الارتياح الذى يأخذ بمجامع

---

[9]) أميرة حلمى مطر: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٣، ص ص ٩٥، ٩٦.

قلوبنا حينما نشهد قصراً جميلا، ثم يقول إن الحكم على هذا القصر بأنه جميل لا يعنى أنه موضوع ملائم لى أجد فيه لذة لحواسى، أو أنه " موضوع جمالى " يروقنى، دون أن تكون لى فيه أدنى مصلحة، ولهذا يقدر كانط أن الإشباع الذى يعين الحكم الذوقى لابد من أن يكون منزها عن كل غرض، وعلى حين أن البعض قد يهتم بالغرض الذى أنشىء من أجله مثل هذا القصد، أو قد يتوقف عن الدوافع الاستبدادية التى حدت ببعض الحكام الظالمين إلى استغلال جهود الكادحين من أجل إقامة مثل البناء الضخم، أو قد يتمنى التمتع بسكنى مثل هذا القصر المنيف، نجد أن صاحب الحكم الجمالى يلقى كل هذه الاعتبارات بروح عدم الاكتراث، وكأن وجود الشيء نفسه لا يعنيه على الإطلاق، وإنما كل ما يعنيه منه هو تلك المتعة الخالصة المنزهة التى تقترن بتذوقه له، وحين يقول كانط عن الحكم الذوقى إنه تأملى صرف، فأنه يعنى بذلك أن هذا الحكم لا يكترث بوجود الموضوع نفسه بلا إدراك له، ولما كان هذا التأمل لا يصدر عن مفاهيم أو تصورات عقلية، فإن كانط يستبعد من الحكم الجمالى كل عنصر من عناصر المعرفة نظرية كانت أم عملية، وهكذا يخلص كانط إلى تعريف الجمال – من وجهة نظر الكيف – فيقول " أن الذوق هو الملكة التى نحكم بها على موضوع ما، أو أسلوب ما من أساليب التمثيل، عن طريق الشعور بالارتياح أو عدمه، دون أن يكون للمصلحة أى مدخل فى هذا الحكم، ونحن نطلق لفظ " الجميل " على كل ما يكون موضوعا لمثل هذا الارتياح"([10]).

هذا من ناحية الكيف أما من ناحية الكم فيقول كانط إننا نتصور الجميل، دون الاستعانة بأى مفهوم عقلى، باعتباره موضوعا لرضا كلى أو ارتياح عام،

---

10) زكريا إبراهيم: كانت أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٧، ص ص ١٩٧، ١٨٠.

وهنا يظهر الفارق الكبير بين " الملائم " و " الجميل ": فأن لكل فرد منا ما يلائم ذوقه الخاص من موضوعات، فى حين أن " الجميل " لا يمكن أن يكون كذلك بالنسبة إلى هذا الفرد أو ذاك، بل لا بد من أن يكون " جميلاً " بالنسبة إلى الجميع على السواء، وما دام الحكم الجمالى بطبيعته حكماً نزيها خالياً من كل غرض، فلابد من أن يكون فى الوقت نفسه حكما عاما يتسم بصبغة الكلية ([11]).

أما من ناحية العلاقة فيرى كانط أننا إذا نظرنا إلى الحكم الجمالى من زاوية العلاقة Relation، فأن هذا يفترض أن كل لذة أنما هى توجيه الميل نحو غاية ما، والحكم الذوقى لابد من أن يكون حكم غائية، وبيت القصيد هنا أن نفهم نوع العلاقة القائمة بين الوسيلة والغاية بالنسبة إلى الحكم الجمالى، حتى نعرف الفارق بينه وبين الأحكام المتوالدة عن الموضوعات الملائمة (من وجهة نظر الغائية) وهنا يقدر كانط أن البحث عن الملائم يستلزم تصور موضوع ما يهدف نشاط الذات نحو بلوغه أو الوصول إليه، وبالتالى فإن مادة الموضوع أو جاذبيته الحسية هى التى تستثير نزوع الذات، وأما بالنسبة إلى الحكم الذوقى فإننا نعرف انه لا موضع للحديث عن أية غاية ذاتية، ما دام هذا الحكم بطبيعته نزيها عاريا عن كل مصلحة... إن الجميل لا يمكن أن يروقنا من حيث مادته، بل هو يروقنا فقط من حيث صورته، ومعنى هذا أن للجميل صورة الغائية، دون أن يكون متوقفاً على أية غاية محددة، ولعل هذا ما عبر عنه كانط حينما كتب يقول " أن الأساس الذى يقوم عليه حكم الذوق أنما هو صورة الغائية المحضة من حيث هى متصورة فى الموضوع، دون تصور لأية غاية محددة " ([12]).

---

11) المرجع السابق: ص ص ١٨٠، ١٨١.

12) السابق: ص ١٨١.

تطورت الجماليات الغربية و خضعت لثورة بطيئة إلى أن وصلت إلى ما يسمى بالحداثة، وظهر فى بريطانيا وألمانيا فلاسفة أكدوا أن الجمال هو المفتاح المكون من الفن و تجربة علم الجمال، ونظروا إلى أن الفن بالضرورة يهدف إلى الجمال المطلق.([١٣])

وإذا كان تاريخ الفنون وعلم الجمال يعكسان تاريخ الإنسان بصورة من الصور، فالفن يصور لنا مسيرة الحضارة الإنسانية وسمات الشعوب وأفكارهم وتصوراتهم الدينية والجمالية ويمكن دراسة الذات القومية لأية أمة من الأمم من خلال دراسة فنها ودينها وفلسفتها ([١٤])

الجميل والنظريات السياسية

الفنون وجمالياتها قد ترتبط بالشعوب والأمم وفلسفاتها وكذلك تصوراتهم فى السياسة والحياة، ولهذا فنظريات الفن كما يرى فيليب هوبسبوم Philip Hobsboum فى كتابه " نحو نظرية فى الاتصال A Theory of Communication " ، تمتد إلى المعيار الموضوعى الذى يجب أن يلتزم به العمل الفنى([١٥]). وهذا المعيار هو رؤية كيفية تعبير العمل الفنى عن العالم الذى أنتج

(13 http://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D8%B9%D9%84%D9%85_%D "oldid=8292062&8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84

14) رمضان بسطاويسى: جماليات الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٧.

(15 Philip Hobsboum: A Theory of Communication, London1970, pxiii.

