Route Educational & Social Science Journal

Volume 6(1) ; January 2019

Artical History

Received/ Geliş	Accepted/ Kabul	Available Online/yayınlanma
1.12.2018	21.12.2018	1.1.2019

قراءات نقدية في أصل العمل الفني لمارتن هايدغر وفق التوجهات الحديثة.

Critical Studies in the Origin of the Artistic Work of Martin Heidegger according to the New Trends

بوشارب فوزية: أستاذة محاضرة بجامعة الجزائر 02 تخصص علم النفس الاجتماعي.

BOUCHAREB FOUZIA: Conference lecturer in socialpsychology at Algiers university 02

درقاوي ليندة: أستاذة محاضرة بجامعة الجزائر 02 تخصص علم النفس الاجتماعي.

DERGAOUI LYNDA: Conference lecturer in socialpsychology at Algiers university 02

الملخص:

تناولنا في هذا البحث فكر الفيلسوف مارتن هايدغر عن أصل العمل الفني، أي من أين ولماذا يكون العمل الفني؟ وماهو وكيف هو؟ وأقمنا قراءة نقدية على ضوء إسهامات الفلاسفة والعلماء المحدثين وفق مقاربات و مفارقات مع ابراز نقاط الاشتراك للمنشغلين بميدان الفنون بشقيها: الابداع الفني و تذوق العمل الفني، مستعينين بالمنهج الوصفي المقارن.

قادتنا الفكرة الأم لمارتن هايدغر الى سرد قراءات ورؤى لإسهامات مفكرين آخرين بتناولات وتوجهات مختلفة. استخلصنا من خلال هذه الدراسة ان فلسفة مارتن هايدغر لم تخرج عن الاطار الشكلي حيث قدم نظرة فينومينولوجية لمعالجة الظاهرة الفنية و هي بذلك امتداد وفيٌّ للطرح الفلسفي الفينومينولوجي. حصر طرحه على شيئية العمل الفني العاكس للحقيقة والمجسد للوجود والمصور لحقيقة الموجود. و أغفل اجماليا التوجهات الجمالية و الدراسات النفسية، الاجتماعية و الثقافية الحديثة، كما اغفل جوانب إبداعية الفنان كالظروف الاجتماعية والاقتصادية لمجتمعه،

ومستوى الثقافة والمطالب الجمالية لجمهور المتذوقين. وعليه لا نلتمس أصل العمل الفني عند هايدغر في الفنان، باعتبار أن العمل الفني هو نتاج نشاط الفنان أو هو باختصار إبداع مبدع. مع ذلك كل الأعمال والآراء المتناولة بالدراسة، مجرد آراء لا تقيم للتجربة العلمية وزنا وكلها مصبوغة بصبغة تأملية و عليه لا تخرج عن نطاق المعالجة الفلسفية.

الكلمات المفتاحية:

أصل العمل الفني ، الإبداع، الطابع الشيئي، الفينومينولوجيا، السياق الاستطيقي، الأداة .

Abstract:

The present research deals with the ideology of the philosopher Martin Heidegger about the origin of the Artistic Work; e.i: why and where does the Artistic Work come? What is it and how is it? We conducted a critical study in the light of the participation of the contemporary philosophers and scholars according to divergences and convergences with highlighting the common points for those who are interested in terms artistic creativity and appreciating the artistic work. To conduct our research we have used the comparative descriptive survey.

The main idea of Martin Heidegger guided us to state view and readings of other thinkers' participations having different views.

We concluded from this study that Martin Heidegger's philosophy did not get out of its structure; he has presented a phenomenological view to treat the artistic phenomenon which represents a truthful continuity to the phenomenological philosophic issue. He limited his proposal to the thingummy of the artistic work reflecting the reality, recognizing the existent and giving an image of existent's reality. It globally neglected the beauty orientations and psychological, social, cultural contemporary studies; it neglected some aspects of the artists' creativity such as the social and economic circumstances of his society, the level of the culture and the beauty demands of the appreciating audience as well. From that and according to Heidegger we don't feel the origin of the artistic work within the artist, taking into account that the artistic work is the pure result of the artist's activity or it is the creation of a creator; however, all the works and views conducted through studies are only view points and do not give the scientific experiment any importance, they all have a contemplative view which stay within the philosophic treatment.

Keywords: the origin of the artistic, creativity, thingummy stump, phenomenology, tool.

مقدمة:

وجد الفن منذ وجد الإنسان وكان كل عمل فني نتاج تفاعل الإنسان مع عدة عوامل. منذ الخلق الأول جعلت انطلاقة شرارة الإبداع الفني من إبداع الخالق الأول لكل الموجودات، فكان التأمل والتقليد والتذوق لكل ما يدور حوله من روائع وإعجاز الخالق. استوحى الإنسان في إبداعه من وحي الخالق الأول، حيث خص البشر بالقدرة على الإبداع بدرجات متفاوتة وأما القدرة على التذوق الفني فتوزعت بين البشر جميعا بدرجات متفاوتة أيضا ولكن الأساس القاعدي مشترك بين الجميع دون استثناء أننا نتذوق كل ما هو جميل حتى بأبسط احتياجاتنا وغرائزنا.

ان مواضيع و مجالات الفن من أكثر المواضيع تناولا بالدراسة منذ القدم و تعتبر عملية معقدة جدا تتداخل فيها عدة عوامل: نفسية، اجتماعية، دينية، ثقافية، فكرية و غيرها. إن شساعة ميادين الفن وتعدد آفاقه وكثرة تشعباته وجرأة هواماته جعلت منه مادة منيعة التناول على العلم أولا ومجهدة ومبعثرة على الابداع حتى أنه أصبح ضمن البداية الأساسية التأويلية لهوية الإنسان. فلنا أذواقنا في اللباس والأكل والسلوك وغيرها ... و كلها فن.

يعتبر مدخل هايدغر[1] في تعريف الفن غير منفصل عن العمل الفني بل جعله ضمن الطرح و أسبقه على تعريف الفن فرأى أن العمل الفني ما يجعل الفنان يبرز بوصفه فنانا. إن الأصل هنا يعني من أين ولماذا يكون هذا الشيء وما هو وكيف هو عليه؟.

في صدد قراءة متعددة الأوجه لهذا العمل، لا يسعنا إلا أن نستعين بمرجعية لا لنقد العمل و لا للمفاضلة بينه و بين الاعمال الاخرى بل قراءة نقدية على ضوء إسهامات الفلاسفة و العلماء المحدثين وفق مقاربات و مفارقات مع ابراز نقاط الاشتراك، للمنشغلين بميدان الفنون بشقيها: الابداع الفني و تذوق العمل الفني.

صحيح أن هناك من يتحدثون عن الأعمال الفنية الخالدة وعن الفن بصفته قيمة من قيم الخلود وهي لغة لا تأخذ الأمور بدقة في جميع النواحي، إلا أن مثل هذا الطرح يستحق التطرق إليه.

[1]- يعتبر أصل الفن لمارتن هايدغرMartin Heidegger الصادر عام 1936 من بين الأعمال الفلسفية المتميزة، حيث بدأ يعالج أصل العمل الفني في عدد من محاضراته والتي لم تنشر حتى سنة 1950.

فماهي النظرة الفلسفية للفن حسب تصور مارتن هايدغر؟

إن مدخل هايدغر إلى تعريف الفن لم يرد منفصلا عن العمل الفني بل جعله ضمن الطرح و أسبقه على تعريف الفن فيرى العمل الفني كل ما يجعل الفنان يبرز بوصفه فنانا، حيث الفنان هو أصل العمل الفني والعمل الفني هو أصل الفنان لا وجود لأحدهما دون الآخر. يرى في أسبقية العمل الفني على الفن أن الفن يحيى في العمل الفني، لان الأعمال الفنية المعروفة لدى العامة من الناس: المنشآت المعمارية، اللوحات الفنية، الشعر،...الخ، يجدها المرء قائمة في كل مكان، و بذلك لم تغفل الطابع الشيئي للعمل الفني.

أعطى هايدغر لمفهوم العمل الفني الطابع الشيئي. هذا الطرح يجعلنا نقيد طرح هايدغر على مادية الشيء المصنوع في كل عمل فني، لكن هايدغر يأخذ بأيدينا إلى غير الشيء المجرد، وهو المجاز أو اعتبار العمل الفني رمز.

إن المعيار والرمز يقدمان إطارا آخرا للتصور ويقودنا بتحليله إلى أنه لا يمكن أبدا عزل الموجود الشيء على الموجود غير الشيء. لذا يرى هايدغر أنه يجب منح الشيء حقلا حرا يظهر فيه شيئي بشكل مباشر، تلح علينا الأشياء إلحاحا من خلال حواس الوجه والسمع واللمس في الملون والخشن والصلب وإلى غير ذلك، فالشيء هو المحسوس الذي يمكن الشعور به عن طريق حواس اللذة.

