

إستيطيقا الحدس والتعبير عند كروتشه

جامعة المنصورة - مصر

بنين حامد جبار

الإرسال: 2021/04/28 القبول: 2021/05/14 النشر: 2021/09/15

الملخص:

مارست فلسفة كروتشه الغنية تأثير قوية في الفلسفة عموما والفلسفة الإيطالية والأوروبية خاصة، واحتلت أعماله مكانة بارزة في كلاسيكيات مثالية القرن العشرين، فكان له أثر كبير في معظم من أتى بعده من المفكرين والفلاسفة.

لذا، يمكننا القول ببساطة، أن الجمال "تعبير" وبما أن الفن هو حالة تعبير عن الشعور الناجم عن اندماج الكامل بين العواطف المحسوسة من قبل الفنان وبين الصورة التي يُعبر عن هذه العاطفة الأمر الذي يجعله قادرا على الدمج التام بين ما يقوم به ويشعر به ويحسه، فمثلا صورة البحر، والماء، والمدرسة، والشارع عند الشخص الطبيعي هي صور ومشاهد عادية قد ألفها، فنراها ينظر إليها بتجرد تام، كما هي تماما، بينما يرى الفنان فيها لوحات تتضمن كل مفاهيم الجمال التي تخلق منها لوحة يقف الإنسان العادي أمامها مشدودا مبهورا.

باختصار، إن فلسفة الفن عند كروتشه هي فلسفة سمو الفكر، ليقدم الذوق العام ويوفر فرصة استمتاع للمشاهد بحيث يقول أن في هذا المكان جمال، وفن، ورقى، فنراه متألقا في تقديم الوصف والدلالات الموضوعية على أن الصورة والمضمون هما السر وراء نجاح اللوحة المتقنة بجميع أبعادها الفنية.

الكلمات المفتاحية:

كروتشه، استيطيقا، الحدس والتعبير

مقدمة :

كان كروتشه رمزا للشغف في بحثه عن ماهية فلسفة الفن، فبدأ دراسته بالتاريخ والآداب وأوصلته هذه الدراسة إلى الإقبال على الفلسفة، فتعمق كثيرا بفلسفة الفن على وجه التحديد وكان أعظم مؤلفاته هو كتابه "عن الجمال" وفيه يشرح أسباب تفضيله الفن على الميتافيزيقا والعلم.

من الممكن أن تقدم لنا العلوم الفائدة ولكن الفنون تقدم لنا الجمال، كما أن العلوم تُبعد بيننا وبين الفرد والحقيقة وتنقلنا إلى عالم حافل بالمجردات الرياضية الجافة، بينما الفن يتجه بنا مباشرة إلى الشخص المعين، والحقيقة الفريدة، أي إلى صورة الفرد. ويوضح كروتشه أن أصل الفن يكمن في تكوين الصورة الذهنية، ويحكمه الخيال والصورة الذهنية فقط، فهو لا يحكم على الأشياء بأنها حقيقة أو خيالية، ولا يصفها أو يعرفها بل يحس بها ويصورها، وبما أن الخيال يسبق الفكر، كانت فاعلية العقل الفنية أي قدرته على تكوين الصورة الذهنية أسبق من فاعليته المنطقية، أي التي تكون الأفكار الكلية، فلا يكاد الإنسان يقدر على التخيل حتى يصبح فنانا قبل أن يبلغ المقدرة المنطقية بزمان طويل.

ينقسم هذا البحث إلى عنصرين هما:

الأول: يتناول فيه كروتشه الجانب السلبي في الإستطابقا ويأتي في أربع نقاط؛ وهي: إنكار الفن كونه واقعة مادية، إنكار الفن كونه فعلا نفعياً، إنكار الفن كونه فعلا أخلاقياً، إنكار الفن كونه معرفة تصويرية.

الثاني: يتمثل في الجانب الإيجابي ففيه نشير إلى نقطتين ؛ هما: الحدس الإستطائقي والتعبير الإستطائقي.

وقد شغلنا في هذا البحث سؤال رئيسي وهو ما طبيعة إستطابقا الحدس والتعبير عند كروتشه؟ للإجابة عن هذا السؤال كان من الضروري استخدام المنهج التحليلي النقدي المقارن منهجا ملائما لهذا البحث.

(أ) أهمية كروتشه :

بندتو كروتشه Croce Benedetto (1866-1952) فيلسوف وعالم إيطالي، كان أحد أتباع التيار الهيكلية الجديد ، ومن الذين ثاروا على النظريات الاقتصادية والماركسية وأرسوا دعائم المثالية المطلقة ، ومن أهم مؤلفاته الفلسفية كتاب "فلسفة الروح" (1902-1917) "ما كتبه

الخاص في مجال الفنون والجمال فهي على التوالي : كتاب "الإستاطيقا بوصفها علم التعبير أو علم المعاني" ، وصدر عام 1902 ، والمجلد في علم الجمال وصدر في عام 1911⁽¹⁾ .

إذا تتبعنا كتابه الخاص بفلسفته أو – كما يشير عنوان المؤلف "فلسفة الروح" فسوف نجد أنه لمبحثه في الفن والجمال مكانة مهمة ، يدل على ذلك أنه وضع المعرفة ضمن المعرفة الحدسية التي أشار إليها في تقسيم صورة العلم أو المعرفة البشرية في هذا المؤلف ، كما أنه قد أحله في المرتبة الأولى من مراتب النشاط الروحي⁽²⁾ .

الواقع أن الدراسة الجمالية ليست دخيلة على فلسفة كروتشه ، بل هي جزء لا يتجزأ من مذهبه الفلسفي العام الذي أطلق عليه اسم "فلسفة الروح" ، وللنشاط الروحي في رأيه صورتان : صورة العلم ، وصورة العمل . وكلمة "العلم" عنده إنما تشير إلى المعرفة البشرية بوجه عام ، ولكن هذه المعرفة إما أن تكون حدسية أم منطقية ، معرفة عن طريق الخيال أو معرفة عن طريق الذهن ، معرفة بالفردى أو معرفة بالكلية ، معرفة بالأشياء أو معرفة بالعلاقات ، وبالإيجاز: معرفة مولده للصور images ، أو معرفة مولده للمفاهيم concepts⁽³⁾ ، وأما "العمل" فإنه يقسم بدوره إلى صورتين : نشاط اقتصادي يهدف إلى غايات فردية ، ونشاط أخلاقي يهدف إلى غايات كلية ، وتبعاً لذلك فإن النشاط الروحي في رأى كروتشه نظرياً كان أم عملياً ، مراتب أربع ترتبط فيما بينها ارتباطاً وثيقاً ، تلك هي : الجمال والحق والمنفعة والخير ، ويمثلها على التوالي : علم الجمال ، وعلم المنطق ، والاقتصاد ، والأخلاق .

يفتح كروتشه كتابه "المجلد في علم الجمال" بالتساؤل عن ماهية الفن ، لكي لا يلبث أن يجيب على هذا التساؤل بقوله : "إن الفن عيان vision أو حدس intuition" ، والحق أن ما يقدمه لنا الفنان إنما هو صورة أو شكل وهمي ، ومن هنا فإن كل من يتذوق الفن إنما يدير بصره نحو تلك الجهة التي يدله عليها الفنان ، لكي ينظر من النافذة التي أعدها له الفنان ، محاولاً أن يعيد تكوين تلك الصورة في نفسه ، ولا يرى كروتشه مانعاً من أن يضع جنباً إلى جنب كلمات "العيان" ، و"الحدس" ، و"التأمل" ، و"التخيل" ، و"التوهم" ، و"التمثيل" ، الخ" ، باعتبارها جميعاً مترادفات تتردد باستمرار على ألسنة الناس عند حديثهم عن الفن ، فترقى

(1) رواية عبد المنعم : فلسفة الفن وتاريخ الوعي الجمالي ، دارالمعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1996 ، ص 316 .

(2) المرجع نفسه ، ص 316 .

(3) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، دارمصر للطباعة ، القاهرة ، ص 36 .

بفكرهم جميعاً نحو مفهوم واحد بعينه ، أو نحو مجال مشترك من المفاهيم ، مما يقطع بوجود ضرب من الاتفاق العام بين الناس حول فهمهم لماهية الفن ⁽¹⁾ .

يمثل كروتشه تياراً مثل دوراً خطيراً في الفن هو التيار الحدسي ، وهذا التيار يرى أن الفن هو نوع من المعرفة ، غير أنه معرفة لا تتعلق بالكليات أو بالقوانين العامة، بل تتناول ما هو جزئي أو فردي ، ويحدد كروتشه الفن بأنه رؤية حدسية ، وهو يعتبر الرؤية والحدس والتأمل والتمثيل والتشكيل والتخيل مترادفات في لغة الفن . إن الفنان يقدم صورة أو شبحاً ، أما متذوق الفن فيدير عينيه نحو النقطة التي حددها له الفنان وينظر خلال الفتحة التي صنعها ويعيد في ذاته إنتاج هذه الصورة ⁽²⁾ .

(ب) الجانب السلبي في الإستراتيجية عند كروتشه :

وهذا المفهوم للفن - المشار إليه في التو - جعل كروتشه يرفض مجموعة من الآراء في فلسفة الفن ، يقول في ذلك : " غير أن إجابتي بأن الفن حدس تستمد في الوقت نفسه دلالتها وقوتها من كافة الآراء التي أذكرها ضمناً ، ومن سائر الأشياء التي أميزها عن الفن . فما هي الآراء التي تنكرها هذه الإجابة؟ أو على الأقل إلى أهمها ⁽³⁾ ، يشير كروتشه إلى تفسير معنى الحدس موضعاً أهم الآراء التي ينكر علاقتها بالفن وهي على النحو الآتي :

1- إنكار الفن كونه واقعة مادية :

إن تحديد الفن بكونه حدساً ينفي كونه حادثاً طبيعياً ، فهو ليس ألواناً أو علاقات ألوان محددة ، وهو ليس أشكالاً جسمية محددة ... الخ . إن هذا الخطأ نجده عند العامة الذين يجعلون من بعض الأشياء والطبيعة فناً ، فيحكمون على بعض الألوان والأشياء بأنها جميلة وعلى بعضها الآخر بأنها قبيحة ، وينعتون بعض الألوان والأشياء بأنها جميلة وينعتون بعضها الآخر بالقبح ، إن الفن لا يمكن أن يكون حادثاً طبيعياً لأن الحادث الطبيعي لا حقيقة له ، بينما الفن الذي يملأ حياة الإنسان بالسرور الروحي يتبوأ أعلى قمة الحقيقة ، إن لا حقيقة الحادث الطبيعي قد تم البرهان عليه من قبل جميع الفلاسفة - عدا الماديين - ومن علماء الطبيعة أيضاً الذين اعتبروا الظواهر الطبيعية نتائج أسباب - الذرات أو الأثير - أو أنها

(1) المرجع نفسه ، ص 37 .

(2) بنديتو كروتشه : المجلد في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، 1947 ، ص 24-25 .

(3) المرجع نفسه ، ص 24-25 .

ظواهر لمجهول ، إن مادة الماديين ذاتها هي مبدأ فوق مادي وهكذا تغدو الظواهر الطبيعية حسب المنطق لا حقائق راهنة بل تركيباً ذهنياً نتوسله في العلوم⁽¹⁾.

