كروتشه والتعبير الفني

د. علي عباس مروة
كلية التربية بزوارة/ جامعة الزاوية

ملخَّص البحث:

يعد الفيلسوف كروتشه أبرز من يمثِّل النزعة التعبيرية في علم الجمال، والنظرية التعبيرية لا تعترف إلا بالشعور الجمعي الذي يكوِّنه الفن والمشاركة الوجدانية التي يحدثها، والتعبير هو تجسيد المشاعر والانفعالات، ونقل الانطباعات وإبرازها في العمل الفني لجعل ما هو محسوس لغة أصلية تحمل طابع الطراز أو الأسلوب ، والفن تعبير عن الروح ، والفنان يعبر عن وجهة نظره في الحياة .

يعرِّف كروتشه علم الجمال: بأنَّه علم لغويات عام، وهو أيضاً علم فلسفي، وبهذا التعريف يلخِّص كروتشه وجهة نظر القرن العشرين في علم الجمال حين يستبدل التعبير بالجمال.

ويعد كروتشه من أكثر فلاسفة إيطاليا تميُّزاً في القرن العشرين، وكان يؤمن بوجود نوعين من المعرفة، المعرفة التي تأتي عن طريق الفهم، والمعرفة التي تأتي عن طريق الخيال.

والخيال عند كروتشه يوجِّه الفن، وكان يؤمن بأنَّ الفن لا يحاول تصنيف الأشياء كما يفعل العلم، لكنَّه يحس بها ويمثِّلها فقط. فالتعريف الجوهري لماهية الفن هي الحدس، ففي الحدس لا يكون هناك تمييز بين الواقع وغير الواقع، إنَّ اللحمة المثالية التي تتكثَّف وتمايز الفن عن الفلسفة والتاريخ، هي في ميزاته الداخلية العميقة، وبعدها الجواني، فمتى تجرَّد الفن من صفة المثالية إلا وتلاشت معالمه وأفل نجمه، ويضفي كروتشه على الفن

العاطفة معتبراً إياها أكثر ما يشجب جوانبه الحدس، ويضمن تماسكه ووحدته، والحدس لا تقوم له قائمة إلا بتمثله للعاطفة.

كلمات مفتاحية: الفن ، الجمال ، كروتشه، النظرية التعبيرية ، الحدس، الخيال، التعبيرية.

summary:

The philosopher Croce is the most prominent representative of the expressionist tendency in the science of aesthetics, and the expressionist theory does not recognize anything but the collective feeling that art forms and the emotional participation that it causes. Art is an expression of the soul, and the artist expresses his point of view on life.

Croce defines aesthetics: it is a general linguistics science, and it is also a philosophical science. With this definition, Croce summarizes the twentieth century view of aesthetics when expression is replaced by beauty.

Croce is considered one of the most distinguished Italian philosophers in the twentieth century, and he believed in the existence of two types of knowledge, knowledge that comes through understanding, and knowledge that comes through imagination. Its features and its star has fallen as Crochet has added emotion to the art, considering it the most denouncing aspects of intuition and ensuring its coherence and unity, and intuition does not exist without its representation of emotion.

And imagination when Croce guides art, and he believes that art does not try to classify things as science does, but only feels and represents them. The essential definition of what art is intuition, for in intuition there is no distinction between reality and non-reality. The idealistic cohesion that intensifies and differentiates art from philosophy and history is in its deep internal features and its inner dimension.

Keywords: art, beauty, crochet, expressive theory, intuition, imagination, expressionism.

مقدمة:

يعد الفيلسوف الإيطالي بندتو كرونشه (1866–1956م)، هو خير من يمثِّل النزعة التعبيرية في علم الجمال، والنظرية التعبيرية لا تعترف إلا بالشعور الجمعي، الذي يكوِّنه الفن والمشاركة الوجدانية التي يحدثها، وكلما عبَّر الفنان عن القوى الصاعدة في المجتمع كان أقرب إلى الأفئدة، والتعبير هو تجسيد المشاعر والانفعالات في عمل خارجي، وهو نقل الانطباعات وإبرازها في العمل الفني لجعل ما هو محسوس لغة أصلية تحمل طابع الطراز أو الأسلوب، والفن تعبير عن الروح ولا شأن له بالواقع، والفنان يعبِّر عن وجهة نظر في الحياة، سواء أراد أم لم يرد بذلك، ويفصل كروتشه الفنان عن أرضيته الاجتماعية، والسبب أنْ يضع الروح من جهة والمادة في الجهة المقابلة ولا معبر بينهما.

ويعرّف كروتشه علم الجمال بأنَّه: علم لغويات عام ذلك لأنَّه العلم الذي تنصرف عنايته إلى وسائل التعبير، وهو أيضاً علم فلسفي، أي أنَّه فلسفة اللغة وهو مرادف لفلسفة الفن.

وبهذا التعريف يلخِّص كروتشه وجهة نظر القرن العشرين في علم الجمال حين يستبدل التعبير بالجمال.

أكَّد (كانط) على أنَّ الجمال في الفن بمثابة (تعبير) عن الأفكار الجمالية، كما رأى أنَّ الشعر يعبِّر عن الفكر، مؤكداً على التقارب الديالكتيكي بين الفن والمعرفة، والفن لا يكون شيئاً إنْ لم يكن عيانياً، وغير متجرِّد من التعبير عن المشاعر – على حد تعبير كروتشه – الذي انتقد التفرقة بين التعبير والحدس، والتعبير والأدب، والتعبير واللغة، ورأى أنَّ هذه التفرقة لا جدوى منها.

وهنا نتساءل: هل يمكن أنْ تتصور حدساً دون تعبير؟ وهل يمكن الفصل بين التعبير والشعر، أو التعبير واللغة، وللإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها تم تقسيم المبحث إلى:

1– التعبير والتعبيرية:

توطئة: التعبير الفني هو ذلك الفعل الذي يسلِّط الضوء على أسرار ومكوِّنات موضوع يدور في خلد الإنسان، وقد يراد لهذا الإيضاح أنْ يكون مؤثراً، فيقدم على شكل قصيدة أو عمل نحتي، أو لوحة أو عمل مسرحي ... إلخ، وقد يمتلك التعبير دلالات عديدة يكون من بينها أنَّه الدلالة الجمالية في العمل الفني، وهو الذي يفصح عن العلاقة بين الفنان

والموضوع، وهو مظهر من مظاهر تحكُّم الفنان بوسائطه أنْ يتعامل وجدانياً مع الموضوع، وهو الرابطة الحية بين الفنان وإنتاجه ومركز إشعاع وعملية الإبداع الفني، أو لغة أهَّلته لتحمُّل نسقاً فريداً لا يحاكي أبعاد الواقع الملموس، بل يكشف لنا عن بعده الوجداني بنسق جمالي محدَّد يفسِّر العملية الإبداعية من خلال معايشة التجربة الإبداعية، يبدأ الفن بالحافز الجمالي وثمرة هذا الحافز هو التعبير الفني[1].

والتعبير هو الإسفار الخارجي عن المشاعر الداخلية، وهنا يجب أنْ نفرِّق بين التعبير والتعبيرية، فالتعبيرية هي اتجاه في الفن يتقص الذات بالدرجة الأساس[2].

فالتعبيرية مذهب الفن يستهدف في المقام الأول التعبير عن المشاعر أو العواطف والحالات الذهنية التي تثيرها الأشياء، أو الأحداث في نفس الفنان، ويرفض مبدأ المحاكاة الأرسطية، تحذف صور العالم الحقيقي، بحيث تتلاءم مع هذه المشاعر والعواطف والحالات، وذلك عن طريق تكثيف الألوان، وتشويه الأشكال، واصطناع الخطوط القوية والمغايرات Contrasts المثيرة، أشار الناقد جيرالد ويلز بأنَّ المذهب التعبيري هو أكثر مذهب فني متأثر بالذاتية المفرطة[3]، وليس لها فهماً غير هذا.

أمَّا التعبير في العمل الفني كما هو في المنحوتات والأعمال الفنية الأخرى هو محصِّلة تفاعل الفكرة سواء كانت موضوعية أم روحية أم صوفية أم كونية، مع روحية المادة الأولية، كل ذلك ينصهر في بوتقة واحدة بتفاعل دينامي وصولاً لعملية التعبير، فلا تعبير دون ما هو فكري، ولا تعبير دون رؤية ناشطة في استنطاق الخامات، ولا تعبير إلا بتفاعل ذلك كله من مكوِّنات العمل الفني[4].