مفهوم الشيء في العمل الفني:

الشيء في العمل الفني قوامه المادة، وهي أساس تشكيل الشيئي وحقله، يعتبر الفرق بين المادة والشكل مخطط المفهوم بالنسبة إلى النظرية الفنية وعلم الجمال فالشكل والمضمون مفهومان بديهيان، حيث يصبح الشكل تابعا لما هو عقلي والمادة تصبح تابعة لما هو غير عقلي. وإذا ما أخذنا ما هو عقلي على أنه المنطقي وما هو غير عقلي على أنه غير المنطقي فإنه يتم عندئذ عن طريق زوجي الشكل والمادة تكوين علاقة الذات – الموضوع.

المنفعة في العمل الفني:

ان المنفعة هي تلك السمة الأساسية التي ينظر إلينا منها هذا الموجود، أي يومض وبذلك يوجد ويصبح موجودا. في هذه المنفعة يقوم التشكيل وما يرتبط به من اختيار الشكل المعطى على السواء. و بذلك تكون السيادة لبنية المادة والشكل والموجود الذي يتبعها هو دائما إنتاج صناعة، فالإنتاج ينتج بوصفه أداة الشيء. و بناء على هذا فإن المادة و الشكل بصفتهما تحديدان للموجود يستوطنان جوهر الأداة، المادة والشكل ليسا بأية حال من الأحوال من التحديدات الأصلية لشيئية الشيء المجرد.

تظهر الأداة قريبة من العمل الفني، ولكن العمل الفني مكتفيا بوجوده الذاتي، هو الشيء المجرد النابع من ذاته، الذي لا إلحاح عليه في شيء. مع ذلك لا نعد الأعمال الفنية من بين الأشياء المجردة، فالأشياء المستعملة هي دائما الأشياء الحقيقية المحيطة بنا، وهكذا فإن الأداة هي نصف شيء، لأنها محددة عن طريق الشيئية، وهي أيضا نصف العمل الفني، ومع ذلك فهي أقل من ذلك لأن ليس لها الاكتفاء الذاتي الخاص بالعمل الفني، فللأداة منزلة خاصة بين الشيء والعمل الفني، بنية المادة ـ شكل يتم تصورها بوصفها مخلوقا بمعنى انها مصنوعة.

إن الشيء المجرد هو نوع من الأداة، أو أداة جردت من وجودها الأداتي، ويقوم وجود الشيء فيما تبقى منه بعد ذلك لكن هذا الباقي في صفته الوجودية لا يحدد نفسه بذاته. و يضل موضع تساؤل ما اذا كانت شيئية الشيئ ستظهر عند انسحاب الأداتيات جميعا في اي وقت كان؟. إن الوجود الأداتي للأداة هي الأمانة و منفعة الأداة ليست سوى النتيجة الجوهرة للأمانة[1].

حقيقة الفن:

في العمل الفني تصنع حقيقة الموجود و " الوضع" يعني هنا الإيقاف، وجود الموجود يحل في دوام ظهوره. وعليه يكون جوهر الفن هو هذا: وضع حقيقة الموجود نفسها. على أن الفن حتى الآن يشغل نفسه بالجميل وعلم الجمال لا بالحقيقة.

والفنون التي تبدع أعمالا من هذا النوع، يطلق عليها قصد التفريق بينها وبين الفنون اليدوية، التي تنتج الأداة، اسم الفنون الجميلة. وفي الفن الجميل ليس الفن هو الجميل، وإنما يسمى هكذا لأنه ينتج الجميل، أما الحقيقة تنتمي إلى المنطق، بينما يقتصر الجمال على علم الجمال. ــفهل الفن هو وضع الحقيقة نفسها في العمل الفني؟

ينحدر هذا الرأي من القول القائل بان الفن تقليد الواقع ووصفه. وتبقى الفلسفة الأرسطية تقول بأن التطابق مع الموجود جوهر الحقيقة، لكن من هذا المنطلق هل لوحة **فان غوغ** تقدم رسم حذاء فلاحي موجود وتعتبر لذلك عملا فنيا؟ أو لأنها نجحت في رسم هذا الواقع؟ وهل يعني أن اللوحة تأخذ نسخة من الواقع وتضعها في إنتاج فني؟ يعتبر هايدغر الأمر ليس كذلك، فيرى أن الأمر لا يتعلق في العمل الفني بإعادة التعبير عن الموجود المفرد الحاضر في كل مرة، وإنما يتعلق على العكس من ذلك بالتعبير عن جوهر الأشياء[2].فنحن نبحث عن حقيقة العمل الفني لنجد فيه الفن

[1]- يضرب في هذا الصدد هايدغر مثلا عن زوج من الأحذية واختار لذلك لوحة شهيرة للفنان غوغ الذي رسم أداة الحذاء.
إن الحذاء من خشب أو من لحاء وأسفله و أعلاه من جلد. و قد لصف احدهما بالآخر بواسطة خيوط ومسامير. هذه الأداة تستخدم لباسا للرجْل. تتغير المادة والشكل وفقا للمنفعة، فقد يكون الحذاء للعمل في الحقل أوللرقص في الحلبة. وجود أداتية الأداة يقوم على منفعتها؛ فالفلاح يلبس الحذاء في الحقل، فلا يكون الحذاء على ما هو عليه إلا هنا وهو هنا أكثر أصالة على هذا الوجه.

[2]- ففي قصيدة ك.ف. ماير " البئر الرومانية"، فالبئر الرومانية لا وجود لها فعلا.

الحقيقي، الذي تكون له السيادة فيه. ومفهوم الشيء السائد، هو الشيء بوصفه مادة مشكلة، لم يعرف من جوهر الشيء، وإنما عرف من جوهر الأداة. فما يتم عمله في العمل الفني: انتفاع الموجود على وجوده أي حدوث الحقيقة.

إن عملية العمل الفني ومادية المادة وشيئية الشيء، لا تقترب منا إلا عندما نفكر في وجود الموجود، ؛ لا ينبغي أن ننكر وجود الشيء في العمل الفني على أن هذا الشيء إذا كان لا بد من انتماءه إلى وجود العمل بوصفه عملا فنيا، يجب التفكير فيه، انطلاقا من عملية العمل الفني. وإذا ما تم الأمر هكذا فإن الطريق يؤدي إلى تحديد الحقيقة الشيئية لا عن طريق الشيء المفضي إلى العمل الفني وإنما عن طريق العمل الفني المفضي إلى الشيء. ترينا الأعمال الفنية الشيء بصورة مستمرة و إن كان ذلك يتم بطرق مختلفة. لقد فشلت محاولة إدراك صفة العمل الفني الشيئية بمساعدة المفاهيم الشيئية المعتادة. والأعمال الفنية تقدم من اجل المتعة الفنية لجميع الافراد وتتولى المصالح الإدارية العناية بها والمحافظة عليها، ويشغل الخبراء والفنيون أنفسهم بها، وتهتم التجارة الفنية بالسوق، ويتخذ البحث المتصل بتاريخ الفن من الأعمال الفنية موضوعا لعلمه.

لم تعد الأعمال الفنية كما كانت عليه في سابق عهدها فقد كانت في السابق في ميدان المأثور والمحفوظ فمثلا يعد المعبد اليوناني أثرا معماريا، وهو لا يشكل شيئا فهو ينتصب هنا بين وهاد الصخور المتشققة، و يحيط الأثر بهيئة الإله ويتركه ينتصب، فالمعبد هو الذي يوجه نظر الإنسان إلى نفسه وهذا المنظر يظل مفتوحا طالما بقي العمل الفني عملا فنيا، طالما لم يفر الإله منه. هو عمل فني يجعل الإله حاضرا. فعرض العمل الفني يعني التجهيز من أجل التدشين والتمجيد. و التدشين يعني التقديس والتمجيد لعزة الإله وسطوعه. انه يلمع في هذا السطوع بمعنى انه يستنير فيما نسميه بالعالم. إذا يفتح العمل الفني عالما ويحافظ عليه في مداه المتحكم، فالعمل الفني يعني إقامة عالم. إن العالم الذي يقيمه ليس جمع الأشياء الموجودة المعدودة وغير المحدودة، المعروفة وغير المعروفة، و لكن عندما يتفتح عالم، نكتسب كل الأشياء توقفها وسرعتها، بعدها وقربها، اتساعها وضيقها. و في الموجود يتجمع ذلك الاتساع. وعندما يكون العمل عملا فنيا، فهو ينظم ذلك الاتساع .

مسببات العمل الفني:

إذا ما تم إنتاج عمل فني من مادة، حجر، خشب، معدن خام من لون، من لغة، من نغمة و غيرها، فإنه كما يتطلب للعمل الفني نصبا يراد منه أن يكون تجهيزا مقدسا و ممجدا لوجود العمل الفني فإن الإنتاج يغدو كذلك ضروريا، كذلك يعتبر وجود العمل الفني نفسه ذو طبيعة إنتاجية. فهو منتوج في جوهره. ولكن ماذا ينتج؟

ينتمي إلى كينونة العمل إقامة عالم. تستخدم الأداة لأنها تحدد عن طريق المنفعة وإمكانية الاستعمال. إن المكان الذي يعود إليه العمل الفني وما ينتج عن هذه العودة إلى المكان نطلق عليه اسم الأرض، إنه يقيم العالم وينتج الأرض. ولكن لماذا يجب أن يتم إنتاج الأرض بطريقة تجعل العمل الفني يعود إليها؟.