فيه. وهكذا ينظر إلى الجمالى على انه تعبير عن رؤية العالم وهذا التصور طرحه لوسيان جولدمان Goldman، واستخدمه هيجل من قبل بنفس المعنى حينما عبر عن كيفية صياغة الشعوب لتصوراتها عن العالم والحياة من خلال الفن، بل إن الشعر الملحمى على وجه الخصوص هو تعبير عن رؤية أمة ما للعالم، فالرؤية الإغريقية للعالم نجدها فى الإلياذة والأوديسا، وكذلك الرؤية الهندوسية للعالم نجدها أيضا فى الرامايانا والمهاراباتا (١٦)

لاشك إذن أن الجمالى فى حالة اشتباك دائم مع السياسى وقد تجلى ذلك فى النظريات ذات التوجه الاجتماعي وكذلك النظريات الماركسية أو ما عرف تسميته بالجماليات الماركسية فهيجل ربط بين الرواية والبورجوازية فى حديثه الوجيز عن الرواية فى كتابه علم الجمال وصور العلاقة بين الشكل الداخلى للرواية والظروف الاجتماعية الخارجية على أسس جدلية، وبين أن الرواية تتضمن ثراء وتنوعا، كما تتضمن عرضا ملحميا للواقع الاجتماعي، ولكنها تفتقر إلى الشعور بحالة الصفاء الشعرى الأصلى فى العالم الذى تنبع منه الملحمة الحقيقية. وقد بين أيضا أن الرواية قد اتجهت إلى النثر بعد أن تمزقت وحدة العالم الملحمى بفعل القانون الاجتماعي والعلمى، وبعد أن تحولت الكليات الشعرية إلى جزئيات تحتاج إلى الوحدة. وبعد أن فقد عالم هوميروس بساطته الأولى فى غمرة العالم الصناعي الذى نحيا فيه الآن. وبالطبع فجورج لوكاتش وباختين قد قدما إضافات أصلية إلى رؤية هيجل التى أنطلقا منها، ولذلك لأنهما قدما أبعادا جديدة لنظرية الرواية، سواء فى علاقتها بالتشيوء والوعى الطبقى والتاريخ لدى جورج لوكاتش، أو فى علاقتها بالبناء الداخلى للرواية، وأسلوب الخطاب الروائى كما لدى باختين، وذلك لأن إشارة هيجل إلى الرواية كانت تتضمن معنى واحدا فقط، فالرواية لدى هيجل تمثل

16) رمضان بسطاويسى: جماليات الفنون، ص ٤١٦

البحث عن الوحدة المفقودة، أى أعادة الطابع الشعرى والفنى إلى الحياة، وذلك لأن الرواية تمثل التناقض بين الشعر الذى ينبع من القلب، والنثر الذى فرضته الظروف الإجتماعية والقانونية التى يجد الإنسان نفسه فيها، وقد بين هيجل أنه يمكن حل هذا التناقض، بطرقتين، أولاهما: أما أن يعترف الإنسان بالأمر الواقع فى العالم الذى يثور عليه، ويوطن نفسه على قبوله، وبالتالى يعتنق النثر ويستغنى عن الفنى تماما، الذى لا يصبح له وجود فى عالم النثر، وثانيتهما: أن يرفض الإنسان نثر الحياة الحديثة ويستعيض عنه بواقع جديد يتصل بالجمال والفن.([17])

موقف هيجل هنا هو موقف يشبه تماما الصراع المحتدم بين الحداثة وفنونها من ناحية وما بعد الحداثة وفنونها من ناحية أخرى، فهيجل حينما يتحدث عن البحث عن الوحدة المفقودة التى تربط بين الشعرى والفنى وبين الحياة، كان حداثيا، وحينما رفض نثر الحياة وبحث عن واقع جديد تجاوز الحداثة إلى ما بعد الحداثة، ففى أوروبا وأمريكا شهدت الحقبة التى أعقبت الحرب تحولا مبكرا وسريعا إلى خصائص " الثقافة الشمولية " وكان ثمة أحساس آخر أشد شمولية بالتحول الثقافى، وبالتالى موجة من النشاط النقدى لاستقبال النموذج الجديد، وكان مصطلح " ما بعد الحديث " Postmodern و ما بعد الحداثة Postmodernism قد ظهر أنذاك على سطح الأحداث فى الأربعينيات والخمسينيات – من القرن العشرين – وشاع استخدامها فى العقد التالى كمصطلحين تنظيميين فى المقالات النقدية التى ترصد أدق التغيرات التى تطرأ على المعايير الثقافية. وكان " ما بعد الحداثة " يقدم منذ البداية وجهة نظر جدلية للاستجابة الحسية ولغة الجسد حول التحليل الفكرى. وأعلنت عن نفسها فى الأنماط الشعبية العشوائية المفتوحة، وسعت

17) المرجع السابق: ص ص ٤١٦، ٤١٧.

إلى عقد تحالف مع الثقافة المضادة التى أعتنقها الشباب كالمخدرات و " الروك أند رول " فى تحد سافر لثوابت الحياة الأدبية (١٨)

أرتبط السياسي بالجمالي فى هذه الفترة مع التوجهات الاجتماعية والسياسية ونظر إليهما على أنهما فنون حداثية، ففى الحداثة الفكرة واضحة، وليس هناك إلا ما تراه العين، وحسب الموقع الذى تنظر منه، أما هذه الآراء المتباينة والمعايير المتفاوتة، فلا تضيف جديدا. ويمكن لأى جدول زمنى للحداثة أن يوضح نطاقا للحركات الفنية والأعمال الفردية والأحداث، قد يبرز هذه الاختلافات بما يتميز به مثل هذا الجدول من سطحية محتومة.(١٩)

قد تبرز التوجهات الاجتماعية والسياسية للمجتمع لتأخذ الجمالى فى اتجاهها ليصبح مرآة عاكسة لها، وهذا ما رفضه فلاسفة أمثال تيودور أدورنو T.W.Adorno فقد حاول الرد فى فى عام ١٩٧٠كتابه " النظرية الجمالية "" Aesthetic Theory "على الاتجاهات التى تحاول أن تربط الفن بوصفه انعكاسا ماديا للواقع السائد ، أو لطبقة ما ، فهو يرى أنه لابد أن نتعامل مع العمل الفنى كما هو مشخص دون أن نحيله إلى لغة أخرى ، حتى لا نستنطقه بما ليس فيه ، فالعمل الفني لا يعبر عن طبقة ما ولكنه يعبر عن الكون الإنسانى ، صحيح أن البناء الإقتصادى يفصح عن وجوده فى الأعمال الفنية .(٢٠)

---

18) بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب مراجعة جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافى أبو ظبى، الإمارات العربية المتحدة، ١٩٩٥، ص ١٢.

