العدد: 01/ 2026 المجلد: 21 ISSN: 1112-7015
ص: 258 - 274 EISSN: 2602-5973

# نظرية الفنّ للفنّ بين مؤيد ومعارض
# دراسة تحليليّة نقديّة

## Art theory for art between supporters and opponents
## Critical Analytical Study

نجيم ساته [1*]

[1] جامعة محمد خيضر بسكرة (الجزائر)، sattanad@gmail.com

| تاريخ الإرسال: 2024/01/16 | تاريخ القبول:2024/07/06 | تاريخ النشر: 2026/03/31 |
|---|---|---|

**********

**ملخص:**

يروم البحث وضع مفهوم للفنّ بعدّه اللّبنة الأساسية في تحليل المطارحات النّوعية التي تطرقت لنظرية الفنّ للفنّ بين مؤيد ومعارض، والنّظر في ما مدى مشروعية الفنّ الخالص، وقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي القائم على آليات التّحليل والاستقراء، كما طرح عدة إشكالات نذكر منها: ما المقصود بنظرية الفنّ للفنّ؟، وما هي مبررات قيامها؟، تُرى لماذا نادت نظرية الفنّ للفنّ بضرورة تخليص الفنّ من أيدي المخالصة الآيديولوجية؟.

وقد توصل البحث إلى عدّة نتائج نوجز منها: حملت نظرية الفنّ للفنّ شعار الفنّ الخالص المُتحرر من الغايات الأخلاقية والآيولوجية...، عدا الغاية الفنّية المُتّصلة بجماليات الفنّ في حدّ ذاته، وبهذا تكون نظرية الفنّ للفنّ قد وضعت الخطوط الحمراء لحماية حرمة الفنّ، كما فتحت من جهة أخرى باب الانتقاد على مصراعيه، ذلك أنّ الانتصار للجماليات الفنّية الخالصة على حساب الغايات الأخرى مشروع لم يحظ بالقبول من قبل الكثير من النّقاد كونه يُلغي دور الفنّ في الحياة.

**الكلمات المفتاحية**: نظرية؛ الفن للفن؛ الفن؛ الفن الخالص؛المتعة الفنية؛ الآيديولوجيا؛ المناصرة؛ المعارضة.

***ABSTRACT*** **:**

The research aims to develop a concept of art, after which the basic building block in analyzing the qualitative arguments that prevailed in the theory of art for art between supporters and opponents, and to consider the extent of the legitimacy of pure art. With the theory of art for art?, and what are the justifications for its establishment? Why did the theory of art call for art to rid art from the hands of ideological loyalty?.

The research reached several conclusions, including: The theory of art for art carried the slogan of pure art freed from moral and ideological ends..., except for the artistic goal related to the aesthetics of art in itself, and thus the theory of art for art has set the red lines to protect art, and this is what led to be criticized.

***Keywords:***
theory; art for art; the art; pure art;Artistic pleasure, ideology; advocacy;opposition.

* نجيم ساته

**1. مقدمة:**

ظهرت نظرية الفنّ للفنّ بموجب رفع الضغوطات الّتي تعرض لها الفنّ عموما والوقوف في وجه كلّ محاولة تتّخذ من الفنّ منفعةً تتوخى إنشاد ضالة أو ولوج مخاض الحياة اليومية، وعليه نادى أصحاب الفنّ الخالص بضرورة تحييد الفنّ عن المُسوغات الآيديولوجية، وإعادته إلى سيرته الأولى الّتي وُجدَ من أجلها بعدّه فنّا وليس شيئا آخر؟ - كما يقول بعض الدّارسين- ؛ ولا يخفى علينا أنّ معرض الحديث عن هذه النّظرية الخالصة لوجه الفنّ شبيه بجسم إنسانٍ عارٍ!، فهل يستطيع شخص ما التّجرد من الثياب بحجة أنّها شيء خارجي لم يولد معه؟.

إذا كان اللّباس يستر عورة الإنسان فإنّ العوامل والمؤثرات الخارجية تسُدُّ الفجوات الفنّية الموجود في المنجز الإبداعي، فعلى الصعيد اللّغوي مثلا اصطلحت المجمعات اللّغوية الانزياح بأشكاله تبريرا للعوارض الواردة في النّصوص، فقد يضطر الشاعر أو الفنّان بصفة عامة إلى كسر قواعد اللّغة لطارئ ما، فيأتي القارئ ويسدّ هذه الفجوات بحجة أنّ المجتمع مثلا منكسر ومتهاو كالطائر الجريح، أو أنّ **سيزيف** أعرض عن حمل الصخرة، والشنفرة تمرد على قومه، وخرج عن أعرافهم ...، وبما أنّ القارئ سمى هذا الشّرخ خروجا عن المألوف فيُمكننا إذن الاستئناس إلى غايات ومرجعيات أخرى تعوض كلّ عارض يطرأ على المنجز الإبداعي، ضف إلى ذلك أنّ المناداة بالفنّ الخالص ينفي وجود شّعراء عظام كهوميروس Homeros، وشكسبير William Shakespeare، وجون ملتن John Milton، ووردز ورث William Wordsworth، بحجة أنّهم كانوا متقيدين بقواعد أخلاقية فقد كان دانتي Dante محامي الأخلاق، وهوميروس في مقام المؤرخ... .

إذا سلّمنا مبدئيا بفكرة الفنّ الخالص، فهل إذا طلع علينا **تموز** في إحدى النّصوص حاملا جرحه؟ أو **نادتنا زرقاء اليمامة** إلى خطر محدّق بنا، أ معنى ذلك أنّ هذه الأصوات تُنادينا لأجل الفنّ والمتعة؟، أم أنّها تُخاطب ضمائرنا ابتغاء تخليصنا من خطر يتربص بنا يوشك أن يهز أرضيتنا الاجتماعية والسياسية.

وعليه يُعدّ الفن ابنا بارا لعصره ولبيئته الأم فهو وليد أحداثها، بغير هذه النّظرة يتلاشى مفهوم الفنّ وتتآكل مبادئه الفنّية بعيدا عن قضايا الإنسانية، بحيث يصبح الفنان كالمريض النّفسي كلّما ازداد انعزالا عن المجتمع ازداد انطواء على نفسه، أو كعابر السّبيل يمرّ بعرس فيدعوه صاحب المأدبة ولأنّه لا يعرف أهل العرس ولا العريس فإنّ حضوره سيكون مُفرغا من أجواء الاستمتاع بالاحتفال عدا تناول الطعام.

بناء على ما تقدّم يروم البحث وضع مفهوم لكلّ من الفنّ ونظرية الفنّ للفنّ ثم التّعريج على المشهد النّقدي السّاخن الذي اعترى نظرية الفنّ للفنّ بين مؤيد ومعارض، والنّظر في ما مدى مشروعية الفنّ الخالص وقد اعتمد البحث على المنهج الوصفي القائم على آليات التّحليل والاستقراء، كما طرح عدة إشكالات: ما المقصود بنظرية

الفنّ للفنّ؟، وما هي مبررات قيامها؟، تُرى لماذا نادت نظرية الفنّ للفنّ بضرورة تخليص الفنّ من أيدي المخالصة الآيديولوجية؟، وما الفائدة من تحصيل اللّذة الفنّية في حدّ ذاتها؟.

إذا خرج الفنّ عن الغاية الجمالية والفنّية الخالصة هل يُحافظ على جنسه أم يُعدّ شيئا آخر غير الفنّ؟.