يرى هايدغر أن الأرض منغلقة ذاتيا من حيث جوهرها، وإنتاج الأرض يعني: حملها إلى المفتوح بوصفها ماهو منغلق على ذاته. إن إقامة عالم وإنتاج الأرض سمتان جوهريتان في كينونة العمل، تجتمعان في وحدة وجود العمل الفني وهذه الوحدة هي التي نبحث عنها.

الحركية والسكون في العمل الفني:

إذا كان السكون عكس الحركة، فهو ليس نقيضا يبعد الحركة عن ذاته، بل يستوعبها. لا يقدر على السكون إلا المتحرك، وطريقة سكونه تتم حسب طبيعة الحركة. يكون السكون طبعا حدا للحركة.

عندما يستوعب السكون الحركة يكون هناك سكون، ويكون هناك تراكم داخلي للحركة أي أعلى درجات الحركية، شريطة أن تتطلب طبيعة الحركة هذا النوع من السكون؛ ومع ذلك فسكون العمل الفني المطمئن في ذاته هو هذا النوع ولذلك فنحن نقترب من هذا السكون و حركية الحدث تكمن في كينونة العمل الفني.

الحقيقة والفن:

تحدث الحقيقة بطرق جوهرية قليلة؛ من هذه الطرق التي يتم بها حدوث الحقيقة طريقة وجود العمل الفني. يدخل العمل الفني (وهو يقيم عالما وينتج أرضا)، ذلك النزاع الذي يتم فيه صراع كشف الموجود أي الحقيقة في كليتها. و الجمال هو الطريقة التي توجد فيها الحقيقة بوصفها كشفا.

إن أصل العمل الفني والفنان هو الفن. إننا نبحث عن جوهر الفن في العمل الفني الحقيقي. لقد تحددت حقيقة العمل الفني على أساس ذلك الذي يعمل عمله في الفن أي حدوث الحقيقة. ونحن نفكر في هذا الحدوث على أنه وقوع النزاع بين العالم والأرض، وفي حركة هذا النزاع يوجد السكون وهنا يقوم سكون العالم في ذاته. يفترض أن يكون العمل الفني الحقيقي هو الحامل لذلك الحدوث كون العمل الفني مخلوقا لا يدرك فيما يبدو إلا من عملية الخلق.

يتطلب إنتاج الفن العمل اليدوي. إن الفنانين الكبار يضعون القدرة اليدوية في أسمى منزلة، فهم يتطلبون أولا الصيانة الدقيقة في الإتقان التام. ويبذلون جهدهم قبل كل شيء من أجل التشكيل الجديد المستمر في الصناعة اليدوية[1]. لذلك يبدو أنه من الحكمة أن نقوم بتحديد جوهر الخلق من جانبه الصناعي و عليه ليس الفنان فنيا لأنه صانع هو

[1]- إن الـ نان الـ ي اذا فه ن الأعـ ال الفـ ة عـ الفه ، اسعـ لـ ا الـ لـ ة نفـ ها و أ لقا على الـ انع و الفنان اسـ الفـ .

الآخر. إطلاق اسم " تقني" على الفن لا يدل على أن فعل الفنان يعرف من الصناعة. إن ما يبدو في خلق العمل بمثابة إنتاج صناعي إنما هو صناعة من نوع آخر. لا يصبح العمل حقيقة إلا بعد إتمام الخلق. يحدد جوهر الخلق من جوهر العمل الفني.

ولكن عندما لا يعثر العمل على حافظيه ، ولا يجدهم مباشرة، بحيث يكونون مطابقين للحقيقة الحاصلة في العمل، فإن ذلك لا يعني مطلقا أنه يبقى بدون حافظ. إن إلحاح المحافظة يعتبر علم؛ حتى أن صيانة مأثورات الأعمال الفنية المعتنى بها، والمحاولات العلمية لاستعادتهما، لا تبلغ مكانة وجود العمل الفني نفسه، وإنما تحتفظ بذكراه.

لا يتضح الفن في طبيعته إلا عن طريق العمل الفني، لأنه يكمن أصلا في العمل الفني. إن جوهر الفن . كما سبقت الاشارة إليه . وضع الحقيقة في العمل. على أن هذا التحديد لا يخلو من غموض عن قصد. فهو يعني الفن بملاحظة إقامة الحقيقة نفسها في الشكل وهذا يحدث في الخلق بوصفه إنجاز كشف الموجود، غير أن الوضع في العمل الفني يعني في الوقت نفسه، تحريك كينونة العمل الفني وإحداثها، يحدث هذا بصفة المحافظة إذن فالفن هو المحافظة الخالقة للحقيقة في العمل الفني. وعلى هذا فالفن هو صيرورة الحقيقة وحدوثها. . أتأتي الحقيقة حينئذ من العدم؟.

عندما نعني بالعدم الفني المحض للموجود، وعندما يتم تصور الموجود بوصفه ذلك الموجود المعتاد، فإن الحقيقة لا تقرأ أبدا من الموجود المعتاد، بل الذي يحدث هو انفتاح الفجوة واستنارة الموجود في الوقت، الذي يتم فيه حالة الانفتاح نفسه، على نحو متسع.

على أن الغريب في الأمر هو أن العمل الفني لم يحدث أثرا حتى الآن في الموجود عن طريق علاقات التأثير السببية بأي شكل من الأشكال. إن فعالية العمل الفني لا تقوم على التأثير، فهو يكمن في حدوث إبدال يطرأ على كشف الموجود، الذي يعني الوجود.

تسيئ المدرسة الذاتية الحديثة طبعا فهم المبتكر وتفسره باعتباره النشاط العبقري للذات المقتدرة. ووقف الحقيقة ليس وقفا بمعنى الهبة الحرة فحسب وإنما هو في الوقت نفسه إقامة هذا البناء الأساسي. يأتي التصميم الشاعر من العدم و لا ينوي أبدا أن يأخذ هديته من السائد و القائم حتى الآن. لكنه لا يأتي أبدا من العدم، طالما أن ما تم رميه بواسطته إنما هو تحديد الوجود الآني التاريخي المضمون به نفسه.

تنضم الهبة والتشييد في ذاتهما المباشر الذي نسميه نحن بداية الخيار المستقبل المسبق، ومع ذلك فإن مباشرة البداية هذا، وهو خاصية ووثبة خارج ما لا يمكن المباشرة به. البداية الحقيقية بوصفها وثبة هي دائما سبق، وليس للبداية

الحقيقية أبدا ابتدائية ما هو ساذج. فالساذج لا مستقبل له على الدوام، لأنه خلو من الواهب ومن الوثبة المؤسسة والسبق. فهو لا يستطيع بعد أن يتخلى عن ذاته، لأنه لا يتضمن غير ما تم أسره فيه.

ولكن البداية تتضمن دائما الوفرة الخفية لما لا يدرك يعني هذا النزاع مع المدرك. في كل مرة كان يظهر عالم جديد جوهري وفي كل مرة كان لابد أن يقام الموجود عن طريق ثبوت الحقيقة في الشكل وفي الوجود نفسه؛ فكان يحدث في كل مرة كشف الموجود. يضع الكشف نفسه في العمل الفني وهو وضع ينجزه الفن[1].

في كل مرة يحدث فيها الفن، بمعنى عندما تكون هناك بداية، يتلقى التاريخ دفْعة، فيبدأ من جديد. والتاريخ لا يعني هنا تتابع أحداث ما في الزمن حتى ولو كانت أحداثا بالغة الأهمية؛ التاريخ هو خروج شعب مما تخلى عنه ودخوله بهذا الخروج إلى ما تم إعطاؤه إياه. الفن تاريخي وهو تاريخي بوصفه المحافظة الخالقة على الحقيقة في العمل الفني و الفن تاريخ بمعنى جوهري، إذ أنه ينشئ التاريخ. إن بعث شيء و جلبه بواسطة الوثبة المتدفقة من جوهر الأصل إلى الوجود، هذا ما تعينه كلمة الأصل. يعني أصل العمل الفني في الوقت نفسه، أصل الخالقين والمحافظين تعبيرا عن وجود آني و تاريخي لشعب. هذا هو الفن، لأن الفن جوهره أصل والوجود بطريقة متميزة كالحقيقة، يعني أن يصبح تاريخيا .

تتصل التأملات الراهنة بلغز الفن. كان يطلق على هذه التأملات اسم التأملات الجمالية(الخاصة بالفن و الفنان) فعلم الجمال يأخذ العمل الفني على انه موضوع وهو موضوع الاستيتس أي الوعي الحسي بمعناه العام. واليوم يسمى هذا الوعي الحسي بالتجربة المعيشة، فالتجربة ليست المنبع المهم بالنسبة للمتعة الفنية فقط، بل هي كذلك بالنسبة إلى الخلق الفني، فقد تكون التجربة هي العنصر الذي يموت فيه الفن. والموت يتم ببطء حتى انه ليحتاج إلى بضعة قرون.