19) المرجع السابق: ص ١٧

20) رمضان بسطاويسى: الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية، دراسة فى كتاب الإبداع والحرية لذات المؤلف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية العدد١١٩، القاهرة ٢٠٠٢، ص ٣٠٨.

وفكرة الانعكاس التى رفضها أدورنو لها أبعادها الفلسفية الراسخة فى جذور الهيجلية والماركسية، فإذا كان هيجل يعتبر أن الفن لحظة من لحظات تطور الروح، وأنه يشترك مع الدين والفلسفة فى هذا، على أساس أن الفن يعكس المرحلة الأولى للروح المطلقة، فإن الماركسية ترى أن الفن يعكس الواقع الموضوعى المستقر فى وعى الإنسان، ويتغير الفن ليس تبعا لعلاقة الروح بالمادة "التجسيد" أو الشكل والمضمون، وإنما تبعا لتغير الواقع باستمرار على مر التاريخ، ولذلك تطبق الماركسية المادية التاريخية فى الفن. والانعكاس بين الفن وعلاقات الإنتاج فى المجتمع، ليس انعكاسا ساذجا، وإنما هو تعبير عن العلاقة المعقدة بين الفن والمجتمع، فماركس يتساءل عن السبب الذى مجتمعا متخلفا من الناحية الاقتصادية، كمجتمع اليونان القديم، ينتج فنا كبيرا، فيؤكد لنا أنه فى الفن، فى بعض فترات ازدهاره، لا توجد علاقة مباشرة بين تطور الفن، والتطور العام للمجتمع، أو تطور القاعدة المادية، لأنه توجد علاقة متفاوتة وهى التى تطبع عملية الانتقال من الإنتاج المادى إلى الإنتاج الفنى والجمالى، فالفن لا يتطور هنا تبعا لتطور المجتمع فحسب، وإنما بتطور العلاقات بين بعضها البعض وبين القاعدة المادية نتيجة وجود عوامل وسيطة كثيرة بينها، ويكشف ماركس بذلك عن التناقض الكامن فى طبيعة المجتمع.([21])

---

21) رمضان بسطاويسى: علم الجمال عند لوكاتش، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٩١، ص ص ٩٦، ٩٥.

لمزيد من التعرف على التوجه الماركسى للفن يمكن الرجوع إلى مشكلات علم الجمال الحديث، مجموعة من العلماء السوفيت، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٩. و كارل ماركس: الأدب والفن فى الاشتراكية، ترجمة عبد المنعم الحفنى، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٧٧.

وإذا كان البعض ينظر إلى العمل الفنى على أنه منتج لفظى بحت فأن هذا التصور ليس موجودا فى سياق ارتباط الجميل بالسياسى (٢٢) فالإنسان فى حاجة إلى قراءة حياتية للفن وليس فقط الوقوف على ارتباط الجميل بالشكل واللغة، فلكى يعبر الإنسان مرحلة الاغتراب نتيجة إحساسه بالضآلة أمام الآلة لابد من عوامل كثيرة وهذا ما أوضحته نظرية لوكاتش فى الرواية، فقد انبثقت بطريقة مقنعة ومتماسكة عن الجدل القائم بين الحاجة الملحة إلى الكلية ووضع الإنسان المغترب. إن الرواية _ كشكل من أشكال تجلى الجميل _ تتحول إلى ملحمة عالم غادره الإله ونتيجة لهذا الانفصال بين تجربتنا الحقيقية وبين رغبتنا، فأن أية محاولة لفهم وجودنا كميا ستتناقض مع تجربتنا الحقيقية، التي تظل محكومة بالتشظى والجزئية وعدم الاكتمال، وينعكس هذا الانفصال بين الحياة Leben وبين الوجود Wesen تاريخيا فى اضمحلال الدراما عند لوكاتش، هى الواسطة التي ينبغى أن يتمثل فيها، كما فى التراجيديا اليونانية، مأزق الإنسان الكلى، وفى لحظة من لحظات التاريخ حين يغيب مثل هذه الكلية من التجارب الحقيقية جميعا، ينبغى على الدراما أن تفصل نفسها عن الحياة بصورة تامة، لتصير مثالية تنتمى إلى عالم أخر، ويساعد المسرح الالمانى لوكاتش فى تقديم نفسه كمثالاً على هذا التراجع. أما الرواية فأنها على العكس من ذلك تريد أن تتجنب هذا النمط التدميرى من التشظى لتظل متجذرة فى جزئية التجربة، نوعا ملحميا، فلا تقطع اتصالها بالواقع التجريبى الذى يؤلف

---

(٢٢) Erlich.Victor: Rusian Formalism History Doctrine 3rd Edn ,YaleUniversite Press,New Haven and London 1981,p 171

جزءا موروثا من شكلها الخاص. لكنها فى زمن الاغتراب مضطرة إلى تمثيل هذا الواقع فى عدم اكتماله. (٢٣)

ولعل هذا التصور الذى طرحه لوكاتش جاء نتيجة تطور نظريته فى الرواية والنظر إليها كملحمة وتراجعه من فلوبير إلى بلزاك ومن ديوستوفسكى إلى وجهة نظر أبسط عند تولوستوى، ومن نظرية فى الفن بوصفها تأويلا إلى نظرية فى الفن بوصفها محاكاة منعكسة إنما ينبغى إرجاعه إلى الفكرة الشيئية عن الزمانية التي تتجلى فى أخر كتاب " نظرية الرواية ". (٢٤)

المحاكاة هنا هى محاكاة للواقع (*)هى اشتباك معه هى تداخل بين الجميل والواقع بين الجميل والعالم بين الجميل والسياسى ولكن الفن لا يعترف بذلك شكل

---

٢٣) بول دى مان : العمى والبصيرة مقالات فى بلاغة النقد المعاصر ، ترجمة سعيد الغانمى ، منشورات المجمع الثقافى أبو ظبى ، الأمارات العربية المتحدة ، ١٩٩٥ ص ص ١٠٠، ١٠١.

٢٤) السابق : ص ١٠٦ .