بمعنى أن كروتشه أنكر أن يكون الفن واقعة مادية ، أو حادثاً طبيعياً ، أو ظاهرة فيزيائية ، أي أن الفن لا يمكن أن يوضع جنباً إلى جنب مع الظواهر الطبيعية ، كالحرارة ، أو الصوت فيقول : "تذكر أولاً أن يكون الفن واقعة مادية ، كأن يكون مثلاً ألواناً ، أو نسباً بين ألوان ، أو أن يكون أشكالاً جسمية ، وأن يكون أصواتاً ، أو نسباً بين أصوات ، أو أن يكون ظواهر حرارية أو كهربائية"⁽²⁾.

ومعنى هذا أن الفن لا يمكن أن يوضع على قدم المساواة مع الظواهر الطبيعية (كالضوء أو الصوت أو الكهرباء أو الحرارة أو ما إلى ذلك) ، كما أنه لا يمكن أن يرد إلى مجموعة من الأشكال الرياضية أو الهندسية (كالمثلثات أو المربعات أو المكعبات ، 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 - من تلك المحاولات التي قام بها فشنر Fechner وأتباعه من أجل إرجاع الظاهرة الجمالية إلى المستوى الفيزيائي الصرف، وكأن في الإمكان رد "الجميل" إلى مجموعة من الأشكال الطبيعية الأولية⁽³⁾.

وكروتشه لا ينكر أنه قد يكون من الممكن تقسيم الشكل المادي الذي يتجلى على نحوه "العمل الفني" إلى عناصر فيزيائية صغيرة ، بحيث نرد 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 نعدّها بمثابة "وقائع جمالية" ، وإنما سنصل إلى وقائع فيزيائية أقل صغراً ، أو إلى ظواهر مادية اقتطعت اقتطاعاً بطريقة تعسفية صرفة : ولو جار 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

(1) على أبو ملجم : نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1990 ، ص 96 .

(2) كروتشه : المجلد في فلسفة الفن ، ص 24-25 .

(3) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص 37 .

تصدق بحال على "الظاهرة الجمالية" نفسها ، لسبب بسيط جداً ، ألا وهو انه ليس للواقعة الجمالية أى وجود مادي⁽¹⁾ .

خلاصة القول أن العمل الفني عمل مستقل تمام الاستقلال عن كل الظواهر الطبيعية أو الوقائع المادية الملموسة التي تخضع لقوانين العلم الرياضى والطبيعى من حيث أنه خلق خاص ، ورؤية تسمو على مستوى الواقع العادى العلمى ، وأنه لو حاول البعض رده إلى مثل ذلك الحكم على ظاهرة الجمال التي تعبر عن حقيقة روحية تنفعل بها⁽²⁾ .

لكن ، هل يمكن أن يبني الفن بناءً مادياً ؟ يجيب كروتشه بأننا إذا أغفلنا التأثير الفني وأخذنا نقسم الأشياء ونحللها ، فقد يصبح الفن ظاهرة مادية ، "فإذا أخذنا مثلاً نعد الكلمات التي تتألف منها الأبيات ، ونقسم الكلمات إلى مقاطع وحروف ، أو إذا أغفلنا التأثير الذي يحدثه فينا تمثال من التماثيل وأخذنا نقيس أبعاده ونزن ثقله"⁽³⁾ .

2- إنكار الفن كونه فعلاً نفعياً :

يقول كروتشه: "وثمة إنكار آخر ينطوى عليه تعريفنا للفن بأنه حدس ، فإذا كان الفن حدساً كان الحدس من باب النظر لا العمل ، أى من قبيل التأمل ، وكان 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"⁽⁴⁾ .

وإذا كان الفن حدساً فلا يمكن أن يكون نفعياً ، أى يهدف دائماً إلى إحداث اللذة أو إبعاد الألم ، إن اللذة ليست في ذاتها فنية ، فلا يوجد فن مثلاً في اللذة الحاصلة عن الشرب أو القيام بزهة أو إتمام واجب الخ . ويقال الشئ ذاته في أن الفن ليس ما هو مستساغ⁽⁵⁾ .

الواقع 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 ، وهنا يثور كروتشه على شتى النظريات التقليدية في التوحيد بين "الفن" و"اللذة" (أو المنفعة) ، فيقول إنه قد يكون الشكل الذي تصوره اللوحة عزيزاً علينا ، وبالتالي فإنه قد يستثير في قلوبنا بعض الذكريات الطيبة ،

(1) المرجع نفسه ، ص 36-37 .

(2) رواية عبد المنعم : فلسفة الفن وتاريخ الوعى الجماعى ، ص 318 .

(3) كروتشه : المجمل في فلسفة الفن ، ص 39 .

(4) كروتشه : المجمل في فلسفة الفن ، ص 27 .

(5) على أدهم : نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن ، ص 97 .

ولكن اللوحة مع ذلك قد تكون (في حد ذاتها) قبيحة من الناحية الفنية، وليس ما يمنع من جهة أخرى أن تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية ، مع كونها في الوقت نفسه مصورة لمنظر بغيض ثقيل على النفس ، وكروتشه لا ينكر أن اهتماماتنا العملية – مع ما يقتزن بها من لذات وآلام – قد تختلط في بعض الأحيان باهتمامنا الجمالي ، ولكن لا يوافق على القول بأن "اللذة" هي جوهر "الاهتمام الجمالي" ، والظاهر أن أصحاب "مذهب اللذة" قد فطنوا إلى "نوعية" المتعة الفنية ، فراحوا يقولون إن الفن صورة خاصة من صور "اللذة" ، بدليل أنه لا يحقق لنا مجرد إشباع عضوي أو لذة حسية ، بل هو يرضى لدينا بعض الحاجات العقلية والأخلاقية أيضاً ، لكن كروتشه يلاحظ مع ذلك أن هذا المذهب يفترض وجود 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 من ضروب النشاط الروحي ، وهذا هو السبب في أن كروتشه يرفض تعريف الفن بالرجوع إلى مفهوم "اللذة" أو "المتعة" أو "الإحساس بالملائم"⁽¹⁾ .

وجد كروتشه في هذا الرأي الذي يقوم على أن الواقعة الجمالية هي لذة بأن الاستطابقا سوف تتسع – طبقاً لهذا الرأي لفن الطبخ أو لما سماه بعض الوضعيين بجماليات المعدة⁽²⁾ . يوضح كروتشه الفرق بين اللذة والفن ، في أن اللذة كثيراً ما تكون خادعة في تقدير قيمة الفن لأنها مرتبطة بالتأثير المصاحب للإحساس ، وبالموقف النفسي الذي يكون عليه المتلقى ، وقد تخرجنا اللذة أو السعادة التي نشعر بها في حضرة الأثر الفني عن حقيقة الفن الذي فيه ، بل قد تضللنا وتقودنا إلى أحكام خاطئة ، أما إذا نظرنا للفن على أنه حدس ورؤية فنية فهذا يؤدي إلى أحكام صحيحة⁽³⁾ .

يثور كروتشه إذن على كل النظريات التي جعلت الصلة وثيقة بين الفن واللذة والمنفعة ، كما في نظرية جورج سانتيانا التي يتحدث فيها عن علاقة اللذة بالجمال مؤكداً على أنه : "بدون اللذة لا يوجد جوهر الجمال ، وأن القدرة على التعبير لا تصبح جمالاً في نظري إلا عندما

(1) المرجع نفسه ، ص 39 .

(2) حسن طلب : مفهوم التجربة الجمالية في الفكر المعاصر ، مجلة ثقافات ، 1997 ، ص 184 .

(3) محمد زكي العشماوي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1981 ، ص 20 .

تمتاز انطباعاتي ، وأعبر بالرموز عن ما تشير من انفعالات وأجد غبطة ولذة في الكلمات التي أسمعها⁽¹⁾ .

يعد مفهوم الفن هو المنفعة عند أصحاب الاتجاه النفعي الذين نادوا بتحقيق العمل بالمنفعة حتى يكون جميلاً ، في حين أنكر كروتشه هذا القول ، مؤكداً على أنه : "لما كان الفعل النفعي يتجه دائماً إلى بلوغ لذة واستبعاد ألم ، فإن الفن إذا نظرنا إلى طبيعته الخاصة لا شأن له بالمنفعة ، وما من فن في لذة الشرب أرواه الظمأ"⁽²⁾ .

3- إنكار الفن كونه فعلاً أخلاقياً :

يشير فيه كروتشه إلى الفن على "أنه كعمل نظري مناقض لكل عملي ، إن الفن ليس عملاً إرادياً ، والإرادة الصالحة التي تكون الإنسان الشريف لا تكون الفنان، وبما أن الفن لا يعتمد على الإرادة فهو لا يخضع للأحكام الخلقية ، إن الصورة الفنية قد تمثل عملاً يقبل اللوم أو المدح من الوجهة الخلقية ، أنها بحد ذاتها لا تقبل اللوم أو المدح الخلقى"⁽³⁾ .

السبب في ذلك أن مقولة "الأخلاق" لا تنطبق أصلاً على "العمل الفني" – من حيث هو عمل فني – ما دام من المستحيل الحكم على أية صورة – من حيث هي مجرد صورة – بأنها مقبولة أو غير مقبولة أخلاقياً ، اللهم إلا أن يكون في استطاعتنا الحكم على المربع (مثلاً) بأنه أخلاق ، وعلى المثلث بأنه "لا أخلاق" ! ولم يوجد حتى الآن – فيما يقول كروتشه – أي قانون جنائي يحكم على صورة فنية بالسجن أو الإعدام ، كما لم يصدر أي حكم أخلاقي – من جانب أي إنسان عاقل – على صورة ما من الصور! ولا يكتفى كروتشه بالتمييز بين النشاط الفني والنشاط العملي ، بل هو يضيف إلى ذلك أيضاً أن الفن خارج تماماً عن نطاق الأخلاق⁽⁴⁾ .

على أية حال ، يصرح كروتشه أن الفن خارج عن نطاق الأخلاق ، على الرغم من أن هناك من ذهب إلى أن من واجب الفنانين أن يوجهوا الناس نحو الخير ، وأن يبثوا في نفوسهم كراهية الشر ، وأن يعملوا على تقويم أخلاقهم وإصلاح عاداتهم، وأن يسهموا في تربية الجماهير وتقويم الروح القومي لدى الشعب ، ونشر المثل الأعلى بين الناس ، ويرد كروتشه على هذا الزعم بقوله : "والحق أن هذه أمور لا يستطيع الفن أن يقوم بها أكثر مما تستطيع الهندسة

(1) جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2010 ، ص 262 .

(2) كروتشه : المجمل في فلسفة الفن ، ص 27 .

(3) كروتشه : المجمل في فلسفة الفن ، ص 30 .

(4) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن والفكر المعاصر ، ص 39 .

ذلك ، فهل عجز الهندسة هنا يجردها من حقها في الاحترام؟⁽¹⁾ ، مما يؤدي إلى استقلال الحقيقة الجمالية وانفصالها عن القيم العملية الأخلاقية ، فلو كانت القيم الأخلاقية تؤثر في تقديرنا للعمل الفني لما قرأ المسيحي المتدين كتاب الإغريق الملحد ، وبالطريقة نفسها ، لو كانت القيم الاقتصادية تتدخل ، لما قرأ الشيوعي لكاتب رأسمالي أو العكس⁽²⁾ .