الحقيقة هي كشف الموجود بصفته موجودا، الحقيقة هي حقيقة الوجود، والجمال لا يرد إلى جانب هذه الحقيقة، عندما تقيم الحقيقة نفسها في العمل الفني فإنها تظهر نفسها والظهور هو بوصفه وجودا لهذه الحقيقة في العمل وبوصفه عملا فنيا، فالجمال يسكن في تلك الأثناء في الشكل فقط لأن الشكل كان مرة قد استنار من الوجود بوصفه موجودية الموجود، في ذلك الحين حدث الوجود بوصفه شكلا (أيدوس) فالفكرة تنظم إلى الشكل. وطريقة الحضور هذه تصبح آنية جوهر الموجود، والآنية تصبح واقعا، والواقع يصبح تجسيدا، والتجسيد يغدو تجربة.

وجود الحقيقة مثبتة في الشكلGestalt . و هي بذلك البنية التي يخضع لها الشرح والشرخ الخاضع هو شرخ طلوع الحقيقة. والشكل هو انطلاقا من تلك الإقامة والبنية التي توجد العمل على شاكلته، ما دام يظهر ويقيم نفسه.

[1] قال ألبير خ دورر:" إن الفن حقيقة في الطبيعة ومن استطاع نزعه منها، فقد امتلكه".

هناك حيث يظل الفنان والعملية وأوضاع نشأة العمل مجهولة، تبرز من العمل هذه الصدمة تبرز هذه ال"أن" التوكيدية لوجود ما تم خلقه. كلما كانت الأداة أكثر طواعية في اليد، بقيت لافتة للانتباه و كلما انفتح العمل بشكل أكثر أهمية، أصبحت فرديته أكثر تألقا بوصفه ذلك الذي أصبح موجودا، بل إنه لم يعد بالأحرى عدما. كلما كانت هذه الصدمة نحو المتفتح بشكل أكثر جوهرية أصبح العمل أكثر غرابة ووحدة. كلما كان العمل أكثر انفرادا مصبوبا في الشكل بصورة ثابتة، وقائمة في ذاته، وكلما بدا وكأنه يحل كل العلاقات مع الإنسان بصورة أكثر نقاء، كانت الرفعة.(هايدغر مارتن، 2001).

لا شك أن طرح هيدغر يعتبر امتدادا وَفِيًّا لمنهجه الفينومينولوجي. فإن الأصل هنا يعني ذلك الذي منه، ومن خلاله، يكون شيء ما كما هو كائن عليه و علَى النحو الذي يكون عليه؛ نسميه ماهيته. فأصل شيء ما، هو مصدر طبيعته، ومن ثم فإن السؤال عن أصل العمل الفني، هو سؤال عن مصدر طبيعته و عن مصدر ماهيته. فالماهية ليست خاصية اسمية، ولكن أيضاً خاصية نعتية، وصفية وظرفية، أي خاصية للحالة التي يكون عليها الشيء أو التي يحدث وفقاً لها؛ فهي تشير إلى عملية يظهر فيها شيء ما، ويبقى على ما هو عليه. فالحقيقة هي أيضاً حدوث. ولا شك أن فهم هيدجر لماهية الأشياء أو الظواهر هنا يكشف بقوة عن طابع فينومينولوجي. وسوف نتذكر هنا على الفور أن المنهج الفينومينولوجي في فهمه لطبيعة الظواهر لم يكن مهتماً فحسب بكشف ما يظهر وإنما أيضاً بكشف الأساليب التي بها تظهر الظواهر. يريد هيدجر أن يوجه انتباهنا منذ البداية إلى ضرورة فهم العمل الفني ابتداء من العمل الفني نفسه، أي ابتداء من فهم أصله ومصدره في وجوده ذاته وفي أسلوبه في الوجود، لا من فهمه باعتباره هو ذاته مصدراً أو مناسبة لإثارة خبرات أو متع جمالية عند جمهور المشاهدين أو المتذوقين. ومعنى ذلك أننا لا ينبغي أن نفهم ماهية العمل الفني ابتداء من خبرة المشاهد. كذلك لا ينبغي أن نفهم هذه الماهية ابتداء من فهم الإبداع الفني لدى الفنان.

انطلاقا من هذا الطرح:_ هل هناك أصل أو مصدر واحد تنشأ عنه أو تنبثق منه الأعمال الفنية أياً كان نوعها؟. يمكن رد الأعمال الفنية إلى إبداعية الفنان، والى روح عصره: كالظروف الاجتماعية والاقتصادية لمجتمعه، ومستوى الثقافة والمطالب الجمالية لجمهور المتذوقين و هذا ما أغفله طرح هيدغر.

يمكننا أن نلتمس أصل العمل الفني في الفنان، باعتبار أن العمل الفني هو نتاج نشاط الفنان أو هو باختصار إبداع مبدع ولكن بماذا، ومن أين يكون الفنان فناناً؟ أليس العمل الفني هو الذي يجعل الفنان فناناً؟! أليس العمل الفني هو المجال الذي يمكن أن نتعرف فيه على نشاط الفنان؟ وهكذا، فإن الفنان يكون أصلاً للعمل الفني مثلما يكون العمل الفني أصلاً للفنان. فقد رأينا أنه ليس في الفينومينولوجيا عملية استدلال للماهيات، بل هناك مشاهدة عن طريق الحدس

والتحليل والوصف للماهية كما هي ممثلة في حالة جزئية، فهو لا يستخلص ماهية الفن من خلال استقراء أو استنباط ما هو عام في الأعمال الفنية، و تلك خاصية الفينومينولوجية مميزة لمنهج هيدجر.

أن نعزل العمل الفني عما سواه، وأن نركز نظرنا في أسلوب وجوده ذاته، لا نلتمس ماهية العمل الفني في خبرة المشاهد أو في خبرة الفنان المبدع؛ فإن طبيعة هذه الخبرات التذوقية والإبداعية سوف تنكشف لنا من خلال فهم العمل الفني ذاته. وفي هذه الحالة، فإننا ننظر إلى العمل الفني من الخارج.

إن هذا الطريق هو الطريق الذي سارت عليه فلسفة الجمال، فالأسلوب الذي تنظر به فلسفة الجمال إلى العمل الفني من الخارج قد ساد بواسطتها التفسيرات التقليدية لكل الموجودات ويعني هذا أن فلسفة الجمال في نظرتها للعمل الفني، كانت مسايرة للفكر الميتافيزيقي الغربي في رؤيته للموجودات. نقلت فلسفة الجمال التفسير التقليدي للشيء إلى نطاق العمل الفني، ونظرت إلى العمل الفني بوصفه شيئاً، أي ابتداء من مفهوم الشيء،وفهمت هذا الشيء أنه ذلك الموضوع المحسوس أو تلك المادة المتشكلة.

ففلسفة الجمال حينما تبدأ بالنظر إلى العمل الفني من جهة الشيء، وليس من جهة أسلوبه في الوجود والذي به يكون شيئاً، فإنها تنظر إليه من جهة السطح المحسوس الذي يكون منبهاً إثارة إحساسات جمالية معينة أو صور متخيلة جمالية، وهي بذلك تتبع التفسير التقليدي للشيء بوصفه حشداً من المعطيات الحسية. ولكن تقويض هيدجر لتفسيرات الشيء قد كشف أن الأشياء ذاتها تكون أقرب إلينا من إحساسنا بها، وأن الإحساسات لا تعطى بمنأى عن الأشياء. وسوف ينكشف لنا من خلال تحليل هيدجر للشيء، كما يتبدى من خلال العمل الفني أن الشيء ليس مركباً يمكن أن ينحل إلى عناصره، سواء كانت هذه العناصر هي خواصه أو تلك المعطيات الحسية، فالشيء لا يمكن اختزاله إلى مجموعة من التأثيرات الحسية. وعلى ذلك، فإن الشيء في العمل الفني عند هيدجر ليس هو الشيء أو السطح المحسوس الذي يكون وسيلة لتمثل شيء آخر، بل هو الشيء الذي يدرك على نحو ما ذا كيان في ومن خلال العمل الفني.

كذلك فإن فلسفة الجمال عندما تبدأ رؤيتها للعمل الفني ابتداء من الشيء، فإنها تنقل فكرة الشيء بوصفه مادة متشكلة من السياق اللااستطيقي إلى سياق استطيقي. فقد تفشى في فلسفات الجمال النظر إلى العمل الفني بوصفه شيئاً مركباً من مادة وصورة، فهو مادة تلقى عليها صورة معينة جمالية، والصورة هنا تكون أشبه بالنظام الذي يضفي على المادة غير المنظمة والتي تمثل الفوضى، والإبداع يفسر على هذا النحو. فتفسير العمل الفني على أنه شيء مؤلف من مادة وصورة، يجعل من العمل الفني شبيهاً بالشيء المصنوع و تكون الأداة مادتها المحددة، متشكلة في صورة معينة ، وفقاً لوظيفتها والغاية المرادة من ورائها.