*) يثير مصطلح الواقعية إلى العديد من الإشكاليات التي تتعلق بتأويله منذ أن عرفته الفلسفة اليونانية والى الآن، فعلى المستوى العام للفهم ينظر إليه على أنه نزعة تقدم الأعيان الخارجية على المدركات الذهنية وعلى المستوى الفلسفى له دلالات مختلفة. فى مشكلة الوجود مذهب يسلم بوجود حقائق خارجة عن الذهن، وهناك واقعية ساذجة تتصور العالم على نحو ما يرى ويلمس ولدى كل منا منها، وهناك واقعية نقدية وهى لا تتقبل العالم الخارجى كما هو، بل تخضعه لعمل ذهنى، ومنها الواقعية الترانسندنتالية التي قال به كانط، وفى مشكلة المعرفة نظرية تذهب إلى أن للمعانى والكليات وجودا مستقلا عن الذهن وترجع إلى نظرية المثل الافلاطونية، توسع فيها المدرسيون وقابلوا بينها وبين التصويرية **Conceptualism** والاسمية **Nominalism** وتلك هى مشكلة الكليات المعروفة، وفى علم الجمال مذهب يقرر أن الفن مجرد محاكاة للطبيعة. أنظر المعجم الفلسفى: تصدير إبراهيم مدكور، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة ١٩٨٣، ص ٢١٠

مباشر فإذا خاطب الفن الواقع لا يعترف الفن بالواقعية ويلاحظ هربرت ريد أن مصطلح الواقعية لم يكن أبدا معترف به لمدرسة من مدارس التصوير ومن المحتمل أن تكون الكلمى " الواقعية " قد نالت تحديدا أكثر فى الفلسفة حيث النظر إليها من نواح عدة..والكاتب الواقعى هو ذلك الذى يجهد أن يتجنب أى اتجاه للاختيار أو الانتقاد فى تصويره للحياة معطيا لنا مظهر الشخصية كما تراها العين.(٢٥)

الواقع بأبعاده الجمالية والسياسية يتجلى شئنا أم أبينا فى الفنون، فالجميل لا يقدم نفسه دائما بدون دلالة أو رؤية أو وجهة نظر، والملاحظات التي تأتينا من كتابات ماركس وأنجلز تتناول فى الغالب الجميل من منظور الإنتاج والواقع أنه ربما وضعت الوثيقة الأكثر نفوذا فى الرؤية الماركسية للثقافة، تلك الوثيقة المتمثلة فى مقدمة كتاب " أسهام فى نقد الاقتصاد السياسى (١٨٥٩) وضعت الثقافة كلها فى بنية فوقية تحددها القاعدة الاقتصادية وعندما يصل الأمر بقوى الإنتاج المادى فى المجتمع إلى الدخول فى صراع مع علاقات الإنتاج القائمة يتبع ذلك ثورة اجتماعية أن أجلا أو عاجلا، ووفقا للتفسير المتكرر لهذه المقدمة يصبح الأدب _ كشكل من الأشكال التي يتجلى فيها الجميل _ شكلا أيديولوجيا يصير الناس فيه على وعى بهذا الصراع ويقاتلون من أجله ويصبح مجرد انعكاس لنظام اقتصادي أكثر أصالة أو يكون مشتقا منه أنه بعبارة أخرى نتاج للقوى الاجتماعية وليس واسطة للتغير الاجتماعي.(٢٦)

---

٢٥) معنى الفن: هربرت ريد، ترجمة سامى خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٨٣.

٢٦) روبرت هولب: نظرية التلقى، ترجمة عز الدين إسماعيل، كتاب النادى الأدبى الثقافى، جدة، ١٩٩٤، ص ٢٧٧.

هذا التصور، الفلسفى للجميل ودوره يبرز فى أراء نقاد مدرسة فرانكفورت، ففى التفسير الاجتماعي للبنية الفوقية.. يحتل مفهوم الإيديولوجية موقعا حاسما، ذلك أن الإيديولوجية مكون من مكونات الوعى يتميز بوظيفة حجب التناحرات الاجتماعية ويستبدل بالفهم الصحيح لهذه التناحرات وهم الانسجام، وتتمثل مهمة التاريخ الأدبى إلى حد كبير فى تحليل الأيديولوجيات (٢٧) وهذه النظرية التي تستبق النقد اللاحق للفن " الايجابي " تبرز مسألتين رئيسيتين: الأولى ما هى جوانب الهياكل الاجتماعية المعنية التي تجد تعبيرها فى عمل محدد من الأعمال الأدبية ؟ والثانية ما هى تأثيرات ذلك العمل داخل المجتمع الذى تم إنتاجه فيه. هذا التصور طرحه لوفينتال فى مقال له تحت عنوان " حول الموقف الاجتماعي للأدب " فى العدد الأول من المجلة Zeitschrift وقد ركز لوفيتال فى تحليلاته الفعلية على المسألة الأولى أما المسألة الأخيرة فلا تتم معالجتها بصورة جدية، وهكذا فأن مسألة الفن التحريضى الذى يعكس المجتمع بصورة نقدية ويتوجه إلى جمهور معين والي تعزيز الممارسة الاجتماعية الثورية، لا يجرى حتى طرحها. ويرى أدورنو" أن تعريف ما هو فن يرشده بصورة أولية ما كأنه هذا الفن فيما مضى، لكنه لا يجعل نفسه شرعيا إلا عن طريق ربط نفسه بما أصبح عليه، وإلا عن طريق طرق نفسه مفتوحا على ما يسعى إلى أن يصير إليه " ويتمثل الجميل فى مدرسة فرانكفورت فى تحليل الفن فى توتره الدينامى مع الكلية الاجتماعية _ التاريخية: تحليل نضاله الثورى ضد، وانتصاره على الأيديولوجية الإقطاعية، تحليل أوج ازدهاره وانحطاطه اللاحق، تحليل انحطاطه إلى صناعة ثقافة، بالإضافة إلى مسألة وجود الفن بصورة غير مستقرة دوما بوصفه قوة

٢٧) فيل سليتر: مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها، ترجمة خليل كلفت، المشروع القومى للترجمة، العدد ١٥٤، ط ٢، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٤، ص ص ١٨٩، ١٩٠.