أ- التعبير الفني:

إنَّ لفظ " التعبير" من أكثر الألفاظ تداولاً، إلا أنَّه في مجال الفن يكتنفه الغموض، فقد "يشير إلى عملية الخلق في العمل الفني التي تؤدي إلى ظهور العمل، أو إلى سمة كامنة في العمل ذاته"[5]، وإذا أمكننا التعرُّف على ما يكون العمل الفني من مواد خام (الرخام – الألوان – الألفاظ – الأنغام ... الخ) أو استطعنا إدراك (موضوع) العمل أو شكله، إلاّ أنَّنا لا نستطيع أنْ نقبض على التعبير كما نقبض على المادة الخام، فالتعبير الذي "ينطوي عليه العمل الفني قد يكون أعسر عناصره قابلية للتحليل، فإنَّ ما يبوح به العمل الفني ليس بالمعنى الفعلي الذي يمكن فهمه وتأويله، وإنَّما هو دلالة وجدانية تدرك

بطريقة حدسية مباشرة"[6]، ومن الصعب أنْ نصف بالكلمات التعبير أو نقدم له تصوراً دقيقاً، لأنَّه – أي التعبير – ليس علامة أو مادة يتركها الفنان فوق عمله الفني، بل هو العنصر الإنساني الحقيقي الذي يكمن في صميم هذا العمل"[7]، وبهذا فالتعبير الإنساني هو أقرب عناصر العمل الفني إلى نفوسنا، نظراً لأنَّه يخاطبنا بلغة حدسية مباشرة، وتبعاً لذلك ففهم العمل الفني إنَّما يعني قيام ضرب من الحوار بيننا وبين صاحبه، وليس التعبير سوى الدعامة التي يرتكز عليها كل (وصال) يمكن أنْ يتحقَّق بين الذوات"[8].

وإذا كان التعبير لفظاً غامضاً، وليس علامة أو مادة، وليس محاكاة، أو زخرفة، أو وصفاً، فما هي طبيعته إذن؟

يقول (جون ديوي): "لقد ظهرت نظريتان متعارضتان في تصور طبيعة التعبير، وكل نظرية منهما قد جانبت الصواب كالأخرى سواء بسواء، والنظرية الأولى تقرِّر أنَّ الطابع التعبيري (الجمالي) يرجع إلى الكيفيات الحسية المباشرة، وأنَّ كل ما يختلف عن طريق الإيحاء، إنَّما تقتصر مهمته إلى جعل الموضوع أكثر تسويقاً، دون أنْ يصبح جزءاً لا يتجزأ من صميم وجوده الجمالي، أمَّا النظرية الثانية فهي تتخذ موقفاً معارضاً تماماً للنظرية الأولى، لأنَّها تنسب القوة التعبيرية برمتها إلى العناصر المرتبطة بالموضع"[9].

ويوضِّح (ديوي) أنَّه بالنسبة للنظرية الأولى، إذا كان في إمكاننا أنْ ننظر إلى (الخطوط) سواء كانت دائرية أو منحنية أو متعرِّجة، أفقية أم رأسية ... الخ، على أنَّها كيفيات جمالية مباشرة، إلا أنَّ هذه النظرية – الأولى– تزعم أنَّ القوة التعبيرية الخاصة التي تتميز بها هذه الخطوط، يمكن تفسيرها دون أدنى إشارة إلى أي شيء يتجاوز الحس المتضمَّن فيها مباشرة، وكون بعض الخطوط في علاقتها بالعين، على حد زعم أصحاب هذه النظرية، تكون مادة أو غير مادة، فهذا في رأي (ديوي) في الحقيقة، لا يكاد يمس من قريب أو بعيد الطابع التعبيري أو القوة التعبيرية[10].

أمَّا النظرية الثانية فأنَّها تفصل الحس عن العلاقات، والمضمون أو الموضوع عن الصورة، والجانب الفاعل عن الجانب القابل، فتعزل مراحل التجربة بعضها عن بعض، وتقدِّم لنا تقريراً منطقياً عمَّا يحدث عندما تتم هذه العملية الانفعالية، ولكن (ديوي) يرى أنَّ النظرية الأولى تكمِّل الثانية، ولكن لا سبيل إلى بلوغ الحقيقة في مضمار النظرية الجمالية عن طريق إضافة (آلية) تضم فيها إحدى النظريتين للأخرى[11].

و(ديوي) بعد نقده لهاتين النظريتين، يرى أنَّ القوة التعبيرية التي يمتاز بها الموضوع الفني إنَّما ترجع إلى أنَّه ينطوي عل تداخل كامل تام للمواد المتقبَّلة والمواد الفاعلة، وهذه الأخيرة تضمن إعادة لتنظيم المادة المحصَّلة من الخبرة الماضية، والملاحظ في عملية التداخل أنَّ هذه العناصر ليست مضافة عن طريق الارتباط الخارجي، كما أنَّها ليست مجرَّد طبقة سطحية توضع فوق الكيفيات الحسية، وإنَّما تمثِّل القوة التعبيرية للموضوع كحصيلة أو ثمرة للامتزاج التام الذي يتم بين ما نتقبَّله، ونعانيه من جهة، وما يجلبه النشاط إدراكاً لمنتبه إلى ما يرد إلينا عن طريق الحواس من جهة أخرى"[12].

إنَّ التعبير في العمل الفني، إنَّما ينجم عن مجمل العمل الفني، لا عن أحد العناصر، وهو ينتج عبر علاقة جدلية عميقة بين العناصر الحسية والعناصر المعنوية، فالعمل الفني حين نتلقَّاه لا يكون هذا التلقِّي منصباً على عنصر دون آخر، بل أنَّ العناصر لا يمكن أنْ توجد منفردة في ما يمكن تسميته بعمل فني ذي قيمة، فالوحدة التي تجمع كل هذه العناصر، "هي التي تكوِّن الجمال الفني في التعبير الكامل"[13]، وإنَّ أي اهتمام بعنصر دون آخر إنَّما يكون على حساب العمل الفني، ويجلب له الضرر.

والجدير بالذكر أنَّه ينتج عن كون موضوعات العمل الفني تعبيرية، فهي تقوم أيضاً بمهمة التوصيل، وليس معنى ذلك أنَّ مهمة الفنان تنحصر في هذا فحسب، بل إنَّنا نعني أنَّ النتيجة التي تترتب على عمله، فالعمل الفني لا يحيا إلا إذا دخل إلى صميم خبرة الآخرين.

وكون التعبير في صميم العمل الفني، كذلك لأنَّه هو الذي يخلع عليه وحدته وطابعه الخاص، فالتعبير ليس "مجرَّد عرض خارجي قد تلبَّس بالعمل الفني، وإنَّما هو بمثابة مركز إشعاع تنتظم فيما حوله سائر مقوِّمات العمل الفني، فليس التعبير ثمرة لمجموعة من التأثيرات المتلاحقة، وإنَّما هو (وحدة) تدرك لأول وهلة وبطريقة مباشرة[14].

ويجدر بنا أنْ نوضِّح هنا أنَّ (التعبير) يشمل الجانبين الحسي والمعنوي في العمل الفني، ولذا فهو الأشعة التي تصدر من العمل لتعكس مجمل مكوِّناته، كما أنَّه – أي التعبير– يعنى بإظهار الانفعالات التي يريد إظهارها الفنان في صورة فنية، ولذلك فهو وثيق الصلة بالإنسان ونوازعه وحالاته المتباينة، فهو تعبير الإنسان عن حالته النفسية بإبراز عاطفته ومشاعره والتعبير عن ذاته من خلال الأعمال الفنية التصويرية والأدبية، والأعمال

الفنية الأخرى من موسيقى وشعر ورسم، كما تمثل الاستجابة العاطفية للأعمال الفنية، فمثلاً قد يجعلنا عملاً فنياً كمقطوعة موسيقية نشعر بالحزن، وشعورنا هذا ناتج عن مشاعرنا الداخلية، أو تعبير عمَّا بداخلنا، ويمكن أنْ يعود السبب إلى وصول المشاعر الحزينة لصاحب المقطوعة إلينا، كما يمكن للإنسان التعبير في أعماله الفنية عن مشاعر الآخرين، وحتى الشخصيات الخالية، وليس فقط التعبير عن ذاته، لذا يعد التعبير الفني ذا قيمة كبيرة لأنَّه يساعد في فهم مشاعرنا ومشاعر من حولنا.