**2. مفهوم الفنّ:**

يشغل الفن دورا هاما في الحياة كون الإنسان مجبولا على الاستمتاع بـ " النّحت والتّصوير والرّسم والموسيقى والشعر والمسرح"[1]، فهذه التّمظهرات الفنّية البحتة ذات علاقة وطيدة بالزّخم الدّاخلي للإنسان أو بالأحرى تحتلّ مكانا سحيقا في الشعور السّوي، فـ" من لم يحركه الربيع وأزهاره والعود وأوتاره، فهو فاسد المزاج ليس له علاج "[2] وهذا ما يؤكّد مرة أخرى أنّ الفنّ جزء مؤصل في الإنسانية ولازمة الحياة لا يمكن الاستغناء عنها.

يُعدّ الفن في أبسط مفاهيمه " ذلك النشاط الذي يُظهر الجمال"[3] ويحقق المتعة، وبما أنّ هذين الملمحين لا يُمكن حصرهما في نطاق معين فإنّ كراليك Bios Karalik يجعل الفنّ بموازاة الحواس الخمس، فيحدثنا عن " فن حاسة الذوق، فن حاسة الشم، فن حاسة اللّمس، فن حاسة السّمع، فن حاسة البصر"[4]، ويُبرر المفكر كراليك اختياره للحواس الخمس بقابلية الفنّ للصياغة والتّشكيل والمطواعية، كما أنّ مجاله المُتّسع أدى إلى تعدّد أنواعه ( فن الطبخ، فن الطلاء، فن المعمار، فن الأزياء، فن التشكيل...).

وكمحاولة لتوطيد العلاقة بين الفنّ ونظرية الفنّ للفنّ المتمخضة عن اللّذة الخالصة للفنّ ارتأينا دراسة المادة الخام للفنّ المُوَقَّعِ باسم الجمال والمتعة، فعلى سبيل المثال القماش مادة خام للقميص جمالها يرجع إلى حسن تفصيل القميص ونسيجه لا إلى قوام الشخص الذي يرتدي القميص، والشعر كنوع من أنواع الفنون جماله وجانب المتعة فيه يَكمن في طريقة تشكيل العبارات ونسجها وفق منوال حربائي مؤسلب، يُمتّعنا ويُدهشنا في الآن نفسه كونه يكسر أفق توقعنا باستمرار، فكذلك نظرية الفنّ للفنّ نظرت إلى الفن بعدّه مادة خاما لها فكلّما أُعيد تشكيله وصياغته لا يخرج عن كونه فنّا منوطا بالجمال والمتعة الفنّية.

يقول **عبد الله حمادي** ونغمة الرفض تملأ فاه، داعيا إلى تحطيم الحواجز ورفض القيود:

**الشُعْرُقُنْبُلَةُ إِرْهَابٍ نُطْلِقُهَا * مِنْ فَوْهَةِ الرَّفْضِ فِي وَجْهِ العَرَ اقِيلِ**[5]

وبموازاة عبد الله حمادي يقول الشّاعر **محمد علي سعيد**:

**حِينَ تَسْحَقُنِي القُنْبُلَه**

**تَكْتُبُ الخَلْقَ فِيمَا يَجِيء**

**وَمَنْ سَيَجِيءُ**

**حَيَاةً ومعنىً وفعلا**[6]

تمخّضت هذه الأسطر الشّعرية عن متعة فنّية على غير مثال حيث رمزت بالقنبلة إلى الصّيحات المتعالية للمجددين الرافضين للعراقيل والحواجز الّتي من شأنها أن تُكبّل التّجربة الشّعرية، لذا نراها – أي القنبلة- تَهدُّ اعتبارات الكتابة / تُقوضها ثمّ تبنيها وَفق أفق حالم بدينامية أبدية، فهي بمثابة دمار شامل لكلّ القيود الواقفة في وجه التّجديد، ويتجلى ذلك أيضا في رمز الإرهاب الحامل لدلالة الخروج عن الأطر والأنظمة المقدسة، فحينما يصل القارئ إلى هذا المعنى السّحيق يشعر باللّذة الفنّية لذا يُمكن اعتبار **الفنّ** ما كان أولُه دهشةً ونهايتُه متعة.

وعطفا على ذلك يُعرّف المفكر كلايف بِلْ Clive Bell الفن انطلاقا من فعّالياته الجمالية في المتلقين فـ "إذا أثار فينا انفعالا خاصا يسميه بِلْ الانفعال الجمالي"[7] فذاك هو الفن الخالص علما أنّ " الانفعال الجمالي هو نوع خاص من الانفعال، هو ذلك الانفعال الذي تثيره الأعمال الفنّية بوصفها فنّا، فالعمل الفنّي يمكن أن يثير فينا مشاعر وانفعالات مختلفة: أخلاقية، دينية، اجتماعية، سياسية، رومانسية، جنسية... ألخ، ولكن الخاصة التي تميز العمل الفني كفن هي أنّه يثير فينا انفعالا جماليا، يتميز هذا الانفعال عادة بالمتعة والانفتاح، والحدس المعرفي، والنشوة (...) ويعتمد عمق وقوة وغنى الانفعال الجمالي على عمق وقوة وغنى الصفة الجمالية الكامنة في العمل الفني"[8].

نستشف من قول كلايف بِلْ أنّ العمل الفنّي محكوم بالجمالية دون غيرها من الغايات الأخرى المُتلمسة في العمل الفنّي، كما أنّ قوة الانفعال الجمالي هي التي تُميز الإبداعات الفنّية عن غيرها من الأعمال التاريخية والسوسيولوجية...، وحتى تتضح الرؤية أكثر عضدّ كلايف بِلْ موقفه بمثال جليّ " عندما أقرأ أنا كارنينا Anna Karenina لتولستوي كحكاية فإنّني لا أدركها جماليا، بل أختبرها في هذه الحالة كقصة، كتاريخ، لا كعمل فنّي"[9].

راهن كلايف بِلْ كغيره من المفكرين على الاستقلالية الجمالية للفن، فإن حدث غير ذلك بمعنى تحقيق متعة أخلاقية أو دينية أو اجتماعية من عمل فنّي ما، فهنا نكون إزاء موقفين: إما المتعة المحققة ليست جمالية خالصة، وإما المنجز ليس فنّيا خالصا، وهذا الاحتمال الأخير وارد، فكثيرا ما يلتقي الفنّ بغيره من الميادين الأخرى، وخاصة حينما يُوَطِّن الفنّان منجزه برموز تاريخية، دينية، أسطورية تندمج ضمن العمل الفنّي فتصبح لُحمةً منه.