رغم إنكار كروتشه لفكرة الفن الموجه ، بيد أنه يتصور أن حدس الفنان هو رسالة في حد ذاتها وأنه ليس للفن من غاية أو هدف إلا نحو ذاته أي في حدسه والشعور به ، ولا يفهم من القول بإنكار أن يكون للفن وجهة أو غاية أخلاقية ما يدفع إلى الاعتقاد بلا إنسانية الفنان أو خروجه من دائرة السلوك الأخلاقي ، لأن الفنان عندما يتجه إلى عالم الفن الخالص فإنه بذلك يكون في مطلق سلوكه الأخلاقي والإنساني⁽³⁾ .

بما إن الفن حدس فهو ليس صناعاً خلقياً ، بل إنه كعمل نظري مناقض لكل عملي ، إن الفن ليس عملاً إرادياً ، والإرادة الصالحة التي تكون الإنسان الشريف لا تكون الفنان ، وبما أن الفن لا يعتمد على الإرادة ، فهو لا يخضع للأحكام الخلقية ، إن الصورة الفنية قد تمثل عملاً يقبل اللوم أو المدح من الوجهة الخلقية ، بيد أنها بحد ذاتها لا تقبل اللوم أو المديح الخلقية .

لكن المذهب الخلقى في الفن رغم تناقضه ينطوي على بعض الحسنات ، فهو يسهم في تخلص الفن من مذهب اللذة ويعمل على رفع شأنه وإحلاله مرتبة لائقة ، وهو يحتوى على شئ من الحقيقة ، لأن الفن إذا كان أبعد من الأخلاق فهو ليس أبعد أو أدنى منها ، إن الفنان يخضع لسلطاته ما دام إنساناً ذا واجبات نحو الغير ، ويجب عليه أن يعتبر الفن رسالة⁽⁴⁾ .

4- إنكار الفن كونه معرفة تصورية :

بعد أن ينكر كروتشه أن يكون الفن فعلاً أخلاقياً فإنه ينكر كذلك أن يكون معرفة تصورية ، وليس ذلك مستغرباً خاصة بعد أن ميز بين المعرفة الفلسفية (العلمية) والمعرفة الحدسية الخاصة بالفن ، فالأولى خاصة بالعالم الطبيعي ، أي أنها حدس يقدم لنا الظاهرة ، في حين أن الثانية مجرد تصور عقلي أو مفهوم يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة أو الروح ، يصحح كروتشه أن المثالية (التي تميز الحدس عن التصور وتميز الفن عن الفلسفة ، والتاريخ ،

(1) المرجع نفسه ، ص 46 .

(2) عبد العزيز حمودة : عالم الجمال والنقد الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، 1999 ، ص 30 .

(3) راوية عبد المنعم : فلسفة الفن وتاريخ الوعي الجمالي ، ص 322 .

(4) على أدهم : نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن ، ص 97 .

أى عن تقرير عام وإدراك الحادث أو روايته) هى الميزة الداخلية العميقة التى يمتاز بها الفن ، فمتى تجرد التفكير من صفة المثالية هذه ، تبدد الفن ومات : مات فى الفنان فإذا به يصبح ناقداً بعد أن كان يلاحظها فى حالة وجد .

كذلك أنكر كروتشه بشدة أن يكون الفن ضرب من المنطق ، فهو يعتبر أن الفجوة عميقة بينهما وأن الفلسفة والدين والتاريخ من ضروب المعرفة الأقرب إليه من المنطق فى دنيا النظر والمعرفة⁽¹⁾ .

يرى كروتشه بأنه إذا عرفنا أن الفن حدس ، أو عيان فقد أنكرنا أن يكون مجرد معرفة تصورية ، وهو بذلك يضع الفن فى مقابل العلم ، لأن الفن بما هو رؤيا حدسية ، فهو لا يعتمد على الحقائق ، فى حين أن العلم هو تصور عقلى يكشف لنا عن الحقائق، ويستمد ذلك من التجارب والبراهين العلمية ، فهو ينظر للفن على أنه لا علاقة له بما هو عملى ، وذلك انطلاقاً من أن الحدس فعلاً نظرياً⁽²⁾ ، وفى هذا تمييز بين المعرفة الحدسية والمعرفة العقلية ، يؤكد الطابع الحدسى اللاعقلى للفن ، والذى يعده كروتشه وحده حدسية تشمل الشكل والمضمون ونشاط المبدع ، وليس للعقل والإرادة الخيرة علاقة بذلك ، ونراه يضع الفن فى مقابل العلم ، أو الفلسفة ، مؤكداً : "أن المثالية، وهى الصفة التى تميز بها الحدث عن الفكر والفن عن الفلسفة والتاريخ العام الكلى عن الإدراك الجزئى ، وهو الفضيلة الصحيحة للفن ، عندما يحل الفكر والحكم مكان الحدس يتلاشى الفن ويموت ، يموت فى الفنان الذى يتحول إلى ناقد ، ويموت فى المشاهد أو القارئ الذى يتحول من متأمل إلى متبصر فى الحياة⁽³⁾ .

باعتبار الفن حدساً فهو ليس معرفة فكرية ، إن المعرفة العقلية واقعية دائماً لأنها تصبح إلى وضع الحقيقة ضد اللاحقية أو على التقليل من اللاحقية وجعلها ضمن الحقيقة ، أما الحدس فهو يعنى أنه لا تمييز بين الحقيقة واللاحقية ، الصورة تواجه كصورة محضة ، إننا إذ نقابل المعرفة الحدسية أو الحسية بالمعرفة العقلية أو الفكرية ، والجمالى بالشعرى غنما نذكر ذلك الشكل البسيط من المعرفة الذى يشبه الحلم .

إن الروح الرياضى والروح العلمى عدوا الروح الشعرى ، والعصور التى عرفت سيادة العلوم والرياضيات كانت أقل العصور حظاً بالشعر ، لقد حاول بعضهم خطأ تفسير الفن

(1) رواية عبد المنعم : فلسفة الفن وتاريخ الوعى الجمالى ، ص 317 .

(2) كروتشه : المجمل فى فلسفة الفن ، ص 32 .

(3) على أبو ملحم : نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن ، ص 97 .

بالعلم والرياضيات أو الفلسفة ، منهم هيجل الذى خلط الفن بالدين والفلسفة ، وتبين خلطه بالعلوم الطبيعية ... الخ ، وهذا ما يفسر لنا السبب فى شيوع هذه العبارة : الفن هو حدس والذى يرادف التعبير : الفن هو عمل المخيلة وفى ترديدها على ألسنة جميع الناس الذين يتحدثون عن الفن ⁽¹⁾ .

رغم أن فكرة الفن والعلم مختلفتان إلا أنهما يتفقان فى أن كل عمل على هو فى حد ذاته عمل فنى ، فالناحية الجمالية قد تكون فى الأعمال الفنية غير ملحوظة لانشغال الإنسان لفهم فكر رجل العلم والتأكد من صحة تلك النظرية العلمية ، ولكن يمكننا ملاحظة الجزء الفنى فى الحقيقة عندما تتكامل أمامنا كفكرة شاملة ، وعندما تتكامل جميع المفردات اللازمة للحصول على شكل جمالى ، ورغم وجود مفكرين عظماء يطلق عليهم لقب كتاب عظماء ، فإنه على المستوى نفسه يوجد مفكرون عظماء وتشتمل أعمالهم على قيمة علمية عالية ومتماسكة إلا أنها تفتقد الجزء الجمالى ⁽²⁾ .

بمعنى آخر ، أن يكون الفن مجرد معرفة تصورية ميز كروتشه المعرفة الحدسية أو العيانية عن المعرفة التصورية أو العقلية ، ووضع الفن فى مقابل العلم (أو الفلسفة) ، على اعتبار أن الأول منهما حدس يقدم لنا العالم أو الظاهرة ، فى حين أن الثانى تصور عقلى يكشف لنا عن الحقيقة المعقولة أو الروح ⁽³⁾ ، ولو أننا قلنا عن المعرفة الحدسية إنها شكل بسيط أولى من أشكال المعرفة ، لكان فى وسعنا أن نضع الفن فى مقابل الفلسفة ، على أساس أن الأول منهما أشبه ما يكون بالحلم فى حين أن الثانى منهما أشبه ما يكون باليقظة ، والحق أننا حينما نوجد بإزاء أى عمل من الأعمال الفنية، فإنه ليس من حقنا أن نتساءل عما إذا كان الشئ الذى أراد الفنان أن يعبر عنه صادقاً أو كاذباً من الناحية الميتافيزيقية أو من الناحية التاريخية ، لأن مثل هذا التساؤل لن يكون إلا تساؤلاً عقيماً خلوا من كل معنى ، مثله فى ذلك كمثل أى حكم قد تصدره محكمة الأخلاق على مبدعات خيالية تحلق فى سماء الفن! والتساؤل هنا عديم المعنى ، لأننا حين نميز الصواب من الخطأ ، فإننا نكون بإزاء "واقع" نصدر عليه

⁽¹⁾ المرجع نفسه ، ص 98 .

⁽²⁾ Croce Benedetto: Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic- Translated from the Italian of Benedetto Croce by Douglas Ainslie-second Edition-Macmillan and Co., Limited st. Matin's street London, 1929, p. 25.

⁽³⁾ كروتشه : المجلد فى فلسفة الفن ، ص 32 .

حكماً من الأحكام ، في حين أن "العمل الفني" بطبيعته موضوع خالص أو صورة محضة لا تخضع للحكم ، نظراً لأنها لا تملك أية كيفية أو أى محمول⁽¹⁾ .
(ج) الجانب الإيجابي في الإستطابقا عند كروتشه :

كما ميز كروتشه أيضاً بين الفن والخرافة ، أو الأسطورة ، "فالخرافة تبدو لمن يؤمن بها أمراً منزلاً ومعرفة للواقع في مقابل اللاواقع ، ونجاة من مختلف الاعتقادات التي يعدها وهمية خاطئة ، ولا يمكن أن تصبح الخرافة فناً إلا إذا أصبح المرء لا يعتقد بها ، ويصرح كروتشه بأن 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" والأنواع، وكان الفن قد أدخل من باب المعرفة الوضعية والرياضية ، أكثر منه من باب المعرفة الحدسية .
يذكر كروتشه إذن على خصوصية الفعل المبدع واستقلاله المطلق وقيمه الذاتية التي لا بد أن تكون بعيدة عن التأثير بالمنطق والأخلاق ، لذلك ما يمنح الحدس التماسك والوحدة هو الشعور ، فالحدس هو حدس لأنه يمثل شعوراً ، أى أن الشعور وليس الفكرة هي التي تعطى الفن خفة الرمز التأثيرية ، فالفن هو وحي محصور في دائرة التعبير ، والوحي لا يوجد إلا بالتعبير ، والتعبير لا يوجد إلا بالوحي⁽²⁾ .