والتعبير في العمل الفني كما هو في المنحوتات والأعمال الفنية الأخرى هو محصِّلة تفاعل الفكرة سواء كانت موضوعية أم روحية أو صوفية أو كونية، مع روحية المادة الأزلية، كل ذلك ينصهر في بوتقة واحدة بتفاعل دينامي وصولاً لعملية التعبير، فلا تعبير دون ما هو فكري، ولا تعبير دون رؤية ناشطة في استنطاق المادة الخام، ولا تعبير إلا بتفاعل ذلك كله من مكوِّنات العمل الفني.

ويُعد التعبير الفني استجابة عفوية لما تمليه تلك المواهب من مشاعر وعواطف، و لكل إحساس أسلوب خاص يضع الصيغة التي تحقِّق الجمال، وإذا كانت الطبيعة بتنوُّع كائناتها وانسجام ألوانها وأضوائها صورة حية للخلق والإبداع، فالفعالية غالباً ما تكون مليئة بالصدق والعفوية لكل أثر جميل.

ويرى كرونشه أنَّ الفن مؤلَّف من العاطفة التي ترتبط بالحالة النفسية للفنان، والتعبير الفني عند (جون ديوي) معناه الاستحواذ على الانفعال، وصياغته في وسائط مادية مثل الألوان، الخطوط، الأشكال، الصور والكلمات في الشعر والأدب.

فالتعبير الجمالي لا يكون إلا لأولئك الذين ملكوا خبرات عميقة، وعلى دراية واسعة بالمواد التي يتعاملون معها، ولهم القدرة على تصوير الانفعالات والعواطف والتعبير عنها، وإنْ بدا ذلك في الفن تلقائياً، وغير متكلَّف، فذلك لأنَّ "التلقائية ثمرة لفترات طويلة من النشاط، وإلا فإنَّها ستكون من الخواء بحيث لا يمكن اعتبارها فعلاً من أفعال التعبير"[15].

ولقد رأى شبنجلر "أنَّ كل فن هو لغة تعبير[16]، وأنَّ اختيار جنس الفن نفسه يرى أيضاً وسيلة من وسائل التعبير"[17]، أمَّا بندتو كروتشه "فقد رأى أنَّ الطير يغنِّي للغناء، ولكنَّه في غنائه يعبِّر عن مجمل حياته"[18]، أي أنَّ الفن تعبير أو لغة تعبيرية، يقوم فيها

الفنان، عبر عملية الإبداع، بتقديم شيء جديد يختلف عن الواقع المعيشي، وإنْ كان ينبثق منه، في معظم الأحيان.

"والحق أنَّ الفنان إنَّما هو ذلك الإنسان الذي يشعر بأنَّه لا يمكن أنْ يكون للواقع معنى، ما لم ينتظم في نطاق عالم ما، وأنَّ عليه هو إنَّما يقع مهمة اكتشاف ذلك العالم الذي لا يخرج عنه شيء، اللهم إلا غبار الواقع الكثيف الداكن الأسود، فالفنان هو ذلك الخالق الذي ينظم العالم عن طريق مجموعة من الوسائط الاستاطيقية الخاصة، وفي مقدِّمتها جميعاً واسطة (التعبير) وليست عبقرية الفنان في أنْ ينقل الواقع بأمانة، وإنَّما عبقريته في أنْ (يعبِّر) عن الواقع بعمق"[19].

الفن تعبير أو لغة تعبير، والفنان هو ذلك الكائن الذي يقوم بعملية التعبير، مستخدماً كل ما يمكن استخدامه من الوسائط حتى يكون تعبيره جمالياً.

والتعبير عن الجمال ينتج العمل الفني، وإذا نظرنا في وسائل التعبير هذه وجدنا أنَّ التعبير يتم على أنحاء كثيرة تبعاً لمادة التعبير، فإذا كان الحجر هو الوسيلة كان التعبير بالمعمار، وإذا كانت اللغة كان التعبير بالشعر، وإذا كانت النغمة كان التعبير بالموسيقى"[20]، على حد تعبير شوبنهاور الذي رأى أنَّ أدنى درجات التعبير تكون في المعمار، وأسماها في الشعر إذ "يرتفع إلى أعلى درجة من درجات التحقُّق الموضوعي للإرادة، وذلك بالتعبير عن الإنسان في نوازعه المستمرة وأفعاله المتصلة"[21].

وينقسم التعبير في العمل الفني الواحد إلى مجموعة من التعبيرات، تقترن بعناصر العمل الفني إذ أنَّ رد العمل الفني هو انعكاس معادل للمضمون المراد إيصاله على اعتبار أنَّ الفنان لابد أنْ يضمن عمله مضموناً يود نشره في العمل الفني، وهي حالة يحدِّدها الفنان من خلال التعبير.

ب- النظرية التعبيرية:

ازدهرت هذه النظرية في ألمانيا أولاً، حوالي عام 1910، ومع أنَّها سابقة على السريالية، فقد تأثرت مثلها بنتائج دراسات اللاشعور، وفي مواجهة عالم مصطنع متكلَّف، تحكمه الأثرة الوطنية والقوانين الخارجية والآلية العلمية، اهتمت التعبيرية أولاً بالفرد في كل ما له من خصائص باطنة، وغرائز أصيلة، ومشاعر لا يمكن ردها إلى منطق، وميول وحشية ونزاعات قاسية، وبالبحث وراء ذلك عن وحدة تختلط فيها الأحاسيس بالفكر والوعي

باللاوعي، والأحلام بالحقيقة، والطبيعي وما فوق الطبيعة، وتصطلح فيها الأضداد، لتؤلف الواقع المعقَّد المستعصي على الفكر، ويشف ذلك كله عن عالم فاسد، أو يدفعنا ذلك إلى اليأس، أم إلى بعث جديد من وراء تجديد الإدراك والدين؟ اتجاهان في هذه الحركة التي أرادت أنْ تستنفذ في تصويرها وسائل اللاشعور، بعد أنْ استنفذت المذاهب السابقة وسائل الوعي والشعور، وفيها تتمثَّل أزمة المدنية الحديثة في صور شتَّى بالمسرحية في شبه لوحات تمثِّل أفكاراً متعارضة تشف عن وعي مقهور، ولا يخفى شبه هذه الحركة بالسريالية، ولكن في حين أخفقت السريالية في المسرح ونجحت في الشعر الغنائي، نجحت التعبيرية في المسرحية أكثر ممَّا نجحت في الشعر[22].

وهذه المدرسة تضرب جذورها في الحركة الرومانسية التي كانت تنادي بالتعبير عن العاطفة والمشاعر الفردية، وبخاصة لدى الفلاسفة الألمان أمثال (جوته) و(شيلر)... وهي تجد لها صدى في أقوال بعض الفنانين، فهذا سير والتر يقول: "لا يستطيع أي إنسان أنْ يمشي إلا على ظله"، وهذا (جوناثان ريتشارد سون) يقول: "الرسَّامون إنَّما يرسمون أنفسهم"... غير أنَّ هذه المدرسة لم تأخذ شكلها النظري إلا على يد فلاسفة يؤمنون بالتفكير الهيجلي في تفسيره المثالي، ونجد على رأسهم الفيلسوف الإيطالي بنديتو كروتشه يؤيده في اتجاهاته (كاريت) Garrit الأستاذ الجامعي بجامعة أكسفورد، وكذلك (هربرت ريد) وهي تجد أشياعها أيضاً لدى بعض صغار المفكرين أمثال "كولنجوود" Collingwood الذي يقول: "ما يحاول الفنان أنْ يعمله هو أنْ يعبِّر عن عاطفة معيَّنة" وكذلك (ل . أ، ريد) Ried القائل: "بأنَّ الجمال هو التعبيرية الكاملة" وتجد لها أشياعاً كذلك مثل (ستيس) Stace المتأثر بالتفسير المثالي لهيجل، وكذلك نراها عند الفيلسوف الأمريكي (سنتيانا) Santayana[23]، الذي يميز في كتابه: (الإحساس بالجمال) بين حدين في كل تعبير يصدر في العمل الواحد، الحد الأول وهو: الموضوع الماثل أمامنا بالفعل، أي الكلمة أو الصورة أو الشيء المعبِّر، والحد الثاني هو: الموضوع الموحى به، أو الفكرة أو الانفعال الإضافي أو الصورة المولَّدة أو الشيء المعبَّر عنه، ويوجد هذان الحدان معاً في الذهن ويتألف التعبير من اتحادهما... وأنَّ التعبير يعتمد على اتحاد حدين لابد أنْ يقدِّم لنا الخيال أحدهما، ولا يستطيع الذهن أنْ يقدِّم ما ليس موجوداً فيه، وينتج من ذلك أنَّ القدرة التعبيرية للأشياء تزيد بزيادة ذكاء المشاهد"[24].