بين أخذ و ردّ يُحاول رودان Rodane تخليص الفنّ من ورطةِ الجمالية الخالصة إذ يتصور الفنَّ خَلْقًا لرموز موازية لأشكال التّعبير الإنساني، وعليه يغدو الفنُّ نِتاجَ معادلةٍ ثلاثية الأطراف، تتمحور في ( أشكال التّعبير، الخلق، الرموز)، تتمخض أشكال التّعبير عن المرجعيات والتّراكمات التي تُشكّل مادةً خاما للفنّ، في حين يقترن الخلق بتفعيل هذه المادة الخام واستثمارها لإنتاج الفنّ، أمّا الرّموز فهي خلقُ مُعادلٍ موضوعي لأشكال التّعبير الإنساني، أي خلق فنّي من الدرجة الثانية، وبالعودة إلى أشكال التّعبير (بيت القصيد) يتّضح لنا أنّها مُشكَّلة من غايات عديدة إذ يستحيل أن يقتصر التّعبير الإنساني على جماليات خالصة وإلاّ فما مصير النّظريات الأخرى التي أسست وجودها من أشكال التّعبير الإنساني؟!، وعليه يجدر بنا وفق منظور رودان النّظر إلى الفنّ كبينية فنية

موازية لمبدإ الغائية، كما أنّ وابل الفنّ الخالص الذي نادى به أصحاب نظرية الفنّ للفنّ ليس مبررا كافيا لإقصاء القيم الأخلاقية والإنسانية للفنّ.

### 3. المقصود بنظرية الفنّ للفنّ:

قبل الحديث عن نظرية الفنّ للفنّ يجدر بنا رصد العلاقة الوطيدة بين ثلاث مصطلحات تبدو للوهلة الأولى متواشجة إلى حدّ التّطابق، ولولاها لما وُجدّ الفنّ أصلا وهي "الفن" و" الاستطيقا" و" الجمال" فالمتتبع للاستخدامات الموضعية لهذه المصطلحات يجد خلطا تداوليا واضحا يُبيح تناوُبها دون موارية، فعامة الناس " يعبرون عن إعجابهم بموضوع وضع له تصميم بارع رائع فيقولون إنّه فنّي بدرجة رفيعة أو استطيقي إلى حدّ بعيد أو جميل"[10]، فهذه الإباحة الاستبدالية للمصطلحات تحمل الكثير من المغالطات إذ أنّ الفن رهين الإلهام والتّعرق، فهو نشاط وليد المفاجأة بقدر ما يحتوي على التّراكمات و يستند إلى الخبرة الشخصية، أما الجمال فهو نتاج الانبهار والاستمتاع بالأعمال الفنّية التي من شأنها أن تُشعرنا باللّذة والمتعة ( تُغيّر شعورنا ومزاجنا من حال إلى حال أفضل)، في حين توعز" الاستطيقا إلى إدراك موضوعات طريفة والتطلّع إليها"[11].

يتّضح لنا أنّ نظرية الفنّ للفنّ قامت على قواسم مشتركة بين "الفن" و" الجمال" و"الاستطيقا" حيث تُشكّل هذه الإركامات اللّبنة الأساسية للفنّ الخالص حتى ولو كان العمل الفنّي مُنمّا عن غايات أخلاقية أو تراجيدية...، ذلك أنّنا بصدد دراسة المركب الفنّي وليس ما ينجرّ عنه من تأثير خارج بنيته، فإذا كانت اللّذة والمتعة والجماليات متمخضة عن تشكيل المادة الخام للعمل الفني فذاك هو الفن الخالص، وهنا وجب التّفريق بين ما نبتغيه من الفن وما يحدثه فينا الأثر الفنّي، فعلى سبيل المثال يتلذّذ المتلقى وهو يشاهد صخرة سيزيف في حركتها التّصاعدية / التّنازلية، ذلك أنّ حركة الصعود والانحدار تختلف في كلّ مشهد، فمرة تقترب الصخرة من الوصول، وكرّة ثانية توشك أن تصل دون بلوغ الغاية، وفي مشاهد أخرى تتفجر الصخرة، يقول سليمان العيسى:

**صخْرَةُ سِيزِيف**

**لَقَدْ فَجَرْنَا الصخْرَةَ**[12]

أو يرفض سيزيف حمل الصخرة:

**لَنْ يَرْفَعَ سِيزِيف الصَخْرَةَ**

**لَنْ تَلْمَعَ فِي سَهْمِي رِيشَةٌ**[13]

فكلّ هذه المخاضات تُحدث نوعا من المتعة واللّذة وتشعرنا بجمال متفرد مُتغيّر بين الفينة والأخرى. وهذا بخلاف أن نرهن مُخيلاتنا في المأساة ومرارة الألم التي تعيشها الشعوب المتوارية خلف صخرة سيزيف، مما يدفعنا إلى تناسي العمل الفنّي والبحث عن دواعي وجود الصخرة.

فإذا اندفعنا وراء هذه الغاية المُنافية للفن الخالص فسنكون إزاء دراسة العمل الفنّي " كما يفعل المؤرخ وعالم الاجتماع، على أنه انعكاس للعصر أو الحضارة التي أُنتج فيها، وهكذا فإنّ رسوم الشعوب البدائية يمكن أن تساعد على تفسير اعتقاداتنا الدينية وأساطيرها، والكتبات الأولى لهمنجوي يمكن أن تستخدم في دراسة الحالة الذهنية لأمريكا في فترة الحرب العالمية الأولى، وفي هذه الحالات كلّها تكون أهمية العمل راجعة إلى شيئ خارج عنه هو أصله أو نتائجه، غير أن هذه ليست هي الطريقة التي ننظر بها عادة إلى الفن، فنحن عادة نقرأ الكتب ونستمع إلى الموسيقى لأنّها طريفة وممتعة في ذاتها، ونحن نطرح جانبا أيً اهتمام يصرف أنظارنا عنها"[14].

فمن المغالطة إذًا اتّخاذ العمل الفنّي مطيةً لدراسة كل ما هو خارج عن محموله، أو نحمله ما لا يُطيق وإن توفرت قرائن وإسقاطات تُتيح ذلك ينبغي علينا أن نعيها وندركها في إطار الاستطيقا، حيث تحتل هذه الأخيرة مركز المنجز الإبداعي، أمّا الغاية الأخرى ( كلّ ما خرج عن المتعة الفنية والجماليات) فنردّها إلى الصدى، بمعنى نمنح العمل الفنّي " القيمة الكامنة أو القيمة الاستطيقية للفن (...) وعندما يتم لنا ذلك، يصبح في إمكاننا أن نتجنب الخلط بين قيمة موضوع فنّي عندما يُستمتع به في ذاته وبين القيمة التي تكون له لأغراض أخرى"[15].

وكي تتضح الرؤية أكثر نورد نموذجا من لامية العرب للشنفرى:

**أَقِيمُوا بَنِي أُمَيَّ صُدُورَ مَطِيِّكُمْ * فَإِنِّي لِقَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ**

**فَقَدْ حُمَّتِ الحَجَاتُ وَاللّيلُ مُقْمِرٌ * وَشُدَّتْ لِطَيَّاتٍ مَطَايَا وَاَرْجُلُ**

**وَفِي الأَرْضِ مَنْاَى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأذَى * وَفِيهَا لِمَنْ خَافَ القِلَى مُتَعَزَلُ**

**لَعَمْرُكَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى اِمْرِئٍ * سَرَرَاغِبًا أَوْرَاهِبًا وَهُوَ يَعْقِلُ**

**هُمْ الأَهْلُ لاَ مُسْتَوَعُ السِّرِ ذَائِعٌ * وَلاَ الجَانِي بِمَ جَرَّ يُخْذَلُ**[16]

لا شكّ أن النّص مفعم بمظاهر التّمرد على القبيلة والطعن في دستورها، ويتجلى ذلك في حرف الروي بعدّه البؤرة الصوتية التي فعّلت أجواء التّمرد وجعلتها ذات طابع جمالي، فمِنْ خصائص حرف "اللام" الانحراف فهو مُحفّز للخروج والانحراف على الأنظمة والأطر، ورغم أنّ لامية العرب من النّماذج الرّائعة للشّعراء الصعاليك إلاّ أنّها عُرفت برويّها، وهذا دليل على أنّ المتلقين يحتفون بالفنّ الخاص دون غيره من الغايات.

