مجلة الريادة للبحوث والأنشطة العلمية
Al-Riyadah Journal For Researches
And Scientific Activities

العدد الثامن
September 2023 سبتمبر

نظرية الفن عند كروتشه

د. علي عباس مروة
كلية التربية زوارة / جامعة الزاوية

ملخص البحث:

تعد نظرية الفن عند كروتشه جزءًا لا يتجزأ من مذهبه الفلسفي العام الذي أطلق عليه اسم فلسفة الروح ، ومذهبه الفلسفي يضع أربع درجات في هبوط عالم الروح، وهي الدرجة الجمالية، والدرجة المنطقية، والدرجة الاقتصادية، والدرجة الأخلاقية، وتبعاً لذلك، فإن للنشاط الروحي عنده نظريا كان أم عملياً مراتب أربع ترتبط فيما بينها ارتباطاً وثيقاً، وهي الجمال والحق والمنفعة والخير، ويمثلها على التوالي علم الجمال، وعلم المنطق، والاقتصاد، والأخلاق. ولعل النشاط الفني عند كروتشه هو أول خطوات نشاط الفكر ، وسيتضح ذلك من خلال حديثه عن ماهية الفن والجمال، ووحدة العمل الفني.

Research Summary

Croce's theory of art is an integral part of his general philosophical doctrine, which he called the philosophy of the soul, and his philosophical doctrine puts four degrees in the descent of the pain of the soul, which are the aesthetic degree, the logical degree, the economic degree, and the moral degree. Or practically, four ranks those are closely related to each other, namely beauty, truth, benefit, and goodness, and are represented, respectively, by the science of aesthetics, the science of logic, economics, and ethics,Artwork.

المقدمة:

إن الدراسات الجمالية والفنية ليست دخيلة على فلسفة كروتشه (1866–1952م)، بل هي جزء لا يتجزأ من مذهبه الفلسفي العام الذي أطلق عليه اسم "فلسفة الروح"، ومذهبه الفلسفي يضع أربع درجات في "هبوط عالم الروح"، وهي الدرجة الجمالية (تجسيد الروح في الفرد)، والدرجة المنطقية(مجال العام)، والدرجة الاقتصادية (مجال المصلحة الخاصة)، والدرجة الأخلاقية (مجال المصلحة العامة)، وتبعاً لذلك، فإن للنشاط الروحي(في رأي كروتشه) نظرياً كان أم عملياً، مراتب

أربع ترتبط فيما بينها ارتباطاً وثيقاً، وتلك هي: الجمال والحق والمنفعة والخير، ويمثلها على التوالي: علم الجمال، وعلم المنطق، والاقتصاد، والأخلاق.

ونتيجة لهذا الترتيب الذي يقدمه كروتشه لصور الفكر، نجد أن النشاط الفني هو أول خطوات نشاط الفكر، فإذا استعرضنا نشاط الروح كله، كان الفن هو القاعدة التي يرسو عليها ذلك البناء الهرمي الضخم؛ وذلك لأنه أول درجات التعبيرعن نشاط الروح، وبغيره لا يمكن للأنشطة الأخرى أن توجد، وهذا ما سبق أن بينه "هيجل"، حين وضع الفن في مرتبة أولى قبل الدين والفلسفة؛ ذلك لأن الحدس والصورة التعبيرية تسبق دائماً التصورات المنطقية المجردة التي تتعامل بها الفلسفة والعلم. وعلى الرغم من أن مذهبه العام (فلسفة الروح) قد تناول (مواضيع) مختلفة في الاقتصاد والسياسة والدين والفلسفة طبعاً وميتافيزيقاها، إلا أن الشهرة العريضة التي حظي بها الفيلسوف الإيطالي كروتشه، تعود أساساً إلى كتاباته النظرية في الفن وعلم الجمال، فوضع كتباً تخصصية في هذا المجال، وأعظم ما كتبه هو كتاب (الجمال) Esthetique، وكتاب (المجمل في فلسفة الفن)، ولقد فضل كروتشه الفن على العلم؛ لأن الفنون تقدم لنا الجمال، والفن عنده عرض مجسم للشعور في صورة ذهنية، وهو أحد أوجه نشاط الروح. لذا، فإن كروتشه يرى أنه من الخطأ الاعتقاد من أن الجمال يوجد في الطبيعة، ولكن الطبيعة – من حيث هي كتلة من الرخام المنحوت يمكنها أن تبعث وتثبت في ذاكرتنا صورة جمالية، (فالطبيعة بكماء ما لم ينطقها الإنسان)؛لأن كون الصورة الذهنية تعبيراً ناجحاً ليس شيئاً آخر غير كونها عملاً فنياً، فالتعبير والجمال فكرة واحدة نعبر عنها بلفظين مختلفين.

ويرى كروتشه أن التعريف الجوهري لماهية الفن هي الحدس، ناكراً عديد إحالات وطروحات ومفاهيم، سواء أكانت معرفة مفهومية أو صورية خالصة، أم فلسفية مجردة أم واقعية مادية؛ ففي الحدس لا يكون هناك تمييز بين الواقع واللاواقع.

إن ما يهمنا في هذا البحث هو، ما الفن عند كروتشه؟ هل هو ظاهرة مادية، أو فعلاً نفعياً، أو فعلاً أخلاقياً، أو معرفة متعلقة بالمفاهيم؟ وهل يمكن تفسير الفن بالفلسفة أو الدين أو التاريخ أو العلوم.؟ ، وما هو دور الخيال في عملية الحلق الفني.؟ ، للإجابة عن هذه الأسئلة تم تقسيم البحث إلى عناصر تأتي كالآتي:

1- **ماهية الفن:**

يفتتح كروتشه (1866-1952م) كتابه المسمى باسم "المجمل في فلسفة الفن" بالتساؤل عن "ماهية الفن"[1]، لكي لا يلبث أن يجيب عن هذا التساؤل بقوله: "إن الفن رؤيا أو حدس"[2]، وهو لا يرى مانعاً في أن يضع جنباً إلى جنب كلمات "الحدس" و"الرؤيا" و"التأمل" و"التخيل" و"الخيال" و"التمثل" و"التصور" وما إلى ذلك، باعتبارها جميعاً مترادفات في لغة الفن، فتتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن، وتنهض بالفكر إلى مفهوم واحد أو إلى منطقة واحدة في المفاهيم، مما يدل على ضرب من الاتفاق العام بين الناس حول فهمهم لماهية الفن[3]، والحق أن ما يقدمه لنا الفنان، إنما هو صورة أو شبحً أو شكل وهمي Fan Tome، ومن هنا فإن كل من يتذوق الفن، إنما يدير بطرفه إلى النقطة التي دله عليها الفنان، وينظر من النافذة التي هيأها له، فإذا به يعيد إنتاج وتكوين هذه الصورة في نفسه[4].

وما دمنا – فيما يقول كروتشه– قد عرفنا الفن بقولنا إنه "عيان" أو "حدس"، فقد لزم عن ذلك: **أولاً: ألا يكون الفن ظاهرة فيزيائية أو واقعة طبيعية**، ومعنى هذا أن الفن لا يمكن أن يوضع على قدم المساواة مع الظواهر الطبيعية، أن يكون مثلاً، ألواناً، أو نسباً بين ألوان، أن يكون أشكالاً جسمية، أن يكون أصواتاً أو نسباً بين أصوات، أن يكون ظاهرات حرارية أو كهربائية؛ أي أن يكون على الجملة شيئاً مما يشار إليه بقولهم "مادي"[5]، كما أنه لا يمكن أن يرد إلى مجموعة من الأشكال الرياضية أو الهندسية (كالمثلثات أو المربعات أو المكعبات أو ما إلى ذلك)، ولاشكأن هذا الخطأ نجده عند العامة الذين يجعلون في بعض الأشياء والطبيعة فنّاً، فيحكمون على بعض الألوان والأشياء بأنها جميلة، وعلى بعضها الآخر بأنها قبيحة، وينعتون بعض الألوان والأشياء بأنها جميلة، وينعتون بعضها الآخر بالقبح، يقول كروتشه: "إن الفكر الإنساني أشبه بأولئك الأطفال الذين يلمسون فقاعة الصابون، ويودون أيضاً لو يلمسوا قوس قزح. إنه إذ يعجب بالأشياء الجميلة يميل بطبعه إلى البحث عن أسباب ذلك في طبيعتها الخارجية، فيحاول أن يحكم (أو يعتقد أن عليه أن يحكم) على بعض الألوان بأنها جميلة، وعلى بعضها الآخر بأنها قبيحة، وعلى بعض الأشكال الجسمية بأنها جميلة، وعلى بعضها الآخر بأنها قبيحة، إلا أن هذه المحاولة قد تمت كذلك بعد تفكر ووفقاً لمنهج، خلال تاريخ الفكر، غير

مرة، منذ "القوانين" التي وضعها الفنانون والباحثون من أهل اليونان وجماعة النهضة، وما قال بعضهم في إمكان تعيين نسب هندسية عددية في الأشكال والأصوات"[6]، وكروتشه هنا ينتقد سائر النزعات التجريبية في علم الجمال؛ لأنه لا يرى في الظاهرة الفنية واقعة تقبل القياس، أو جسماً مادياً يقبل التجزئة، بل هو يرى فيها حقيقة روحية لا سبيل إلى قياسها أو تجزئتها، وليس أبعد عن الصواب – في رأى كروتشه– في تلك المحاولات التي قام بها فشنر Fechner وأتباعه في القرن التاسع عشر، والآراء التي اعتاد العلماء في أيامنا هذه أن يتقدموا بها إلى مؤتمرات الفلسفة وعلم النفس والعلوم الطبيعية بصدد علاقات الظاهرات المادية بالفن، من أجل إرجاع الظاهرة الجمالية إلى المستوى الفيزيائي الصرف، وكأن في الإمكان رد "الجميل" إلى مجموعة من الأشكال الطبيعية الأولية[7]، وكروتشه لا ينكر أنه قد يكون من الممكن تقسيم الشكل المادي الذي يتجلى على نحوه "العمل الفني" إلى عناصر فيزيائية صغيرة، حيث ترد اللوحة (مثلاً) إلى سطح مادي مغطى بالألوان والخطوط، لكي لا نلبث أن نحلل الألوان إلى مجموعات مختلفة من العناصر اللونية، والخطوط إلى مجموعات مختلفة من العناصر الخطية، وهلم جرا، ولكننا عندئذ لن نصل إلى أجزاء يمكن أن نعدها بمثابة "وقائع جمالية"، وإنما سنصل إلى وقائع فيزيائية أقل صغراً، أو إلى ظواهر مادية اقتطعت اقتطاعاً بطريقة تعسفية صرفة، ولو جاز لنا أن نجزئ الواقعة الجمالية على هذا النحو، لكان من واجبنا أن نعد "الذرات" بمثابة الأشكال البدائية الحقيقية للظاهرة الجمالية! وأما القوانين التي زعم أصحاب المدرسة الفيزيائية أنهم قد استطاعوا التوصل إليها في مضمار الدراسة التجريبية للأذواق؛ فهي في نظر كروتشه تعميمات سريعة لا تصدق بحال على "الظاهرة الجمالية"، نفسها، لسبب بسيط جدّاً، ألا وهو أنه ليس للواقعة الجمالية أي وجود مادي[8]، ولو قدر لأي فنان أن يطبق على إنتاجه الفني أمثال هذه القوانين، لكانت أعمال هذا الفنان مدعاة للسخرية حقاً، يقول كروتشه: "إذا نحن أغفلنا التأثير الفني الذي تحدثه فينا قصيدة من القصائد، وأهملنا الاستمتاع بهذه القصيدة، ورحنا، مثلاً، نعد الكلمات التي تتألف مثل الأبيات، ونقسم الكلمات إلى مقاطع وحروف، أو إذا أغفلنا التأثير الفني الذي يحدثه فينا تمثال من التماثيل، وأخذنا نقيس أبعاده ونزن ثقله، مما يفيد الحزامين والجمالين كل الفائدة، كما يفيد عملنا الأول التوبوغرافيين الذين "ينظمون" صفحات في الشعر، ولكنه لا يفيد ذلك الذي