اجتماعية نقدية. أى تحليل واف لمدرسة فرانكفورت يجب أن يستوعب وأن بصورة نقدية هذا الإطار النظرى بأسره.(٢٨)

لعل ابرز تصور نقدى طرح فى مدرسة فرانكفورت كان لهربرت ماركيوز Herbert Marcuse فقد كانت هناك ثقافة برجوازية " تجنبت التصور العقلى والروحى للعالم فى تمثل الحضارة " (٢٩)

هذه الثقافة كما تصور ماركيوز بسبب مثاليتها أصبحت تعبيرا عن السخط إزاء عالم تسوده الحتمية الاقتصادية العمياء. وقد بذل فن العهد البرجوازى الليبرالى قصارى جهده فى سبيل كشف الطبيعة الإنسانية والعلاقات الإنسانية المختفية وراء الستار المشيأ للإنتاج السلعى. وبالتالى أصبح من الضرورى الإلتفات إلى الدور الذى يجب لأن يلعبه الفن فى بنية المجتمع.

فقد أعترض الديمقراطيين المحافظون على رفض المجتمع وتكالبه المبتذل على جمع المال، وقسوته الفظة فى سبيل ذلك. وأعترض أكثرهم كذلك على قبح العصر – غياب الجميل – بيد أن أولئك الذين انصب اهتمامهم خلال القرن التاسع عشر على المسائل الجمالية جديرون بأن نخصص لهم كلمة موجزة عنهم. وليس من اليسير تماما تصنيفهم على أساس قبولهم أو رفضهم للتنوير. وان بعض أصحاب العقلية المرهفة منهم، مثل الإنجليزي وليم موريس تسموا بالاشتراكيين، ودفعوا بان مشكلة الديموقراطية هى أنها غير متاحة بالقدر الكافى، ولم تمض إلى المدى الكافى، وأنها خلقت حول العامة من الرجال والنساء بيئة جديدة رديئة وأن

---

٢٨) السابق: ص ١٩٠.

٢٩)

Herbert Marcuse The Affirmative Character of Culture in Negations: Essays in Critical Theory trans J.Shapiro , Harmondsworth: Penguin. 1972, p.95.

علينا أن نغير تلك البيئة ونهيىء الفرصة لانطلاق الحكمة والخير الطبيعيين للجماهير.(٣٠)

وقد أجمع النقاد الجماليون لثقافة القرن التاسع عشر الديمقراطية على شيء واحد على الأقل هو أن الثقافة أنتجت أشياء " زهيدة غثة " كثيرة، وعلى أن الآلة وأدت كل لذة فى العمل الإبداعي كتلك اللذة التي كان يستشعرها الحرفى فى الماضى فى عمله عادة، وأنها جعلت العمل عبئا لا سبيل إلى التخفيف منه، وأنها سممت كل شيء بما فى ذلك وقت فراغ العامل إذ لم تخلف له سوى نتاج وفير متوسط الجودة حتى عند اللهو والتسلية. ولم يتفق رأى هؤلاء النقاد على المخرج من هذا، وإن ذهب أكثرهم إلى أن القلة الصالحة التي لم تفسد أولئك الذين على شاكلتهم ولا يزالون يعرفون الجميل والخير، لابد بوسيلة أو بأخرى أن يتصدروا المسيرة وتكون لهم الريادة وينشئون هنا وهناك خلايا صغيرة تمثل الجمال والحكمة(٣١)

ولنا أن نلاحظ هنا مدى غياب الجميل فى أوساط الطبقات الفقيرة والعاملة ومدى قبح الواقع الذي يعيشون فيه نتيجة لأيديولوجيا المجتمع ورغبة البعض من المثقفين تجاوز هذه الأزمة التي سببتها الديمقراطيات الزائفة التي أتت من الماضى ونتيجة أيضا للأفكار اليوتوبية غير العملية، ويرصد توماس ماكولاى مؤرخ القرن التاسع عشر اتهاما لم يتجاوزه أحد عن لاجدوى اليوتوبية، كان فى معرض تقويمه لعمل فرنسيس بيكون: الفيلسوف ورجل الدولة فى القرن السابع عشر، وفيما يتعلق بإدانة بيكون للفساد، حكم عليه بأنه أفسد المفسدين، لأنه حول المنصب الحكومى

---

٣٠) كرين برينتون: تشكيل العق الحديث، ترجمة صدقى خطاب، سلسلة عالم المعرفة، العدد٨٢، الكويت ١٩٨٤، ص ٢٨٥.

٣١) السابق: ٢٨٦.

لخدمة مصالحه الخاصة، لكن هذا " نصف بيكون " فقط، فقد احتفى ماكولاى أيضا بإصرار بيكون على أن يحكم على الفلسفة حسب " ثمارها " أو نتائجها العملية وقدرتها على تحسين شروط الحياة. وفق هذا المحك، أعلن بيكون قطيعته مع الفلاسفة التقليديين الذين يغزلون عجلات تصورية بدل أن يستخدموا عجلات حقيقية. (٣٢)

وإذا كنا ننظر هنا إلى دور الجميل فى الحياة فهذه النظرة تعضدد الجهود الإنسانية فى سعيها لان تتصل حتى يفيد اللاحق من عمل السابق وحتى لا يبقى ما ترك السلف معطلا لا نفع فيه، فالفن بجميع ألوانه لا يستقيم أخره دون الاعتماد على أوله فهو أشبه بالسلسلة لا تستكمل شكلها إلا إذا اكتملت حلقاتها(٣٣)

فإذا كان هذا ينسحب على الجميل فبالتأكيد ينسحب على دوره وتأثيره، ودور الجمل اختلف كثيرا فى الحقب الزمنية المختلفة وتجلى بعده السياسى فى النظريات الماركسية فلينين على سبيل المثال حرص على أن يكون الفن مشبعا بروح النضال الطبقى و" بخبرة البروليتاريا الاشتراكية " (٣٤) تلك الاشتراكية التي جاء ميلادها نتيجة تحلل النظام القديم تماما مثلما نشأت النزعة المحافظة من محاولة حمايته، وظلت الاشتراكية على مدى قرنين من الزمان منذ ذلك الحين حملة ، معيار " التقدمية " أى الفكرة القائلة أن هناك اتجاها للتاريخ، وأن أنواعا ملائمة من التدخل السياسى يمكنها أن تساعدنا على تحديد مسار التاريخ، بل وأن تعجل

---

٣٢) راسل جاكوبى: نهاية اليوتوبيا السياسة والثقافة فى زمن اللامبالاة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٦٩، الكويت، ٢٠٠١، ص ٢٠٤.

٣٣) ثروت عكاشة: الفن الأغريقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢، ص ١٣.

٣٤) Vladimir I. Lenin : Party Organisation and Party Literature , in V.I.Lenin on Literature and Art , Moscow: Progress Publishers .p.26 .