تتّسم هذه الرؤية بقدر كبير من الطرح الموضوعي الموازي لمبادئ نظرية الفنّ للفنّ التي استمدّت وجودها من مناهضة المذهب الرومنتيكي القائم على تحويل الأدب إلى منبر للتّعبير عن تفاعلات الواقعة الاجتماعية وبالتّالي فهي ضدّ كل محاولة للخروج بالفنّ عن بوتقته الجمالية التي وُجد لها في الأصل، وعليه يتّفق منظروا نظرية الفنّ للفنّ أمثال هيجل، كانط، إليوت، أوسكار وايلد...، على ضرورة إحداث قطيعة بين نوعين من المحاكاة؛ محاكاة خالصة للفنّ، ومحاكاة اتّخذت من الفنّ مرآةً عاكسة للطبيعة، الدّين، المجتمع...، وشتان بين تحري الأثر الفنّي في ذاته وبين توخيه في غيره.

تنطلق نظرية الفنّ للفنّ إذًا من رفض ملابسات أزياء الفكر، ومن ثمَّ الاقتصار على الجماليات بعدّها نتاج الفنّ، وقد نادى روّاد هذه النّظرية بفكرة مفادها أنّ المادة الخام للفنّ مهما كُرّرت فلن تُنتج لنا إلاّ جماليات خالصة، منعتقة من كلّ سلطة براجماتية / غائية وهذا ما جعل الفن " مطلوبا لذاته"[17] بمعنى يخدم ذاته فحسب، وإذا ما رام الباحث تتبع المسار الكرونولوجي لنظرية الفنّ للفنّ فسيجده عتيقا في القدم – كما سنرى- غير أنّ إحداثية التبلور الجاد كانت في عصر النهضة، حيث شهد حريةً فكريةً أدت إلى انبثاق مشروع فنّي بحتٍ يكفر بكل ما له صلة بخدمة أفكار الكنيسة ومعتقداتها.

ومنه يُمكن القول أنّ عصر النّهضة كان بمثابة التفاتة لدراسة الفن الخالص في ذاته ولذاته. وقد لقيت نظرية الفنّ للفنّ في العصر الحديث رواجا وذلك نظير مناهضتها لظاهرة التّشيئ التي نظرت إلى الفنّ بعدّه شيئا من الأشياء أو بالأحرى قطع غيار.

### 1.3 نظرية الفنّ للفنّ، الإرهاصات والتّطور:

يصعب على الدّارس تَتَبُع المسار الكرونولوجي الذي يُحدّد بدقة البدايات الحقيقية لنظرية الفنّ للفنّ كون الآراء والمقولات التي ابتغت التّقعيد لهذه النّظرية بقيت مجرد إرهاصات مبثوثة في كتب الفلسفة والأدب والفن عموما.

يروم البحث تقريب وجهات النّظر بغية الاهتداء إلى دعائم قوية تُكرس الغاية الجمالية النّاجمة عن المتعة واللّذة الفنّية في ذاتها ولذاتها، والتي هي أحد مقتضيات نظرية الفنّ للفنّ، حيث ألفينا أرسطو يستقي الإلهام الفنّي من نظرية المحاكاة القائمة على فكرة استمتاع الإنسان " بما يقدّمه الفن من تناسق وإيقاع"[18].

وعليه أعطى أرسطو الصدارة للمُعوّل الاستطيقي، ثمّ عرج بعدها على الغاية الأخلاقية المنمة عن تأثير الفنّ في الجمهور عبر آليات التّطهير التي أضحت " نظرية ليست خاصة بالمتعة المباشرة للتراجيديا فحسب ولكن خاصة بتأثيراتها السيكولوجية العميقة"[19]، بمعنى التّركيز على المتعة دون الإغفال عمّا تمخض عنها من مظاهر سيكولوجية ( عواطف، مشاعر، ردود أفعال...)، وبهذا الصنيع يكون أرسطو قد شقّ الطريق نحو الإبداع الفنّي في عالم الشّعر خاصة، ففي كتابه (( **فن الشعر**)) يؤكد على القيم الإستطيقية للشّعر وقدرتها على خلق المتعة بغض النّظر عن الفضاء التّعليمي وأخلاقي، فليس من شأن الشّاعر أن يحمل حملا هو في غنى عنه[20].

يتوخى البحث رصد المنطلقات الملموسة لنظرية الفنّ للفنّ وقد اقتضى أي - البحث أن تكون البداية الحقيقة مع المفكر هيغل Georg William Friedrich Hegel الذي بنى أفق تصوره على فكرة موازية لمخاض نظرية الفنّ للفنّ مفادها انبثاق الوجود من الحقيقة الواحدة الخالصة، أحادية الانتماء فهي تعي ذاتها بذاتها ولذاتها وهنا تصبح " الفكرة الفكر الذي يتحدّث مع نفسه في هوية مجردة"[21]من كلّ الانتماءات الخارجية، وهذا ما جعل زخمها متجانسا، فلا يصحّ من منظور هيغل خروج التّفكير عن فحوى الفكرة، وآية ذلك أنّ الفكرة تدرس " الفكر الخالص في ذاته ولذاته"[22]، ووفقا لهذا المبدإ الخالص يحدثنا هيغل "عن تفكير المطلق في ذاته"[23]، فكلُّ ما وُجد في الكون هو أحد تجليات تفكير الله في ذاته.

وعودا على بدء استرعى انتباهنا توحيد هيغل بين الدّين والفلسفة توخيًا للحقيقة المطلقة الخالصة " ففي الدين يرتقي الإنسان بنفسه إلى ما فوق اهتماماته الشخصية إلى الحق، وكذلك الفلسفة (...) وهكذا بيّن هيغل أنّ الفن يُدرس ضمن الرّوح المطلق وهذا يعني من جهة أولى أنّ الفن يسمو على الطبيعة ويسمو على الروح المتناهي ويترتّب على هذا من جهة ثانية أنّ الفن لا يتفق مع مضمار المنطق، حيث يُنشّط الفكر ويطوره من أجل ذاته"[24].

يتصادى إذًا هيغل مع نظرية الفنّ للفنّ في دراسة الفنّ كبنية داخلية مُكتفية بذاتها ومُستقلة عن كلّ المسوغات الآيديولوجية، وأبعد من ذلك يحدثنا هيغل عن مبدإ مثالي طالما غفل عنه رواد نظرية الفنّ للفنّ أنفسهم، ألا وهو براءة الفنّ من تبيعات الواقع، فليس من شأن الفنّ الإحالة على الواقع أو معالجة قضاياه وإنّما شأوه " أن يردّ الواقعي إلى مثالي ويرتفع به إلى الروحانية"[25].

هكذا ينبغي علينا أن نفهم الفنّ، أن نُعايش اسمراريته المثالية لا أن يُعايش هو واقعنا فيتحول إلى وكالات للأنباء تنتهي بانتهاء مبرراتها.