1- الحدس الإستطابقى عند كروتشه :

ترجع أهمية المعرفة الحدسية عند كروتشه بسبب ضرورتها في حياتنا اليومية : فيقول "إن ثمة حاجة ملحة للمعرفة الحدسية في حياتنا اليومية ، لأن ثمة بعض الحقائق لا يمكن التوصل إليها عن طريق العقل ، وثمة حقائق لا يمكن أن تخضع لتعريف أو لقياس منطقي ، وكثيراً ما يجد الساسة عجزاً عند من يقتصر على التفكير المجرد ولا تتوفر له الحدس بالظروف الواقعية ، والمفكر التربوي يؤكد على أهمية تنمية ملكة الحدس لدى الطلاب ويعلى من قيمة هذه الملكة على غيرها من الملكات الأخرى ، وأيضاً نجد الناقد عند حكمه على العمل الفني يستبعد النظرية والأفكار المجردة ويحكم بفضل الحدس المباشر ، كذلك نجد رجل الأعمال يهتدى في الحياة اليومية بالحدس لا بالعقل⁽³⁾ .

(1) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص 40 .

(2) كروتشه : المجلد في فلسفة الفن ، ص 40 .

(3) Crose, B.: Aesthetic, p. 1.

إذن نحن في حياتنا العادية كثيراً ما نرجع إلى المعرفة الحدسية ، ويتجلى هذا عندما نعتزف بأن حقائق معينة غير قابلة للتعريف أو البرهنة ، ولذا فمن الواجب أن تعرف حدسياً ، والمعرفة الحدسية ليست بحاجة إلى التوجيه ، إذ أنها قادرة على الاعتماد على نفسها بطريقتها ، هؤلاء الناس يعرفون في اللغة العادية باسم الفنانين ، وثمة تعبيرات معقدة للغاية وعسيرة ، لا تتحقق إلا نادراً ، هذه التعبيرات تسمى بالأعمال الفنية ، ومن المتعذر إقامة حدود فاصلة بين التعبيرات الحدسية التي تدعى بالفن ، والتعبيرات الأخرى التي لا تسمى فناً ، ولعل هذا قد يزعج كثيرين ، الذين يزعمون وجود فارق في الكيف والكم بين حدوس الفنانين والناس العاديين ، إلا أن كروتشه يرى أنه من بين الأسباب التي حالت دون قيام "علم الاستاطيقا" أو "علم الفن" بالكشف عن طبيعة الفن الحققة ، وتوضيح صلته بالطبيعة الإنسانية ، الفصل بينه وبين الحياة الروحية العامة ، والظن أن الفن وقف على نفر قليل من الناس ، وكما لا توجد فسيولوجية خاصة بالحيوانات الصغيرة ، وأخرى للكبيرة ، كذلك ليس هناك علم خاص بالحدوس البسيطة أو العادية ، يتميز عن علم الحدوس الكبيرة ، بل هناك علم واحد هو "الاستاتيقا" أي علم المعرفة الحدسية أو التعبيرية⁽¹⁾ .

رغم أن الحدس يملأ المناقشات الفلسفية ، فإن التأثير النهائي لهذه المناقشة هو الفكر ، ولكن رغم أن ذلك لا يفقد خصائصه كقصة بسيطة أو حدس ، كذلك فإن المشاهد الساخرة الموجودة في أعمال فيلسوف مثل شوبنهاور لا تحرم هذه الأعمال من أن تكون أعمالاً فكرية ، فالفرق بين العمل العلمي والعمل الفني ، والفرق بين الحقيقة العقلية والحقيقة الحدسية يتضح في الاختلاف بين الهدف الذي يحدده المؤلف ، ذلك الهدف يحكم الأجزاء المختلفة لكل عمل وليس الأجزاء المنفصلة⁽²⁾ .

يعترف كروتشه بأنه "لا يكفي الاعتراف باستقلالية الحدس عن الفكر لإعطاء فكرة حقيقية ودقيقة عن الحدس ، كما يخطئ هؤلاء الذين يدركون ذلك ، أو هؤلاء الذين يميلون إلى جعل الحدس معتمداً على العقل في أنهم لا يدركون الطبيعة الحقيقية للحدس ، نظراً لأن كثير يفهم الحدس على أنه "الفهم" أو معرفة الحقائق ، فإن إدراك الحدس لشيء ما حقيقة"⁽³⁾ .

(1) أحمد حمدي محمود : الإستاتيقا لكروتشه ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مهرجان القراءة للجميع ، (95) ، ص 18-17 .

(2) Crose, B.: Aesthetic, p. 3.

(3) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص 59 .

لا يمكن للعمل الفني أن يتعلق بتحقيق منفعة أو لذة بعينها ، فليس في إرواء العطش ، أو استنشاق الهواء الطلق فن ، بل كثيراً ما يتعارض الفن الجيد وما يسبب لنا لذة ، ولقد يكون العمل من الناحية الفنية جيداً ، ومع ذلك لا يسبب لذة ، لذلك يستبعد كروتشه كل المذاهب الهيدونية وما يتفرع عنها من مذاهب توحد بين الفن واللعب مثلاً ، كما عند شيللر وجروس ، أو توحد بين الفن وإشباع القوى الحيوية للإنسان كما نجد عند جويو مثلاً ، وينكر كروتشه أن ننظر إلى الفن على أنه فعل أخلاقي ، فقد تعبر الصورة مثلاً عن فعل يحمّد أو يذم من الناحية الأخلاقية ، ولكن الصورة نفسها من حيث هي صورة لا يمكن أن تكون موضوعاً نحكم عليه بالذم أو بالمديح ، فإن جازلنا مثلاً أن نحكم على المربع بأنه أخلاقي أو على المثلث بأنه لا أخلاقي ، فعندئذ فقط يمكن لنا مثلاً أن نحكم على فرنشيسكا دانتي بأنها منافية للأخلاق ، وعلى كورداليا شكسبير بأنها تراعي الأخلاق ، ولكنها أشبه بنوتات موسيقية في نفس دانتي وشكسبير ليس لها إلا وظيفة فنية⁽¹⁾ .

ورغم أن كروتشه يرى أن الفن حدس أو رؤيا ، ففي الوقت نفسه لا يرى مانعاً من أن يضع جنباً إلى جنب كلمات "الحدس" و"الرؤيا" ، و"العيان" ، و"التأمل" ، و"التخيل" ، و"التوهم" ، و"التمثيل" ... الخ ، باعتبارها جميعاً مترادفات تتردد باستمرار بيننا عند الحديث عن الفن ، فتؤدي إلى مفهوم واحد بعينه ، أو إلى مجال مشترك من المفاهيم ، مما يؤكد وجود ضرب من الاتفاق العام بين الناس حول فهمهم لماهية الفن⁽²⁾ .

وسرّ تمسك كروتشه بكلمة "الحدس" أنها من وجهة نظره من أكثر الكلمات تحديداً للمدلول الذي أرادته للفن⁽³⁾ .

هنا نجد أنفسنا - كما سبق الذكر - بإزاء صورة من صور المعرفة ، على اعتبار أن المعرفة عند كروتشه لها صورتان ، فهي إما أن تكون معرفة حدسية أو معرفة منطقية ، أي أنها مستمدة عن طريق الخيال أو العقل ، والحدس صورة المعرفة التي لا تهتم إلا بما هو فردي ، وفي حياتنا العادية نجد أنفسنا كثيراً ما نستخدم المعرفة الحدسية، ويتضح ذلك عندما نعتزف بأن هناك حقائق بعينها غير قابلة للتعريف أو البرهنة ، وبناء عليه لا نجد سبيلاً أمامنا

(1) أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، دار المعارف ، القاهرة ، 1989 ، ص 127 .

(2) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1966 ، ص 43 .

(3) محمد زكي العشماوي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1981 ، ص 18 .

سوى أن نقوم بتعريفها حدسياً ، والمعرفة الحدسية قادرة على الاعتماد على نفسها وليست في حاجة إلى التوجيه⁽¹⁾ .

وعن الحدس وقيّمته عند كروتشه نجد من يذهب إلى أن "الموضوع الرئيسى الذى يكون محور علم الجمال عند كروتشه هو الحدس .

هكذا نجد أن موقف كروتشه المدافع عن أن الفن لا يخرج عن كونه حدساً ، وأن هذا الحدس لا صلة له بالعمل وبعبء كل البعد عن الاتجاه النفعى ، واتساقاً مع ما سبق نجد أن الفن لا يوجد بينه وبين الحياة اليومية أية صلة أو علاقة ، تلك هى وجهة النظر التى يدافع عنها "كروتشه" انطلاقاً من فلسفته المثالية التى ترى أن الفكر هو الحقيقة ولا توجد حقيقة غير الفكر ، والحقيقة والفكر شئ واحد ، ومن الواضح أن فلسفة "كروتشه" المثالية متأثرة بفلسفة هيغل ، وكان من الطبيعى أن تترك أثرها على فلسفة كروتشه ، وينعكس هذا بالطبع على فلسفة الفن عند كروتشه ، بالطبع ليست وجهة النظر هذه التى تفصل الفن عن الحياة اليومية هى وجهة النظر الوحيدة ، ولكن هناك نسبية فى المعرفة ، ولا تعرف الإنسانية الفكرة المطلقة ، فنجد فيلسوفاً معاصراً تناول الفن وكانت وجهة نظره على النقيض تماماً من فلسفة "كروتشه" ألا وهو "جون ديوى" ، وإذا كانت مثالية "هيغل" قد تركت آثارها الواضحة على فلسفة "كروتشه" ولا سيما الفنية منها، كذلك نجد أن فلسفة "ديوى" البراجماتية قد تركت آثارها هى الأخرى على فلسفة "كروتشه" ولا سيما الفنية ، والفلسفة البراجماتية بشكل عام تتمسك بالنتائج والآثار وتسخر من كل نظرة تجريدية ، وعلى ذلك فإن البراجماتية كما يحددها "وليم جيمس" هى "اتجاه النظر بعيداً عن الأشياء الأولى ، المبادئ والنواميس والحتميات المفترضة ، والنظر تجاه الأشياء الأخيرة ، والثمار والنتائج والحقائق"⁽²⁾ .

وعندما يتحدث ديوى عن الفن الآداتى نراه يقرر أن بعض الأشخاص يجزعون من استعمال كلمة "آداتى" حينما نكون بصدد الفن كثير ما يجحدون الفن لأنه يسبب لنا حالات دائمة من السكينة ، ويكفل لبصرنا ضرباً جديداً من التربية والتهديب ، والإشكال هنا مجرد إشكال لفظى ، فإن هؤلاء درجوا على ربط الكلمة بأدوات تحقق غايات ضيقة كالمظلة التى هى مجرد أداة للوقاية من المطر ، والآلة الحاصدة التى هى مجرد أداة لجمع الحبوب .

(1) Crose, B.: Aesthetic, p. 1-2.

(2) James, W.: Pragmatism, Longmans, Green and Co., 1949, p. 25.

لذلك يرى ديوى أن الاستبعاد التام لفكرة الاستعمال أو المنفعة البشرية على نحو ما فعل شوبنهاور لهو دليل على قصر كلمة المنفعة والاستعمال على بعض الأغراض الطبيعية ، ويستند إلى تجاهل حقيقة مهمة ، وهى أن الفن الجميل الذى هو دائماً ثمرة لتفاعل يتم فى التجربة بين الموضوعات البشرية وبيئتها المعمارية ، إنما هو مثال ملحوظ للتبادل الذى يتحقق بين نتائج هذا التفاعل ⁽¹⁾ .