ولم تقوَ نظرية المحاكاة على الصمود أمام قوة جديدة من التعبير، دافع عنها (روسو) حين رفض هذه النظرية التقليدية، ورأى أنَّ الفن فيض للعواطف والمشاعر، وليس وصفاً أو إعادة وصف للعالم التجريبي، وقد حذا (هيردر) و(جوته) حذوه، ويرى (جوته) أنَّ الفن قوة مشكِّلة قبل أنْ يكون جميلاً[25].

وهكذا أخذت المحاكاة وجهاً آخر، إذ أصبحت تعبيراً أو تصويراً للحياة الشعورية الشخصية للفنان، وفي ضوء ذلك يكون العمل الفني هو الإفصاح المرئي عن عالم الشعور النفسي غير المرئي للفنان، إنَّه التجسيد العيني المرئي الظاهر لعالم الشعور الباطن، أو قل إنَّ هذا الاتجاه قد جعل الاستبطان الذاتي موضوعاً بادياً للعيان، يسمح للآخر بتمثله أو المشاركة فيه.

وقد وجد الرومانسيون في هذا الاتجاه ضالتهم المنشودة، فهو يدعم إحساسهم القوي بالذات المفردة، بما يسمح لهم بصبغ كل شيء بصبغة الذاتية، فالفنان لا يعبِّر عن الأشياء كما هي، وإنَّما يعبِّر عن شعوره هو بها، وتفاعله هو معها، وصورته الوجدانية عنها، وتداعياته السيكولوجية نحوها، وأصبح العمل الفني في ضوء هذا الرأي بمثابة تسجيل لاستجابة الفنان الشخصية لحادث أو موضوع معيَّن، وهذه الاستجابة ليست انفعالية فحسب، وإنَّما تشمل (آراء) الفنان و(أفكاره) فضلاً عن (أحاسيسه)[26].

وبذلك أفسح هذا الاتجاه مجالاً واسعاً لحرية التعبير، التعبير عن الذات فكأن التعبير عنده هو كل الفن، إنَّه الاتجاه التعبيري في الفن.

ويذهب (كاريت) إلى أنَّ الجمال تعبير عن الإحساس؛ لأنَّه يحل المشكلات المتعلِّقة بتفاوت الأذواق، لقد وجد الأذواق متفاوتة، لا مشاحة في الأذواق! ولم يحاول كاريت أنْ يرجع تفاوت الأذواق إلى فروق الناس، وإلى ظروف مادية في الواقع الموضوعي، بل غالى وغالت معه المدرسة التعبيرية كلها إلى إنكار وجود الأعمال الفنية في الخارج، وأرجعوا وجودها إلى النشاط الروحي للأفراد بدورهم[27].

ويشرح (بيريل ليك) Beryle Lake ضمن كتاب :(علم الجمال واللغة) الذي أشرف عليه (إلتون) Elton أي المدرسة التعبيرية، فيبين لنا أنَّ العمل الفني عندهم عبارة عن ذاتية متخيلة، هو حدس – تعبير يوجد في عقول الفنانين والمتذوقين... فمن الذي سيحدِّد هؤلاء المتذوقين الممتازين؟ أنَّهم أصحاب المدرسة التعبيرية أنفسهم!، بل إنَّ (كاريت)

ليشتط في كتابه: (مدخل إلى علم الجمال)، فيرى أنَّ علم الجمال عليه أنْ يجعل دراسته في هذا المجال قائمة على التجربة الجمالية لدى الفيلسوف، ثم عند الذين يثق فيهم أصحاب هذه النظرية، ومن هنا تصل المثالية إلى أقصى درجاتها، فالتجربة الجمالية عندهم إنَّما ترتد إلى الفرد، والمهم عندهم هو الخلق الباطني، وما يسمى عندهم جميلاً أو فناً هو (أفكارهم) هم عن هذه الأشياء... المهم لديهم هو أنْ تكون التجربة الجمالية هي ما يراه الفرد هكذا... هي ترفض وجود الجمال الموضوعي المستقل عن إرادة الأفراد، وتركِّز على نشاطهم الداخلي، الجمال في الأفراد... وعلى هذا يظل كل فرد محصوراً في تذوقه[28].

الحدس عندهم هو التعبير عن العاطفة... والتعبير عندهم كما عرَّفه (هربرت ريد) هو ردود أفعال عاطفية... ومن هنا جاء التوحيد لديهم بين الحدس والتعبير، بين الانطباعات والتعبير[29]، ولقد غالوا... فالفن عندهم ليس هو المضمون، وليس هو هذه الانطباعات أو الحدوس أو التعبير، بل الفن هو وحده الشكل، تلك الوحدة التي تحدِّدها العاطفة... [30].

وما المدرسة التعبيرية في الفن إلا أعلى مراحل الفلسفة المثالية في نطاق علم الجمال... هي مدرسة لا تريد أنْ تعبِّر عن الوقائع الموضوعية، ولا تريد أنْ تسلِّم الناس حتى يتغيروا فيتغيروا... وحوالي عام 1925 انتهت هذه الحركة الأدبية، ولكن لا يزال تأثيرها عميقاً في البناء الدرامي للمسرحية الحديثة.

وأخيراً أنَّ أتباع هذه النظرية أنفسهم يعترفون بصعوبة نظريتهم وغموضها، والمتصفِّح لكتاب كروتشه الضخم، (علم الجمال) يغرق في غموض لا يستطيع المرء أنْ يتبيَّن من خلاله شيئاً... ويعترف (كاديت)، و(هربرت ريد) بهذا... وحتى من كتبوا عن هذه النظرية مثل (بوزما) الأستاذ الجامعي بجامعة نبراسكا، يعترف بعدم فهمه للنظرية فهماً كاملاً، ويستطرد في أنَّه لو قرأ كروتشه ثانية فسيزداد عدم فهمه... وبيَّن لنا الأستاذ (أوزبورن) Osborne في كتابه: (علم الجمال والنقد) أنَّه ما من تلميذ لكروتشه استطاع أنْ يوضِّح النظرية... ولما كان رأس النظرية التعبيرية في علم الجمال هو بندتو كروتشه، فسوف نحاول أنْ نعرض لرأيه في وضوح، رغم ما فيه من غموض واضطراب.

2- الحدس والتعبير عند كروتشه:

يعد كروتشه خير من يمثِّل نزعه الصياغة التعبيرية في فلسفة الجمال، وهو متأثر في مثاليته بهيجل، بل يذهب في هذه المثالية إلى أبعد ممَّا ذهب إليه هيجل في فلسفة الفكر. وعنده أنَّ الفكر أربعة أنواع من النشاط: النوع الأول منها: الحدس، أو التصور الصادق، وهو موضوع الجمال، والنوع الثاني: هو وقوف الفكر على ما هو كوني، وتوحيده مع الوعي الفردي، وهي عملية الإدراك، وهي موضوع المنطق، والنوعان السابقان يمثلان الجانب النظري للفكر، ويقابله الجانب العملي، جانب الإرادة، وفيها يتمثَّل النوعان الآخران من النشاط الفكري، لأنَّها إمَّا إرادة تتعلَّق بما هو فردي، أي ترمي إلى تحقيق ما يخص الحالات الفردية، وتتمثَّل في النشاط الاقتصادي، وإمَّا إرادة عالمية إذا حاولت التوفيق بين ما يخص حالات الفرد، والحالات التي تتجاوزه في غائيتها، وفي الحالة الأخيرة تكون الإرادة خلقية، وهي موضوع الأخلاق وما يتصل بها من العلوم التي تدرس الحريات والعلاقات الاجتماعية[31].