إذا كان المفكرون السّابقون قد تطرقوا إلى نظرية الفنّ للفنّ – تجوزا- بشكل تصوري عرضي فأرسطو جعلها منبثقة من القيم الاستطيقية، وهيغل جعلها في خدمة المطلق (الله) عن طريق الدين والفلسفة، فإنّ الشيخ الغزالي – رحمة الله – مارس بحق الجوهر الخالص لنظرية الفنّ للفنّ، وذلك في معرض حديثه عن الإبداع المتصل بالجمال البريء من تبيعات النّفعية في أي صورة كانت سواء أخلاقية أو مادية، حيث يقول " أن يحب الشيء لذاته لا لحظ يناله من وراء ذاته، بل تكون ذاته عين حظه، وهذا هو الحب الحقيقي البالغ الذي يوثق بدوامه، وذلك كحب الجمال والحسن، فإنّ كلّ جمال محبوب عند مدرك الجمال وذلك لعين الجمال، لأنّ إدراك الجمال فيه عين اللّذة، واللّذة محبوبة لذاتها لا لغيرها، ولا تظن أنّ حب الصور الجميلة لا يتصور إلاّ لأجل قضاء الشهوة، فإنّ قضاء الشهوة لذة أخرى قد تحب الصورة الجميلة لأجلها"[26].

أليس ما خطه الغزالي بموازاة نظرية الفنّ للفنّ، فهو يومئ بصورة مباشرة إلى نظرية جديدة يُمكن الاصطلاح عليها بفنّ الفنّ للفنّ، حيث تمثل نظرية الفنّ للفنّ في ضوئها مؤسسةً وتكون هي بمثابة مقولات المؤسسة التي من شأنها حماية حرمة الفنّ الخالص.

إذا كُنّا نهيم بنظرية الفنّ للفنّ المتمخضة عن التّلذذ بالفنّ في حدّ ذاته، فإنّ كروتشه BENEDETTO CROCE يُطالعنا بتصور آخر حول هذه النّظرية، إذ جعل منها تيارا مستقلا " يستدعي نفي أو إنكار أن يرتبط الفن بأي مبدإ آخر خارج عنه، أو أن يرتبط الفنّ بأي أنشطة روحانية أخرى (...) ولعل أول إنكار يلزم عن إجابة كروتشه من أنّ الفنّ حدس هو إنكار أن يكون الفنّ واقعة مادية، أي أن يكون ألوانا أو نِسبا بين ألوان، أو أن يكون أصواتا أو نِسبا بين أصوات، ذلك لأن المادة نفسها انتهت على يد العلماء إلى أثير أو ذرة، وبالتالي فلا معنى لأن نفهم المظهر المادي للعمل الفني (...) ومن ثمة إنكار آخر ينطوي على تعريف كروتشه للفنّ بأنّه حدس هو أن يكون الفنّ فعلا نفعيا ذلك لأنّ الفعل النّفعي يتّجه دائما إلى بلوغ لذة أو استبعاد ألم، أما الفن فمن طبيعته ألاّ شأن له بالمنفعة أو اللّذة أو الألم"[27].

حريّ بنا ضمن هذا المقام المعقد أن نفرق بين نوعين من اللّذة، أولها التّلذذ بالعمل الفنّي في حدّ ذاته ولذاته فيكون مصدر اللّذة مُكوّنات العمل الفنّي، تركيبته، نسيجه الدّاخلي والخارجي، بؤره الدّلالية، أسلوبه...، يقول الشاعر زبير دردوخ:

**أَنَا مَا أَزَالُ !!**

**عَلَى الشَطِّ..**

**أَبْنِي قُصُورَ الرِّمَالِ!!**

**أُلَوِنُهَا بِالأَمَانِي ...**

**وَأَنْقُشُهَا بِالأَغَانِي**

**وَأُنْجِبُهَا بِالخَيَالِ!!**

**أَنَا مَا أَزَالُ**

**أَمْلِمُ مِنْ شَطِ عَيْنَيْكِ..**

**أَغْلَى مَحَارٍ!!**

**(...)**

**وَأَحْلُمُ أَنِّي – إِذَا كَبِرْتُ**

**سَأَخْطَفُ تِلْكَ العَرُوسَ ...**

**عَرُوس البِحَارِ!!** [28]

لا ينأى الشّاعر عن حركة ترقبية للبحار مسكن الحبيبة، فاختار الشطآن مسكنا له ينتظر لعل موجا ما يقذفها صوبه، وطال الانتظار، فانشغل الشّاعر بناء قصور الرّمال تنهد فيُعيد بناءها، وهذه القصور من الرّمال هي القصائد الّتي ينظمها الشّاعر ثمّ يَهدّ البعض منها، ويعيد نسجه على بحر الرّمل، ويُلوّنها بالأماني وهي العالم المتخيل للقصيدة ( الأحلام ، الشعور، الجانب الوجداني) وينقشها بالأغاني (الطّابع الموسيقي النّغمي للقصيدة / القافية / الروي / أسلوب التكرار ... التدوير).

وهناك لذة أخرى مُستبعدة، مُنافية لمقتضيات نظرية الفنّ للفنّ وهي التّلذذ بما ينجرّ عن العمل الفنّي من غايات وموضوعات يتفاعل معها المتلقي ويُؤولها وفق أفق توقعه، وخاصة إذا اقتنع المتلقى بأنّ أفق توقعه قد تحقق في العمل الفنّي.

أمر آخر يجدر التّنويه إليه وهو اعتماد كروتشه على الحدس لإنتاج الفنّ الخالص، حيث أثبت العلم الحديث اعتماد المعارف العلمية والفنّية على الحدس، فما عجزت عن تحقيقه المعرفة العلمية المادية تُحققه المعرفة الحدسية المُشكَّلة من المعرفة العلمية والفنّية، كما أنّ موقف كروتشه الرّامي إلى وضع الفنّ ضمن سياسة العزلة التّامة التي لا طائل يرجى منها ليست من الموضوعية في شيء، ذلك أنّ مراد كروتشه جَرَّدَ الفنّ من غاية في ذاته وفي غيره معا!؟، فهو كالدّواء الذي يقضي على الدّاء والمريض في الآن نفسه.

بعد تجلية الخطوط العريضة للفنّ الخالص ارتأينا تطارح المزيد من الدّراسات التي توخت التّأسيس الأكاديمي لنظرية الفنّ للفنّ، وقد كان الإعلان الرسمي لهذه النّظرية على يد **برادلي**Bradley حينما دعا في كتابه " **محاضرات أوكسفورد في الشعر**" إلى حلقة دائرية أثناء كتابة الشّعر، تمثل نقطة بدايتها نقطة النّهاية، وهذا ما يُعادل ارتباط دوافع الكتابة الشّعرية بالشّعر أي في ذاته منه ومن أجله إليه، أما إذا خرج الشّعر عن هذا المسار فإنّ برادلي يعده" أي شيء آخر إلاّ الشّعر"[29].

لا نريد حمل المزيد من الثّقل على كاهل برادلي في مقابلته للشّعر كفنّ بأي شيء آخر، وكأنّه يدعو إلى مذهب التّشييء من حيث لا يقصد.