يتأمل الفن ويدرسه، ذلك الذي لا ينبغي له ولا يسمح له أن "يغفل" عن موضوعه الخاص، والفن، بهذا المعنى الجديد، ليس إذن ظاهرة مادية؛ لأننا حين ننفذ إلى طبيعة تأثيره وطريقة تأثيره ليس يجدينا في شتى أن نبنيه بناء مادياً"[9].

أن الفن لا يمكن أن يكون ظاهرة مادية، أو حادثاً طبيعياً؛ لأن الحادث الطبيعي لا حقيقة له، والظاهرات المادية ليست واقعية، في حين أن الفن الذي يقف عليه حياة كثير من الناس ويملؤهم فرحاً إلهياً، واقعي إلى أبعد حد، ولهذا لا يمكن أن يكون ظاهرة مادية؛ أي شيئاً غير واقعي، يقول كروتشه: "ولا شك أن هذا يبدو غريباً لأول وهلة؛ إذ لا شيء أكثر رسوخاً ويقيناً في نظر العامي في العالم المادي، ولكن لا يحق لنا فيما يتصل بالحقيقة، أن نزهد في برهان حسن، أو أن نحل محله برهاناً أقل حسنا، لمجرد أن مظهره مخالف للحقيقة، ولكي تتغلبوا على ما من هذه الحقيقة في غرابة وعنف، ولكي تعتادوها وتألفوها يجب أن تلاحظوا أن عدم واقعية العالم المادي ليس أمراً يبرهن عليه برهاناً لا يرد، وقبله كافة الفلاسفة فحسب (اللهم إلا أن يكونوا من أولئك الماديين الجفاة الذين يقعون في متناقضات المذهب المادي المفضوحة)، بل إن الفيزيائيين أنفسهم أصبحوا يقرونها فيما يضيفونه إلى علومهم من دلالات فلسفية، فيتصورون الظاهرات المادية على أنها نتائج لأسباب تند عن التجربة، كالذرة والأثير، أو على أنها مظهر لشيء "لا تمكن معرفته" فلقد أصبحت مادة الماديين ذاتها هي مبدأ فوق مادي (Super – Materil)، وأصبحت الظاهرات المادية، وفقاً لمنطقها الداخلي، بالإجماع العام، لا تعد واقعاً، بل بناء يبنيه العقل من أجل العلم"[10]، وإذا كان ذلك كذلك، فإن سؤالنا هل الفن ظاهرة مادية يجب أن يكتسب هذا المعنى الجديد: هل يمكن أن يبنى الفن بناء مادياً؟ يجيب كروتشه بالنفي،ويقول: "لاشك أن هذا يكون ممكناً، ويستطاع تحقيقه في الواقع، إذا نحن أغفلنا التأثير الفني الذي تحدثه فينا قصيدة من القصائد، وأصبح جوهر الفن هو في عدد الكلمات التي تتركب منها القصيدة، أو في مقاطعها وقوانينها ووزنها، أو إذا كان ذلك الجوهر يكمن في حجم التمثال وزنته".

ونحن حين عرفنا الفن بأنه حدس، **فقد أنكرنا ثانياً** أن يكون الفن فعلاً نفعياً، يقصد من ورائه الإنسان إلى تحصيل لذة أو اجتناب ألم، فإذا كان الفن حدساً، وكان الحدس في باب النظر لا العمل؛ أي من قبيل التأمل، كان من غير الممكن أن يكون الفن فعلاً نفعياً، ولما كان الفعل

النفعي يتجه دائماً إلى بلوغ لذة واستبعاد ألم، فإن الفن، إذا نظرنا إلى طبيعته الخاصة، لا شأن له بالمنفعة، إذ لا شأن له باللذة والألم في حيث هما لذة وألم[11]، والواقع أن كروتشه حين يجعل من الفن ضرباً من العيان، فإنه يخلع عليه طابعاً نظرياً، بوصفه تأملاً أو "معرفة حدسية"، وبالتالي فإنه يأبى أن يهبط بالفن إلى مستوى الأفعال النفعية التي تدخل في نطاق الاهتمامات العملية، فما من فن في لذة الشرب إرواء للظمأ، وما من فن في التجول في الهواء الطلق تحريك للساقين وتنشيط للدورة الدموية، وما من فن في القيام بواجباتنا الشاقة التي من شأنها أن تنظم حياتنا العملية[12]، وهنا يثور كروتشه على شتى النظريات التقليدية في التوحيد بين "الفن" و"اللذة" (أو المنفعة)، فيقول: إنه قد يكون المنظر الذي تمثله لوحة من اللوحات حبيباً إلى قلبنا؛ لأنه يوقظ فينا ذكريات جميلة، ثم تكون اللوحة قبيحة من الناحية الفنية، وقد تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية، مع أن المنظر ثقيل على النفس، مقيت وربّ صورة نعترف بجمالها، ثم تثير فينا الخنق والحسد؛ لأنها من صنع عدوّ لنا أو منافس تدر عليه بعض الفوائد أو تمده بقوة جديدة[13]، وكروتشه لا ينكر أن اهتماماتنا العملية – مع ما يقترن بها من لذات وآلام– قد تختلط في بعض الأحيان باهتمامنا الجمالي، ولكنه لا يوافق على القول إن "اللذة" هي جوهر "الاهتمام الجمالي" والظاهر أن أصحاب "مذهب اللذة" قد فطنوا إلى نوعية "المتعة الفنية، فراحوا يخففون في غلوائهم حتى لا يكون تعريفهم واهناً، فقرروا أنه ليس اللذة على وجه العموم، وإنما هو صورة خاصة من صور "اللذة"[14]، بدليل أنه لا يحقق لنا مجرد إشباع عضوي أو لذة حسية، بل هو يرضي لدينا بعض الحاجات العقلية والأخلاقية أيضاً، ولكن كروتشه يلاحظ مع ذلك أن هذا المذهب يفترض وجوب ضرب من "التطابق" بين "الاهتمام الجمالي" و"الإحساس بالملائم" في حين أن هذا الإحساس مجرد عرض مصاحب للاهتمام الجمالي، ولئن كان النشاط الفني مصحوباً بلذة، إلا أن اللذة في الواقع ظاهرة مشتركة يتقاسمها مع النشاط الفني غيره في ضروب النشاط الروحي، وهذا هو السبب في أن كروتشه يرفض تعريف الفن بالرجوع إلى مفهوم "اللذة" أو "المتعة" أو "الإحساس بالملائم"[15].

وثمة إنكار ثالث ينطوي عليه تعريف كروتشه للفن بأنه حدس أو عيان؛ وذلك هو إنكاره للمذهب القائل إن الفن "فعل أخلاقي" acte morale؛أي إنه ذلك النوع في التأثير العملي حين

اتصاله بالمنفعة واللذة والألم، ليس نفعياً ولا لذياً بصورة مباشرة، وإنما يحلق في أفق روحي أسمى وأرفع[16]، والحق أنه لما كان الفن في نظر كروتشه معرفة حدسية، فإنه ليس بدعاً أن نراه يستبعده من دائرة "العمل" أو "الإرادة" يقول كروتشه: "ما دام الحدس فعلاً نظرياً، فهو متعارض مع كل نوع من أنواع التأثير العملي"[17]، ولهذا يقرر أنه إذا كانت "الإرادة" قوام الإنسان الخيّر، فهي ليست قوام الإنسان الفنان، والسبب في ذلك أن مقولة "الأخلاق" لا تنطبق أصلاً على "العمل الفني" – من حيث هو عمل فني – ما دام من المستحيل الحكم على أي صورة – من حيث هي مجدد صورة – بأنها مقبولة أو مرذولة أخلاقياً؛ فقد تعبر الصورة عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية، ولكن الصورة نفسها، من حيث هي صورة، لا يمكن أن تحمد أو تذم في الناحية الأخلاقية[18].

ولم يوجد حتى الآن – فيما يقول كروتشه– أي قانون جنائي يحكم على صورة فنية بالسجن أو بالإعدام، بل ولا ثمة حكم أخلاقي يمكن أن يصدر عن إنسان عاقل، ويكون موضوعه صورة[19]، يقول كروتشه: "إنك لا تستطيع أن تحكم على Francesca دانتي بأنها منافية للأخلاق، وعلى Cordelia شكسبير بأنها أخلاقية – وما هما إلا لحنان من روحي دانتي وشكسبير ليس لهما إلا وظيفة فنية – إلا إذا استطعت أن تحكم على المربع بأنه أخلاقي وعلى المثلث بأنه لا أخلاقي"[20]، ولا يكتفى كروتشه بالتمييز بين النشاط الفني والنشاط العملي، بل هو يضيف إلى ذلك أيضاً أن الفن خارج تماماً عن نطاق الأخلاق، وإذا كان البعض قد ذهب إلى أن نهاية الفن أن يوجه الناس نحو الخير، ويبث فيهم كره الشر، ويصلح في عاداتهم، ويقوم أخلاقهم، وإن على الفنانين أن يساهموا في تربية الجماهير، وتقوية الروح القومي والحربي في الشعب، أو إذاعة المثل الأعلى الذي يفرض على المرء أن يعيش حياة بسيطة جاهدة، وما إلى ذلك[21]، فإن كروتشه يرد على هذا الزعم بقوله: "إن كل هذه أمور لا يستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة ذلك، فهل عجزُ الهندسة هذا يجردها من حقها في الاحترام؟ فليت شعري لم يريدون إذن أن يجردوا الفن في مثل هذا الحق في مثل هذه الحال؟!"[22]، ويذهب إلى أن فلاسفة الفن الأخلاقيين كانوا يدركون عجز الفن عن هذا، فكانوا يتساهلون معه من حين إلى حين، حتى أجازوا له أن يولد بعض اللذات، شريطة أن لا تكون ساقطة بشكل مفضوح، وكانوا

ينصحونه باستعمال ما له من سلطان على النفوس (بفضل ما يهيئ يربي لها في لذة ومتعة) في سبيل الغايات الشريعة، وأن يدهن المرّ بالعسل؛ أي كانوا يسمحون له بأن يتعاطى الفحش (وهل يستطيع أن يستغنى عن مفاتنه الطبيعية القديمة!) شريطة أن يكون ذلك في سبيل الكنيسة والأخلاق، وكانوا في أحيان أخرى، يفكرون في استخدامه أداة للتعليم؛ لأن العلم جاف كالفضيلة، وفي وسع الفن أن يرفع عنه هذا الجفاف، وأن يجعل الدخول إلى هيكل العلم ميسوراً مستساغاً، وأن يكون مرشداً للناس في العلم، فيأخذ بأيديهم، ويطوف بهم فيه، كأنهم في حدائق "أرميد"، يسيرون فيها فرحين ملتذين، ولا يشعرون بها تتهيأ له نفوسهم في تجديد[23]، ولكن على الرغم من أن كروتشه يرفض أصلاً فكرة "الفن الموجه" L`artDirige إلا أننا نجده يقرر أن هذا المذهب الأخلاقي في الفن لا يخلو ولن يخلو يوماً، بفضل تناقضاته نفسها، من خير وفائدة.