وعند كرونشه أنَّ الفكر – في حالة نتاجه الفني عن طريق الحدس– يخلق الجمال وهي الحالة الأولى من حالات الفكر الأربعة السابقة، والفكر في هذا الخلق مستقل عن العالم الخارجي تمام الاستقلال، لأنَّ العالم الخارجي لا وجود له في خارج عملية الإدراك، والأصول التعبيرية والعلامات الخارجية ليست سوى عوامل مساعدة للفكر في خلقه، وأمَّا الخلق الجمالي نفسه بالتعبير فليس له مصدر سوى الفكر عن طريق الحدس.

والحدس الكامل أو الكشف التام، يستلزم التعبير عنه: ولا قيمة لما يعجز المرء عن التعبير عنه، لأن معنى هذا العجز أن الفكرة غير واضحة، والتعبير العلمي نفسه – من حيث هو تعبير عن فكرة – يعتبر فناً عند كروتشه، فكل ما كتب جيداً فهو فن، وما لم يكتب جيداً فهو رديء لأن الحدس فيه غير كامل.

والفرق بين التاريخ والفن القصصي أو المسرحي، هو الفرق بين الحقيقي والواقعي والممكن المحتمل، ثم الفروق بين التعبيرات الحدسية التي تعد في الفن تعبيرات كاملة وبين الأخرى التي هي غير كاملة، كالفروق بين التعبير عن عاطفة الحب من سذَّج الناس وعامتهم، ووصف الحب في أغاني الشاعر الإيطالي (ليوباردي)– هي فروق كمية وشمول، وليست فروقاً في الماهية والعمق، إذ يمكن أنْ يكون التعبير الساذج قوياً في دلالته متى دلَّ

على المضمون، فيعد فنياً، فهذه الفروق – إذن – تجريبية يستحيل تحديدها، ولا تعبأ بها فلسفته التعبير الحدسي عند كروتشه، وإنَّما يعتد به في فلسفة هو قوة العمل الفكري في التعبير الحدسي، مهما يكن مظهر التعبير[32].

على أنَّ العمل الفني – عند كروتشه – لابد فيه من الكمال والتمام، ويظهر ذلك في اتساقه ووحدته، وذلك أنَّنا نتعرَّض لتأثيرات وانطباعات خارجية، قد نبقى فيها سلبيين، ولكن عندما نكافح بقوتنا الحدسية – لتسيطر على الاضطراب الذي نتعرَّض له، ولنجعل موضوعه مجال تأمل كأنَّه إحساس موضوعي، وعندما تنجح القوة الحدسية في هذه السيطرة والتأمل، يكون التعبير فيكون جمال التعبير، فالجمال شكل موحَّد كامل، ولا عبرة فيه بالمضمون بدون الشكل[33].

وحيث إنَّه لا عبرة بالطبيعة، إذ الفكر مستقل عنها، وهو الذي يوجدها، إذن ليس الفن محاكاة للطبيعة، بل هو خلق مستقل عنها، وإذن لا جمال ولا قبح في موضوع الفن، فهو يصف الخير أو الشر، ووصفه جميل في كلتا الحالتين، وإنَّما يكون القبح الفني في التعبير الذي يضر بالشكل، إذ هو نتيجة ضعف الحدس في التصور.

ويستخدم الحدس التعبيري الكلمات والتعبيرات المألوفة، والمجازات المتواضع عليها، ولكنَّها تفقد شكلها المعروف لها قبل ذلك في العرف العام، لتصبح مجرَّد تأثرات، وانطباعات مختلفة، للتعبير عن مشاعر في داخل وحدة العمل الأدبي، فما أشبهها بقطع المعدن التي تذوب في صنع تمثال[34].

والفكر حين يعبِّر بالحدس فهو يعبِّر عن الجمال والجمال بذاته، ودون أيَّة صلة مع العالم الخارجي، فالعالم الخارجي لا وجود له بالنسبة إلى الحدس؛ لأنَّ العالم الخارجي يقع في متناول الإدراك، والتعبير الجمالي أو الخلق الجمالي ينبع عن الفكر عن طريق الحدس وحسب، والفكر هنا ليس الأداة المعرفية المتولِّدة عن المنطق والعقل، وإنَّما هو حالة يعبَّر عنها، وهي هنا يعبَّر عنها من خلال الحدس، ويذهب كروتشه إلى القول: إنَّ كل ما لم يقع في حدود التعبير إنَّما هو خال من الفن، لأنَّ التجاوب في النفس لا تكون فناً، وإنَّما هي حالة وربما غامضة ومشوَّشة، فالتعبير لابد له أنْ يتناول كل شيء وإذا عجز التعبير عن وظيفته، فذلك يعني أنَّ الفكر ليس واضحاً، وأنَّه لا يعدو حالة التشويش، فالتعبير هو الجمال وكل ما يكتب بتعبير حاسم فهو من الفن[35]. إلا أنَّ التعبير الفعلي عبر الحدس تعترضه

معوقات فعلية وعسيرة، ذاك أنَّ الموضوعات تتعصى وتقبل علينا بقيم ومفاهيم غير فنية، لأنَّها غير حدسية، وذلك يعني أنَّ التعبير الصادق والصافي لابد له من التصفي، وأنْ ينبذ المعطيات غير الحدسية التي تقتحم علينا من الموضوعات في ماهياتها الأخرى، والتعبير بالنسبة إلى كروتشه هو ما ندعوه نحن التجسيد، أي نقل ما في النفس إلى العبارة، إلاّ أنَّ العبارة لا تعني وحسب الأسلوب اللغوي بل الأسلوب البياني والإبداعي، أي أنَّ التعبير هو القدرة ليس وحسب على توسل اللغة بل خلق الصورة، وكل مادة وسبيل آخر لترجمة ما في النفس، والتعبير هو تكوين للمشاعر والانفعالات والحالات كلها التي يزمع الفنان أنْ يعبِّر عنها.

والعملية الفنية بالنسبة إليه تتناول كل ما في النفس، ولا تبقي منه أمراً لا تعبِّر عنه، فهي ينبغي أنْ تكون واضحة في النفس كما تتضح في الرسم والنحت والشعر وكل فن آخر، ومذهب كروتشه يناقض مذهب (برغسون)، و(وليم جيمس) اللذان يقولان كما قال (ديموقريطس) إنَّ النفس لا تحمل في ذاتها لحظة واحدة تماثل الأخرى، وأنَّ طبيعة النفس الداخلية ليست فكرية أي أنَّها ليست ممَّا يفهم، وغموضها يتولَّد من كونها حالة تعاني، وأنَّ مانعيه منها هو أقلُّها، بل أنَّه مباين لطبيعتها، فالوعي من طبائع العقل والنفس طبيعتها أنْ تحس الأشياء، وأنْ تتكبَّدها وهي حين تعبِّر عنها، تولي وتهرب روحها كما يقول (كلوديل)، فمذهب كروتشه أرسطي كلاسيكي من هذا القبيل وكان(أرسطو) يحسب أنَّ الخيال يشتط ويتوهَّمن وأنَّه لابد من إخضاعه للعقل، والعقل يهبه الوضوح، ويهب النفس القدرة على الفهم والإفهام[36].