4. **الآراء المؤيدة لنظرية الفنّ للفنّ:**

توالت الضربات على الجدار النّفعي للفنّ حيث يرى **وردزورث** Wordsworth في مقدمة ديوانه **(( المواويل الغنائية ))** أنّ الكتابة الشّعرية مُلزمة بإمتاع القارئ الّذي يعي محمول القصيدة سلفا غير أنّه لا يعي مساحيق التّجميل الّتي تتأقلم مع خصائص البّشرة، فهو– أي المتلقي- كتاجر يملك بضاعة عالية الجودة إلاّ أنّه يفتقر إلى أسلوب اللّباقة والتّرويج لجذب الزبائن، من هنا تجلى حبل الوثاق بين المتعة وأسلوب التّعبير الشّعري البراء من عرض مختلف المرجعيات الّتي فُطر المتلقي عليها.

يبلغ أسكار وايلد **Wilde Oscar** حدّا من المبالغة والتّطرف على غير مثال حيث يصل به الأمر إلى وضع علامة مساواة بين كاتب ملتزم وآخر غير ملتزم، إذ المُعوّل في تمييز النّصوص عنده هو مهارة التّأليف من عدمه فلا اعتبار لأغراض نفعية أو أهداف استشرافية لغد الجمهور[30].

وعطفا على ذلك اعتنق الرّمزيون قبلة الفنّ للفنّ وولوّا بمنجزاتهم الشّعرية نحوها، يقول بودلير Charles Baudelaire " ليس للشعر غاية وراء نفسه، فإن اتجه الشاعر نحو غاية خُلقية فقد أنقص من قوّته الشعرية"[31]، ويقول جورج صاند **George Sand** " من كان دائما أخلاقي المنزع فإنّه لن يصبح فنّانا"[32].

يُلحّ بودلير وجورج صاند على ضرورة تعرية الفنّ من لبوس المنفعة حتى لا يكون انعكاسا له، وعليه فإنّ طهارة الفنّ من الأخلاق شرط ضروري ومؤصل ضمن أركان نظرية الفنّ للفنّ.

العودة إلى برادلي واجبة بحكم أنّه من الأوائل الواضعين لبيان هذه النّظرية في إحدى محاضراته المتضمنة قوله " القصيدة مجموعة متتابعة من التجارب فيها الأصوات والصور والأفكار، والعواطف نمر خلالها حين نقرأها شعريا – على قدر الإمكان- وبهذه القراءة تختلف القصيدة من قارئ لآخر أي أنّها ذات وجود متعدّد يكاد لا يأتي عليه الحصر، فما معنى الشعر للشعر؟، معناه: أنّ هذه التجربة غاية في ذاتها تستحق ما يبذل فيها على وجهها وأنّ قيمتها الشعرية هي ذلك الاستحقاق الذاتي وحده. وقد يكون للقصيدة قيمة خارجية كأن تكون وسيلة لثقافة أو دين، لأنّها تنقل تعليما أو ترقّق العواطف أو تجلب للشاعر شهرة أو مالا، أو تريح ضميره – هذا كله جيد ولكن هذه القيم يجب ألا تكون ذات أثر في تقدير القيمة الشعرية للقصيدة باعتبارها تجربة خيالية، وإنّما نحكم عليها من الداخل أما اعتبار الغايات الخارجية فإنّه يقلل من القيمة الشّعرية لأنّه يخرج الشعر من دائرة وجوده الطبيعي. والوجود الطبيعي للشعر أن يكون عالما في ذاته، مستقبلا كامل الاستقلال من النّاحية الذاتية ولكي نسيطر عليه لابدّ من أن ندخل ذلك العالم ونخضع لقوانينه، ونتجاهل كل المعتقدات والأحوال الخاصة التي تخصنا في عالم الواقع"[33].

يُباشر برادلي في إعلان استقلال النّص الشّعري عن كلّ السّياقات الخارجية والمؤثرات المشاركة في إنضاجه والّتي يراها برادلي انتقاصا من قيمة الشّعر، فيندفع دون توخ للعواقب إلى المساس بهوية القارئ والمبدع وعزلهما عن الوعاء الفكري والحضاري كي يتسنى لهما الولوج إلى عالم النّص باعتبار أنّ المبدع أول من أوجد النصّ أمّا المتلقي فهو المخرج للنصّ الشّعري من حيز السكون إلى حقل التّفاعلات الدّينامية بعدما كان غفلا، وكلاهما ذهب ضحية الاهتمام المفرط بذاتية النّص.

إضافة إلى ذلك تناسى برادلي أنّ النّص الشّعري كالكائن الغيبي المرمّز والمشفّر والمنفلت، يتجلى لقرائه في صور مغرية تدفعهم إلى ركوب بحاره اللامتناهية ...وهكذا فكلما ازداد الطَرْقُ عليه ازداد تحولا وتغيرا فمن أين لنا السيطرة على هذا السّراب إن لم نحاصره بتراثنا ومعتقداتنا ووقائع عصرنا.

يرى يوسف الخال أنّ الشّعر تخلى في العصر الرّاهن عن مصاحبة المواقف واستقال من مهمة الوعظ والإرشاد، كما رفض أن يكون خزّانا للمعرفة بمختلف أشكالها وألوانها مفضلا ارتداء عباءة فنّية جميلة مُحايدة لكلّ ما من شأنه أن يجعل منه غايةً أو منفعةً وبهذا يكون قد جسد شوقه على المتعة الفنّية، مُهتديا بأسرار اللّغة والموسيقى والنحت... [34]

يُوجّه كانط Kant ضربتين متتاليتين نحو جدار المجتمع إذ يصر على " أنّ الفنّ عمل يهدف إلى المتعة الجمالية الخالصة، أي أنّه حرّ، لا غاية وراءه سوى اللّذة الفنّية، دون ما قد يتلبّس به من أفكار وفلسفات أو أخلاق أو قيم اجتماعية أخرى"[35].

إنّما ردّده كانط جعل عقد الصداقة الّذي أبرمه نزار قباني بين الشّعر والمجتمع يذهب أدراج الرّياح، فقد كانت تلك الوثيقة بمثابة بيان سكن شمولي للشّعر في كافة أحضان الوجود يقول نزار الشّعر " جزء من أرض ومجتمع وتاريخ وموروثات ثقافية ونفسية وعضوية، وكل كلمة يضعها الشاعر على الورقة تحمل في ثناياها الإنسانية كلها"[36].

هدم كانط وآخرون العلاقة المتينة والعتيقة بين الشّعر والإنسانية، فقد صرّح محمود تيمور من دون تردد أنّه آن الأوان لتحييد الفنّ من أيدي المخالصة الاجتماعية، وما جاورها وعدم اتخاذ الفنّ بوقا لإعلاء مختلف الأصوات[37].

تزايدت الحركة الاحتجاجية لبعض الشّعراء مُنددين بحرية الفنّ، رافضين تقييده بأصفاد تحدّ من مجاله الهلامي، ولعلنا لا نكون مُجانبين الصواب إذا اعتبرنا الرّسالة الّتي وجهها الشّاعر فرايلغراث Freilgrath إلى كارل ماركس Karl Marx قمّة الدّيمقراطية الفنّية والّتي يقول له في مطلعها " الحرية ضرورة لطبيعتي كما لطبيعة كل شاعر. أما الحزب فأشبه بالقفص. وأنا أوثر لأغاني الحرب أن تُنشد خارج القفص. (...) أريد أن أحلق بجناحي ولا أنتمي إلاّ لذاتي. كما أريد أن أتحكم كليا بنفسي"[38].