وقد كان من بعض أفضال المذهب الأخلاقي على الفن، أنه فصل الفن عن اللذة، وأهله منزلة أرفع وأسمى، ولئن كان الفن خارجاً عن نطاق الأخلاق، فإن الفنان – من حيث هو إنسان ليس خارجاً عن سلطان الأخلاق. إنه لا يستطيع أن يتحلل من واجباته كإنسان، وينبغي له أن ينظر إلى الفن نفسه على أنه رسالة، وبالتالي فإن عليه أن يمارسه كواجب مقدس[24].

وثمة نتيجة مدهشة نجحت في أثناء بحث كروتشه عن السمات الفينومينولوجية لهذه الكلية؛ إذ جعل الضمير الأخلاقي شرط الحدس – تعبير، الأمر الذي أدى إلى حدوث صدمة عنيفة لنقاده؛ إذ وجدوا في ذلك تناقضاً مع فرضية كروتشه الأساسية حول فصل مجالات الروح، كما أنهم رأوا في هذا الافتراض نفسه (الأخلاقية في الفن) إمكانية سعي كروتشه دوماً إلى رفضها واستبعادها وإنكارها، غير أن كروتشه كان لديه معنى أرحب وأوسع لهذه الأخلاقية، يقول في كتابه "فلسفتي": "من المستحيل أن تكون شاعراً أو فناناً بدون أن تكون –في المقام الأول– إنساناً، تغذى بالفكر وبخبرة الصراع والمثل الأخلاقية"[25].

وفي "المجمل" يتضح هذا المعنى الأوسع للقوة الأخلاقية الكونية، فهي ليست أخلاقية بالمعنى الضيق والجزئي المرتبط بظروف زمنية أو مكانية معينة؛ فهذا النوع من الأخلاق بحاجة إلى تعهد اصطناعي، لكي يقف على قدميه أمام تيار شؤون الدنيا، ولذا يطالب ضيقو الأفق أن تدرس الأخلاقية في الفن على نحو اصطناعي، ولكن الفن الحقيقي لا يحتاج إلى ذلك، وإذا

كانت القوة الأخلاقية قوة كونية، وهي في الحق كذلك، وإذا كانت سيدة العالم الذي هو عالم الحرية، فإنها لذلك تسود بقوتها الخاصة، وكلما كان الفن أكثر إخلاصاً في تعبيره عن حركات الواقع كان أتم، وكلما كان أتم كان أقوى على استخراج الأخلاق من الأشياء نفسها[26].

ويلاحظ كروتشه أيضاً أننا إذا عرفنا الفن بأنه عيان أو حدس، فقد أنكرنا كذلك.**(وهذا هو الإنكار الرابع)** أن يكون الفن معرفة مفهومية أو تصورية Connaissanceconceptuelle، وقد سبق لنا أن رأينا كيف ميز كروتشه المعرفة الحدسية أو العيانية عن المعرفة التصورية أو العقلية[27]، فليس بدعاً أن نراه يضع الفن في مقابل العلم (أو الفلسفة)، على اعتبار أن الأول منهما حدس يقدم لنا العالم أو الظاهرة، في حين أن الثاني تصور عقلي (أو مفهوم) concept يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة أو الروح[28]؛ فالمعرفة التصورية، في صورتها الخالصة أعني الصورة الفلسفية، واقعية النزعة دائماً؛ لأنها تحاول أن تقرر الواقع في مقابل اللاواقع أو أن تقلل هذا اللاواقع. أما الحدس، فمعناه أن لا يكون هنالك تمييز بين الواقع واللاواقع، والمهم في الصورة، إنما هو قيمتها كصورة مثالية خالصة، ولو أننا قلنا عن المعرفة الحدسية إنها شكل بسيط أولى من أشكال المعرفة، لكان في وسعنا أن نضع الفن في مقابل الفلسفة، على أساس أن الأول منهما أشبه ما يكون بالحلم (لا بالنوم طبعاً)،في حين أن الثاني منهما أشبه ما يكون باليقظة، والحق أننا حينما نوجد بإزاء أي عمل من الأعمال الفنية، فإنه ليس من حقنا أن نتساءل عما إذا كان الشيء الذي أرادة الفنان أن يعبر عنه صادقاً أو كاذباً من الناحية الميتافيزيقية أو من الناحية التاريخية؛ لأن مثل هذا التساؤل لن يكون إلا تساؤلاً عقيماً خلواً من كل معنى، مثله في ذلك كمثل أي حكم قد تصدره محكمة الأخلاق على تصورات خيالية تحلق في الهواء! والتساؤل هنا عديم المعنى؛ لأننا حين نميز بين الصواب والخطأ، فإنما يكون الأمر دائماً أمر تقرير "واقع" وإصدار حكم، وهذا لا ينطبق على حالة صورة تخطر للفكر، أو على حالة موضوع خالص ليس له صفة ولا محمول، ولا يمكن بالتالي أن يكون موضوع حكم، ومن العبث – كما يقول كروتشه: أن يعترض علينا بأن الصورة لا تبقى لها فردية ما لم تطابق "العام" الذي ليست الصورة إلا تحقيقاً فرديا له!! فنحن لا ننكر هنا أن "العام"، كروح الله، موجود في كل مكان، يحرك بذاته كل شيء؛ وإنما ننكر أن يكون العام، من الناحية المنطقية، صريحاً في الحدس من

حيث هو حدس، ومن العبث كذلك أن تلجؤوا إلى مبدأ وحدة الفكر، فليس يوهن هذا المبدأ، بل يقويه، أن نميز تمييزاً واضحاً بين الخيال والفكر؛ فمن التميز وحده، إنما ينشأ التعارض، ومن التعارض، إنما تنشأ الوحدة العيانية[29].

يمكننا الانتهاء من كل ما تقدم إلى الخلاصة التالية: يعرف كروتشه الحدس تعريفاً سلبياً على أسس أربعة هي: الفن ليس واقعة مادية – الفن ليس فعلاً نفعياً – الفن ليس فعلاً أخلاقياً الفن ليس معرفة متعلقة بالمفاهيم... لقد كشف كروتشه في هذا التعريف عن موقفه المغرق في المثالية...فهو لا يعترف بأن الفن وقائع مادية... ليس الفن عنده هو هذه اللوحات المعلقة على حيطان المتاحف... وليس الفن هو هذه السمفونيات التي تعرفنا الفرق... الفن عنده هو ذلك النشاط الروحي للفنان، سواء عبر عنه في وسيط Mediumأم احتفظ به لنفسه... بل يغالي كروتشه فيذهب إلى أن تذوق الأعمال الفنية هو أيضاً عمل فني: بمعنى أنه ينكر وجود العمل الفني وجوداً موضوعياً... وما العمل الفني إلا ما يتذوقه المشاهدون والسامعون؛ بمعنى أن تصبح اللوحات معلقة في نفوسنا،وتصبح السمفونيات معزوفة في أعماقنا، ويؤكد هذا الرأي بقوله إن الإنسان يميل بطبعه إلى البحث عن أسباب الأشياء الجميلة بالبحث في طبيعتها الخارجية من أشكال هندسية مثلاً، أو أصواتاً أو نسباً بين الأشكال والألوان، ولكن لو حاولنا تفسير المادة نفسها تفسيراً علمياً، لوجدنا أنها قد انتهت إلى مبدأ (لا – مادي) كالذرة، والأثير.وبناء على ذلك، لا يفيدنا أن نرجع إلى المظهر المادي للعمل نفسه، فنعد الكلمات التي تتألف منها الأبيات، ونقسم الكلمات إلى مقاطع حروف ونغفل التأثير الفني الذي يحدثه فينا هذا العمل، وهذا يكفي لتوضيح أن الفن ليس ظاهرة مادية.

ويخشى كروتشه على الفن أن يكون معبراً عن اللذة الحسية، وفي سبيل ذلك أنكر على الفن كل لذة ممكنة، ولا يوافق على قول "أصحاب مذهب اللذة"، بأن اللذة هي جوهر "الاهتمام الجمالي"، وهذا هو السبب في أن كروتشه يرفض تعريف الفن بالرجوع إلى مفهوم "اللذة" أو "المتعة" أو "الإحساس بالملائم".

ويفترض كروتشه النظر للفن على أنه فعل أخلاقي، فقد تعبر الصورة عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية، لكن الصورة نفسها من حيث صورة، لا يمكن أن تكون موضوعاً نحكم عليه

بالذم أو المديح، فيقول: إذا جاز لنا أن نحكم على المربع بأنه أخلاقي أو المثلث بأنه لا أخلاقي، لذلك يمكن أن نحكم على (كورداليا) بأنها تراعي الأخلاق، ولكنها أشبه بنوتات موسيقية في نفس دانتي وشكسبير ليس لها وظيفة فنية. وعلى اعتبار الفن حدساً فهو ليس معرفة فكرية. إن المعرفة الفكرية العقلية واقعية دائماً؛ لأنها تجنح إلى وضع الحقيقة ضد اللاحقيقة أو على التقليل من اللاحقيقة وجعلها ضمن الحقيقة. أما الحدس، فيعني أنه لا تميز بين الحقيقة واللاحقيقة، الصورة تواجه كصورة محضة. إننا إذ نقابل المعرفة الحدسية أو الحسية بالمعرفة العقلية أو الفكرية، والجمالي بالشعري، إنما نذكر ذلك الشكل البسيط من المعرفة الذي يشبه الحلم، وينكر كروتشه على الفن أي أثر للفهم العقلي أو المفاهيم الذهنية... حقيقة ليس الفن هو المفاهيم... ليس هو القوانين العامة كما هو الحادث في العلم... لكن الفن عن طريق التخصيص والتفرد والتعبير عن الشخصي، إنما يعم الجزئي من خلاله، ولقد فات كروتشه أن لا تعارض إطلاقاً بين القول إن الفن يعبر عن الجزئي لا المفاهيم، وأنه يعبر عن المفاهيم من خلال هذا الجزئي... والسبب في هذا يرجع إلى أنه يفصل المعرفة الحدسية عن المعرفة العقلية فصلا لا أمل من أن تمتد عليه قنطرة.