وأمَّا التفرقة المزعومة بين (الحدس) و(التعبير)* أو بين (باطن الفن) و(ظاهره)، فهي في نظر كروتشه تفرقة خاطئة ليس ما يبرِّرها على الإطلاق، ويعد كروتشه التمييز بين الصورة الفنية والتعبير عنها خادعاً، وهو يعني بالصورة هنا مظاهر الشعور، وصور الناس والحيوانات والمناظر والأفعال والمغامرات وغيرها، ويعني بالتعبير الأصوات والخطوط والألوان والأنغام وغيرها، وربما استبدلوا مصطلح (التعبير) و(الصورة) بمصطلح آخر هو (الباطن) و(الظاهر) وهم يعنون بالطائفة الأولى بأنَّها باطن الفن، ويدعون الثانية بأنَّها ظاهره، ويعتقدون أنَّ الأولى هي الفن بالذات، وأنَّ الثانية هي الأداة أو التقنية، وليس أيسر على الباحث – بطبيعة الحال– في التفرقة بين (باطن الفن) و(ظاهره)، ولكنَّ السؤال الذي

يطرح هو التالي: كيف يتسنَّى لشيء خارج عن الداخل، وغريب عنه أنْ يتحد بهذا (الداخل) ويعبِّر عنه؟ .هل يستطيع الصوت أو اللون أنْ يعبِّر عن صورة خلو من الصوت واللون؟ وهل يستطيع الجسم أنْ يعبِّر عمَّا ليس بجسمي؟ بل كيف يتسنَّى للتفكير والخيال التلقائي والنشاط التكنيكي أنْ تتظافر جميعاً لتحقيق فعل واحد؟ ... والواقع أنَّنا إذا ميَّزنا الحدس عن التعبير، وجعلنا طبيعة الواحد منهما مختلفة تماماً عن طبيعة الآخر، فإنَّنا لن نستطيع بعد ذلك أنْ نهتدي إلى حد أوسط يكون هو الكفيل بتحقيق الاتصال أو الالتحام بينهما[37]... ولم تستطع جميع نظريات التداعي والعادة والآلية والنسيان التي ارتأها علماء النفس أنْ تحل مسألة الاتصال هذه بين التعبير والصورة، وهذا ما اضطر بعضهم إلى افتراض أنَّ في المسألة سراً: فمنهم من رأي أنَّ هذا السر تزاوج عجيب، وهؤلاء هم أصحاب الذوق الشعري، ومنهم من رأى أنَّه نوع في الموازاة النفسية – الجسمية، "وما الرأي الأول على كل حال إلا موازاة يتظاهرون بتجاوزها، ولا الرأي الثاني إلا زواج احتفل به في بعيد العصور، أو في ضباب المجهول"[38]، (على حد تعبير كروتشه).

ولهذه الأسباب جميعاً قرَّر كروتشه أنَّه لا موضع لتصور (حدس) بدون (تعبير) كما أنَّه لا موضع لتصور (نفس) بلا (بدن)[39]، وحسبنا أنْ نعود إلى الواقع لكي نتحقَّق من أنَّنا لا نعرف إلا حدواً معبَّراً عنها – فالفكرة – عندنا – لا تكون فكرة، اللهم إلا إذا كان في إمكاننا أنْ نصوغها بألفاظ، واللحن الموسيقي لا يمكن أنْ يكون لحناً موسيقياً ما لم يتحقَّق بأنغام، واللوحة لا تكون لوحة، اللهم إلا إذا كان في وسعنا أنْ نصورها بمجموعة من الألوان، والصورة التجسيمية لا يمكن أنْ تكون صورة تجسيمية ما لم تظهر بخطوط وألوان، ومعنى هذا أنَّ الفكرة والمقطوعة الموسيقية، واللوحة الجمالية التي نسيمها باسم (الحالة التعبيرية للذهن)، خلافاً لما توهمه البعض من أنَّها يمكن أنْ توجد خارجاً تماماً عن كل (تعبير)[40]، عندما تصبح الفكرة فكرة حقيقية أي عندما تصل إلى مرحلة النضوج، تتسال الكلمات على شفاهنا، تؤثر عليها وترن في آذاننا، وهكذا الحال بالنسبة للقطعة الموسيقية التي ما أنْ تولد في نفوسنا حتى تصبح قطعة موسيقية حقاً، رأيتها تترنَّح على الشفاه، ولتحرك الأصابع حتى لمكان الأصابع تلعب على أوتار خيالية، وعندها تتوضَّح الصورة التجسيمية في النفس لا تعدم خطوطاً وألواناً تعبِّر عنها، أمَّا قبل أنْ تنشأ الحالة الفكرية التعبيرية، فالفكرة واللحن والصورة لا توجد أبداً، خلافاً لما يظن في أنَّها يمكن أنْ توجد دون

أنْ يوجد التعبير[41]، وكروتشه يسخر سخرية لاذعة من أولئك الأدعياء الذين يزعمون أنَّ رؤوسهم مليئة بالأفكار المهمة، ولكنَّهم –مع الأسف– لا يجدون سبيلاً إلى التعبير عنها، وإنَّه لمن السذاجة بمكان – فيما يقول فيلسوفنا – أنْ نصدِّق أولئك الشعراء والموسيقيين والمصورين العاجزين، الذين يريدون أنْ يوهموا الناس بأنَّ أذهانهم عامرة دائماً بالمبدعات الشعرية والموسيقية والتصويرية، ولكنَّهم مع الأسف – لا يستطيعون أنْ يبرزوها إلى الخارج، لأنَّ الوسائل التكنيكية لم تتقدَّم بعد بالقدر الكافي الذي يتيح لهم أنْ يعبِّروا عنها! وهنا يتساءل كروتشه، كيف أتيحت هذه الوسائل منذ قرون عديدة لهوميروس، وفلياس، وآبلوس ... ثم هي لإنتاج اليوم لهؤلاء الذين يحملون في رؤوسهم الكبيرة على ما يدعون فناً أسمى وأعظم[42]، والحق أنَّه لو كان لدى أمثال هؤلاء الأدعياء أفكار هائلة بالفعل، لخرجت إلينا هذه الأفكار على صورة أقوال رنَّانة، وبالتالي لانتقل حدسهم من ميدان (الانطباع) إلى ميدان (التعبير)، ولا غرو فإنَّ (الحدس) الجمالي حين يستولي على مجامع قلب الفنان لابد بالضرورة من أنْ يستحيل إلى (تعبير)، إنْ لم نقل مع كروتشه بأنَّ الحدس والتعبير هما منذ البداية ظاهرة واحدة، وهكذا ينتهي كروتشه إلى القول: لا يمكن إدراك صورة بدون تعبير، بل يمكن إدراك صورة غدت تعبيراً، إذا جددنا شاعراً في قوافيه وأوزانه وكلماته لا يبقى عنده تعبير ما يسمَّى بالفكرة الشعرية، إنَّ الشعر يولد مع هذه الكلمات والأوزان والقوافي.

وقد رأى (كاسيرر) أيضاً أنَّ الفن هو تفسير للواقع – تفسير بالحدس لا بالأفكار، بالصورة الحسية لا بالفكر، والحدس عنده، هو كشف حقيقي أصيل، فالفنان مستكشف لصور الطبيعة مثلما أنَّ العالم مستكشف لحقائق وقوانين الطبيعة[43]. ولكنَّه – أي (كاسيرر) رفض الرأي القائل بأنَّ "كل مهمة الفنان هي التعبير عن عاطفته– كما قال بها كولنجوود Coblingwod، كما يأتي التسليم معه فكل عبارة ينطق بها الإنسان، أو كل حركة يقوم بها إنَّما هي في حد ذاتها عمل فني، وحجة (كاسيرر) في هذا الرفض أنَّ الإنتاج الفني يستلزم بالضرورة عملية تركيبية، فليس في استطاعتنا أنْ ندخل في عداد الأعمال الفنية شتَّى الاستجابات الغريزية واللا إرارية التي يقوم بها الإنسان؛ لأنَّ مثل هذه الأوجاع لا تنطوي على أيَّة تلقائية حقيقية[44].

وإذا كان (كاسيرر) قد عارض رأي (كولنجوود) تلميذ كروتشه، فإنَّما نجد (شارل لالو) يؤكد على رأي كروتشه في "أنَّ العمل الفني علامة من العلامات الأصلية التي تحدِّد

القبح، وهذا على سبيل المثال رأي كرونشه كما عبَّر عنه في نظريته: الحدس التعبير Intuition Expression التي تنادي بأنَّ مهمة العمل الفني أنْ يعبِّر لا عن نوع فني أو تكنيك، ولا حتى عن إحساس أو انفعال جزئي، بل مهمته أنْ يعبِّر عن الحدس الذي لا يتجزأ، والذي يصدر عن شخصية بأكملها"[45]، ويرى (لالو) أنَّ هذا الرأي هو أصوب رأي، ودليله على ذلك أنَّ كل عمل فني إنَّما هو عمل فريد لا يماثله عمل آخر.

وهكذا ينتهي كروتشه في مناقشاته بفكرة الفصل أو التمييز بين الحدس والتعبير إلى حقيقة مهمة مؤداها: أنَّه لا يمكن تصور الفصل بين الفن ومادته طالما كانت العبقرية الأصلية لدى الفنان هي في الحقيقية كامنة في قدرته الفائقة على استغلال مادة فنه واستثمارها على نحو يبلغ به درجة عالية من الكمال، إذ كيف يمكن لإنسان أنْ يكون شاعراً عظيماً، وهو يسيء نظم الشعر، أو مصوراً كبيراً وهو لا يجيد الملاءمة بين الألوان... أو موسيقياً موهوباً وهو لا يحسن تحقيق التناغم بين الأصوات، أو يكون فناناً كبيراً وهو لا يحسن التعبير؟ من أجل ذلك قالوا عن (روفائيل): "لو لم يكن له يدان لظل مصوراً عظيماً، غير أنَّهم لم يقولوا لو لم يكن له إحساس بالرسم لظل مصوراً عظيماً"[46].