بمسيرته. ويزخر أدب الاشتراكية – الجميل – بالحديث عن " الدرب الجديد بالإتباع " و " المسيرة المتقدمة للاشتراكية " و " الطريق إلى الاشتراكية " – السياسي – وهكذا... وظلت أكثر أشكال الفكر الاشتراكي راديكالية تدافع زمنا طويلا، مؤكدة أن هناك فقط مسيرة إلى الأمام، وإما تراجعا إلى الخلف: إما أن البشرية تتقدم فى رحلتها، وإما أن تنحط وتتراجع إلى الهمجية. ولم يكن الماضى شيئا يرتاح إليه الاشتراكيون.(٣٥)

وفى تقيم يرى أريك فروم أن النظام الاقتصادي الذى ساد بلا الغرب خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر هو الرأسمالية. وبرغم ما أنتاب هذا النظام من تغيرات داخلية، فقد أحتفظ بسمات عامة لازمته طوال تاريخه، وأهم هذه السمات:

١- تمتع الفرد بحريته السياسية والقضائية.

٢- بيع هؤلاء الأفراد المتحررين – عمالا وموظفين – عملهم لصاحب رأس المال فى سوق العمل بطريق التعاقد.

٣- وجود سوق للسلع تحدد الأسعار وتنظم تبادل المنتجات.

٤- ذيوع الاعتقاد بأن الفرد إنما يعمل ليحقق لنفسه ربحا، مع الإيمان – برغم ذلك – بأن التنافس بين الأفراد يحقق أكبر نفع للمجموع.

وبرغم امتداد هذه المميزات فى النظام الرأسمالي إلى القرنين التاسع عشر والعشرين، فقد طرأ عليها شيء من التعديل أوجد أوجها للخلاف لا تقل أهمية عن أوجه التشابه. ولما كان اهتمامنا بتحليل أثر الاجتماعي والاقتصادي – السياسي – المعاصر للإنسان فلا مناص لنا من البحث فى صفات النظام فى القرنين السابع

---

٣٥) أنطونى جيدنز: بعيدا عن اليسار واليمين، ترجمة شوقى جلال، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٨٦، الكويت، ٢٠٠٢، ص ٨١.

عشر والثامن عشر أولا، ثم البحث فى هذه الصفات بعد ذلك فى القرن التاسع عشر – وأثر ذلك السياسى على الجميل الثقافي – فلا مفر عند الكلام عن القرنين السابع عشر والثامن عشر من ذكر صفتين تتميز بهما هذه الفترة الأولى من نظام الرأسمالية: الأولى أن الفنون العملية والصناعات كانت فى بدايتها إذا قورنت بتقدمها فى القرن التاسع عشر والقرن العشرين، والثانية أن عادات العصور الوسطى وأرائها وثقافتها كانت ولا تزال ذات أثر كبير على الوسائل الاقتصادية التي سادت هذه الفترة. (٣٦)

ربما ينظر إلى أن الحل الانشائى الوحيد لمشكلات العصر الحاضر – المتمثلة فى اغتراب الإنسان وغياب الجميل وسطوة السياسى – هو الاشتراكية التي تهدف إلى لإعادة تنظيم الجهاز الاقتصادي والاجتماعي من أساسه وتوجيهه نحو تحرير الإنسان من استخدامه كوسيلة لأغراض خارجية عن نفسه / كما تهدف إلى خلق نظام اجتماعي يشتد فيه التماسك البشرى، ويقوى العقل، وتزداد القدرة على الإنتاج. غير أنه مما لا جدال فيه أن نتائج الاشتراكية – كما طبقت حتى الآن – جاءت مخيبة للآمال. فما سبب هذا الفشل.. إن المجتمع الاشتراكي – وفقا للاشتراكية الماركسية – قد بنى على أساس فرضين: اشتراكية وسائل الإنتاج والتوزيع، ومركزية الاقتصاد وتخطيطه. ولم يشك ماركس والاشتراكيون الأوائل فى أن تحقيق هذه الإغراض يتبعه حتما التحرير الإنساني لجميع البشر من الحياة التي لا يعيشون فيها طبقا لحاجاتهم الطبيعية، كما يتبعه إنشاء مجتمع لا طبقى على أساس الإخوة والعدالة. وكل ما يلزم لهذه الانتقال هو – فى رأيهم – أن تظفر الطبقة العاملة بالسلطان السياسى، إما بالقوة أو بالانتخاب، وأن تحول الصناعة إلى

---

٣٦) أريك فروم: المجتمع السليم، ترجمة محمود محمود، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، بدون تاريخ، ص ص ٥٦، ٥٧.

النظام الاشتراكي، وتقوم بتخطيط الاقتصاد. ولم يعد ما زعم ماركس وأتباعه مجالا للجدل العلمى، لأنه وضع فى موضع التنفيذ فى روسيا.. غير أنه ما يهمنا فى هذا السياق أن محور الفكرة الماركسية عن الاشتراكية هو أن الإنسان – بقواه العاطفية والذهنية – هو هدف الثقافة ومرماها.(٣٧)

وما دام هدف الثقافة وهو خلق منا خ جمالى يحيط بالإنسان، فالسياسى هنا يطوع فى خدمة الجميل، ولهذا فلابد للجميل من سمات تميزه أما عن القبيح أو عن الخلقى أو السياسى أو الاجتماعي وكلها أشكال من أشكال التواصل الثقافى.

لقد كان هناك رأى شائع فى الدراسات الفلسفية والنقدية يقول إن هدف الفنان هو إنتاج شيء ما " يتسم بالجمال " بحيث شعر العديد من الكتاب والفنانين أن مشكلات الفن يمكن حلها بشكل جيد إذا تم تحليل مفهوم " الجمال" بطريقة مقنعة لكن الأمور تطورت بعد ذلك وعبر تاريخ الفن فى اتجاه معاكس لهذا الفهم فقد كتب الكاتب الفرنسى إميل زولا روايات عديدة يفوح العطن والفساد من كل جوانبها ومع ذلك احتلت مكانة "جمالية " فريدة فى تاريخ الأدب كذلك رسم موريللو العديد من اللوحات التى لا تتضمن أى جمال بالمعنى الرومانتيكى، ومع ذلك فهى أعمال فنية وجمالية رائعة وأكد الفليسوف كولنجوود أن الجمال دائما ما كان مختلطا بالقبح، والعكس بالعكس وكتب روز نكرانز عام ١٨٥٥ كتابا سماه " جماليات القبيح " ووصل الأمر بالشاعر الإيطالى المستقبلى مارينيتى إلى حد القول بأن " الجميل ليست له علاقة بالفن ".(٣٨)

---

٣٧) السابق: ص ص ١٨٩، ١٩٠

٣٨) شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، دار العين للنشر، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٢٦ .