تمشياً مع ما سبق نجد أن "ديوى" كبرجماتى يذهب إلى أنه ينبغى على الفلسفة أن تتعامل مع المشاكل والصراعات التى تعترض طريق الإنسان ، وتستطيع خلال الفكر التعامل معها والتغلب عليها ، وفى ذلك يذهب إلى أنه "يجب على الفلسفة أن تصبح وسيلة لتحديد وتفسير الصراعات الخطيرة التى تحدث فى الحياة" ⁽²⁾ .

يصرح ديوى أيضاً إلى أن الفلسفة لا يمكن أن يكون لها دور متميز ، إلا إذا تجاهلت مشكلات الفلاسفة المثاليين التى أكل عليها الدهر وشرب ، وعليها أن تتجه إلى حل ومعالجة المشكلات التى تعترض الإنسان فى حياته العملية والاجتماعية ، وإن لم تلتزم الفلسفة بمشاكل الإنسان الاجتماعية تتحول إلى سفسطة ودعابة لا طائل من ورائها ، "على الفلسفة أن تركز اهتمامها على إيضاح معنى ، أو مثل أعلى يصلح لأن يتخذ طريقة لفهم الأمراض والعلل الاجتماعية ومعالجتها ، بدلاً من أن تهتم بالتعبير عن فكرة عالم آخر ، أو التعبير عن هدف بعيداً عنا كل البعد ولا يمكن تحقيقه بأى حال من الأحوال" ⁽³⁾ .

إذا كانت الفلسفة عند "ديوى" ملتصقة بمشكلات الإنسان فى حياته اليومية ، نجد ذلك واضحاً فى فلسفة الفن لديه ، فنجد يذهب إلى أننا اليوم ننظر إلى ما تم إنتاجه من آلاف السنين من أدوات منزلية ، وأقواس ، وأوانى ، على أنها قيمة فنية متميزة ونحتفظ بها فى مكانة متميزة فى متاحفنا الفنية ، كل هذه الأشياء لم تكن منفصلة عن الحياة اليومية التى نشأت فيها ، تمشياً مع أن "مثل هذه الموضوعات كانت متداخلة فى صميم الحياة الاجتماعية ولم تكن موضوعة على حدة ، فى مكان منعزل" ⁽⁴⁾ .

(1) سناء خضر: الخبرة الجمالية عند ديوى ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، 2010 ، ص 63 .

(2) Dewey, J.: The influence of Darwin on philosophy, New York, Peter Smith, 1951, p. 17.,

(3) Dewey, J.: Reconstruction in Philosophy, New York, Henry Halt and Company, 1920, p. 124.

(4) Dewey, J.: Arts as experience, London, George Allen & Unwin LTD, 1934, p. 6.

نقلاً عن: محمد عبد الحفيظ: دراسات فى علم الجمال ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، 2008 ، ص 98.

ومن جانب آخر ، نجد من ينهنا في فلسفة كروتشه الجمالية إلى أن "الحدس الجمالي حين يستولى على مجامع قلب الفنان لا بد بالضرورة من أن يستحيل إلى تعبير"⁽¹⁾ .
"إن النظرية التعبيرية "الموسيقى كتيبة" تعنى أن الموسيقى تعنى التعبير عن الكآبة أو عن كآبة معينة ، والكلمة المهمة هي كلمة "تعبير" ، ولها استعمالان أحدهما في لغة العاطفة والآخر في لغة اللغة ، ونستطيع القول بأن الموسيقى كتيبة لأن الكآبة بالنسبة للموسيقى كالحمرة بالنسبة للفتاح ، ولذلك فإن الجمال هو التعبير"⁽²⁾ .

بيد أن كروتشه يأبى أن يلحق الفن بالعاطفة أو الوجدان ، فإن الفن عنده معرفة نظرية ، وإن كانت هذه المعرفة حدسية أو عيانية ، بمعنى أنها لا تستند مطلقاً إلى التصورات العقلية أو المفاهيم المنطقية ، وحين يقرر كروتشه أن الفن معرفة حدسية ، أو تعبيرية ، فإنه يعنى بذلك أن الظاهرة الجمالية ليست مجرد واقعة نفسية أو ظاهرة وجدانية، بل هي أولاً وبالذات "صورة" أو "شكل" ، وقد وقع في ظن الباحثين أن كروتشه قد أغفل الجانب العاطفي تماماً للنشاط الفني ، فلم يكن بد للفيلسوف من أن يعاود النظر إلى مشكلة الصلة بين العيان أو الحدس من جهة ، والوجدان أو العاطفة من جهة أخرى، لكي يبين لنا أن العاطفة هي التي تخلع على الحدس تماسكه ووحدته ، وأن الحدس لا يكون حدساً حقاً إلا لأنه يمثل عاطفة ، فالحدس لا ينبثق إلا من أعماق الوجدان ، والعاطفة – لا الفكرة – هي التي تضيء على الفن ما في الرمز من خفة هوائية (على حد تعبير كروتشه نفسه)⁽³⁾ .

ولهذا ينسب كروتشه إلى الفن طابعاً غنائياً ، معلناً في الوقت نفسه أن الفن ملحمة العاطفة ودرامتها ، ولم تكن الأعمال الفنية العظيمة – في رأى كروتشه – أعمالاً كلاسيكية أو رومانتيكية ، بل كانت أولاً وبالذات آثاراً حدسية (أوتمثيلية) من جهة ، وعاطفية (أو وجدانية) من جهة أخرى . ومعنى هذا أنه لا محل لفصل الحدس عن العاطفة ، ما دامت العاطفة القوية لا بد من أن تصنع لنفسها تصوراً رائعاً ، وإذا كان البعض قد ذهب إلى "أن كل الفنون تسعى جاهدة في سبيل بلوغ مستوى الموسيقى" فإن كروتشه يقرر أن الأدنى إلى الصواب أن يقال : "إن الفنون جميعاً هي ضروب من الموسيقى" ، على شرط أن نرقى إلى المنشأ العاطفي للصور الفنية في مختلف الفنون ، مستبعدة من بينها تلك الأشكال التي بنيت بناءً آلياً صرفاً

(1) كروتشه : المجلد في فلسفة الفن ، ص 162-163 .

(2) Bozma: Aesthetics and Language, Kegan and Paul, London, 1954, p. 51.

(3) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص 41 .

، أو التي ترسف في أثقال الواقعية الفظة الغليظة ، وكروتشه لا يرى مانعاً أيضاً من أن يقول مع أحد فلاسفة الجمال "إن كل منظر إنما هو حالة نفسية" ولكن لا لأن المنظر منظر (أو واقعة طبيعية) ، بل لأنه داخل في باب الفن (بمعنى أنه ظاهرة روحية) ، وجملة القول ، إن الفن في نظر كروتشه حدس غنائى يجمع بين العيان والعاطفة ، أو بين المعرفة التمثيلية والنبرة الوجدانية⁽¹⁾ .

وأما التفرقة المزعومة بين "الحدس" و"التعبير" ، أو بين "باطن" الفن "وظاهرة" فهي في نظر كروتشه تفرقة خاطئة ليس ما يبرزها على الإطلاق ، والحق أنه إذا كانت هناك علامة أكيدة لتمييز الحدس الفنى الأصيل أو الانطباع الجمالى الصحيح من الحدس العادى المبتذل أو الانطباع النفسى الدنى ، فتلك هى أن الحدس الفنى أو الانطباع الجمالى لابد أن يكون في الوقت نفسه بمثابة "تعبير" ، ومعنى هذا أن ما لا يتحقق موضوعياً على شكل "تعبير" ، ليس حدساً ولا تمثيلاً ، بل هو إحساس أو انطباع حسى ، ولهذا فإن الحدس لا يتأتى للذهن اللهم إلا حين يعمل ، ويشكل ، ويعبر ، وكل من يعتمد إلى فصل "الحدس" عن "التعبير" فإنه لن يستطيع من بعد أن يجد سبيلاً إلى الجمع بينهما⁽²⁾ .

لهذه الأسباب جميعاً يقرر كروتشه أنه لا موضع لتصوير "حدس" دون "تعبير" ، كما أنه لا موضع لتصوير "نفس" بلا "بدن" ، وحسبنا أن نعود إلى الواقع لكي نتحقق من أننا لا نعرف إلا حدوساً معبراً عنها ، فإن الفكرة – عندنا – لا تكون فكرة ، اللهم إلا إذا كان في إمكاننا أن نصوغها في كلمات ، واللحن الموسيقى لا يكون لحناً موسيقياً ، اللهم إلا إذا كان في استطاعتنا أن نؤديه بمجموعة من الأنغام ، واللوحة لا تكون لوحة ، اللهم إلا إذا كان في وسعنا أن نصورها بمجموعة من الألوان⁽³⁾ .

وامتداداً لموقف كروتشه من الفن الملئ بالألغاز وعدم الوضوح ، نجده يعطى تعريفاً للفن به يستطيع أن يخفف من هذه الألغاز ، ولذا نجده يذهب إلى أن "الفن هو التعبير عن الانطباعات ، وليس التعبير للتعبير"⁽⁴⁾ ، وعن قيمة هذا الموقف الذى اتخذه كروتشه إزاء

(1) المرجع نفسه ، ص 42 .

(2) المرجع نفسه ، ص 43 .

(3) المرجع نفسه ، ص 44 .

(4) Croce, B.: Aesthetic, p. 13.

أهمية التعبير وقيّمته نجد من يذهب إلى أن "كروتشه يلخص وجهة نظر القرن العشرين في علم الجمال حين يستبدل بالتعبير الجمال"⁽¹⁾.

لكن لا يمنع هذا أن المعرفة الحدسية عند كروتشه ظلت مليئة بالغموض وعدم الوضوح ولا نستطيع أن نقف على حقيقتها ، لذا نجده يدافع عن موقفه الذي يذهب فيه إلى أن الفن حدس ، ويفصله تماماً عما هو سوى ذلك مما يجعلنا في موقف لا نحسد عليه إزاء هذا الحدس المحض الذي يسقط من كل حساباته الأبعاد الأخرى سواء كانت داخلية متمثلة في العاطفة أم خارجية متمثلة في البعد الاجتماعي ، بهذا الشكل جعل كروتشه الفن تعبيراً عن الروح ولا شأن له بالواقع ولا بتغييره .

في مذهب كروتشه نجد أن الواقع هو الروح ، ويمكن تصور الروح مكونة من أربعة وجوه أو جوانب ، هي الجوانب الحدسية والمنطقية والاقتصادية والأخلاقية، ويمثل الجانبان الأولان فعل الروح النظري ، أما الجانبان الآخران فيمثلان الفعل العملي ، وتسبق الناحية النظرية الناحية العملية والعكس غير صحيح ، كذلك يتبع التصور أو المنطق الحدس، كما أن الفعل الأخلاقي يعقب الفعل الاقتصادي ، ولا يصح قلب هذه الصلات أو عكسها⁽²⁾.

يصرح هاريس الذي كتب المادة عن كروتشه في "الموسوعة الفلسفية الأمريكية" أن "الحدوس لها نوع من الوجود المثالي وصدق مستقل عن مسألة الوجود أو اللاوجود وسابق على هذا"⁽³⁾.