إن الأداة في الحقيقة لا تختلف فحسب عن الشيء المحض، وإنما تختلف أيضاً عن العمل الفني، فهي تحتل م وقعاً وسطاً بين الشيء والعمل الفني. حقاً إن العمل الفني هو أداة أو شيء مصنوع، ولكن وجوده الشيء أو المادي

– بخلاف الأداة – ليس مستنفد في غرض خارجه، فالعمل الفني هو شيء ما أكثر من مجرد شيء، وأكثر من مجرد أداة وهكذا نرى أننا لم نستطع من خلال التفسيرات السابقة أن نعرف ما هو الشيء، وما هي الأداة وما هو العمل الفني. إن التفسيرات التقليدية للشيء قد أصبحت تفسيرات مسبقة للموجود أو لوجود أي كيان معطى؛ ولذلك فإننا عندما حاولنا فهم ماهية العمل الفني ابتداء من ماهية الشيء، فقد سلكنا الطريق الخاطئ؛ لأننا بذلك نغفل عن أسلوب وجود العمل الفني نفسه.

فالعمل الفني عند هيدجر ليس شيئاً يتحول إلى أداة بأن تضفي على هذا الشيء صورة أو قيمة جمالية. فمفهوم المادة والصورة قد تلائم الأداة، لا العمل الفني؛ بمعنى أن الشيء أو النسيج المادي في العمل الفني لا يكون على نحو ما يكون في الأداة مستهلكاً في خدمة غرض خارجي. إن الشيء المحض أو النسيج المادي في الأداة يتشكل في صورة معينة وفقاً للغرض من هذه الأداة، أي وفقاً لنفعيتها واستعمالها، وفي هذه الحالة فإن المادة تكون مستنفذة تماماً في تلك النفعية، أي في تلك الغاية الخارجية. ومن هنا أيضاً كانت مادة الأداة تبلى بالاستعمال. ففي صنع أداة كالمطرقة على سبيل المثال فإن الحجر يستخدم ويستهلك، فهو يختفي في نفعيتها. فكلما كانت المادة أفضل وأكثر صلاحية للاستخدام، كانت أقل مقاومة للتلاشي في الوجود الأداتي للأداة. إنه يستخدم ولكنه لا يستهلك فمن المؤكد أن النحات يستخدم الحجر تماماً مثلما يستخدمه البناء ولكنه لا يستهلكه. ومن المؤكد أيضاً أن المصور يستخدم الأصباغ اللونية، ولكن على ذلك النحو الذي لا يستهلكها فيه، وإنما هي تأتي فقط لتسطع.ومعنى هذا أن الشيء في العمل الفني يكون حاضراً وليس متلاشياً أو مستهلكاً. (بوعزة بوبكر، 2018).

إن تحليل هيدجر هنا يذكرنا بتحليل الإدراك الحسي عند أصحاب مدرسة الجشطلت بوصفه صورة كلية تقوم على فكرة الشكل والأرضية. إلى جانب ذلك اغفل دور المبدع وألغى دور العقل الإبداعي وحريته في الإبداع،كما اغفل أيضا دور المتذوق، واكتفي بالنظر إلى رؤية الجمال والفن من زواية الانطولوجية. كما يعاب عليه انه افرغ الفن من أبعاده الاجتماعية و الثقافية وقدرته علي التحرير والتغيير. و هي نزعة شكلانية تجرد الفن من إنسانيته، مع ذلك لا يمكن إغفال القيم الشكلية للعمل الفني باعتبارها قيماً جمالية، كما لا يمكننا اختزال ماهية الفن في كونه تعبيراً عن حقيقة الوجود والحياة فحسب، إذ أنّ قدراً عظيماً من قيمة الفن يكمن في الأساليب التعبيرية ومتطلّبات التشكيل الجمالي أيضاً.

انطلاقا من جملة الانتقادات المذكورة أعلاه، ظهر لدى الفلاسفة و العلماء المحدثين نزعة إلى البحث في أغوار النفس و في الدوافع الاجتماعية و الثقافية المستترة خلف الظاهرة الفنية و التي اعتبروها هي المنبع الرئيسي لأصل الفن و بروزه؛ كما التفتوا الى دراسة أصل و طبيعة الفن انطلاقا من خبرة التذوق الفني لدى المتلقي. كان الفضل لعدة علماء نفس أمثال فرويدFreud، يونغ Yung، أدلر Adler، شتيكل، جونزE.Jones ، وهانز ساكس H.Sachs،جرافت،رانك O.Rank، فون هيلموت، بريل A.Brill، سانجر، أوتو فنيكل O.Fenickel جراف،ستوفر ،ادموند برجلر E.Bergler،شارل بودوان C.Boudouin،وايت،

براون J.F.Brown، جيليف...و غيرهم، في إيجاد نقد فني سيكولوجي وإيضاح الجوانب اللاشعورية التي تقف خلف عملية الإبداع والتذوق الفني.

كان الفن دائما مع الفلاسفة المحدثين كاشفا لخبايا النفس التي يمكن أن تحتجب عن النّاس، اعتبروا الظاهرة الفنية تعويضا متساميا لرغبات لم تشبع، فالحرمان وما يترتب عليه من ألم ينشطان الموهبة الفنية، لأن الحرمان يذكي الخيال. فالفنان الأديب على سبيل المثال إنسان يخترق الحجب، وينزع الأقنعة ويعري الأشخاص وأهدافهم ويناقش قيمهم السلوكية ويطرح ذلك من خلال العلاقات الشخصية والاحتكاكات والصراعات. فيعلو الفنان على ذاته ويضع عالما. مع ذلك فإنّ الفنان يبدع بتأثير من نزعاته الخاصة (عبد المنعم الحفني، 2005).

لقد كان الإنسان الموهوب ينسج الخيالات والأوهام منذ قديم الزمان، زودته الطبيعة بمواد الأسطورة و الفن لا بدافعها.و هنا يقدم لنا فرويد طرح دوافع كل إبداع فني باعتباره أصل الفن. "يرى فرويد أن الفن هو الميدان الأوحد في حضارتنا الذي مازال يظهر فيه الإيمان بالقدرة المطلقة للفكر"(مصطفى سويف، 1999: 26). فقد اعتبر ان الفنان يعبر عما يدور بنفسه من صراعات ورغبات تمتد إلى الطفولة الأولى. و مثل الفن كمثل الحلم فالحلم منصرف إلى الرغبات المكبوتة وكذلك الفن. فكل تجربة جمالية و خلقية تشبع الرغبات المكبوتة للفنان والمتلقي على السواء. و عليه يبدو العمل الفني محاطا بالغموض حسب ما ذهب إليه فرويد [وبالأخص العمل الأدبي] لكونه سياقا معرفيا و هو عملية نفسية من بين عمليات النشاط النفسي المتعددة. ف "كل فنان أو أديب وهو يرسم أو يكتب إنّما يكشف عن مضامين شخصيته"(عبد المنعم الحفني، 2005: 48).

و عليه اعتبر فرويد المادة الفنية مادة مرضية تصلح ان تكون مادة للتحليل النفسي؛ جعله يتخذ النص الإبداعي مجرد وثيقة طبية لكونه جرده من أبعاده الجمالية والتاريخية والحضارية.[1] ففرويد بذلك يظلم الفن وينتقص كثيرا من التجربة الجمالية. إنّ التصور الفرويدي للعمل الأدبي الإبداعي يفضي إلى مغالطة أخرى باعتباره انعكاسا للأعراض النّفسية المريضة[2]، حيث يعتبر فرويد الفنان شبيه بالعصابي فهو يحول رغباته وطاقته الجنسية (الليبيدو) لخلق

[1] - قيل أن الشعراء يغلب عليهم الطابع النرجسي narcissistic بينما المسرحيون لديهم ميول استعراضية exhibitionistic والروائيون يحبون الكلام ويبدو عليهم الطابع أو النمط الفموي أو الشخصية الفموية والفنان التشكيلي ذا طابع سادي شرجي والممثلون لهم حب الاستعراض، كما أنّ هواة الفنون والمسرح والباليه لهم حب التطلع voyeurism، كما أن الميول الجنسية المثلية قد تجعل البعض يهوى فن الرقص ومصممي الأزياء يعانون من التّخنث. (عبد المنعم الحفني، 2005)

[2] - طرح مسألة اعتبار الفن ظاهرة باتولوجية لوجود قواسم مشتركة بينه وبين تهويمات المجنون المنبع الرئيسي للفنان هو اللاشعور.(سويف مصطفى،1959)