والقارئ لهذا الجزء عند كروتشه يحس بأن دعوته للفنان هي أن يعبر في تلقائية عن مشاعره دون أن يسيطر عليها، ودون أن يتدبر موقفه في هذا الوجود عن طريق فنه، ولكن إذا كانت وظيفة كل فنان إنما تنحصر في التعبير عما يدركه بالحدس، فهل يكون معنى هذا أن رسالته هي العمل على نقل مشاعره إلى الآخرين؟ هنا كروتشه يقرر أن الفنان حين يصوغ انطباعاته، أو حين يشكل أحاسيسه، فإنه في الحقيقة يتحرر منها. فالفنان الذي يخلع على انطباعاته، طابعاً موضوعيا، إنما يفصلها عنه، لكي يعلو عليها (بوجه من الوجوه)، وإذا كان للفن وظيفة تحريرية أو تطهيرية؛ فذلك لأنه يمثل نشاطاً إيجابياً تتجلى فيه قدرة الفنان على التحرر من انطباعاته وأحاسيسه – وليست "السكينة" التي يتمتع بها كبار الفنانين سوى نتيجة لسيطرتهم على الفوضى الداخلية لعواطفهم، وتحكمهم في الشغب الباطني لأحاسيسهم، حيث تجيئ أعمالهم الفنية، فتكون بمثابة تأكيد خارجي لهذا الانتصار الباطني، وتبعاً لذلك فإن الفنان الذي يتحرر من أحاسيسه بفعل جهده التعبيري، لا يقوم بهذا النشاط من أجل الآخرين، بل يحققه لنفسه أولاً وقبل كل شيء

وهنا يظهر الطابع الفردي لفلسفة كروتشه في الفن: فإنه يعزل الفنان– بوجه ما من الوجوه عن المجتمع، لكي يجعل من نشاطه الفني تعبيراً عن حالة نفسية فردية، أو حدس ذاتي خاص، والحق أن الفنان الذي يبدع أي عمل فني– في رأي كروتشه–هو في غير ما حاجة إلى شيء آخر سوى مجرد التعبير عن حالته النفسية الأصيلة، وهذا هو السبب في أن كل عمل فني أصيل، لابد من أن يحمل تعبيراً فردياً، حيث قد يكون من العسير علينا تماماً أن نصنف الأعمال الفنية، أو أن ندرجها تحت أنواع وأجناس، فالعمل الفني في نظر كروتشه مخلوق حي فردي، وهو يحمل في باطنه قانونه الخاص، فلا وجه لاستبداله بغيره، ولا موضع لإخلاله تحت فئة، أو إدراجه تحت نوع ما من الأنواع الفنية[30]، ومعنى هذا أن نزعة كروتشه الفردية في الحكم على العمل الفني قد حالت بينه وبين فهم الصيغة الاجتماعية والتاريخية للنشاط الفني، فيبقى الفني عنده ظاهرة "مونادية" Monadistic وإن صح هذا التعبير)، وظل الفنان في نظره مجرد "متأمل" صرف![31].

2– **الصورة والتعبير:**

يعتبر كروتشه التمييز بين الصورة الفنية والتعبير عنها خادعاً، وهو يعني بالصورة هنا مظاهر الشعور وصور الناس والحيوانات والمناظر والأفعال والمغامرات وغيرها، ويعني بالتعبير الأصوات والخطوط والألوان وغيرها، وربما استبدلوا مصطلح التعبير والصورة بمصطلح آخر هو الخارج والداخل، وهم يعنون بالداخل الفن بمعنى الكلمة، ويعنون بالخارج التقنية.إن التمييز بين الداخل والخارج سهل، ولكن السؤال الذي يطرح هو التالي: كيف يمكن أن يشد هذا الخارج الغريب بالداخل ويعبر عنه؟ يرى كروتشه أنه من غير المشروع التمييز بين هذين العنصرين، ومن الصعب إدراك حدس معرى من التعبير؛ فنحن لا نعرف سوى حدوس معبر عنها: فالفكرة ليست فكرة إذا لم يعبر عنها بكلمات، والتخيل الموسيقي لا يوجد إذا لم يتحقق بواسطة الأصوات، والصورة لا توجد من دون ألوان، عندما تغدو الفكرة فكرة حقيقية؛ أي عندما تصل إلى مرحلة النضوج تنشال الكلمات على شفاهنا تؤثر عليها وترن في آذاننا، وهكذا الحال بالنسبة إلى القطعة الموسيقية التي ما أن تولد في نفوسنا، حتى تحرك الشفاه والأصابع لتغدو نغماً جميلاً، وعندما تتوضح الصورة في النفس، لا تعدم خطوطاً وألواناً تعبر عنها، وقبل تكون التعبير في

الروح لا توجد الفكرة أو التخيل الموسيقى أو الصورة التلوينية أبداً، وبناء على إنكار كروتشه للعالم الطبيعي المادي الذي يعتبره تركيباً مجرداً لفكرنا يرفض المقابلة بين جوهر مفكر وجوهر ممتد، ولا يقبل بإمكانية اتحادهما؛ لأن الجوهر المفكر أو فعله الحدسي كامل بذاته، وأن ما نسميه امتدادا خارجياً هو من تركيبه، وهكذا ينتهي إلى القول إنه لا يمكن إدراك صورة من دون تعبير، بل يمكن إدراك صورة غدت تعبيراً، إذا جردنا شاعراً من قوافيه وأوزانه وكلماته، لا يبقى عنده تعبير ما يسمى بالفكرة الشعرية؛لأن الشعر يولد مع هذه الكلمات والأوزان والقوافي[32].

3- الخيال ووحدة العمل الفني:

لقد أشرنا إلى كلمة الخيال في أكثر من موضع؛ وذلك لارتباط الكلمة ارتباط وثيقاً بالنشاط الفني والأدبي، على أن كل ما ذكرناه للآن،لم يحدد معنى الخيال ولم يوضح أثر هذه الملكة في خلق العمل الفني وعلاقته بالصور الشعرية، ثم الدور الذي يؤديه في تحقيق الوحدة العضوية للعمل الفني، وهذا ما ينبغي أن نحاول بيانه الآن. إذا كنا قد قلنا من قبل إن الفن حدس كما قال كروتشه، وإذا كنا قد جردنا الفن من كل أثر نفعي،فقلنا إنه مستقل عن الغايات الخارجية عن طبيعته كالغايات الاجتماعية والأخلاقية والعملية والسياسية، وإذا كنا قد ميزناه عن كل ما يسمى بالعلوم والأخلاق واللذة والمنطق، وإذا كنا قد أثرنا أن نقول في نهاية الأمر إن الفن صورة، فماذا نعنى بعد هذا؟ هل نعتبر الفن مجرد أحلام وأوهام، وأنه عالم من الصور الخالصة المجردة التي لا رابط بينها، أو مجرد شطحات مفرطة في التوهم والتهويل؟ لو صح هذا المعنى لكان الفن مغامرة تسلّينا وتزجي فراغنا، ولكان الفن أحلاماً مفككة، ولكان نوعاً من مشاهد تتعاقب فيها الصور الواحدة وراء الأخرى، كما يحدث أحياناً في بعض قصص المغامرات التي ترحب بمشاهدتنا في لحظة من لحظات الكسل العقلي والفكري، حيث يحلو لنا أن نجلس في استرخاء عقب يوم حافل بالأعمال، فنشاهد ما يدور أمامنا في صور هذه المغامرات على شاشة التلفزيون، لحاجتنا الطبيعية إلى إراحة أعصابنا المرهقة بالعمل.

إننا إن زعمنا أن الفن صورة أو حدس، فليس معنى هذا بطبيعة الحال أننا نقوم بالعمل الفني ونحن نيام، أو أننا ندع الصور تتعاقب في الذاكرة على غير نظام، وهل هناك ما هو أدنى إلى العقم والعبث كما يقول كروتشه من أن نحلم والأعين منا مفتحة في هذه الحياة التي لا تقضي

منا أن تكون الأعين مفتحة فحسب، بل تقتضي كذلك أن يكون العقل مفتحاً، وأن يكون الفكر يقظاً قوياً؟[33].

من أجل ذلك كله، فطن كروتشه عند تحديده للفن بأنه حدس أو صورة أو خيال،وتدارك نفسه ليميز بين الصورة الخالصة والصورة غير الخالصة، أو بمعنى آخر يتساءل عن الدور الذي يمكن أن يحتله في الفكر عالم من الصور الخالصة المجردة في الفلسفة أو التاريخ أو الدين أو العلم أو الأخلاق أو اللذة، ووجد نفسه مضطراً أن يزيل اللبس عن مفهومه المجمل،فقال: إذا كان الحدس يجنح إلى إيجاد صورة، لا كتلة غير منسجمة من الصور، فينبغي أن تدور الصورة كلها حول مركز واحد؛ وذلك تمييزاً للحدس عن نزوات الخيال على أنه من الواضح أن جمع الصور والتخير بينها، وضمها بعضها إلى بعض في أي عمل فني، كل ذلك يفترض أن يكون الفكر متمتعاً بملكة الإبداع[34]، وبهذا استطاع كروتشه أن يزيل اللبس أو الغموض الذي قد يعتري بعض الأذهان عند تصورهم لكلمة الحدس أو الخيال، وأنه على هذه الصورة أبعد ما يكون عن معنى التوهم والتهويل أو التخيل الجامح المفكك الذي هو مجرد جمع بين أفكار لا رابط بينها[35].