وذات الموقف وسع الناقد رولان بارث Roland Barthrs الذي راح في كتابه " لذة النص " يؤكّد على أنّ النّص معطى فنّيا ماتعا كونه حدثا متمخضا عن قيم جمالية خالصة بدرجات متفاوتة، حيث يشبّه رولان بارث النّص بالجسد الأنثوي المنوط بإثارة المتعة بعدّها النواة المفعلة والباعثة على الشهوة المشتهية، وبعد الإشباع من هذه المتعة الخالصة لوجودها تأتي الغايات والآداءات الأخرى للجسد الأنثوي، أي أنّ الجسد الأنثوي له متعة في ذاته وهي البنية الداخلية للنّص، أيضا تتمخض عنه متعة خارجية تتحقق في فعاليات القراءة، وحين تحصيل تخوم المتعة الفنية يفسح النص مجالا مقتضبا لبقية الغايات الأخرى شريطة أن تكون شمولية " قوامها التعرية والمعرفة والاطلاع على الأصل والنهاية"[39].

وفي ذات السياق يحدثنا بارث عن سر شحن النص ونهمه من فيض المتعة الفنية بقدر غير متوقع، ومرد ذلك إلى عدم اختزال " لذة الجسد ( النص) في حاجات فيزيولوجية"[40] مما يجعل النص حيا على الدوام، ذلك أنّ المتعة الفنية دينامية فهي خلاف بقية الغايات الأخرى التي يحرص بارث على نسفها سواء كانت تاريخية أو ثقافية أو نفسية[41] كونها معرضةً للابتذال والتقادم مع مرور الزمن.

### 5. الآراء المناوئة لنظرية الفنّ للفنّ:

تعرّضت نظرية الفنّ للفنّ إلى انتقادات عنيفة كادت تُزويع هويتها وذلك راجع لعدة اعتبارات أهمها عدم وُجود تقعيدٍ كافٍ يُبلور الخطوط العريضة لهذه النّظرية من حيث التّنظير والتّطبيق، مما أدى إلى إثارة الشكوك من حولها ناهيك عن إنكار مُعظم الدارّسين لفكرة الفنّ الخالص أصلا.

لم يتعدّ المشيّعون لنظرية الفنّ للفنّ رؤوس الأصابع نظرا لعدم احتكامها إلى أسباب شرعية تُبرر وُجودها أصلا، فقد أعلن بريشت Brecht الثورة على المتعة الفنّية مؤكدا أنّ الفنّ ذو وجهة اجتماعية، وأنّ العمل الفنّي يُدرس في ضوء الصور والرّموز ذات المحمول الفكري والمعرفي بصرف النّظر عن الجانب الجمالي الفنّي[42].

أوشكت الرّوح العدائية الّتي سال عليها حبرنا البراء منها على الاضمحلال حيث جفت ينابيعها وخفت حدّتها، وهذا ما دفع كثيرا من الدّارسين الّذين أوكدوا نارها إلى مراجعة حساباتهم، فقد أعلن محمد تيمور توبته وخفف من حدّة لهجته الدّاعية إلى تحييد الفنّ من أيدي المخالصة الاجتماعية، وعاد ليعترف بخطإ صنيعه " وإنّنا لنظلم العمل الفنّي إذا زوينا عنه أعيننا لمجرد أنّه يتناول مشكلة من مشاكل الحياة أو يعالج قضية من قضايا المجتمع، كما يكره ذلك القائلون بأنّ الفنّ للفنّ "[43].

كذلك يتّخذ مصطفى ناصف الكتابة الأدبية وسيلة للتّعبير عن المجتمع ومناصرته انطلاقا من الفكرة الرائجة (لا شيء ينشأ من فراغ)، فالكتابة الأدبية إذً تؤثر وتتأثر بظروف العصر الّتي تُشكّل جزءا من بنية العمل الفنّي بمعنى والقول لناصف أنّ الظروف لا تتدخّل – بصورة مباشرة - في الخلق الأدبي ومن ثمّ فهي لا تُحدّد شكله ولا معناه ورغم ذلك تبقى مُحيطة بالمبدع وتدعوه إلى التّفكير فيها[44].

وكغيره من الدّارسين المُناهضين لفكرة الفنّ الخالص لا يتوانى محمد الفيتوري عن التّحذير من مجازفات نظرية الفنّ للفنّ، حيث يظهر ذلك جليا في قوله: " الشعر لا بد أن يكون له قضية: الشعر لا ينبع من الفراغ والشعر لا ينبع من الأرض فقط، بل ينبع من الإنسان، والتصاقه بالأرض والتراب، والشعر في هذا التصور ينبع من البحث في الشكل الشعري، وهناك نظرية تقول: أنه لا علاقة للشعر بالواقع ولا علاقة للشعر بالإنسان ولا علاقة للشعر بالأحداث التّاريخية، وأنا لا أؤمن بها، لكن أؤمن أنه لا يمكن أن يكون هناك شعر دون أن يكون هناك إنسان وراء هذا الشعر، ودون أن تكون هناك قضية وآثار تُسهم في تدفق الإبداع وتوجهه"[45].

راح محمد الفيتوري يقضي على جماليات الفنّ الخالص بحجة أنّ الشّعر يتمخض عن قضايا إنسانية وتاريخية ساهمت في تخلقه ولولاها لما عُدّ الشعر شعرا، كما لا يخفى على الدّارس تحامل الفيتوري على نظرية الفنّ للفنّ حيث أقصى مبررات وُجودها وأعلن عداءه لها بعد أن تحرج من ذكر اسمها " هناك نظرية أنا لا أؤمن بها" من باب الاستهانة.

صحيح أنّ الشّعر كفنّ لا ينفصل عن القضايا الإنسانية والوجودية بشكل عام، فعلى سبيل المثال اتّخذ محمود درويش من الأرض فصلا مِدرارا للكتابة الشّعرية، لكن أن نتّخذ من الشعر وسيلةً لمعالجة مختلف القضايا الأخلاقية والآيدلولوجية أمر غير مشروع، وإلاّ فما الفرق بين الشّعر وفن الصحافة والتّاريخ... .

**6.خاتمة:**

أفضى البحث بعد الدّراسة والتّطارح إلى جملة نتائج نوجزها عن كثب:

تواءم جلّ النّقاد على أنّ العمل الفنّي لا يبتعد في كثير من صوره عن انشغالات الإنسانية وأنّ الإبداع يتخلق في رحم فنّي، علمًا أنّ لكلّ رحم حبلا سُريا يغذيه وبطبيعة الحال لا يقتصر الجنين على غذاء واحد وإلاّ خرج غير مُكتمل الخلق، كذلك المُنجز الفنّي يحتاج إلى التّشبع من مختلف المرجعيات الدّينية والأسطورية ... والخلفيات الاجتماعية والسياسية...، والارتواء من المنابع الإيديولوجية كي يصل إلى مرحلة النّضج وكمال الخلق.

وعليه فإنّ ظروف العصر ككل تمثل دورَ المساعد على الإبداع والمحفز له، فهي بمثابة الجداول الّتي تُغذي النّهر، وحينما ينتهي المنجز الفنّي من تشييد مِعماريته يستقل عن كلّ الظروف المحيطة به والّتي كانت دافعا مُؤثرا في انبثاقه، وبهذا لا يستطيع أحد الادعاء أنّ النّهر العظيم يتطفل على الجداول الصغيرة وإلاّ زالت هيبته وعظمته.