رغباته والتعبير عنها في الخيال. فلا ينظر إليه باعتباره عملا إبداعيا خاضعا لسياق ثقافي واجتماعي وتاريخي.(مُحَمَّد مسباعي، 2009). لقد نزع هذا الطرح إلى تحليل أصل الفن والعمل الفني من خلال تحليل شخصية المبدع للمادة الفنية وتكلموا عن سيكولوجية الابداع الفني و ساووا بين تحليل المبدعين و بين تحليل العصابيين في عياداتهم أي المضطربين النفسانيين. ومن اليسير أن يجدوا اضطرابا ما داموا يبحثون عنه.[1] لكن كنقد لهذا الرأي فإن الأمراض الذهنية تؤدي بصاحبها في معظم الحالات إلى تأخر في قواه العقلية والتأثير السيء في المجتمع غير قائم في الابداع الفني. و إذا كان الصراع منشأ العبقرية في الابداع الفني فلماذا يوجد أحيانا صراع دون أن يدفع من يعانيه إلى العبقرية. ما سبب هذه المغالطة إلا لكون الأعمال الفنية مشبعة بالرموز تكون دوما من طبيعة جنسية، حيث يعتبر تكوين الرموز من الناحية النفسية ظاهرة تقهقرية أي ارتداد إلى التفكير الصوري الأكثر تمييزا لطفولة الفئات وإلى تاريخ البشرية القديم.(باتريك ملاهي، 1962). هذه الخاصية الرمزية سببها كون: "الفن هو أرقى أشكال اللعب الايهامي"(عبد المنعم الحفني، 2005: 67)

_كيف نستطيع تفسير المعنى الخفي للرمز؟

يعرض العالمان رانك وساخس مقتفين أثر العالم ولهلم مولر نظرية من النوع المطابق لتفسير الرموز، فهما يعتبران تفسير الرمز صحيحا إذا ما كان موافقا لكل مناسبة يظهر فيها الرمز أو ينطبق على عدد كبير جدا من الحالات ويتفق مع الصلة بالأسطورة. إنّ تفسير الرمز شبيه إلى حد ما بعمليات إيجاد معنى الكلمات غير المفهومة في نص ما. ف:"الأعمال الرمزية الغريبة الشكل وفرت لهم اشباعا هذيانيا لرغباتهم الجنسية المكبوتة[2]...اشباعات رمزية".(باتريك ملاهي، 1962: 108)

على هذا الاعتبار فإن المبدع في الفن لا يخرج عن دائرة نرجسيته ولأن العمل الفني مصنوع من مادة الأحلام فيكون بذلك استبدل نرجسية الصورة في العمل الفني والتي تعتبر مركز الجمال في هذا العمل، وعليه يكون عمل الفنان جزء من شخصيته.

---

[1] - "الفن جنون، ولكن المجتمع ساهم فيه وأحبه ورعاه والفنان فنان ما استطاع العيش في خلقه وحلمه".(توفيق الحكيم، 1972: 56)

[2] - **فمثلا** لوحة"مقدمة لأمسية جن الغاب" ليبيكاسو صارخة بالرموز الجنسية و هذا على سبيل المثال فقط و ما أكثر التجليات الجنسية الصارخة في الاعمال الفنية.

لقد عارض يونغ هذا الرأي عن نرجسية الفنان والتي قد يرونها أصل العمل الفني، هذا الرأي يجعل الفنان شخص لم يكتمل نضجه النفسي ومن ذلك لا يستمد اللذة من نفسه أو من الآخرين فليس له إتجاه شبقي إنّما هو موضوعي وغير شخصي.(سويف مصطفى،1959). و اعتبر يونغ أن الفنان يدرك الأمور في اللاشعور الجمعي (بغير إرادة منه، لأن الادراك الحدسي لا يفترض الاتجاه الارادي مقدمة له)، وهو يدرك تلك الأمور بشدة معينة (لأن إدراكه على الدوام فكري وجداني) لذا يشعر على الدوام بضغط هائل على حياته النفسية وفي سبيل عمله الإبداعي يضحي بما ينشغل به عامة النّاس، فمجرد الاستعداد يعني تركيزا للطاقة في اتجاه معين تنتهي بالأنا الشخصي إلى أن ينمي كل ضروب بعض الخصال التي قد نعتبرها سيئة كالأنانية والغرور. لكن ما يؤخذ على هذا الطرح إن كان الفنان مدفوعا عن طريق اللاشعور الجمعي، إلى فعل الإبداع فإنه لا يملك إلا أن يخضع لهذا الدافع القهري وهذا ما يفقد عملية الإبداع الصفة الإرادية، ويجعل الفنان مجرد وعاء للإلهام تصب فيه محتويات اللاشعور الجمعي الناتجة عن تحريك الليبيدو لها وقد انسحب من موضوعه الخارجي. (سويف مصطفى، 1999)

لقد اتفق فرويد ويونغ إلى إرجاع أصل العمل الفني إلى اللاشعور إلا أن فرويد يراه فرديا أما يونغ فيراه موروثا ينحدر إلينا من أسلافنا البدائيين نتيجة لما تركته خبرات الحياة في نفوسنا من أثر وهذا عن طريق ما أسماه اللاشعور الجمعي.(مصطفى سويف،1959). مع ذلك يؤخذ على تناول يونغ جملة من المآخذ أهمها انه كان يعتمد الاسقاط اليونغي على الحدس، و تعامل مع الابداع الفني على أنه أمر شديد الفردية مع انه اعتبر الابداع الفني تراث إنساني عظيم و يمثل نظاما من القيم. ينتهي يونغ إلى ما عابه هو نفسه على فرويد حيث اعتبر أنّ فرويد قد وضع تلك الانحرافات النفسية موضع العلة في الابداع، بينما وضعها يونغ موضع النتيجة، وثمة نتيجة أخرى انتهى إليها يونغ أن حياة الفنان الشخصية لا تتعلق بفنه بعلاقة جوهرية فقد تساعد أو تعيق عمله لأن سر الابداع الفني يتمثل في العودة إلى "المشاركة الصوفية" participation mystique أين يغض من قيمة تجارب الفنان و كان يقول بالاستعداد الفطري، تلك التجارب التي تقدمها له الحياة الواقعية أي أن يونغ يضع الفنان بالبرج العاجي مثلما وضعه فرويد من قبل.

بدأ فرويد اتجاها جديدا بتحليل العمل الفني تحليلا نفسيا حيث طبق نظرية التحليل النفسي على الأعمال الفنية، إلاّ أنّه كان محدودا ويعتمد على الظن.(عبد المنعم الحفني، 2005). و بتأسيس فرويد لمدرسة التحليل النفسي

اعتبرت هذه المدرسة أن منبع الابداع هو اللاشعور. يرى فرويد أن الفنان ينصرف عن الواقع ويطلق العنان لهواماته[1] تنتج حول رغباته الشبقية (مصطفى سويف، 1999). ولأن فرويد لم يوضح كيفية إشباع الفنان لرغباته المكبوتة من خلال الفن، جاء تلميذه هانز ساكس Hans Sachs وأوضح العلاقة القائمة بين الفنان والعمل الفني على أسس فرويدية وانتهى إلى أن كل عمل فني ما هو إلا حلم يقظة يكون أصله متمركزا على الذات حيث يكون صاحبه هو البطل دائما محققا لرغباته[2].

وبما أنّ الفنان يعاني صراعا حادا بين الرغبة (في المحرم) والشعور بالخطيئة ، فإن الحلم الذي يكونه الفنان هو ما نسميه بالعمل الفني الذي يمتاز بالدرجة الأولى أن الناس يستطيعون أن يشاركوا فيه إذ يستطيع أن يثير في كل متلقي الانفعالات عينها التي دفعت الشاعر إلى الإبداع (أو بعضها).

وأوضح أرنست جونز أن الابداع الفني يتم بطريقة الخلخلة décomposition وهي عكس عملية التكثيف التي تجري في الأحلام(سويف مصطفى، 1999). و عليه يشهد الفنان وحده مكنونات اللاشعور في اليقظة على حين يراها النّاس في النوم.(سويف مصطفى، 1999)

كان منطلق المحللون النفسانيون أنّ لا شيء يولد من لا شيء[3] وأنّ الكاتب إذا كان مبدعا حقا فإنّه يستمد قدرته الفنية من حقيقته الشخصية الواعية وغير الواعية، والعمل الفني يعتبر رائز اسقاطي ممتاز ونتساءل: لماذا فرضت هذه الصورة نفسها على الفنان؟ – لماذا ابتكر هذا الموضوع واختاره وفضله دون سواه من المواضيع؟ (خريستو نجم، 1991).

[1] - إنّ الفن العظيم يدعو الانسان دائما إلى ممارسة الحرية عن طريق المحاكاة" (ألكسندر ألبوت،2002: 50) فأصل العمل الفني يقوم على حرية الفن وقداسته حيث يقول توفيق الحكيم:" لا أتصور فنا لا يصور الرذيلة كما يصور الفضيلة ولا يز القبيح كما يبرز الحسن". (توفيق الحكيم، 1972: 74)

[2] - يقول غوته: "إن الأسوياء يحيون مراهقتهم مرة في العمر أما العبقري المبدع فيحيا في مراهقة دائمة"(سويف مصطفى، 1959: 127).