بقي أن نتساءل: لماذا حرص كروتشه على وحدة الإحساس والصورة التي هي عنده تمثل الوحدة العضوية في العمل الفني؟ والإجابة عن هذا في بساطة هي أن ما يعجبنا في العمل الفني هو صورته الخيالية، ولن تخلو صورة خيالية من العاطفة، ولأن التجربة الشعورية هي التي تمنح الفن وحدته، ومع ذلك فقد أجابنا كروتشه عن هذا السؤال إجابة شافية بقوله:"إن العاطفة هي التي تهب للحدس تماسكه ووحدته وما كان الحدس أن يكون حدساً حقاً إلا لأنه يمثل العاطفة، ومن العاطفة وحدها يمكن أن يتفجر الحدس إن العاطفة، لا الفكرة، هي التي تضفي على الفن ما من الرمز في خفة هوائية: تشوف محصور في دائرة تصور: ذلك هو الفن، وفي الفن لا يكون التشوف إلا بالتصور: ولا يكون التصور إلا بالتشوف وما نعجب به في الآثار الفنية الحقة هو الصورة الخيالية الكاملة التي تكتسبها حالة نفسية؛ وذلك هو ما ندعوه في الأثر الفني بالحياة والوحدة والتماسك والرحابة، وما نكرهه في الآثار الزائفة الناقصة هو ذلك التعارض بين حالات نفسية عديدة ومختلفة، نراها تتنضد تنفيذ بعضها فوق بعض، أو يختلط بعضها ببعض، أو تكون أشبه بسديم مضطرب، ثم نرى المؤلف ينظمها في وحدة معينة، فيستعمل لهذا الغرض تصميماً

مخبأ، أو فكرة مجددة، أو انفعالاً عاطفياً خارجاً عن نطاق الفن، وإذا بأثره سلسلة من الصور إذا نظرنا إلى كل صورة منها على حدة خيل إلينا في أول وهلة أنها ثمينة، حتى إذا نظرنا إليها مجتمعة خاب ظننا؛ لأننا لا نراها تنحدر من حالة نفسية، ولا تنشأ عن باعث بالذات، وإنما هي تتعاقب وتجتمع بدون أن نحس فيها تلك النغمة الصادقة التي تأتي من القلب لتنفذ إلى القلب[36]، وليت شعري ما عسى أن يكون من شأن صورة تقطع من لوحة وتنقل إلى لوحة أخرى ذات موضوع آخر! ما عسى أن يكون من شخصية تنزع في جوها وشخصياتها المحيطة بها لتنقل إلى جو آخر! لا أبلغ في هذا الصدد من تلك المناقشات القديمة حول الوحدات الدرامية التي كانت في أول الأمر قاعدتي الزمان والمكان الخارجيتين، ثم صارت بعد ذلك إلى وحدة "الفعل" ثم انتهت أخيراً إلى وحدة "الاهتمام" الذي يستثير فكر الشاعر؛ أي المثل الأعلى الذي يحرك نفسه، ولا أبلغ في هذا الصدد كذلك في النتائج النقدية التي تسفر عنها الخصومة الكبرى بين الكلاسيكيين والرومانطيقين؛ إذ تؤدي إلى إنكار الفن الذي يستعين بعاطفة لم تتحول إلى صورة، أو الفن الذي يستعين بالوضوح السطحي والمخطط الصحيح في الظاهر، والتعبير الدقيق في الظاهر، فيحاول أن يفتن العقل عن فقدان الباعث الفني والعاطفة الملهمة التي تنبع من الآثار الفنية[37]، هناك فكرة مشهورة ترجع إلى أحد النقاد الإنجليز، وقد أصبحت اليوم في عداد الأفكار الدرامية هي أن "كل الفنون تقرب من الموسيقى" والأصح أن نقول: "كل الفنون موسيقى" إذا أردنا أن نرجع إلى المنشأ العاطفي للصور الفنية، مستبعدين الصور التي تبنى بناء آلياً أو ترسف في أثقال الواقعية، وهناك فكرة أخرى لا تقل عن هذه شهرة، ترجع إلى شبه فيلسوف سويسري، وقد أصابها لحسن الحظ أو لسوء ما أصاب تلك فأصبحت شائعة عامية هي أن "كل منظر حالة نفسية" وتلك حقيقة لاشك فيها. لا لأن المنظر منظر، بل لأن المنظر من الفن"[38].

فالحدس لا يكون إذن إلا حدساً غنائياً، ليست الغنائية صفة أو نعتاً للحدس، وإنما هي مرادف له، هي إحدى المرادفات الكثيرة التي ذكرتها، والتي تفيد جميعاً معنى الحدس، ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس الصورة الذي هي مجموعة من الصور (إن ما نسميه صورة دائماً مجموعة من الصور، فليس هناك صور ذرات كما أنه ليس هناك أفكار ذرات) أعني الحدس الحقيقي الذي يؤلف جسماً حياً، وينطوي لذلك على مبدأ حيوي

هو الجسم الحي نفسه، وبين ذلك الحدس الزائف الذي هو كونه من الصور جمعت على سبيل التسلية أو في سبيل أي غاية عملية أخرى، حيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبدُلك، لكونها عملية، جسماً حياً، بل جسماً آلياً. أما فيما عدا هذه الغاية الجدلية، فليس لاستعمالنا لفظ الغائية في صورة النعت من قيمة، وحسبنا أن نقول إن الفن حدس حتى نعرف الفن أكمل تعريف"[39].

لقد استطاع كروتشه بحق أن يكشف عن جملة حقائق بالغة الأهمية فيما يتعلق بموضوع الوحدة العضوية في العمل الفني، وقد استطاع تعريفه المشهور للفن بأنه حدس، وشرحه لهذا التعريف أن يعين القارئ على إدراك الأساس الذي يبنى عليه الفن عامة، يعيننا على إدراك العلاقة بين الصورة والإحساس، وبين وحدة العمل الفني، فإذا كان الفن حدساً فالحدس لا يمكن أن يتفجر إلا بالعاطفة، والعاطفة وحدها لا الفكرة هي التي تضفي عليه ما في الرمز من صفة هوائية، وأن الصورة الخيالية لا تكون صورة كاملة، ولا تستطيع أن تقوم بدورها في العمل الفني إلا بما تتضمنه في حالة نفسية، وفي هذه العبارة جماع الأمر كله، فهي:

أولاً: تحدد لنا أن الوحدة الحية لا ترجع إلى التركيب العقلي أو المنطقي أو الفكري؛ لأن الفن ليس تركيباً عقلياً، وإنما هو تركيب فني، تركيب للعاطفة والصورة في الحدس، أو بمعنى آخر لا يوجد من إلا بهذه التركيبة السحرية التي في أثر من آثار الحدس أو الخيال، والتي لا تنهض إلا على أساس من عاطفة وصورة.

ثانياً: إن ارتباط العاطفة بالصورة داخل العمل الفني هو ارتباط حي ناشئ عن معاناة الفنان لموقف نفسي معين، فليست الصورة في العمل الفني مقصودة لذاتها، وليست العاطفة مجرد انفجار صاخب للهوى، كما أنها ليست هذا الجانب العملي في الفكر الذي يحب ويكره، ويرغب في الشيء أو ينفر منه، وإنما العاطفة في العمل الفني هي تجسيد للحظة شعورية معينة يسيطر عليها الفنان ويخضعها للصورة كما يخضع الصورة لها، حيث يصبح الشعور هو الشعور المصور والصورة هي الصورة المحسوس بها[40].

من أجل هذا قال كروتشه: "إن الفن هو تركيب فني نستطيع أن نقول بصدده إن العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفة فارغة"[41].

المعرفة الحدسية عند كروتشه ليست معرفة عن شيء، وليست انطباعات بشيء،إنما هي نفاذ... هي نفاذ الروح بالروح... فلا شيء عنده خارج النشاط الروحي، الروح هي الواقع كله... ومن ثم يوحد كروتشه بين الفن والحدس والتأمل والتخيل والخيال... وهذا التأمل أو الخيال هو خيال الفرد عن مشاعره وتأملها، ومن هنا لا يعترف كروتشه إلا بالفن الغنائي؛ لأن الغنائية هي من شأن الفردية والذاتية، غير أن كروتشه "تناقض مع نفسه إلى حد أن جلب عليها نقداً مريراً؛ ذلك لأنه يرى أن الخلق الفني إنما هو عملية باطنية؛ أي إن فعل الخلق يحدث في الخيال فقط، ولا تحتاج هذه العملية عند الخلق لأي تعامل مع الوسائط المادية كأن تكن لوحة أو قطعة رخام... إلخ وطبعاً لابد أن يستخدم الفنان مادة وسيطة، لكنها في رأيه لابد أن تكون ضمنية في عقله وباطنه، إن تحقيق العمل الفني في الخارج ليس هو العملية الأساسية لدى الفنان، بل هو مجرد إعادة إنتاج لخيالات وصور الفنان حتى تصبح ملموسة وشائعة بين الجميع فهذا الموضوع الفيزيقي، إنما هو مجرد أثر يقود المتذوق للفن إلى عملية إعادة خلق كما يقوده إلى أن يعيد في خياله رؤيا الفنان"[42].

ومما لاشك فيه، أن هذه النظرية في الحدس عند "كروتشه" تؤكد موقفه المثالي في الفلسفة؛ لأنها النظرية التي ترجع الحقيقة دائماً إلى الروح "أو العقل" وما يحويه، في حين يكون كل ما هو مادي محسوس غير حقيقي، ثم يمكننا القول إن الفن بلغ أقصى درجات الحقيقة؛ لأنه يتجاوز الحسي أو الفيزيقي، غير أن الذي غاب عن ذهن "كروتشه" هو أن الفنان لا يستطيع أن يتصور العمل الفني في ذهنه بغير أن يكون على صلة وثيقة من وسائطه المادية، فلا يمكن مثلاً "لمايكل أنجلو" أن يحدس في عقله الفني بغير استيعاب تام للمواد الوسيطة في تصوره، وإذا كان "موزارت" قد أمكنه تصور سيمفونية قبل أن يكتبها، إلا أنه لم يكن من الممكن له أن يحقق هذا العمل ما لم يكن قد استطاع أن يلم بخبرة كبيرة عن واسطته المادية والأصوات والآلات التي يستعملها[43].

والواقع أن أصحاب الاتجاه الحدسي في الفن الذين يرون أن الفن رؤية حدسية يدرك بها الفنان حقائق الأشياء، ويمثل هذا الاتجاه كروتشه– كما رأينا – والذي تابعه كل من كلنجوود وصموئيل ألكسندر وسارتر، ويمثل العمل الفني في هذه الوجهة من النظر "رؤية خيالية"، فهم ينكرون على

الفن أن يكون واقعة مادية، كالألوان، أو أن يكون نسباً بين ألوان، أو أن يكون أشكالاً جسمية[44]؛ بمعنى أنه يتميز عن الموضوعات الفيزيائية مثل الصور المعلقة على الحائط، وعن الأصوات التي تنساب في صالة العرض. وما يحتج به أولئك المثاليون هو أن العمل الفني على الرغم من أنه لا يمكن توصيله إلا عن طريق الناقل المادي، إلا أنه موضوع "متخيل" يبدأ وينتهي في عقل الفنان[45]، ويكون هو أول متذوق له على الأصالة. أما صبه في مادة، فهذا من قبيل إعطاء الروح جسداً تمشي به بين الناس، وعلى الناس أن ينفذوا من خلاله إلى الروح؛ وذلك لأن المادة لا تخدم إلا غرضاً ثانوياً يتحدد في أنه يحفظ للعمل الفني نوعاً من الوجود العيني على نحو يكفل تقديمه كموضوع عام لإدراك مشترك[46]، وتصل "موجدت ماكدونالدً في مقالتها القيمة "العمل بوصفه شيئاً فيزيائياً" إلى حد وصفها للوسيط المادي لدى هؤلاء المثاليين بأنه ليس أكثر من ذلك الوسيط الذي يتوصل به في جلسة لتحضير الأرواح، حيث لا يتطلب الأمر دراسة أو معاناة مع المادة مطلقاً[47].