المعرفة الحدسية عند كروتشه منفصلة تماماً عن كل ما هو خارجي ، لذا نجدها ، أي المعرفة ليست معرفة عن شيء وإنما هي نفاذ ، والنفاذ هنا أيضاً غامض لأنه نفاذ الروح بالروح ، تلك هي النظرة المثالية الضيقة عند كروتشه التي لا ترى شيئاً خارج النشاط الروحي ، انطلاقاً من أن الواقع كله روح ، وهكذا ينتهي كروتشه إلى التوحيد بين الفن والحدس حتى يظل حبيساً للفردية والذاتية ، وبناء عليه لا يعترف إلا بالفن الغنائي ، لأن الغنائية ملتصقة بالفردية ، وفي هذا الصدد يذهب كروتشه إلى القول بأنه "قد أتيح لنا مرة أخرى ، رداً على أولئك الذين يزعمون أن الفن ليس حدساً بل عاطفة ، أو أنه ليس حدساً فحسب بل عاطفة أيضاً ، ويرون أن الحدس المحض شيء بارد لا حرارة فيه ، أتيح لنا عندئذ أن نبين أن الحدس

(1) أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ص 123 .

(2) أحمد حمدي محمود : الإستايليقا لكروتشه ، ص 177 .

(3) Edward, (Ed.): Encyclopedia Philosophy, Vol. 2, Macmillan Publ Co. New York, 19672, p. 264.

المحض ، لكونه غير ذى صلة بالنزعة العقلية والمنطق ، يفيض بالعاطفة والانفعال ، وأنه لا يخلع الصورة الحدسية التعبيرية إلا على حالة نفسية ، أى أن ثمة حرارة متأججة نحن هذه البرودة الظاهرية ، وأن كل خلق فنى حقيقى هو حدس محض ، شريطة أن يكون غنائية محض⁽¹⁾ .

يؤكد كروتشه إنه تعلم من دى سانجتييس هذا الشكل الفج للفكرة المحورية "أن الفن ليس عملاً من أعمال التأمل والمنطق كما أنه ليس عملاً من أعمال المهارة بل هو شكل تخيلى تلقائى"⁽²⁾ .

2- التعبير الإستاطيقى عند كروتشه :

يرى كروتشه أن النشاط الفنى يقوم به الفنان عندما يتحرر من أحاسيسه عن طريق جهده التعبيرى فيصوغ انطباعاته ، ويشكل إحساساً يتحرر منه عن طريق التعبير فى حالة ذاتية تبرز لديه الأثر الفنى على أنه مخلوق متميز .

لذلك فإن كروتشه نراه يركز على لزوم وجود الحالة التعبيرية قبل الأثر الفنى، لأن "الفن هو إبداع ، أو هو حدس لرؤى جمالية ، أو لصور منه وتعبير عنها"⁽³⁾ .

يوضح كروتشه تمييز الحدس عن الإدراك فيبين أن الحدس أكثر اتساعاً من الإدراك لأن كل إدراك محتاج لحدس وليس كل حدس إدراكاً ، فالحدس يجتاز المدركات إلى الممكنات كما أنه أوسع من الإحساس ، لأن الإحساس محدود بمقولتى المكان والزمان ، فلون السماء مثلاً شعور معين أو صرخة ألم أو شحذ إرادة يمكن أن يكون موضوعاً لحدس وليس لإحساس .

ينتهى كروتشه فى اهتمامه بالمعرفة الحدسية إلى أن يوضح علاقتها بالإدراك فيقول : "بالتأكيد يعد الإدراك حدساً ، مثل إدراك الحجرة التى أكتب فيها ، وإدراك زجاجة الحبر والورق اللتين أمامى ، والقلم الذى أكتب به ، والأشياء التى ألمسها واستخدمها كأدوات خاصة بى ، يعتبر إدراكى لكل هذه الأشياء حدساً ، لكن الصورة أراها الآن فى عقلى ، وأنا أكتب فى حجرة أخرى ، فى مدينة أخرى مستخدماً ورقة وقلم حبر ، تعد حدساً ، وإذا تخيلنا وجود عقل بشرى يكتسب الحدس للمرة الأولى ، سيبدو الأمر كما لو كان لديه حدساً يدرك الحقائق فقط ، أى أنه لا يدرك شيئاً سوى الحقائق ، ولكن نظراً لأن معرفة الحقيقة قائمة على التمييز بين

(1) بندتو كروتشه : المجلد فى فلسفة الفن ، ص 163 .

(2) Cooper, D. (Ed.): A Companion to Aesthetics Blackwell, Oxford, 1955, p.96.

نقلاً عن: محمد عبد الحفيظ : دراسات فى علم الجمال ، ص 123 .

(3) محمد عزيز نظلى : نظريات الإبداع الفنى ، مؤسسة شباب الجامعة ، الإسكندرية ، 1996 ، ص 23 .

الصور الحقيقية وغير الحقيقية ، ونظراً لأن هذا التمييز الذى لا يوجد فى أول لحظة ، لا يعد حدساً يدرك ما هو حقيقى وما هو زائف ، أو بين ما هو تاريخى أو خيالى يعطينا فكرة غامضة عن هذه الحالة من عدم الإدراك ، فالحدس هو وحدة غير مميزة من إدراك الأشياء الحقيقية والصورة البسيطة لما هو ممكن⁽¹⁾ .

إذن يمكن أن نصف المعرفة الحدسية بأنها معرفة تعبيرية وأنها مستقلة عن الوظيفة الفكرية ومستقلة عن التحديات التجريبية وعن الواقع واللاواقع وعن إدراكات المكان والزمان، إنها متميزة كصورة لما يكون مادة للحس أو المعاناة ، وتلك الصورة هى التعبير ، إن الحدس هو التعبير ولا شئ إلا التعبير⁽²⁾ .

فالفن هو حدس وتعبير ، والفنان ليس عالماً ، أو فيلسوفاً ، ولا إنساناً متديناً ، بل هو إنسان يجب ويعبر ، وعليه تحقيق التوازن بين ما يحدسه وما ينتجه ، "لأن من أهم خصائص الحدس الحقيقى عند كروتشه إمكانية تجسيده فى تعبير ، أما ما لا يتجسد فى موضوع خارجى فيظل على مستوى الإحساس ، لأن الروح عندما تحس تقوم بفعل تصويرى وتميز⁽³⁾ .

ينتهى كروتشه إلى التوحيد بين الحدس والتعبير ، ذلك لأن من أهم خصائص الحدس الحقيقى عند كروتشه إمكانية تجسده فى تعبير ، أما ما لا يتجسد فى موضوع خارجى فيظل على مستوى الإحساس لأن الروح عندما تحس تقوم بفعل تصوير وتعبير ، والتعبير الذى نقصده أوسع بكثير من التعبير بالكلمات ، إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة ، تعبير بالخطوط والألوان والأصوات ، إن مجرد قدرتنا على حدس شكل هندسى يتضمن قدرتنا على أن نصوره فى ورقة أو لوحة ، ومن العبث أن نقول أننا جميعاً نستطيع أن نتخيل عذراء رفائيل ولكن رفائيل وحده هو القادر على تنفيذها ، كما أنه قد يقال أن رفائيل هو رفائيل بفضل مهارته فى تجسيدها على اللوحة، ولكن ما أبعد هذه الظنون كلها عن الحقيقة، لأن الفنان حين يلمح موضوعه يستطيع أن يرى فيه ما لا يراه الغير ، إن الرؤية الحدسية استيضاح للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلى موضوع وصورة ، وفى هذا يذكر كروتشه قول ميخائيل أنجلو "لا يصور المصور بيديه بل بعقله" ، إن عدم قدرتنا على التعبير ترجع إلى عدم قدرتنا على الحدس الصحيح⁽⁴⁾ .

(1) كروتشه : المجلد فى فلسفة الفن ، ص 8 .

(2) Crose, B.: Aesthetic, p. 11.

(3) أميرة حلى مطر: مقدمة فى علم الجمال وفلسفة الفن ، ص 134 .

(4) المرجع نفسه ، ص 125 .

لابد لنا على أية حال من التوحيد بين مفهوم "الجمال" ومفهوم "التعبير" ، وكروتشه حريص كل الحرص على استيعاب النشاط الفني كله في إطار "عملية التعبير عن الانطباعات، ولما كانت هذه العملية ظاهرة عادية يقوم بها الناس جميعاً ، فإن النشاط الفني – بمعنى ما من المعاني – ظاهرة عامة تجمع بين الفنان وغير الفنان، وإن اختلفت لدهما درجة ، لا نوعاً ، والظاهر أن تحويل هذا الاختلاف الكمي إلى اختلاف كيفي هو الذي عمل على نشأة خرافة العبقرية ، وعبادة العبقرى ، ولكن الواقع – فيما يقول كروتشه – أننا جميعاً شعراء ، ما دام الفن حدساً ، والحدس تعبيراً، والتعبير لغة ، واللغة – بمعناها الواسع – شعراً ، وكروتشه يوحد بين اللغة والشعر ، لأنه يرى أن الإنسان يتحدث في كل لحظة حديث الشاعر ، ما دام يعبر عن انطباعاته وعواطفه على صورة كلامية ، وليس في التقريب بين الشاعر والرجل العادى أى انتقاص من قدر الشعر ، فإنه لو كان الشعر لغة خاصة قائمة بذاتها ، أو لو كان "لغة الآلهة" (كما يقولون) ، لما كان في وسع البشر أن يفهموه" ، ولكن الحقيقة أن الناس ينطقون بالشعر – عمن حيث يدرون أو من حيث لا يدرون – ولولا ذلك لما كان للشعر كل هذا التأثير الكبير على نفوس الناس اجمعين ، وكروتشه يمضى إلى حد أبعد من ذلك فيقرر أن "الشعر هو اللغة الأصلية للجنس البشرى" : لأن الشعر تعبير عن العاطفة (في حين أن النثر لغة العقل) ، ومعنى هذا – بعبارة أخرى – أن "التعبير" هو الشكل الأول من أشكال النشاط البشرى ، ولهذا فقد كان الرجال الأولون – في تاريخ البشرية – شعراء ممتازين استطاعوا أن يستعينوا بقدرتهم التعبيرية على الخروج بالإنسانية من مرحلة الوجود الطبيعي إلى مرحلة "الوجود الإنسانى" (بمعنى الكلمة) ، وهكذا كانت "اللغة" هى العامل الفاصل الذى حدد انتقال الإنسان من "الحساسية الحيوانية" إلى النشاط الإنسانى" أو من مستوى "الوجود الطبيعي" إلى مستوى "الوعى البشرى"⁽¹⁾ .

وبسبب اللغة تمتاز بقوة خيالية ومجازية عالية ، فإن كروتشه رأى أن التوحيد بينهما وبين الشعر أمر محتوم وسهل معا ، ما دمنا قد فهمنا الفن على أنه حدس ، والحدس على أنه تعبير ، ووجدنا بذلك ضمنا بين التعبير واللغة ، إذا فهمنا قدر استطاعته أن يدافع عن كل ما يؤيد وجهة نظره الذاتية الراضية لكل ما هو عملى في نظره إلى الفن ، يقول كروتشه : إن التفكير يستطيع تجاوز مشاكلنا العملية والأخلاقية، ولكن واحدة بواحدة ، ولكن بالفهم الحقيقى لكل واحدة فإنه ينقلنا إلى التالية لها ، لكن الشعر وحده يعطينا التحرر من هذه

(1) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص 45 .