ولكن هناك من يرى أن الجميل يساعد فى التغلب على مصاعب الحياة وهو فى النهاية " انتصار على العالم المعطى " (٣٩) وهناك من يرى أيضا أن الجميل واحد من شروط الحياة الإنسانية وأنه وسيلة من وسائل التواصل بين الإنسان والإنسان. (٤٠) لاغنى عن الجميل فى حياتنا ولكننا كيف نطوعه ونتعامل معه، ثم كيف نظر إليه؟

المداخل لرؤية الجميل متعددة، فقد يدرس الجميل من حيث هو مادة أضافية تتناول مشكلات تاريخية أو اجتماعية أو اقتصادية – أو حتى سياسية –، ويمكن أن يتخذ منبعا لمعلومات عن البيئة أو عن القيم الخلقية.(٤١) الفن كان ضرورة ولا يزال، وسيبقى ضرورة أبدا ولابد لنا أن ندرك منذ البداية أننا عندما ندرس الفن نتناول فى الواقع ظاهرة فريدة ومدهشة، فلننظر حولنا ملايين من الناس لا حصر لهم يقرأون الكتب، ويسمعون الموسيقى، ويشهدون المسرح ويرتادون السينما. لماذا؟ إذا قلنا أنهم يبحثون عن الراحة والمتعة وفراغ البال لا نكون قد أجبنا عن السؤال. إذ سنسأل مرة أخرى: لماذا نشعر بالراحة أو المتعة أو فراغ البال عندما نغرق أنفسنا فى حياة غيرنا ومشاكلهم، عندما نبحث عن أنفسنا فى لوحة رسام أو قطعة موسيقى أو إحدى شخصيات رواية مسرحية أو فيلم ؟ لماذا يخيل إلينا أن هذا " اللاواقع" إنما هو واقع مركز؟ وما هذه المتعة الغريبة المبهمة ؟ وإذا أجبنا بأننا نسعى إلى الفرار من وجود لا يرضينا إلى وجود أغنى، وأننا نريد أن نكتسب خبرة

---

٣٩) N , Berdyaev : The Beginning and the End , NewYork, Haper Troch Books, 1957.p 75 .

٤٠) فنكلشتين: الواقعية فى الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٧١، ص ٤١.

٤١) محمد فتوح أحمد، جدليات النص، مجلة عالم الفكر، المجلد الثانى والعشرون، العدد الثالث والرابع، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٤، ص ٣٩.

دون أن نتعرض لمخاطرها، فعندئذ ينشأ السؤال التالي: ولماذا لا يكفينا وجودنا ؟ ما مصير هذه الرغبة فى تحقيق حياتنا التى لم تتحقق، من خلال الشخصيات الأخرى، والأشكال الأخرى من خلال التطلع من الصالة المظلمة إلى المسرح المضاء والذى تدور فوقه أشياء نعرف أنها مجرد تمثيل، ومع ذلك تستغرق كياننا كله ؟([٤٢])

ولهذا فدائما ما ينظر إلى الجميل وما يشتق منه من من جماليات أنها وسيلة للاتصال والتعبير والتواصل الإجتماعى. فهى تلعب دوراً كبيراً فى الاحتفالات الوطنية والثقافية والاجتماعية والدينية والتربوية. إن الدور الإجتماعى والسياسى للجميل وبالتالى للفنون البصرية يتجاوز مجرد عملية تنسيق الزهور المستخدمة فى بعض الاحتفالات الأسرية إلى استخدام أعمال فنية كبيرة مثل لوحة الجرنيكا لبيكاسو ورمز حمامة السلام له أيضا فى التعبير عن أفكار إنسانية كبرى تدين البطش والعدوان والوحشية والاعتداء على الآخرين، وتؤكد ثقافة التسامح والمساواة والأخوة بين البشر. ويدخل ضمن الوظائف الاجتماعية للفنون البصرية أيضا ما يحدث فيما يتعلق بفنون الإعلانات التى تستخدم أعمالا فنية وتشكيلات بصرية ثابتة أو متحركة أو مزيجا منهما لإقناع المستهلك بشراء سلعة معينة. هنا قد تستخدم الملصقات ولوحات الإعلانات وكذلك البرامج الإعلانية أو الإعلانات السريعة فى التليفزيون. بل بعض اللوحات لبعض مشاهير الفنانين لبيع كل شىء عن طريق مخاطبة البصر.([٤٣])

---

٤٢) أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٤.

٤٣) شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك. ص٤١

ولنا أن نلاحظ فى النهاية أن معظم الرؤى السياسية للجميل قد خرجت من عباءة هيجل الفلسفية، فلقد أبرز لوكاتش أهمية رؤية هيجل للحال الذى أل اليه الفرد فى المجتمع الحديث، لان هيجل لم يتخذ نفس الموقف الذى اتخذته الحركة الرومانتيكية، وهو الحلم بالعودة إلى المجتمعات القديمة التي كانت من سماتها الرئيسية الوحدة بين الفرد والمجتمع الذى ينتمى إليه، صحيح أننا نشعر بحنين هيجل المفعم بالحزن العميق وهو يحدثنا عن العصر البطولى، والبطل الملحمى، ولكنه قد أكد صراحة أن التاريخ لا يعود إلى الوراء، وأن الماضى لا يرجع أبدا. وهذا) نى أن هيجل لم يستسلم للواقع الجديد للمجتمعات الصناعية والاستهلاكية، وإنما بين أن الاستسلام للواقع وقبوله كما هو يعنى موت الفن، لان الفن بوصفه رؤية للوجود والحياة يتنافى وجوده مع قبول النثرى والعادى والمبتذل فى الواقع الخارجى، وقد بين هيجل أن من ينادى بالعودة إلى الماضى يفعل ما يفعله دون كيشوت حين ينادى بأخلاق الفروسية فى عصر لم يعد ملائما أو متقبلا لها، ولذلك يكون مصيره السخرية والتهكم، وأدراك هيجل لهذا الوضع الذى يجد فيه الإنسان نفسه غريبا ووحيدا، مقهورا من قبل سلطة الدولة، هو الذى جعل كثيرا من الاتجاهات الجمالية المعاصرة التي اهتمت بالبعد النفسى فى التجربة الإبداعية تعتمد عليه أيضا بوصفه نقطة انطلاق لها، وهذا ما نجده لدى جماعة فرانكفورت لاسيما لدى هربرت ماركيوز، وتيودور أدورنو، التي التقطت التحليل الذى قدمه هيجل للرواية والذى يربط شكلها ومضمونها بالتحولات البنيوية التي عرفها المجتمع الأوروبى فى القرن التاسع عشر، وتكتسب ملاحظات هيجل أهميتها من أنه تجاوز فى هذه الملاحظات الفلسفة الكانطية فى علم الجمال، واعتمد فى تحليلاته على التاريخ، وعلى منطق جدلى أتاح كشف المبادىء الرئيسية لعلاقة الفرد بالعالم الكامنة وراء كثير من العلاقات المتغيرة، وكذلك نقده لصيرورة قيام العالم الحديث،