ويؤخذ على هذا الاتجاه أنه لا يتعامل مع واقع الفن والعمل الفني؛ فالفن لا تكمن فكرته إلا في المادة، وبخاصة أعمال الفن التشكيلي؛ إذ كيف يتمثل الفنان بخياله فكرة لوحة – مثلاً – ويستحضرها في داخله كاملة معلناً ميلاد العمل الفني في داخله دون أن يتخيلها بألوان معينة ومساحات معينة وتوزيعات حجمية معينة، فإنه لمن السخف القول إن الفنان التشكيلي قد صور لوحته، أو قدم تمثاله من دون أن يستخدم أدوات مادية. نعم، إن كثيراً من الفنانين وصفوا بعض تجاربهم بمثل هذه الحالات أو الصفات، فهذا "مايكل أنجلو" يعلن أن المصور يصور بعقله لا بيده، وذاك "فوتسارت" يقول إنه قام بتأليف سيمفونية كاملة دون أن يدونها[48]، ولكن السؤال: هل إذا ما استطاع الفنان حقاً أن يصور لوحة في عقله أو يؤلف سيمفونية في ذهنه، يستطيع ذلك ما لم يكن قد خبر – فعلاً – من قبل إمكانات وسيطه المادي خبرة سابقة حسية ملموسة؟ فالفنان لا يكتسب سيطرة على العمليات التكنيكية التي ينطوي عليها استخدام الوسيط إلا عن طريق الدراية والاتصال الطويل المدى، وبذلك يتأكد أن واقع التخيل أو الرؤية الحدسية يشهد بأنه لا تخيل ولا حدس بصورة عادية عن المادة؛ فالرؤية الحدسية لشيء أو فكرة تأتي في وعينا ومعها وسائل إخراجها المادي، ولقد أجاب "أوسكار وايلد" على تهنئة ناقد له بأنه ألبس فكرته أقاصيص طريفة

بالقول: "يعتقد البعض أن الأفكار تولد عادية، ما من أحد يريد أن يفهم أني لا استطيع أن أفكر إلا على شكل أقاصيص، والنحات لا يبحث كيف يترجم فكرته بالرخام، بل هو يفكر بالرخام مباشرة"[49]، ومن هنا، فإن المتلقي للعمل الفني لا يستطيع أن يفصل بين فكرة العمل ومادة العمل؛ فحين ترتبط بالفكرة بمادة تنشأ عن ذلك علاقة تفاعلية تجعل من المادة دليلا ، وتجعل من الفكرة مبدأ تنظيم المادة، وهذا ما تنبه إليه "بوزانكيت" من المثاليين حين أكد ما للوسيط المادي من قوة فاعلة في التغيير ، فالعمل الفني هو محصلة لعاملين اثنين؛ هما الوسيط المادي والرغبات الذاتية للفنان، فهو يقول: "إن كل ضربة فرشاة توجد في عقل الرسام قبل أن يقوم بإنجازها فيما بعد؛ بمعنى أن استعمال الفرشاة لا يضيف أي شيء جديد للفكرة العقلية أو الداخلية للفن،أعتقد أن هذه مثالية زائفة – يقصد مثالية كروتشه– فالشيء المجسد يضيف كثيراً للفكرة المجردة أو للخيال، فهو يزيد من إثراء الارتباطات والصفات"[50].

وهناك اتجاه مقابل، يرى أنه ليس الوسيط المادي نفسه مصدر جمال فحسب، بل إن المادة تعطي الفنان كذلك إدراكات لمسية وعقلية تكاد تكون مشوبة باللذة، سواء أخذ هذا الفنان ببسطها على لوحته بفرشاة ويحكها حكا خفيفاً، أو أخذ يشكلها بفرشاة تلوين، أو يلصقها على اتساع اللوحة بالسكين، وتجري اليوم بحوث في كل اتجاه... وصل بعضها إلى حد أنه يوحي للفنان بأنه قادر على أن يحصل من مجرد المادة المستخدمة في التصوير مثلاً على تأثيرات فنية كافية، دون أن يقيد من عنصر الشكل، ويتحدث هؤلاء في دعاواهم عن "الفن المحسوس"، أو "الفن الخام"،ولقد سمى أحدهم لوحته باسم "عجينة عظمى"[51].

ويمكن أن نجمل القول في الرد على رأي المثاليين القائل إن العمل الفني هو موضوع ذاتي نابع من الخيال بأنه يغفل عملية كاملة من عمليات الإدراك الحسي للأشياء ألا وهي عملية الإدراك الحسي الشامل للكل لا لفكرة أو شعور، تلك الفكرة التي بواسطتها يلم المرء بشيء ما من جانب واحد من جوانب الإدراك، ثم تبعاً لذلك يقوم بتصوير البقية ذهنياً، وهي فئة الإدراك الذي تتراءى فيه الأشياء المادية بوصفها موضوعات جمالية لها نوع من الموضوعية الذي يخصها.

4- علاقة الفن بالفلسفة والدين والعلوم:

إن من يسأل، وهو يتأمل أثراً فنياً عما إذا كان الفنان فيما عبر عنه قد أصاب الحقيقة التاريخية أو الميتافيزيقية يرتكب خطأ فادحاً، أشبه بخطأ من يدين محكمة الأخلاق تصورات للخيال في الهواء. إنه سؤال غير ذي معنى؛ لأننا حين نميز بين الصواب والخطأ، فإنما يكون الأمر دائماً أمر تقرير واقع وإصدار حكم، وهذا لا ينطبق على حالة صورة تخطر للفكر، أو على حالة موضوع خالص ليس له صفة ولا محمول، ولا يمكن بالتالي أن يكون موضوع حكم[52]، وما دام الخيال والفكر متمايزين،فسيظل "الموضوع الجمالي" صورة فردية تعبر عن حالة خاصة بالذات، دون أن يكون في الإمكان تحويلها إلى مفهوم كلي أو معرفة عقلية، وليس الطابع "المثالي" idealite الذي ينسبه كروتشه إلى الفن سوى مجرد تعبير عن تميز الحدس عن التصور، أو المعرفة الفنية عن المعرفة العقلية. إن صفة المثالية (التي تميز الحدس عن التصور، وتميز الفن عن الفلسفة والتاريخ؛ أي عن تقرير العام وإدراك الحادث أو روايته) هي الميزة الداخلية العميقة التي يمتاز بها الفن، فمتى تجرد التفكير من صفة المثالية – كما يقول كروتشه: "تبدد الفن ومات: مات في الفنان فإذا به يصبح ناقداً بعد أن كان فناناً، ومات في المشاهد فإذا به يلاحظ الحياة في حالة وعي، بعد أن كان يلاحظها في حالة وجد"[53]، وكروتشه يضيف إلى ذلك أيضاً أن الفن يتميز كذلك عن "الأسطورة" Mythe: لأن الأسطورة لمن يؤمن بها أمراً منزلاً، ومعرفة للواقع في مقابل اللاواقع، ونجاة من مختلف الاعتقادات التي يعدها وهمية خاطئة. ولا يمكن أن تصبح الأسطورة فناً إلا متى أصبح المرء لا يعتقد بها، فإذا هي في نظره أشبه باستعارة من الاستعارات، وإذا بعالم الآلهة العابس عالم من جمال، وإذا الله صورة للجمال والروعة والعظمة. أما الأسطورة بعين المؤمن لا الكافر؛ أي في واقعها الصرف، فليست مجرد صورة من مبدعات الخيال، بل هي واقعة دينية وأمر ديني وظاهرة مقدسة[54]، وليس ثمة موجب للخلط بين الفن والدين: فإن الدين فلسفة، فلسفة لم تكتمل ولم تنضج، ولكنه فلسفة على كل حال، كما أن الفلسفة دين، دين صفا ونضج، ولكنها دين على أي حال؛ لأن موضوعها المطلق والخالد، وبالتالي فإنه مظهر للتفكير في "المطلق" أو الحقيقة الأزلية الأبدية، وما ينقص الفني، لكي يكون أسطورة أو ديانة، إنما هو على وجه التحديد الفكر، ويعوزه الإيمان أيضاً الذي ينشأ عن الفكر، وليس هناك

محل أو موضع لإيمان الفنان أو كفره بالصورة التي يخلقها، ما دام هو منها بمثابة الخالق أو المبدع[55]، ويمضى كروتشه إلى حد أبعد في ذلك، فيقول إن تصورنا للفن باعتباره عياناً أو حدسا يستلزم أيضاً استبعاد شتى التصورات الجمالية التي تجعل في الفن وسيلة لإقامة مجموعة من "الفئات"، و"النماذج" و"الأنواع" و"الأجناس"، أو أن يكون عملاً حسابياً لا شعورياً[56]، وكأن الفن أدخل في باب المعرفة الوضعية والرياضية منه في باب المعرفة الحدسية، وهنا يثور كروتشه على شتى المحاولات التي قام بها بعض العلماء الطبيعيين والرياضيين من أجل إدخال الظاهرة الجمالية في مجال التصورات العامة والتجريدات المحضة، لكي يقرر أن "نفور الفن من العلوم الوضعية والرياضيات أشد من نفوره من الفلسفة والدين والتاريخ"، وحجة كروتشه هنا أن الفلسفة والدين والتاريخ أقرب إلى الفن في دنيا والمعرفة، في حين أن العلوم الوضعية والرياضيات تسوؤه جفوتها، ويؤذيه سوء نظرتنا إلى التأمل، حتى إن عداوة الشعر مع التصنيف أو قل مع الرياضيات أشبه بعداوة النار مع الماء؛ فالروح الرياضي والروح العلمي ألد أعداء الروح الشعري، وفي آيات ذلك أن العصور التي تسود فيها العلوم الطبيعية والرياضيات (كالقرن الثامن عشر، الذي سادت فيه النزعة العقلية) هي أفقر العصور بالشعر[57].