الصراعات في مجملها ، لأن الشعر لغة الشاعر ، أما النثر فيعد لغة التفكير والعقل ، فثمة شعر بلا نثر ، إلا أنه لا يوجد نثر بلا شعر ، وبسبب ذلك نجد أن الشعر يعد لغة الجنس البشري الأولى⁽¹⁾ .

بيد أن كروتشه لا يقتصر على تأكيد الطابع الذاتي للنشاط الفني ، بل يقرر أيضاً أن ثمة تواصلًا يتحقق بيننا وبين الفنانين ، عبر تلك الأعمال الفنية التي عبروا فيها عن أنفسهم ، صحيح أن الفنان لم يعمل ، ولم ينفع ، اللهم إلا من أجل تلك "الصورة" الفنية التي أبرزها إلى الخارج الموضوعي ، على نحو "غنائي" ، متحرراً عن طريقها من اضطرابه الانفعالي ، ولكن من المؤكد مع ذلك أن هذه "الصورة" التي اعتبط الفنان لنجاحها في إبداعها ، هي في الوقت نفسه "صورة" يغتبط الآخرون لرؤيتها ، وكأن انفعالات الفنان قد أصبحت انفعالاتهم ، أو كأن غبطة الإبداع قد استحالت إلى غبطة تذوق! والحق أننا إذا كنا نفهم عمل الفنان وتذوقه ، فذلك لأن ثمة وحدة أصلية في المشاعر تجمع بين البشر جميعاً ، بحيث إن انفعالات الآخرين لتصبح عن هذا الطريق بمثابة انفعالات شخصية لنا ، وكما أن الحياة الفردية ممكنة لأننا على اتصال دائم بماضيها ، فإن الحياة الاجتماعية أيضاً ممكنة لأننا على اتصال دائم بأشباهنا من الناس⁽²⁾ .

أما الصلة بين اللغة والفن ، فقد عالجها كروتشه باقتضاب شديد ، فهو يرى أننا إذا تصورنا على الفن واللغة بوصفهما علمين حقيقيين فإنه سيتضح لنا على الفور أنهما ليسا بالشئيين المتمايزين ، بل هما شئ واحد ، فاللغة ما هي إلا صوت منطوق ومحدود ومنظم بقصد التعبير ، ولقد احتدم النزاع حول تبعية اللغة للعلم التاريخي أو العلم الطبيعي ، وهل تتبع النفس أو الطبيعة ، فقد زعم أنها مماثلة للتعبيرات الطبيعية الخاصة بالمشاعر ، والتي يشترك فيها الإنسان والحيوانات ، والواقع أن ما سبق قوله عن العمل الفني ، يصدق كذلك على اللغة ، لأن اللغة إبداع مستمر ، وهي تظهر على التعبير لا المحاكاة ، لأن التأثيرات الدائمة التغير تظهر تغيرات حدسية ومعنوية مستمرة ، أي أنها تبعث بتعبيرات جديدة على الدوام⁽³⁾ .

⁽¹⁾ Crose, B.: My Philosophy and Other Essays on the Moral and Political Problems of our time, Selected by R. Klibansky, Translated by E.F Carritt, London George, Allen & Unwin, 1949, p. 137.

⁽²⁾ زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص 49 .

⁽³⁾ أحمد حمدي محمود : الإستايقا لكروتشه ، ص 36 .

فكل إنسان يتكلم وفقاً للأصداء التي ترددها الأشياء في روحه ، أى وفقاً للتأثيرات التي يتأثر بها ، ولذا فمن السخف القول بوحدة في اللغة ، لأنها ليست مكونة من أشياء مادية جاهزة في الخارج يمكن الرجوع إليها وفقاً للمشينة ، والحقيقة أن كروتشه محق في هذه المسألة من ناحية ، لعلنا نصادفها عند الترجمة من لغة إلى أخرى ، إذ أننا نتوهم أحياناً وجود وحدة في المنطق تربط جميع اللغات بعضها ببعض، ثم يتضح فيما بعد ذلك أن اختلاف أساليب اللغات المختلفة ليس مسألة عابرة يمكن التجاوز عنها، ومن هنا تنشأ أخطاء جسيمة في الترجمات لعلها ترجع إلى الجانب التعبيري الشخصي في اللغات وإلى الاختلافات الفردية بينها⁽¹⁾ .

يعتبر كروتشه التميز بين الصورة الفنية والتعبير عنها خادعاً ، وهو يعنى بالصورة هنا مظاهر الشعور وصور الناس والحيوانات والمناظر والأفعال والمغامرات وغيرها ، ويعنى بالتعبير الأصوات والخطوط والألوان وغيرها ، وربما استبدلوا بمصطلح التعبير والصورة مصطلح 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 معرّى 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 ، إذا لم يعبر عنها بكلمات ، والتخيل الموسيقي لا يوجد إذا لم يتحقق بواسطة الأصوات ، والصورة لا توجد دون ألوان ، عندما تعدو الفكرة فكرة حقيقية ، أى عندما تصل إلى مرحلة النضوج تأتى الكلمات على شفاهنا تؤثر عليها وترن في آذاننا⁽²⁾ .

هكذا الحال بالنسبة للقطعة 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 الموسيقي أو الصورة التلونية أبداً ، وبناء على إنكار كروتشه للعالم الطبيعي المادى الذي يعتبره تركيباً مجرداً لفكرنا يرفض المقابلة بين جوهر مفكر وجوهر ممتد ، ولا يقبل بإمكانية اتحادهما، لأن الجوهر المفكر أو فعله الحدسي كامل بذاته ، وإن ما نسميه امتداداً خارجياً هو من تركيبه ، وهكذا ينتهى إلى القول أنه لا يمكن إدراك صورة دون تعبير ، بل يمكن إدراك صورة غدت تعبيراً إذا جردنا شاعراً من

(1) المرجع نفسه ، ص 36-37 .

(2) على أدهم : نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن ، ص 100 .

قوافيه وأوزانه وكلماته لا يبقى عنده تعبير ما يسمى بالفكرة الشعرية ، أن الشعر يولد مع هذه الكلمات والأوزان والقوافي⁽¹⁾ .

يعرف كروتشه علم الجمال بأنه علم لغويات عام ، لأنه العلم الذي يهتم بوسائل التعبير ، وهو أيضاً علم فلسفي ، إنه فلسفة اللغة وهو مرادف لفلسفة الفن⁽²⁾ .

بناء عليه يوحد كروتشه بين اللغة والتعبير ، لأنه يرى أن المادة الشعرية تطفو في نفوس الناس جميعاً ، بحيث قد لا يكون ثمة موضع لإقامة تفرقة حاسمة بين الشاعر والرجل العادي ، ما دام كل منهما يملك حدساً ، وما دام الواحد منهما والآخر يحاولان التعبير عن هذا الحدس ، حقاً إن تعبير الشاعر يتسم بشكل خاص ، هو الذي يجعل منه فناً ، ولكن من المؤكد أنه ما دام الشعر لغة العاطفة ، وما دمنا جميعاً نصطنع في تعبيراتنا مثل هذه اللغة ، فإننا جميعاً شعراء أو فنانون (إن في كثير أو في قليل) ، ولا غرابة بعد ذلك في أن يوحد كروتشه بين علم الجمال وعلم المعاني ، أو بين فلسفة الفن وفلسفة اللغة ، ما دام كلاهما يشير في خاتمة المطاف إلى "علم التعبير"⁽³⁾ .

لكن إذا كانت كل وظيفة الفنان إنما تنحصر في التعبير عما يدركه بالحدس ، فهل يكون معنى هذا أن رسالته هي العمل على نقل مشاعره إلى الآخرين ؟ أو بعبارة أخرى: هل يتفق كروتشه مع تولستوى في القول بأن مهمة الفنان هي توصيل أحاسيسه وعواطفه وأفكاره إلى أشباهه من الناس ؟ هنا نرى كروتشه يقرر أن الفنان حين يصوغ انطباعاته ، أو حين يشكل أحاسيسه ، فإنه في الحقيقة إنما يتحرر منها ، فالفنان الذي يخلع على انطباعاته ، طابعاً موضوعياً ، إنما يفصلها عنه ، لكي يعلو عليها (بوجه ما من الوجوه) وإذا كان الفن 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 الشعب الباطني لأحاسيسهم ، بحيث تجئ أعمالهم الفنية فتكون بمثابة تأكيد خارجي لهذا الانتصار الباطني⁽⁴⁾ .

تبعاً لذلك فإن الفنان الذي يتحرر من أحاسيسه بفعل جهده التعبيري ، لا يقوم بهذا النشاط من أجل الآخرين ، بل إنما يحققه لنفسه أولاً وقبل كل شيء ، وهنا يظهر الطابع

(1) المرجع نفسه ، ص 100 .

(2) Croce, B.: Aesthetic, p. 142.

(3) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص 47 .

(4) المرجع نفسه ، ص 48 .

الفردى 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 ان الفنان الذي يبدع أى عمل فني - في رأى كروتشه - هو في غير ما حاجة إلى شئ آخر سوى مجرد التعبير عن حالته النفسية الأصيلة ، وهذا هو السبب في أن كل عمل فني أصيل لابد من أن يحمل تعبيراً فردياً ، بحيث قد يكون من العسير علينا تماماً أن نصف الأعمال الفنية ، أو أن ندرجها تحت أنواع وأجناس ، فالعمل الفني في نظر كروتشه مخلوق حي فردى ، وهو يحمل في باطنه قانونه الخاص ، فلا وجه لاستبداله بغيره ، ولا موضع لإحلاله تحت فئة ، أو إدراجه تحت نوع ما من الأنواع الفنية ، ومعنى هذا أن كروتشه يرفض الرأى القائل بوجود "أشكال خاصة" أو "صور جزئية" للفن ، بحجة أن هناك من الأشكال الفنية قدر ما هنالك من أعمال فنية ، بل قدر ما هنالك من حدوس فنية جزئية⁽¹⁾ .

يحمل كروتشه أيضاً على تقسيم الشكل الفني نوعين : الشكل البسيط والشك المزخرف ، نجد ذلك واضحاً في علم البلاغة اللغوى وهو علم قديم بدأ مع اليونان واستمر حياً عبر العصور دون أن ينتبه أحد لفساده ، هذا العلم يقول أن التعبير المزخرف جميل والتعبير البسيط عديم الجمال ، هذا القول غير صحيح ، لأن التعبير البسيط جميل أيضاً ، لأن التعبير ينطوى في ذاته على قيم الجمال ولا يعتمد على عناصر خارجية غريبة ، وإذا نعتنا تعبيراً بالقبح فلا يعنى ذلك أنه يفتقر إلى شئ خارجي لا يوجد فيه ، وإنما يعنى أنه لم يكتمل تكوينه ، وإذا نعتنا تعبيراً بالجمال فلا يعزى ذلك إلى عناصر الوشى الخارجية ، بل إلى اكتمال تكونه الداخلى ، إن تعبيراً يستمد جماله من الزخرف الخارجى ليس جميلاً في الحقيقة.