وإذا كان كروتشه قد رفض التفرقة بين الحدس والتعبير، واعتبر أنَّ هذه التفرقة لا محل لها، فأنَّه يعود ويؤكد على أنَّ الفن حدس محض، أو تعبير محض، ليس حدساً عقلياً كما رأى (شنلج)، أو حدساً منطقياً كما رأى (هيجل)، ولا حكم كما ذهب إلى ذلك التفكير التاريخي، إنَّه صورة المعرفة عند بزوغها[47].

ولا طاقة لنا أنْ نجاري كروتشه في قوله بأنَّ الحدس الفني يعبِّر عن الفكر الواضح، فالواضح الفني هو اللاوضوح، إنَّه حالة من الوضوح التعبيري وليس وضوحاً نفسياً أو في المضمون، والفن مادة إساغة وتذوق وليس مادة تفهُّم وتقييم ومقايسة ومقابسة، ولكنَّ فضيلة كروتشه تكمن في قوله بفردية الفن وحدسيته وحريته، وأنَّه ليس للأخلاق ولا الحسن ولا الفكر الفلسفي من قيمة فيه، ولقد سفَّه كثيراً من القواعد الفنية التي كانت توثق الفن من الخارج، واستصفى من حالات الفن المتعدِّدة وحدة أساسية تضمها كلها، وهي وحدة المعاناة الغنائية، أي الحالة الشعرية الصافية، وإنْ كان كروتشه لم يتفطَّن إلى الاحتمالات الأخرى التي قد تفيدها الغائية من الفنون الأخرى[48]، ومذهب كروتشه قد يدنو في جانب منه إلى مذهب الإلهام الذي قال به (أفلاطون)، وعبَّر عنه العرب بالجن أو شيطان الشعر، أو ما

قاله الرومان بالموز، أي ربات الإلهام والشعر[49]، ولسنا الآن بصدد تقييم نظرية الإلهام، وإنَّما نجتزئ في هذا الأمر رأي كروتشه فيه، وهو رأي معتدل يفيده من واقع الشاعر، وهو لا يجد فيه حالة من الجنون، أو الاختلال والخبل، وإنَّما الفنان حين يغرق في التأمل وينزل في قاع ذاته إنَّما يغيب عنه العالم الخارجي، وهو يسيء التصرُّف النفعي، ولا يحفل بما يحفل به الاجتماعيون التقليديون، فيبدو على اختلال ونشاز، وهو إنَّما بحسب الآخرين في مثل تلك الحالة، ففي الفنان انحراف لأنَّه يتفرَّغ لما لا يتفرَّغ له الناس، فقد تجري أحوال تثير الناس أو أنَّها تزعزع القيم التي يتخذون منها دعامة روحية اجتماعية لكيانهم وصمودهم، وعندئذٍ يتحررون من قواعد أخرى، وهو رأى (يونغ)، والفنان يتحسَّس هذا الصراع ويغرق فيه، وتبين عليه سماته، والفنان حين تعتريه حالة التأمل والإغراق يبدو وكأنَّه أصيب باختلال في قواه العقلية، ولهذا يقول كروتشه إنَّ الناس يحسبون الفنان مجنوناً، والمجانين عباقرة، والمرء حين يغرق في أمر ويتبدَّى له فيه بعد جديد يؤثر التعبير عنه، ومن هنا يتولَّد الإبداع، ويسهل التعبير، فيخيل للقوم أنَّ الانحراف الداخلي من الاستغراق الذاتي إنَّما هو من إمارات الجنون الذي يدعونه حيناً مقدَّساً، أو أنَّه جنون الوعي كما يقول أفلاطون، فالفن هو حالة من التهيم، وهذا التهيم هو الذي يغرق فيه الفنان ويدر عليه الإلهام وليس من جنون وليس من اختلال[50].

3- التعبير والشعر:

يقسِّم كروتشه التعبير الأدبي[51] إلى أقسام أربعة: (أ) التعبير العاطفي، بعد إخضاع العاطفة للعمل الفني، بحيث تخرج من مجرَّد الصياح والتعجُّب والبكاء وكلمات التعبير المباشرة، إذ أنَّ هذه لا تعد من الأدب في شيء، وإذا وجدت في تعبير أدبي كانت عيباً – يجب التخلُّص منه– ويدخل في هذا القسم القصص والمسرحيات ذات الصبغة الغنائية، والاعترافات الشعرية واليومية كذلك. (ب) الأدب الخطابي، وهو نفعي في جوهره، ويدخل فيه الشعر الديني (وفي رأي كروتشه لا يكون الشعر الديني شعراً إلا إذا صار إنسانياً في نزعته، فالشعر لم يتقدَّم بالتوراة على الرغم من صبغتها الشعرية، لأنَّها دينية، وإنَّما تقدَّم بفضل هوميروس؛ لأنَّ شعره إنساني)، ثم يدخل في النوع الخطابي كذلك الشعر السياسي، والقصص الهجائية، والمسرحيات ذات القضايا العامة والملاهي كذلك، وقلَّما يرتفع الأدب الخطابي كله إلى الذروة الفنية، والشعر فيه منبث في العمل الأدبي كله، لا في مقطوعة دون

أخرى، فليس كروتشه – في ذلك– مع أولئك الذين يرون العمل الشعري مقطوعات متفرِّقة مثل (بودلير) وغيره، (جـ) أدب التسلية، ومنه مسرحيات الرعب، والمسرحيات المضحكة، وشعر الحب الذي يقصد به التسلية، والميلودراميات، والنواحي الفنية ضعيفة في هذا النوع، وقد يتوافر فيه بعض جوانب تعد شعرية، (د) الأدب التعليمي، وقد يؤول بعض الناس القطع الشعرية الرفيعة لغايات تعليمية لا تتنافى مع التجربة ولكنَّها قد لا تكون مقصورة في بادئ الأمر للشاعر، وهذه الأنواع (لا شعرية) ولكنَّها لا تضاد الشعر فقد تتلاقى معه على نحو ما سنرى.

إذا ما مضينا نفحص قصيدة من الشعر لنحدِّد ما الذي يجعلها قصيدة، فسوف نجد دائماً عنصرين أساسيين، مجموعة من الصور الخيالية، وانفعال يسري فيبعث فيها الحيوية والذي يعبِّر عنه الشعر ليس شيئاً يمكن للغة المنطقية أنْ تعبِّر عنه.

ولا يمكن النظر إلى هذين العنصرين على أنَّهما خيطان متميزان عن بعضهما، ذلك لأنَّ الانفعال يتحوَّل إلى صور فيصبح انفعالاً يمكن تأمله، ولذا لا يوصف الشعر بأنَّه انفعال ولا صورة ولا مجموع الاثنين معاً، بل يوصف بأنَّه تأمل للانفعال أو هو حدس غنائي أو حدس خالص، وما يقال عن الشعر يصدق على كل الفنون الأخرى، سواء كانت تصويراً أو نحتاً أو عمارة أو موسيقى[52].

ويشرح كروتشه معنى النشوة الإلهية[*] أو الجنون الإلهي بأنَّه ليس سوى تفسير لما قد يستغرق فيه الشاعر من فكرة تستولي على لبِّه، وقد قضت طبيعة الأشياء أنَّه إذا تمت تغيرات كبيرة وأعمال عظيمة في مجرى الحياة العادية الهادئة، فأنَّه يتبعها ما يشبه البراكين من حركات وأحداث ثورية قاسية بالغة القسوة أحياناً، وكذلك الإنسان حين تستولي عليه فكرة، أو يستغرق في رسالة أو علم فني، فقد يعتريه اختلال في توازن قواه، ولهذا يقال: لا عبقرية كبيرة بدون جنون، دون تلازم – مع ذلك – بين هذه القضية المضادة لها: وهي أنَّ المجانين عباقرة[53]، ويستلزم الاستغراق في الفكرة –على نحو ما سبق– حسب المرء لإبرازها والجهد في إخراجها، وبهذا تكتسب (العبقرية) معنى (القدرة الفنية) وفيها – إذن عملي يصدر عن الشخصية والعمل ابتغاء الغاية، ممَّا لا يصح إغفاله، أمَّا (الجنون المقدَّس) و(الجنون الإلهي) المراد فإن (للإلهام) ممَّا توصف به العبقرية، فكلها غريبة عن الأدب، ولا جدوى منها له في شيء، ولكن الذي ليس غريباً عن الأدب هو الإلهام بالمعنى الآخر، وهو حب

الفكرة والهيام بها، والمثابرة الجادة طلباً لما هو جدير أنْ يقال، وحب العاطفة التي هي عاطفتنا، ويتطلَّب الهام بهذا المعنى ذاتية، و(أصالة أدبية)[54].