ومطالبتنا هذه بفصل الفن عن المنطق تدخلنا – كما يقول كروتشه– في أصعب وأهم المجالات التي يحتملها قولنا إن الفن حدس، فإن النظريات التي تحاول تفسير الفن بالفلسفة أو الدين أو التاريخ أو العلوم أو الرياضيات تحتل في تاريخ فلسفة الفن أهمية كبيرة، وتتسلح بأسماء أعاظم الفلاسفة في القرن التاسع عشر؛ فقد بين شلينج وهيجل أن من الممكن أن نوحد أو أن نمزج بين الفن وبين الفلسفة والدين، وذهب "تين" إلى إمكان المزج بين الفن وبين العلوم الطبيعية، وزعمت نظريات أصحاب مذهب الحقيقة الفرنسيين أنه من الممكن أن نمزج بينه وبين الملاحظة التاريخية، وبين المذهب الصوري الذي قال به تلاميذ "هربرت" أنه من الممكن أن يمزج بين الفن وبين الرياضيات، على أننا لا نستطيع أن نجد لدى هؤلاء المؤلفين، أمثلة صدقة على هذه الأخطاء التي وقعوا فيها؛ "ذلك أن الخطأ لا يكون أبداً "صدقاً"، ولو كان صدقاً لاختلط بالحقيقة"؛ وذلك هو السبب في أن هذه المذاهب نفسها – ويسميها كروتشه بالمذاهب المفهومية – تنطوي في ذاتها على عناصر تمهيدية تزداد وفرة وقوة بنسبة ما يكون فكر الفيلسوف الذي

دان بها قوياً جباراً، ويرى كروتشه أن هذه العناصر كانت أوفر وأقوى لدى شلينج وهيجل اللذين كانا يحسبان إحساساً قوياً بالشروط التي يتم فيها الخلق الفني، حتى لتتوجس في ملاحظاتنا،وبين أهميتها نظرية مخالفة للنظرية التي ينطوي عليها إطار المذهب، ولكن كروتشه يلاحظ مع ذلك أن هذه النظريات المفهومية، فضلاً عن أنها أفضل من النظريات المتقدم ذكرها؛ إذ تعترف بأن الفن شيء نظري، وبالتالي فإنها تساهم في بناء المذهب الصادق، لما تقتضيه ضمناً في تحديد العلاقات بين الخيال والمنطق، بين الفن والفكر، (ولئن كانت هذه العلاقات علاقات تمييز، فهي أيضاً علاقات وحدة)[58].

وهذا ما يفسر لنا السبب في شيوع هذه العبارة: "الفن حدس"، هذا القول الذي إذا صيغ بعبارات أخرى مرادفة (في مثل: "الفن أثر من آثار الخيال") وجد جارياً على ألسنة جميع الناس الذين يتحدثون يومياً عن الفن، ووجد في أقدم المعاجم والكتب ("تقليد"، و"وهم"، إلخ) – كيف أن هذا القول، إذ يجرى الآن مجرى العرض الفلسفي يمتلئ بمضمون تاريخي نقدي جدلي. وهنا يذكر كروتشه بقيمة فكرة التقليد التي أتى بها أرسطو (وقد ظهرت كنقيض موضوع يكفر أفلاطون بالشعر)، وقيمة المحاولة التي قام بها هذا الفيلسوف نفسه في التمييز بين الشعر والتاريخ، ثم أدت إلى فكرة لهم توضح توضيحاً كافياً، ولعلها لم تصل إلى الوضوح في ذهن أرسطو نفسه، وظلت لذلك مهملة مدة طويلة، إلى أن أصبحت في العصور الحديثة نقطة البدء في التفكير الفني، ويذكر كروتشه، عابراً كذلك، ما شهد القرن السابع عشر على وجه الخصوص من شعور قوى باختلاف المنطق عن الخيال، والحكم عن الذوق، والعقل عن العبقرية، وما أظهره "فيكو"، على أروع صورة، من تعارض بين الشعر والميتافيزيقيا في كتابه "العلم الجديد"، وما تم على يد "باومجارتن" في تأسيس فلسفة للفن متميزة عن المنطق، وإن ظل باومجارتن مرتبكا بالنظرية المفهومية، ولم يستطع أن يدخل في إطار آثاره ما استهدف في غاية؛ وكذلك ما وجهه كانط إلى باومجارتن وكافة تلاميذ ليبنتز وولف من نقد، فبيّن في وضوح كيف أن الحدس هو الحدس، لا "تصور غامض مشتبه"؛ وما عملته النزعة الرومانطيقية، بفضل نقدها الفني ومبدعاتها التاريخية، فضلاً عن مذاهبها الفنية، في إذاعة الفكرة الشخصية في الفن التي كان قد أعلنها فيكو، وأخيراً ما بداه "فرانسيسكو دسانكتيس" في نقده، مجرد الفن من كل نزعة نفعية أو أخلاقية أو مفهومية،

وذهب إلى أنه صورة خالصة، على حد تعبيره، أو حدس خالص[59]، ولكن هذا المذهب الذي يتصور الفن حدساً أو خيالاً أو صورة، يؤدي إلى مشكلة جديدة، لا تنزع الآن إلى مقابلة الفن بالفيزيقا واللذة والأخلاق والمنطق، وتمييزه عن ذلك كله، بل تنحصر في نطاق الصور نفسها، فتشك في أن يكون الفن صورة فحسب، وتدور الإشكالية حول التمييز بين الصورة الخالصة والصورة غير الخالصة، وهنا يتساءل كروتشه: ما هو الدور الذي يمكن أن يحتله في الفكر عالم في الصور الخالصة المجردة في الفلسفة أو التاريخ أو الدين أو العلم، بل وفي الأخلاق أو اللذة؟ وهل يوجد أكثر عقماً وعبثاً في أن نحلم، والأعين مفتحة في هذه الحياة التي لا تقتضي أن تكون الأعين مفتحة فحسب، بل تقتضي كذلك أن يكون العقل مفتحاً، وأن يكون الفكر يقظاً قوياً؟ الصور الخالصة! إلا أنها "أحلام" كسولة تافهة، فهل يكون هذا هو الفن؟[60]، يقول كروتشه، لاشك أنه يحلو لنا أحياناً أن نقرأ بعض روايات المغامرات التي تتعاقب فيها الصور بعضها وراء بعض على أنحاء غريبة غير متوقعة، لكن ذلك لا يحلو لنا إلا في لحظات التعب، حين نضطر إلى التسلية، وإننا لنشعر في هذه الحالة شعوراً واضحاً بأن هذه البضاعة ليست في الفن في شيء، فإنما نحن بسبيل اللعب وتزجية الوقت، ولكن إذا كان الفن لعبا فقد وقع ثانية في أحضان مذاهب اللذة التي تنتظره بفارغ الصبر، فإنها الحاجة طبيعية ومدعاة للذة أن نرخي قوس العقل المتعب أو الإرادة المرهقة من حين إلى حين، فندع الصور تتعاقب في الذاكرة على غير نظام، أو نؤلفها بواسطة الخيال على نحو غريب، ونحن في حالة أشبه بالوسن، حتى إذا نلنا نصيبنا من الراحة، نفضنا هذه الحالة عن أنفسنا، لا لشيء في بعض الأحيان إلا لننصب بعد ذلك على العمل الفني الذي لا نستطيع أن نقوم به مضطجعين[61]، وهكذا فيما يقول كروتشه، فإما أن لا يكون الفن حدساً خالصاً، وتظل المطالب التي أعربت عنها النظرية التي اعترضنا عليها غير متحققة، وبهذا نرى اعتراضنا نفسه على هذه المذاهب يتضعضع بنتيجة ما ينبثق من شكوك، وإما أن لا يكون الحدس مجرد خيال[62].

يمكننا الانتهاء من كل ما تقدم إلى الخلاصة التالية: إن من يسأل، وهو يتأمل أثراً فنياً عما إذا كان الفنان فيما عبر عنه قد أصاب الحقيقة التاريخية أو الميتافيزيقية يرتكب خطأ فادحاً. إن المثالية وهي الصفة التي تميز بها الحدس عن الفكر والفن عن الفلسفة والتاريخ العام الكلي عن

الإدراك الجزئي، وهو الفضيلة الصحيحة للفن: عندما يحل الفكر والحكم مكان الحدس يتلاشى الفن ويموت: يموت في الفنان الذي يتحول إلى ناقد ويموت في المشاهد أو القارئ الذي يتحول من متأمل إلى متبصر في الحياة، وليس الطابع "المثالي" idealite الذي ينسبه كروتشه إلى الفن سوى مجرد تعبير عن تمييز الحدس عن التصور، أو المعرفة الفنية عن المعرفة العقلية، وكروتشه يضيف إلى ذلك، أن الفن يتميز كذلك عن "الأسطورة" Mythe: لأن الأسطورة (بمعناها الديني) ليست مجرد صورة من مبدعات الخيال، بل هي واقعة دينية أو ظاهرة مقدسة، وليس ثمة موجب للخلط بين الفن والدين: فإن الدين صورة غير ناضجة أو غير مكتملة من صور الفلسفة، وبالتالي فإنه مظهر للتفكير في "المطلق" أو "الحقيقة الأزلية الأبدية"، وما ينقص الفن لكي يكون أسطورة أو ديانة، إنما هو على وجه التحديد الفكر، والإيمان الذي ينشأ عن الفكر، وليس هناك موضع لإيمان الفنان أو كفره بالصورة التي يخلقها ما دام هو منها بمثابة الخالق أو المبدع، ويمضى كروتشه إلى حد أبعد من ذلك، فيقول: إن تصورنا للفن باعتباره عياناً أو حدساً يستلزم أيضاً استبعاد شتى التصورات الجمالية التي تجعل من الفن وسيلة لإقامة مجموعة من "الفئات" و"النماذج" و"الأجناس" و"الأنواع"، وكان الفن قد أدخل في باب المعرفة الوضعية والرياضية منه في باب المعرفة الحدسية، وهنا يثور كروتشه على شتى المحاولات التي قام بها بعض العلماء الطبيعيين والرياضيين من أجل إدخال الظاهرة الجمالية في مجال التصورات العامة والتجريدات المحضة، لكي يقرر أن "نفوز الفن من العلوم الوضعية والرياضيات أشد من نفوره من الفلسفة والدين والتاريخ".

الخاتمة :

توصل الباحث إلى النتائج التالية:

1- إن تعريف كروتشه للفن من أنه حدس أو عيان، فهذا يعني أن الفن يتنكر للصفات (الخواص) التالية:

أ- القياس: كأنه ظاهرة فيزيائية، وهذا غير ممكن فالفن حقيقة روحية لا سبيل إلى قياسها.

ب-النفعية: (أي من أجل الحصول على اللذة وتجنب الألم)، كروتشه يرفض تعريف الفن بالرجوع إلى مفهوم اللذة، المتعة؛ فالفن كعيان (رؤيا) فإن ذلك يعني أن الفن له طابع تأصلي أو معرفة حدسية، فكروتشه يرفض الجمع بين الفن واللذة.

ج- الأخلاقية: إذإن هذه الصفة لا تنطبق على (العمل الفني)، فإذا كانت الإرادة الخيرة هي صفة الإنسان الفاضل، فهي ليست صفة الفنان. لقد وضع كروتشه الفن خارج نطاق الأخلاق، إلا أنه يقر ويعترف بأن الفنان كإنسان ليس خارجا من سلطان الأخلاق،وتمنى أن يمارس الفنان الفن كرسالة مقدسة، ورفض فكرة (الفن الموجه).