إن التعبير والجمال ليسا معنيين مختلفين ، إنهما مترادفان ، والمخيلة الفنية تتخذ جسماً (هذا الجسم هو التعبير ، والجسم هو غير الثوب الموشى)⁽²⁾ .

إن خطر علم البلاغة انعكس على اللغة ، لأنه إذا اعتبرنا التعبير بسيطاً ونحوياً من جهة ، وبلاغياً مزخرفاً من جهة ثانية ، أصبحت اللغة مرتبطة بالتعبير البسيط وراجعة إلى النحو والمنطق ، والحقيقة هي أن اللغة ذات طبيعة خيالية مجازية وهي أكثر ارتباطاً بالشعر من المنطق ، إن الفن حدس والحدس تعبير والتعبير لغة ، ونحن نفهم اللغة هنا لا بمعناها الضيق المقتصر على المقاطع والحروف والأصوات والكتابة ، وإنما بمعناها الواسع القائل أن اللغة هي

(1) المرجع نفسه ، ص 48 .

(2) على أدهم : نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن ، ص 100-101 .

فعل الكلام ، هذا الفعل الذى لا يعنى التجريدات النحوية أو لا يفيد أن الإنسان لا يتكلم إلا حسب النحو ، إنه يتكلم فى كل لحظة مثل الشاعر ويعبر عن مشاعره مثل الشاعر بلغة لا تتبعد كثيراً عن لغة النثر والنثر الشعري والإنشاء والملحمة والتمثيل والغناء ، ولا يضير المرء أن يعتبر شاعراً لأن الإنسان شاعر بطبيعته ، ولا يضير الشاعر أن يشترك مع الآخرين بصفة الشاعرية لأن الشعر يؤثر فى الناس بفعل هذا الاشتراك ، وإذا كان الشعر لغة الآلهة ، لغة خاصة ، فلم يفهمه الناس⁽¹⁾ .

الحق أن نزعة كروتشه المثالية قد جعلته يعتبر الفن مجرد معرفة حدسية أو معرفة تعبيرية ، وكأن ليس فى الفن سوى التخيل والتبصر والتعبير الباطنى ، ويدلل على صحة رأيه عن طريق الاستشهاد بكل من ميشيل أنجيلو وليوناردو دافنشى ، فإن الأول منهما كان يقول : "إن الإنسان لا يصور بيديه ، بل بعقله" ، بينما كان الثانى يقول إن أصحاب العبقرية السامية ليكونون أنشط فاعلية عندما يقل عملهم الخارجى ، لأنهم عندئذ إنما ينشدون الابتكار عن طريق الفكر" ، ولكن الفن – على العكس مما توهم كروتشه – فعل وتحقيق ، لا مجرد حدس وتعبير ، وهذا ما حدا بعالم الجمال الفرنسى ريمون بايير إلى القول بأن "فى أعماق كل عمل فنى متحقق إنما يكمن أكبر دليل على تهافت المثالية"⁽²⁾ ، والواقع أننا لو نظرنا إلى أى عمل فنى ، فإننا لا بد من أن نجد فيه أثراً مسجلاً لحركة قد قطعت ، أو نشاط قد تحقق ، ومثل هذا "الأثر" إنما هو العلامة الفنية الوحيدة التى لا بد من أن نعمل لها ألف حساب ، وهل كان الفن إلا مساراً سحرياً يمضى فى إعجاز من الموضوع إلى العين ، ومن العين إلى القلم ؟ أجل ، لقد تحركت اليد ، فخلفت أثراً ، أو خلقت رسماً ، أو أبعدت ألواناً" ، أو أحدثت إيقاعاً ، وما "الجمال" إلا الأثر الذى سجله هذا الفعل ، أو حققته تلك العملية ، فليس المهم فى النشاط الفنى هو الحدس أو العاطفة أو التخيل أو التعبير فحسب ، بل المهم هو العمل والإنتاج والتحقيق والأداء أيضاً ، ومعنى هذا أن النشاط الفنى لا بد من المهم أن يقترن بواقعية إجرائية ، أو "واقعية فاعلة" ، وإلا لما كان ثمة موضع للحديث عن "أثر فنى" يكون بمثابة عمل واقعى له وجوده تحت الشمس! وليس "الجمال" فكرة ، أو هاجساً ، أو خاطراً ، أو مجرد حدس ، بل هو واقعة ، أو أثر متحقق ، أو ناتج إيجابى ، أو ثمرة حقيقية لنشاط فعال ، وحين يقول بعض علماء الجمال "إن الجميل لا يوجد إلا متحققاً" ، فإنهم يعنون بذلك أن الواقعة الجمالية هى

(1) المرجع نفسه ، ص 101 .

(2) زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، ص 53 .

مظهر لضرب من النجاح أو الانتصار في عالم الإنتاج ، فليس في النشاط الفني سلبية ، أو نرجسية ، أو تأمل باطل صرف ، بل هناك واقعية إيجابية فاعلة ، وصراع شاق أليم ضد المادة ، وجهد إبداعي هائل من أجل القضاء على الفوضى والعماء والقبح والاضطراب⁽¹⁾ .

على أية حال ، فإن الفن عند كروتشه هو حدس وتعبير للصورة العقلية ، أو شعور ووجدان ، إلا أنه يحتاج إلى التجربة العملية ، يقول جيروم ستولينتز: "إن من واجبنا دراسة علم الجمال بطريقة تجريبية ، وهذا يعنى ضرورة اكتسابنا لأكبر قدر يمكننا اكتسابه من المعرفة الواقعية عن الفن وضرورة إخضاع اعتقاداتنا لهذه الوقائع، فمن الواجب أن يكون من الممكن فهم أى شئ نقوله عن الفن خلال التجربة العينية"⁽²⁾ .

تلك هى الملامح الرئيسية لأهم مذهب مثالي في علم الجمال المعاصر سيطر في مستهل القرن العشرين ، وكان من أهم الروافد التي استقى منها النقد الفني الحديث، ذلك النقد الذي يفسر الفن بأنه خلق لعالم قائم بذاته وأنه ليس مجرد تعبير عن انفعال بقدر ما هو فاعلية ، ويرى في العمل وحدة لا تقبل التجزئة ولا التحليل لأن رؤية شاملة تتمرد على القواعد والتصنيفات المصطنعة ، لكن مثالية كروتشه التي انتهت إلى تفسير العمل الفني بأنه عملية فعلية بحتة ، قد استبعدت جانباً مهماً من عناصر العمل الفني هو الجانب المادى الفيزيقي ، ومن هنا تعرضت لكثير من الاعتراضات ، مصدرها أن العمل الفني لا يمكن تصور وجوده بغير أن يتجسد في مادة وسيطة ، وأن هذا الجانب المادى والقدرة على الإحساس بالمادة وسيطرة الفنان عليها لا تقل في الأهمية عن العملية الخيالية التي تتم بالحدس ، وفي هذا المعنى يقول صامويل إلكسندر: "إن كروتشه يقلب نظام الوقائع حين يضع العالم الفيزيقي في المرتبة الثانية"⁽³⁾ .

خاتمة:

مارست فلسفة كروتشه الغنية تأثيراً قوياً في الفلسفة عموماً والفلسفة الإيطالية والأوروبية خاصة، واحتلت أعماله مكانة بارزة في كلاسيكيات مثالية القرن العشرين، فكان له أثر كبير في معظم من أتى بعده من المفكرين والفلاسفة.

(1) المرجع نفسه ، ص 54 .

(2) جيروم ستولينتز: النقد الفني ، ترجمة: فؤاد ذكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط 2 ، 1981 ، ص 159.

(3) أميرة حلى مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ص 128 .

لذا، يمكننا القول ببساطة، أن الجمال "تعبير" وبما أن الفن هو حالة تعبير عن الشعور الناجم عن إندماج الكامل بين العواطف المحسوسة من قبل الفنان وبين الصورة التي يُعبر عن هذه العاطفة الأمر الذي يجعله قادرا على الدمج التام بين ما يقوم به ويشعر به ويحسه، فمثلا صورة البحر، والماء، والمدرسة، والشارع عند الشخص الطبيعي هي صور ومشاهد عادية قد ألفها، فنراها ينظر إليها بتجرد تام، كما هي تماما، بينما يرى الفنان فيها لوحات تتضمن كل مفاهيم الجمال التي تخلق منها لوحة يقف الإنسان العادي أمامها مشدودا مهورا.

بإختصار، إن فلسفة الفن عند كروتشه هي فلسفة سمو الفكر، ليخدم الذوق العام ويوفر فرصة استمتاع للمشاهد بحيث يقول أن في هذا المكان جمال، وفن، ورقى، فنراه متألقا في تقديم الوصف والدلالات الموضوعية على أن الصورة والمضمون هما السر وراء نجاح اللوحة المتقنة بجميع أبعادها الفنية.

المراجع

أولاً: المراجع العربية

- أحمد حمدي محمود : الإستاطيقا لكروتشه ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، مهرجان القراءة للجميع ، (95) .
أميرة مطر: مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، دار المعارف ، القاهرة ، 1989 .
بندتيو كروتشه : المجلد في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، 1947 .
جورج سانتيانا : الإحساس بالجمال ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2010 .
جيروم ستولينتز : النقد الفني ، ترجمة: فؤاد ذكريا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط2 ، 1981 .
حسن طلب : مفهوم التجربة الجمالية في الفكر المعاصر ، مجلة ثقافات ، 1997 .
راوية عبد المنعم : فلسفة الفن وتاريخ الوعي الجمالي ، دارالمعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1996 .
زكريا إبراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ، القاهرة ، 1966 .
سناء خضر : الخبرة الجمالية عند ديوى ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، 2010 .
عبد العزيز حمودة : عالم الجمال والنقد الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، 1999 .
على أبو ملح : نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1990 .
محمد زكي العشماوى : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1981 .
محمد عزيز نظلي : نظريات الإبداع الفني ، مؤسسة شباب الجامعة ، الإسكندرية ، 1996 .
محمد عبد الحفيظ : دراسات في علم الجمال ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، 2008 .

ثانيا : المراجع الأجنبية

Bozma: Aesthetics and Language, Kegan and Paul, London, 1954, p. 51.

Cooper, D. (Ed.): A Companion to Aesthetics Blackwell, Oxford, 1955.

Croce Benedetto: Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic-Translated from the Italian of Benedetto Croce by Douglas Ainslie-second Edition-Macmillan and Co., Limited st. Martin's street London, 1929.

Cruse, B.: My Philosophy and Other Essays on the Moral and Political Problems of our time, Selected by R. Klibansky, Translated by E.F Carritt, London George, Allen & Unwin, 1949.

Dewey, J.: Arts as experience, London, George Allen & Unwin LTD, 1934.

Dewey, J.: Reconstruction in Philosophy, New York, Henry Halt and Company, 1920.

Dewey, J.: The influence of Darwin on philosophy, New York, Peter Smith, 1951.

Edward, (Ed.): Encyclopedia Philosophy, Vol. 2, Macmillan Publ Co. New York, 19672.

James, W.: Pragmatism, Longmans, Green and Co., 1949.