وما أرتبط من اغتراب واستلاب للإنسان، فقد تناول هيجل الرواية بعد أن حلل السمات الرئيسية فى الفن والمجتمع، والتى أدت إلى تحلل الصورة الرومانتيكية للفن، وبدأ يرصد نمو هذا الشكل الفنى – الجميل – الجديد الذى بدأ مع رواية الفروسية، ثم تجسد من خلال ذلك المحتوى الموجود بالفعل داخل المجتمع، فالحياة فى الواقع الاجتماعي– السياسى – التي كانت خاضعة لنزوات المصادفة وتقلباتها قد تحولت إلى نظام مستقر وثابت هو نظام الدولة، الذى تسيطر عليه الشرطة والمحاكم والجيش والحكومة، ولذلك تغير وضع الأفراد عن ذى قبل، وصار أبطال الرواية يواجهون المبتذل – القبيح – الذى يقيم العقبات فى وجوههم ويرغمهم على الخضوع لقوانين الأسرة والمجتمع والدولة وشروط المهنة، وأصبح الأفراد يرون فى هذه القوانين اعتداء على جميع حقوق الإنسان الشاعرية – الجمالية –، وبالتالى نشأ صراع بين الفرد والمجتمع لتغيير العالم، أو ليضفى عليه الطابع الشاعرى – الجميل –.(٤٤)

استخدمت الماركسية الجميل واستخدمت الرأسمالية الجميل واستخدمت الإشتراكية الجميل واستخدمت الليبرالية الجميل، لذا فمن الأهمية بمكان أن نلتفت إلى أهمية الجميل فى حياتنا، فهو يثريها ويغنيها ويبعث فيها روح الأمل، يعضدها وينهض بها يعبر عنها ويحتويها. تلك هي بعض من تجربة الجميل حينما يرتبط بالسياسي.

٤٤) رمضان بسطاويسى: جماليات الفنون، ص ص ٤١٧، ٤١٨.

مراجع البحث

١) أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

٢) أريك فروم: المجتمع السليم، ترجمة محمود محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، بدون تاريخ .

٣) أميرة حلمى مطر: فلسفة الجمال نشأتها وتطورها، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٣.

٤) أنطونى جيدنز: بعيدا عن اليسار واليمين، ترجمة شوقى جلال، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٨٦، الكويت، ٢٠٠٢.

٥) بول دى مان: العمى والبصيرة مقالات فى بلاغة النقد المعاصر، ترجمة سعيد الغانمى، منشورات المجمع الثقافى أبو ظبى، الأمارات العربية المتحدة، ١٩٩٥.

٦) بيتر بروكر: الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة عبد الوهاب علوب مراجعة جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافى أبو ظبى، الإمارات العربية المتحدة، ١٩٩٥.

٧) ثروت عكاشة: الفن الأغريقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢.

٨) راسل جاكوبى: نهاية اليوتوبيا السياسة والثقافة فى زمن اللامبالاة، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٦٩، الكويت، ٢٠٠١.

٩) رمضان بسطاويسى: الأسس الفلسفية لنظرية أدورنو الجمالية، دراسة فى كتاب الإبداع والحرية لذات المؤلف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية العدد١١٩، القاهرة ٢٠٠٢.

١٠) رمضان بسطاويسى: جماليات الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

١١) رمضان بسطاويسى: علم الجمال عند لوكاتش، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٩١.

١٢) روبرت هولب: نظرية التلقى، ترجمة عز الدين إسماعيل، كتاب النادى الأدبى الثقافى، جدة، ١٩٩٤.

١٣) زكريا إبراهيم: كانت أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٨٧.

١٤) سعيد توفيق: مداخل إلى موضوع علم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٢.

١٥) شاكر عبد الحميد: الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، دار العين للنشر، القاهرة، ٢٠٠٧.

١٦) فيل سليتر: مدرسة فرانكفورت نشأتها ومغزاها، ترجمة خليل كلفت، المشروع القومى للترجمة، العدد ١٥٤، ط ٢، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٤.

١٧) فنكلشتين: الواقعية فى الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، ١٩٧١.

١٨) عبد الفتاح الديدى: عام الجمال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨١.

١٩) كرين برينتون: تشكيل العقل الحديث، ترجمة صدقى خطاب، سلسلة عالم المعرفة، العدد٨٢، الكويت ١٩٨٤.

٢٠) محمد على أبو ريان: فلسفة الجمال، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤.

٢١) محمد فتوح أحمد، جدليات النص، مجلة عالم الفكر، المجلد الثانى والعشرون، العدد الثالث والرابع، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٤.

٢٢) هربرت ريد: معنى الفن، ترجمة سامى خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

مراجع أجنبية:

1) Erlich.Victor: Rusian Formalism : History Doctrine 3rd Edn, YaleUniversite Press,New Haven and London 1981.

2)Herbert Marcuse: The Affirmative Character of Culture in Negations: Essays in Critical Theory trans J.Shapiro, Harmondsworth: Penguin . 1972

3) Vladimir.I. Lenin : Party Organisation and Party Literature, in V.I.Lenin on Literature and Art , Moscow: Progress Publishers

4) N, Berdyaev: The Beginning and the End, NewYork, Haper Troch Books, 1957.

5) Philip Hobsboum: A Theory of Communication, London 1970

مواقع انترنت:

http://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D8%B9%D9%84%D9%8&5_%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84"oldid=8292062