د- معرفة تصويرية، صفة المثالية في الفن هو الذي يميز الحدس عن المعرفة التصورية؛ أي (المعرفة الفنية عن المعرفة العقلية). لهذا وضع كروتشه الفن مقابل العلم، ويبقى الفن في نظره (تركيب جمالي أولي (قبلي)؛ بمعنى أنه مؤلف من العاطفة والصورة على شكل حدس أو (عيان)، الحدس هو المقدرة على معرفة الحقيقة مباشرة دون الحاجة إلى استدلال منطقي، وهو قابلية على التأمل الباطني.

2- يرى كروتشه أن ما يعجبنا في العمل الفني هو صورته الخيالية، ولن تخلو صورة خيالية من العاطفة؛ فالتجربة الشعورية هي التي تمنح الفن وحدته على حد تعبير كروتشه.

3- يؤكد كروتشه على اختلاف الفن عن الفلسفة، فالفلسفة غايتها تقديم الواقع الفعلي كما هو. أما الحدس الفني، فغايته تقديم الصورة المثالية بغير تمييز، بين الواقع واللاواقع، وليس لنا أن نسأل الفنان إذا كان صادقاً أم كاذباً – تاريخياً أو من جهة الوجود والميتافيزيقيا.

4- وكروتشه لم يفرد للدين مكاناً كما فعل أستاذه "هيجل"، في مراتب نشاط الروح الثلاث، فكروتشه ألحق الدين بالفلسفة؛ وذلك لكون الدين ينشد المطلق، فهو فلسفة لم تصل بعد إلى درجة النضج والاكتمال، ويوجد سبب إضافي آخر هو أن كروتشه فقد إيمانه بالدين وبخلود الروح، بل أخذ يدعو إلى (حرية الإرادة)، وإلى تطوير الذوق الفني وتقديس الجمال، وهذه الدعوة هي أشبه ما تكون بإقامة مذهب للجمال يكون بديلاً عن الدين، وحجة كروتشه هي: (أن دينهم تراث فكري ورثوه عن الشعوب المتأخرة البدائية، أما ديننا فهو تراثنا الفكري الذي ورثناه عن أنفسنا).

5- ولا ينبغي الفن عند كروتشه وضع مجردات وبناءات شكلية على نحو ما تبغي العلوم الرياضية؛ لأن الفن لا يحيا بغير أن تغذية الصور الخيالية، ولقد وقع في هذا الخطأ الذي

يوحد بين الفلسفة والدين كثير من أصحاب المذاهب الميتافيزيقية مثل "هيجل" و"شلينج" أو من وحدوا بين الفن والعلوم الطبيعية أمثال "هربرت ريد".

والخلاصة أن هناك فرقاً كبيراً بين المعرفة العلمية وبين الحدس الفني لاعتماد الأول على التصورات الفعلية واعتماد الفن على الحدس، والحدس يتناول العالم المرئي Phenomena، أما التصورات فتتعامل مع الحقيقة noumena، والخلط بين هذين المجالين هو أساس كل الأخطاء التي وقعت فيها الاستطيقا على حد تعبير كروتشه. ولو أننا أنعمنا النظر الآن إلى نظرية كروتشه في الفن، لوجدنا أنها تقوم أولاً وبالذات على اعتبار النشاط الفني حدساً تعبيرياً مستقلاً تماماً عن شتى الاعتبارات العملية، والأخلاقية، والسياسية، والدينية...إلخ، وحينما يقرر كروتشه أن "الفن للفن"، فإنه لا يعني بهذه العبارة سوى استقلال الفن عن كل من "العلم و"المتعة" و"الأخلاق"، والواقع أن الفنان – في رأي كروتشه– لا يمكن أن يكون عبداً للأخلاق، أو خادماً للسياسة، أو ترجماناً للعلم، بل هو لابد من أن يقتصر في كل نشاطه الفني على التعبير عن حدوسه، دون التقييد بأي اعتبار آخر؛ فالفنان (مثلاً) لا يمكن من يوصم من الناحية الأخلاقية بأنه مذنب، ولا من الناحية الفلسفية بأنه مخطئ، حتى ولو كانت مادة فنه أخلاقاً منحطة أو فلسفة منحطة، والحق أنه – من حيث هو فنان – لا يعمل ولا يستدل، بل هو ينظم أو يصور أو يغني؛ بمعنى أنه يقتصر على التعبير عن نفسه. وأما إذا قيدنا النشاط الفني ببعض الاعتبارات الأخلاقية، فسيكون علينا أن نستبعد من دائرة الفن الكثير من الأعمال الفنية الهائلة، وعلى رأسها جميعاً أشعار هوميروس، وبعض قصائد دانتي.

ونتوقف أخيراً عند الإشارة إلى أن كروتشه لم يكن يعتبر الفن واقعة فيزيقية، حيث إن الفن حقيقة، بينما الوقائع الفيزيقية ما هي إلا تكوينات من خلف العقل، كما أن الفن عنده ليس نشاطاً عملياً (من حيث هو فن)، كذلك فإن الفن في رأيه يقع خارج نطاق المنطق خروجاً تاماً. إن الفن كلّ، أو تكوين في كل، أو هو بالأحرى تركيب قبلي متعدد الوجوه، فهو تركيب من مضمون وشكل، ومن حدس وتعبير، ومن تعبير وجمال، وإن الفن يكون وحدة كاملة تامة، وما التمييز بين بعض الفنون وبعضها الآخر،وبين أجناس فنية وأجناس أدبية إلا محضر تمييز مصطنع ولا يستند إلى واقع حقيقي، بل هو تصنع واختلاف.

هوامش البحث:

(1)كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، 1974م، ص17

(2) المصدر نفسه ، ص24

(3) المصدر نفسه ، ص24

(4) المصدر نفسه ، ص24

(5) المصدر نفسه ، ص25

(6) المصدر نفسه ، ص25

(7) المصدر نفسه ، ص26

(8)Crcoe: EsTheTiquecomme Science de I`Expression et Linguistique), Paris,Ciard&Briere, 1904, Trad Bigot, P.105.

(9)كروتشة : المجمل في فلسفة الفن، مصدر سابق ، ص27

(10) المصدر نفسه ،ص ص26-27

(11) المصدر نفسه ، ص27

(12) المصدر نفسه ، ص28

(13) المصدر نفسه ، ص28

(14) المصدر نفسه ، ص28

(15) Croce: (Breviaired`EsThetique), Payot, 1923, Trad, France, P15

(16)كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، مصدر سابق ، ص30

(17) المصدر نفسه ، ص30

(18) المصدر نفسه ، ص30

(19) المصدر نفسه ، ص30

(20) المصدر نفسه ، ص31

(21) المصدر نفسه ، ص31

(22) المصدر نفسه ، ص31

(23) المصدر نفسه ، ص32

(24) المصدر نفسه ، ص ص32-33

(25) A. Companion ToAesTheties, Ed. By David coopey – BlaeKwel, 1997, P98

(26)كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، مصدر سابق ، ص171

(27) للنشاط الروحي في رأي كروتشه– صورتان: صورة العلم، وصورة العمل، وكلمة "العلم" عنده، إنما تشير إلى المعرفة البشرية بوجه عام، ولكن هذه المعرفة أما إن تكون حدسية Intuitive أو منطقية Logique: معرفة عن طريق الخيال أو معرفة عن طريق الذهن، معرفة بالفردي أو معرفة بالكلى؛ معرفة بالأشياء أو معرفة بالعلاقات، وبالإيجاز: معرفة مولدة للصور Images، أو معرفة مولدة للمفاهيم.

Croce: (EsTheTiquecomene Science de I `Expression et Linguistique). Concept general), Paris, Ciard&Briere, 1904, Tord Bigot, P1.)

(28) Ibid, P. 32

(29)كروتشة : المجمل في فلسفة الفن، مصدر سابق ، ص34

(30) زكريا إبراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1966 ، ص ص56–57

(31) C. Ruggiero: "Modern philosophy", London, Allen, 1921, P352

(32) علي أبوملحم: نحو رؤية جديدة في فلسفة الفن، الأنجلو المصرية للطباعة والنشر، القاهرة،1997، ص100

(33)كروتشة : المجمل في فلسفة الفن، مصدر سابق ، ص40

(34) المصدر نفسه ، ص47

(35)محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1986م، ص244

(36)كروتشة :المجمل في فلسفة الفن، مصدر سابق ، ص48

(37) المصدر ، ص49

(38) المصدر ، ص47–48–49–50

(39) المصدر نفسه ، ص49

(40) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، مرجع سابق ص294

(41)كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، مرجع سابق ، ص55

(42)أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال، دار النهضة العربية، القاهرة، ص126

(43)المرجع السابق، الموضع نفسه.

(44)كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، مصدر سابق، ص25

(45) Margaret Macdonald: The work of Art as physical in: Amodern Book of Esthetics. New york, London, P. 215

(46) Harold Osbrne: what Makes an Experience AesThetie, ed, Michael Mitias, Publishers, 1989, P167

(47)Margaret, op. cit, P 216

(48)ميرومستولينز: النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية للكتاب، ص150

(49) نفس المرجع، ص175

(50) Bernard, Bosanquet, Theryee lectures on Aesthetics macmillan London, 1931, P73

(51) جان بارتيميلي: بحث في علم الجمال، مرجع سابق، ص179

(52)كروتشه : المجمل في فلسفة الفن، مصدر سابق ، ص ص33-34

(53)المصدر نفسه ، ص34

(54) المصدر نفسه ، ص35

(55) المصدر نفسه ، ص35

(56) المصدر نفسه ، ص35

(57) المصدر نفسه ، ص36

(58) المصدر نفسه ،ص ص36-37

(59) المصدر نفسه ،صص37-38

(60) المصدر نفسه ،ص ص38-39

(61) المصدر نفسه ، ص40

(62) المصدر نفسه ، ص40

المصادر والمراجع:

أولاً .المراجع العربية:

. أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال، دار النهضة العربية، القاهرة، د.ت .

. زكريا ابراهيم: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة ، القاهرة ، 1966م .

. علي ابو ملحم: نحو رؤية جديدة في فلسفة الفن، الانجلو المصرية للطباعة والنشر، القاهرة ، 1997م.

. كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، 1974م.

. محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1986م .

. ميرومستولينز: النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية للكتاب.

ثانياً . المراجع الأجنبية:

Crcoe: EsTheTiquecomme Science de I`Expression et Linguistique), Paris,Ciard&Briere, 1904, Trad Bigot
Croce: (Breviaired`EsThetique), Payot, 1923, Trad, Fance

A. Companion ToAesTheties, Ed. By David coopey – BlaeKwel, 1997

C. Ruggiero: "Modern philosophy", London, Allen, 1921

Margaret Macdonald: The work of Art as physical in: Amodern Book of Esthetics. New york, London
Harold Osbrne: what Makes an Experience AesThetie, ed, Michael Mitias, Publishers, 1989