فالفنّ وفق هذه الرؤية يستقل بعالمه ويكتفي بقوانينه الدّاخلية، وهو بهذا الصنيع يكون قد وضع الخطوط الحمراء لنظرية الفنّ للفنّ التي ظلّت لفترة طويلة محلّ مساومة وعليه تعتلي نظرية الفنّ للفنّ منزلة السّلطة القضائية في استقلالها عن كلّ الضغوطات الخارجية مُفضلة الاكتفاء بقوانينها الدّاخلية علما أنّ هذه القوانين وليدة السلطة التّشريعية.

وصفوة القول : **الفنّ** سلاح ذو حدّين خاصة إذا عرف الفنّان كيف يُعضّد الموقف الإنساني بمبادئ الفنّ فيقف وقفةً تجمع بين ماهية الفنّ وماهية الإيديولوجيا دون التّحيز إلى طرف معين بالإضافة إلى منح القارئ حظا من المتعة والتّسلية من حين لآخر.

## 7. الهوامش:

[1] ليف تولستوي، ما هو الفن؟، تر: محمد عبدو النجاري، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سورية،1991، ص19.

[2] أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، مج:02، دار المعرفة، (د-ط)، بيروت، لبنان، 1982، ص275.

[3] المرجع نفسه، ص20

[4] ليف تولستوي، ما هو الفن؟، ص21.

[5] عبد الله حمادي، ديوان تحزب العش يا ليلى، دار البعث، ط؟، الجزائر، 1982، ص193.

[6] محمد علي سعيد، جيوب الرذاذ، منشورات أرتيستيك، (د-ن)، الجزائر، 2005، ص116.

[7] كلايف بل، الفن، تر: عادل مصطفى، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2013، ص11.

[8] المرجع نفسه، ص12/11

[9] المرجع نفسه، ص11

[10] جيروم ستولنيتز، النقد الفنّي، دراسة جمالية، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (د-ط)، الإسكندرية، مصر، 2002، ص40.

[11] المرجع نفسه، ص 41.

[12] سليمان العيسى، أغاني النهار،مكتبة ناشرون، (د-ط)، لبنان، 1986، ص45.

[13] أبو القاسم خمار، أوراق، الشركة الوطنية للتوزيع، (د-ط)، الجزائر، 1967، ص34.

[14] جيروم ستولنيتز، النقد الفنّي، دراسة جمالية، ص43/42.

[15] المرجع نفسه، ص43.

[16] ثابت بن أوس الأزدي، *لامية العرب*، تح: عبد الحليم حنفي، مكتبة الآداب،(د-ط)، القاهرة، مصر، 1999، ص11.

[17] الندوة العالمية للشباب الإسلامي بحث بعنوان البرناسية (مذهب الفن الفن)، (2012)، موقع صيد الفوائد،http : saaid.net/feraq/mathahbe/107.htm

[18] وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة غريب،(د-ط)، القاهرة، (د-ت)، ص29.

[19] المرجع نفسه، ص30.

[20] نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان- ، ط1، بيروت، لبنان، 2003، ص478 .

[21] رمضان بسطاويسي، جمليات الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د-ط)، مصر، 1998، ص35.

[22] المرجع نفسه، ص36

[23] المرجع نفسه، ص 37.

[24] المرجع نفسه، ص 104.

[25] المرجع نفسه ، ص 118.

[26] أحمد حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، مج:04، دار المعرفة، (د-ط)، بيروت، لبنان، 1982، ص256.

[27] وفاء محمد إبراهيم: علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة، ص85/84.

[28] المرجع نفسه، ص 44.

[29] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص477.

[30] ينظر: المرجع نفسه، ص484.

[31] إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، ط2، بيروت، لبنان، 1959، ص181.

[32] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[33] المرجع نفسه، ص183/182.

[34] ينظر: يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، (د-ط)، بيروت، لبنان، 1998، ص91.

[35] أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، (د-ط)، بيروت، لبنان، (د-ت) ص76.

[36] عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص83.

[37] ينظر: محمود تيمور، الأدب الهادف، المطبعة النموذجية، ط1، القاهرة، مصر، 1959، ص 65.

[38] أمل ديبو، الالتزام في شعر بدر شاكر السياب، مذكرة ماجيستير، الجامعة الأمريكية في بيروت، لبنان، 1982، ص11.

[39] رولان بارث، لذة النص، تر: منذر عياشي، لوريس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، باريس، فرنسا، 1992، ص13.

[40] المرجع نفسه، ص24.

[41] ينظر: المرجع نفسه، 16.

[42] ينظر: صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د-ط)، مصر، 1978، ص110- 111.

[43] محمود تيمور، الأدب الهادف، ص51.

[44] ينظر: كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية ابن عكنون، (د-ط)، الجزائر، 2009، ص107.

[45] المرجع نفسه، ص113.

**6. قائمة المراجع:**


1/ أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، مج:02، دار المعرفة، (د-ط)، بيروت، لبنان، 1982.

2/ أبو القاسم خمار، أوراق، الشركة الوطنية للتوزيع، (د-ط)، الجزائر، 1967.

3/ أحمد حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، مج:04، دار المعرفة، (د-ط)، بيروت، لبنان، 1982.

4/ أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، (د-ط)،بيروت،لبنان،(د-ت)

5/ إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، ط2، بيروت، لبنان، 1959.

ليف تولستوي، ما هو الفن؟، تر: محمد عبدو النجاري، دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سورية،1991.

6/ أمل ديبو، الالتزام في شعر بدر شاكر السياب، مذكرة ماجيستير، الجامعة الأمريكية في بيروت، لبنان، 1982

7/ جيروم ستولنيتز، النقد الفنّي، دراسة جمالية، تر: فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، (د-ط)، الإسكندرية، مصر، 2002.

8/ وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال، قضايا تاريخية ومعاصرة، مكتبة غريب،(د-ط)، القاهرة، (د-ت).

9/ يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، (د-ط)، بيروت، لبنان، 1998.

10/ كلايف بل: الفن، تر: عادل مصطفى، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2013.

11/ كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف نموذجا، ديوان المطبوعات الجامعية ابن عكنون، (د-ط)، الجزائر، 2009

12/ محمد علي سعيد، جيوب الرذاذ، منشورات أرتيستيك، (د-ن)، الجزائر، 2005.

13/ محمود تيمور، الأدب الهادف، المطبعة النموذجية، ط1، القاهرة، مصر، 1959.

14/ نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان- ، ط1، بيروت، لبنان، 2003.

15/ سليمان العيسى، أغاني النهار،مكتبة ناشرون، (د-ط)، لبنان، 1986.

16/ عبد الله حمادي، ديوان تحزب العش يا ليلى، دار البعث، ط؟، الجزائر، 1982.

17/ عبد الله العشي، أسئلة الشعرية بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009.

18/صلاح فضل، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د-ط)، مصر، 1978.

19/ رولان بارث، لذة النص، تر: منذر عياشي، لوريس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، باريس، فرنسا، 1992.

20/ رمضان بسطاويسي: جمليات الفنون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د-ط)، مصر، 1998.

21/ثابت بن أوس الأزدي.*لامية العرب*.تح: عبد الحليم حنفي، مكتبة الآداب،(د-ط)، القاهرة، مصر، 1999.

22/الندوة العالمية للشباب الإسلامي بحث بعنوان البرناسية (مذهب الفن الفن)، (2012)، موقع صيد الفوائد،http : saaid.net/feraq/mathahbe/107.htm