[3] - الخلق في الفن أن تنفخ روحا في مادة موجودة "لا شيء إذا يخرج من لا شيء...كل شيء يخرج من كل شيء".(توفيق الحكيم، 1972: 09)

إن أعمال الفنان تقدم منفذا لرغباته الجنسية. تتشكل الموهبة الفنية خلال البحث الجنسي الطفولي، من ثلاث سنوات إلى خمس سنوات. وما النبوغ الفني والاستعداد للإنتاج إلا مرتبطا تمام الارتباط بالتسامي. و كل عمل إبداعي صادق لابد له أكثر من دافع ومعنى في نفس المبدع. على العموم فأصل الدافع الفني الغرائز الجنسية المكبوتة والفن نتاج الآليات الدفاعية النفسية: كالتسامي، الاستبدال، الكبت. (فرويد سيجموند، 1996).

ذهب بعض النظريات كنظرية فرويد وأدلر الى اعتبار أن الأديب إنسان يخفق في حياته وأنّه يعوض عن إخفاقه بالخلق الأدبي متساميا بغرائزه (عبد المنعم الحفني، 2005)[1]. فيرى أدلر أن أصل كل فن هو تعويض عن قصور عضوي منذ الطفولة ويرى أن معظم النوابغ كافحوا في سبيل هذا التعويض ونجحوا في التغلب عليه؛ حيث ينكر الأنا نقصه أمام الآخرين وأمام ذاته، و يحاول البحث عن التفوق في الطريق نفسه حيث يتواجد النقص. يمكن للتعويض أن يكون قصديا وإراديا كما يمكن أن يكون آليا، لا واعيا ودفاعيا (روجيه موكيالي، 1988).

إن آليات تكوين الخيال والأوهام اللاشعورية لا تساعد فقط وبوجه عام على حصول المرء على اللّذة (والإبقاء عليها)، من أعماله ورغباته وأفكاره المقدر لها أن تصد وتكبت ولكنها تساعد أيضا على إنكار وإبطال تأثير التجارب المؤلمة وغير السارة التي يفرضها الواقع على الإنسان. (باتريك ملاهي، 1962)

ليس إجلالنا العظيم للإبداع الفني من شأنه أن يحملنا على التخلي عن الرجاء في إخضاعه للبحث العلمي الدقيق مهما بدا غامضا ومدهشا. وقف برجسون H.Bergson عند هذه الحركة من التخطيط المجرد إلى التخطيط المحقق وقال أن أول ميزاتها هي حركة من الكل إلى الأجزاء وليس العكس. تمضي حركته بين عدة مستويات نفسية ولا تبقى في مستوى واحد. يرى برجسون فيما يتعلق بالإبداع أنه امتداد للأعراض الجسمية التي تصاحب الانفعال لدى الفنان ويكون ظهورها بواسطة المحاكاة. وللإبدع وظيفة هامة بالنسبة لتذوق العمل الفني فهو يساعد على تحطيم الفواصل بين شعورنا وشعور الفنان، فيتيح لنا الدّخول معه في عالم شعوري واحد. اعتمد برجسون على بعض التأملات الاستبطانية التي أجراها على نفسه فيرى أن جوهر الإبداع وأصله الانفعال والانفعال هزة عاطفية في النفس وهو نوعان: سطحي وعميق، ينشأ هذا الانفعال من الاتحاد المباشر بين العبقري وبين الموضوع الذي يشغله يتبلور هذا الاتحاد في الحدس.

[1] - إن فن النحت الاغريقي والعمارة الاغريقية **على سبيل المثال**، كانا مثاليين وجسّدا المثل الاغريقية متساميا بها فصور النّاس وكأنهم آلهة.

هناك نوع من وحدة الوجود الروحية غير أننا لا نشعر بهذه الوحدة إلا في ظروف خاصة ولسنا كلنا قادرين على ممارستها، والقادرون هم العباقرة فقط وقدرتهم تقوم على أساس فطري، حيث ينفذ الفنان إلى الموضوع بنوع من التعاطف، ويعرف الحدس بالغريزة وقد صارت غير مكترثة، شاعرة بنفسها، قادرة على تأمل موضوعها وتوسيعها إلى ما لانهاية. إن بزوغ الحدس يكون مصاحبا لوقوع انفعال عميق ولا يكون موضوع الحدس تخطيطا متكاملا وهنا يتقدم الانفعال بقوته الدافعة فيدفع هذا التخطيط نحو التحقيق الواقعي، فيحاول أن يملأه بالصور أو بالأصوات أو بالأحداث على حسب المادة التي يعمل فيها العبقري، فتكون مهمة الانفعال.

عند نقد برجسون نعتبر انه وقف عند جانب من العملية الإبداعية وأغفل الجوانب الأخرى، كما أبرز العملية الفنية باعتبارها حدثا يمضي وليس له أية علة في المجال السلوكي للفنان. فهو بذلك لا يفسر العبقرية الفنية في نوعيتها بل يفسر العبقرية بوجه عام. و يظهر تفسيره للفنان كظاهرة شاذة لا صلة لها بالعالم الذي نعيش فيه والأخذ به يقتضي إنكار تاريخ الفن وإنكار التاريخ الاجتماعي للفن. والحدس البرجسوني لا يقيم أي وزن لصلة الفنان بالتراث الفني. كما يلغي أهمية الصلة بين الفنان وواقعه الاجتماعي لأن الدافع الّذي يدفع الفنان يأتيه من داخله. لقد غالي برجسون بالاستيطان وهذا ما جعله يقدم لنا دراسة انطباعية. هذا المنهج الاستيطاني لا يؤدي بصاحبه إلى أكثر من الوصف.

من زاوية أخرى جاء رأي دي لاكروا H.Delacroix (1927) شبيه برأي لالاند A.Lalandeإذ يقول أن الحياة بثرائها هي منبع الإبداع الفني ويلوم من يقولون بأن الفنون جميعها خرجت من المعبد[1].

يقودنا هذا المدخل الثقافي و الاجتماعي[1] في دراسة أصل الفن إلى الوقوف عند مذهب هيجل حيث اعتبر الفن تجسيدا حسيا لفكرة انه ممثلا لجزء من العقل وهو واحد من ثلاث أشكال تتحقق فيها الروح ويجري التعبير

[1] –كان "بودلير" يربط بين الفنان وبين الشيطان واعتبر الفن عملا شيطانيا.(رمضان الصباغ، 2003: 34) في نفس هذا السياق وإيمانا بالقول البودليري اعتبر "أندري جيد" أنّ أصل الفن هو شيطاني "فما من عمل إلا وعاون فيه الشيطان ولقد وعد إبليس الفنانيين أن يكونوا آلهة وهذا ما جعل البعض يظن أنّ الفن اختراعا إبليسيا".(رمضان الصباغ، 2003: 34)؛ إلاّ أنّ هناك توجه فلسفي آخر يطرد من الفن صفة القدسية ورفعوا بذلك شعار "دين الفن هو دين من لا دين له". (رمضان الصباغ، 2003: 39) ويقول لبس Lipps أن: "كل عمل فني إنما هو منزل من السماء، إنه هبة الآلهة".(مصطفى سويف، 1959: 24)

عنها، والمتمثلة في: الفن، الدين. والفلسفة حيث يجتمعون في نفس الإطار ولا يتميز الفن عنهما إلا في شكله أي في تعبيره المحسوس، وهو أول ظهور للمطلق وتعبير محسوس عن الحقيقة. وعليه الفن هو الحقيقة المطلقة، وهو ليس من منتوجات الطبيعة حسب هيجل بل منتوج إنساني يتوجه إلى حواس الإنسان وعليه يجب أن يملك مادة حسية.كما يرى أن للعمل الفني وجوده الخاص لأنه رمز مبدع وليس محاكاة للطبيعة و الواقع.

كذلك الفن يعتبر ظاهرة اجتماعية. فالأديب خصوصا والفنان إجمالا إبن بيئته كان كل من دي لاكروا ولالو وشوبنهاور وأفلاطون يجمعون على أن الفن ذو صلة وثيقة بالحياة سواء من ناحية المنبع أو من ناحية التأثير (سويف مصطفى، 1959). حيث يرى إسكاربيت: إنّ وجود أفراد مبدعين يطرح مشاكل في التأويل النفساني والأخلاقي والفلسفي، كما تطرح الآثار نفسها مشاكل جمالية وأسلوبية ولغوية وتقنية فحسب إيدانوف IDANOV (1965) هو إدراك حسي للحقيقة عبر الصورة الخلاقة.(روبير إسكاربيت، 1983).

نجد في نقد هذا المدخل انه كان يخلط بين الإبداع والتذوق و حاول معرفة بعض جوانب الإبداع مستندا في ذلك إلى الاستبطان وهذا نقص في التناول والإحاطة وفي المنهج؛ لان ظاهرة الإبداع مشروطة وليست هالة من الغموض يشيع بها التقديس. و هناك قاعدة تقول: "أن ما يفسر كل شيء لا يفسر أي شيء وأن المفتاح الذي يفتح كل الأقفال لا يمكن الاعتماد عليه"(سويف مصطفى، 1959: 115)

على غرار كل ما تقدم، انفرد بعض الفلاسفة بأفكارهم ووفق طرح آخر مغاير اعتبر إسكاربيت أنّ "الأدب لا يصنع بل يولد مع الذّات".(روبير إسكاربيت، 1983: 28) و اعتبر أريك فروم ان التركيز على الشروط الضرورية لبروز العمل الفني أهم من العناية بأصل العمل الفني؛ حيث يرى أولها في التركيز كشرط ضروري للسيطرة على الفن يقول في هذا الشأن أنّ حضارتنا تؤدي إلى نمط حياة لا تركيز فيه. إلى جانب التركيز يتطلب الفن النظام (أو فعل كل شيء بنظام)، الصبر، الاهتمام الأقصى لإحراز السيادة، لا يتعلم الإنسان الفن مباشرة ولكن بشكل غير مباشر.(أريك فروم، 1981) واعتبرت الفلسفة الكانطية الفن كثمرة للحرية يصدر عن إرادة الحرية، حيث يكره

[1] يعرف مالينوفسكي سنة 1931 الثقافة بـ" المهارات الموروثة والأشياء و الأساليب أو العمليات الفنية والأفكار والعادات والقيم". (محمد عباس إبراهيم، 2011: 20) و يعرف ماكيفر و بيج الثقافة تشير إلى كل ما صنعه أي شعب من الشعوب أو أوجده لنفسه من مصنوعات يدوية ومحرمات ونظم إجتماعية سائدة وأدوات ومعاول وأسلوب للتقليد يعني مجمل التراث الاجتماعي للبشرية. (محمد عباس إبراهيم، 2011)

المبدع القيود وهو في إبداعه يقوم بعملية خلق يتشبه بالإلاه المبدع أكثر من غيره من البشر. لقد أبدع الله الكلمة، الطبيعة، الجمال، الأصوات وما تحمله من موسيقى وغيرها أما الفنانون فهم أنصاف الآلهة حسب كانط وبذلك يكون تأليه الفن هو تأليه الفنان.عندما يقوم الفنان بعملية إبداعية كثيرا ما تتناقض مع الطاعة والامتثال للأوامر والتقاليد المرعية. يقول كانط: " يتميز الفن عن الطبيعة كما يتميز العمل على الفعل، وناتج الفن من حيث هو عمل يتميز عن ناتج الطبيعة من حيث هو فعالية والفن هو نتاج الحرية عبر الإرادة التي تضع العقل أساسا لها" (رمضان الصباغ، 2003: 31).

يتطلب العمل الإبداعي كسلوك إنساني خصائص معينة، وهو حالة مركبة لا نقول أنه يدخل في باب المعجزات ولا هو سلوك صدفة يأتي وقت ما شاء أو أنه يتحقق في ظل ظروف محكومة بإرادة المبدع تماما. مع ذلك تبقى كل الأعمال والآراء السابقة هي مجرد آراء لا تقيم للتجربة العلمية وزنا وكلها مصبوغة بصبغة تأملية.

خاتمة:

كان اليونان يقولون أن الفن ينزل من إلاه الفن وكان العرب يقولون أن الفن ينزل من شيطان الفن؛ و منذ الأزل وجد الفن بوجود الإنسان. فأن نناقش و نجادل في أصل الفن: منبعه، بيئة ظهوره، طبيعته، كيفية بزوغه، متطلبات ظهوره وشروط تألقه، فتلك مسألة على قدر كبير من الأهمية و الصعوبة.

من ابرز الأعمال في هذا الصدد، طرح مارتن هايدغر الذي لم تخرج فلسفته عن الإطار الشكلي و هي امتداد وفيٌّ للطرح الفلسفي الفينومينولوجي. أغفلت التوجهات الجمالية و الدراسات النفسية، الاجتماعية الثقافية الحديثة التي لم تخرج عن النطاق الفلسفي عموما.

تقودنا الفكرة الأم لهايدغر إلى سرد قراءات و رؤى لإسهامات مفكرين آخرين بتناولات و توجهات مختلفة. اتفقوا جميعا على أن العمل الفني إنتاج ملموس وعليه لا يمكن إغفال جانب الشيئية فيه و لكن اختلفوا في التساؤل المحوري: ــ هل هناك أصل أو مصدر واحد تنبثق عنه الأعمال الفنية أيا كان نوعها؟. مع ذلك يبقى تاريخ ارتقاء الوعي البشري مرتبط بتاريخ الفن و ما محاولات الإنسان في الإبداع و الخلق إلا لتخليد نفسه.

المراجع:

ــ البوت، الكسندر.(2002).آفاق الفن. الطبعة الاولى.مصر: هلا للنشر و التوزيع.

_ الحفني، عبد المنعم. (2005). موسوعة علم النفس . المجلد الأول. الجزء 3. ط1. لبنان: دار نوبليس.

_ الصباغ، رمضان.(2003).الفن و الدين. مصر: دار الوفاء.

_إبراهيم، مُحَمَّد عباس.(2011). الثقافة والشخصية. الإسكندرية.مصر:دار المعرفة الجامعية.

_اسكاربيت،روبير.(1983).سوسيولوجية الأدب،ترجمة آمال أنطوان عرموني.ط2.بيروت:منشورات عويدات.

_الحكيم، توفيق.(1972). فن الأدب. لبنان: الشركة العالمية للكتاب.

_الصباغ، رمضان.(2002).جماليات الفن: الإطار الأخلاقي والاجتماعي. مصر: دار الوفاء.

_ بودوان.شارل.(1992).علم النفس المركب. تفسير اعمال يونغ.ترجمة سامي علام.سوريا:دار الغربال.

_ بوعزة، بوبكر.(2018). الفن و الحقيقة، قراءة في أعمال هيدغر. المغرب:عالم الكتب الحديث.

_توفيق، سعيد.(2017). عالمية الفن و عالمه.مصر: الدار اللبنانية المصرية.

_حنورة،عبد الحميد مصري.(2000). علم نفس الفن وتربية الموهبة.مصر: دار غريب.

_ساري، مُحَمَّد.(2009). الأدب والمجتمع. الجزائر: دار الأمل.

_سويف،مصطفى.(1999).دراسات نفسية في الابداع والتلقي. مصر: الدار المصرية اللبنانية.

_سويف،مصطفى.(1959).الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصة.الطبعة 2.مصر:دار المعارف.

_شاكر،الحاج مخلوف.(ب. س. ن).في الأدب والفن. سوريا:دار علاء الدين.

_شتا،السيد علي.(2000). التفاعل الاجتماعي والمنظور الظاهري. مصر: المكتبة المصرية.

_ طه. حسين.(2016). من أدبنا المعاصر. الجزائر: دار تلانتيقيت.

_ فرويد. سيجموند.(1982). ليوناردو دافينشي: دراسة في السلوك الجنسي الشاذ. ترجمة عبد المنعم الحنفي. الطبعة الثالثة. لبنان: المركز العربي للثقافة و العلوم.

_ فرويد.سيجموند.(1969). ثلاث مقالات في نظرية الجنس، ترجمة سامي محمود علي و مصطفى زيور. مصر:دار المعارف المصرية.

_ فرويد، سيجموند. (1996).تفسير الاحلام. ترجمة الحفني عبد المنعم.الطبعةI. مصر: مكتبة مدبولي.

_فروم،إريك.(1981).فن الحب:بحث في طبيعة الحب وأشكاله.ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد.ط 2.لبنان:دار العودة.

_لابلانش.جان.وبونتاليس.(2002).معجم مصطلحات التحليل النفسي.ترجمة مصطفى حجازي.الطبعة الرابعة. لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع.

ـملاهي،باتريك.(1962).عقدة أوديب في الأسطورة وعلم النفس.ترجمة جميل سعيد.لبنان:منشورات مكتبة المعارف.

ـ مجاهد. عبد المنعم. مجاهد. (1997). جدل الجمال و الاغتراب.مصر: دار الثقافة للنشر و التوزيع.

ـ مسباعي. مُحَّد.(2004). تفسير السلوك الإنساني في رواية نجيب محفوظ. الجزائر:دار هومة.

ـ مسباعي. مُحَّد.(2009). التحليل النفسي للرواية نجيب محفوظ نموذجا. الجزائر:دار هومة.

ـ موكيالي. روجييه.(1988). العقد النفسية. ترجمة شربل موريس.لبنان: منشورات عويدات.

ـنجم،خريستو.(1991). في النقد الأدبي والتحليل النفسي. لبنان: دار الجيل.

ـ هايدغر. مارتن.(2001). أصل العمل الفني. ترجمة أبو العيد دودو. الجزائر: منشورات الاختلاف.