وإذا نظرنا إلى الشعر الكامل في صفته من حيث شعر، ثم إلى النثر بوصفه نثراً، أمكننا أنْ نفرِّق بين لغتيهما من حيث الإدراك الفني العام والموضوع: فلسفة الشعر لغة العاطفة، ولغة النثر لغة العقل، ذلك أنَّ غاية النثر نقل أفكار المتكلم والكاتب، فعبارته يجب أنْ تشف في يسر عن القصد، والجمل فيه تقريرية، وعلامات على معانيها، ووسائل تنتهي بانتهاء الغاية منها، وموضوعه حدث من الأحداث، أو مسألة من المسائل المبنية أولاً على الفكر[55]، أمَّا الشعر فيعتمد على شعور الشاعر بنفسه، وبما حوله شعراً يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف فنياً عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور، وفي لغة هي صور.

فليس معنى التجربة الذاتية أنَّها مقصورة على حدود المعبَّر عنها، بل هي إنسانية بطبيعتها، إذ أنَّ جهد الشاعر منصرف إلى التعبير عن مشاعره بعد أنْ يتمثلها، وهو لا يحاول نقلها على حالتها الطبيعية، وإلا ندت عن حدود الأدب والشعر، وهو يراها بفكره، ويتأملها ويحوِّلها إلى مادة تعبيرية، عن جهاد وعمل ومثابرة، لا عن مجرَّد استسلام للخيال والأحلام، ولهذا يرى كروتشه أنَّ التعبير (الذاتي) في الشعر الغنائي (موضوعي بطبيعته)؛ لأنَّ الشاعر ذاته موضوعية، وكأنَّه يتأملها في مرآة، فتعبيره ذاتي في نشأته، ولكنَّه موضوعي في عاقبة تعبيره عنه، وهذا التعبير شخصي في تصوير مشاعر صاحبه، ولكنَّه عالمي في صورته الشعرية، وهو بذلك محدَّد ولا محدَّد معاً، إنَّه إنساني عالمي في نزعته، على أنَّ الشعر لا يفقد – بعد– بذلك مقوِّمات الشخصية، إذ الشاعر فرد في بيئة وموقف معينين[56].

ولذا كان على الناقد أنْ يكون على علم بطبائع القلب الإنساني، وأنْ يكون ذا تجربة، لا فيما يخص جمال الصياغة والشكل فحسب – بل فيما يخص النقائص الإنسانية، وقيمة الموضوع الشعري، ومضمون التجربة؛ كي يرجع كل نموذج بشري إلى أصله الذي حاكاه الشاعر، سواء كان نموذجاً طبيعياً أم نفسياً، والشعر هو ممَّا تمخَّضت عنه عبقرية الإنسانية، وهو جهاد من الشاعر ضد خواطره الأولى، وضد المادة الأولى التي يمتاح منها أفكاره، فهو عامر بالمشاعر الجميلة، وبالأفكار القوية، وبالأماني الكريمة[57]، ولكنَّ الشاعر

فيها – على الرغم من كل ذلك – لا يقصد إلى أمر نفعي أو كفاح اجتماعي– في نظر دعاة الشعر للشعر – بل إلى مجرَّد تصوير التجربة، لإثارة المشاعر الخاصة بها بوصفها مشاعر، لا بوصفها وسيلة من وسائل اللهو، أو غاية من الغايات الاجتماعية.

على أنَّ "مقومات الشعر هي السمو الفني، وإذا تساوت قطعتان في هذا السمو الفني، وكانت إحداهما وصفاً صادقاً لتجربة حيوانية مسفة، والأخرى لتجربة إنسانية عالية، فلا شك أنَّ للثانية فضلاً على الأولى"[58].

ويجب التفريق بين شطري شخصية الشاعر: الشعري، والعملي، فالشطر الأول مثالي، يحكي فيه ذات نفسه كما هي، ويصف مثله وأهدافه وآماله وآلامه، والثاني عملي يتقيَّد فيه بقيود الحياة كما هي في حوله، وليس معنى مثالية الجانب الأول أنَّه بعيد من الصدق، بل هو أصدق وأسمى وأقرب إلى الدلالة على روح الشاعر من الجانب العملي، وقد يبدو بينهما من التنافي ما يضلل في الحكم على صدق الشاعر، فقد يتغنَّى شعراء بعفة المرأة وطهرها، ويذكرون أسماء نسائهم على حين يعانون في الواقع كما تشهد رسائلهم الخاصة – من خيانة هؤلاء النساء، أو لا يكون الشعراء قدوات تذكر للبطولة المدنية أو الحربية، على حين تبدو هذه البطولة مشبوبة في أشعارهم، أو يمالئون بعض الحكَّام أو بعض الناس على حين يضيقون بهم، وينفرون منهم، ثم يتغنون مع ذلك بالحاكم المثالي الذي يريدون، ولنذكر – بهذه المناسبة – الإجابة البارعة التي تخلَّص بها شاعر البلاط (ولر) Waler في رده على ملك انجلترا (شارل الثاني) حين ذكر له هذا الملك أنَّه لاحظ أنَّ الأناشيد التي نظمها له أقلُّ في المكانة الشعرية ممَّا كان ينظمه من أجل (كرمويل)، فقال الشاعر: "سيدي! نحن – معشر الشعراء – ننجح في الأوهام خيراً من نجاحنا في الحقائق"[59].

والذين هم على علم بالقلب الإنساني يحكمون بأنَّه من الطبيعي أنْ يتغنَّى المرء بما يريد، وبما يعوزه، وبما تقصر دونه قواه ووسائله، ولذلك يخرج من التضاد بين حياة رتقة آثمة، وبين المنال المنشود – شعر اكتمل نبلاً وصفاءً، لأنَّ الشعر – كما قالوا – "يتولَّد في (الرغبة الجائعة) لا من الرغبة المشبعة، التي لا يتولَّد عنها شيء ما"[60]، وفي ذلك الجانب تنشأ الأحاسيس السامية والعواطف النبيلة.

على أنَّه إذا تغنَّى الشاعر بغرائز دنيا أو بعواطف مسفَّة، فهل ينال ذلك من قدر التجربة؟ لاشك، عندنا في ذلك، إذ أنَّنا سبق أنْ قلنا أنَّ العناصر الشعرية وحدها – من خيال وموسيقى وصور– لا تكوِّن الشعر، ولكن لابد في الشعر من عناصر (لا شعرية)، وهي الأفكار التي هي جزء من عناصر الشعر ما دام يعتمد على اللغة والكلام، وإذن يسمو الشعر بسمو الأفكار، وتهون قيمته بانحطاطها، حتى لدى من لا يعنون بالمضمون من كبار دعاة الفن، كما يفهم من كلام كروتشه في كتابه (الشعر) في غير موضع، وتقتصر هنا على نص واحد في نصوصه نموذجاً لما يفهم من كلامه في المواضيع الأخرى، يقول بندتو كروتشه: "ليأذن لي القارئ أنْ أذكر سمة من سمات نتاج الشاعر الإيطالي جيوزوي دي كاردتشي، اعترف بأنَّها تهز مشاعري كلما تذكرتها: ذلك أنَّه كان يطلب من الشعراء أنفسهم أنْ يتزوَّدوا بالاستسلام وبقوة الروح؛ كي يتقبَّلوا ويتحمَّلوا اللحظة السامية لحظة الموت، التي يتعالى بها الشاعر ويحبِّبها إلى النفس، معتداً بأنَّها الخطوة التي اختارها هوميروس اليوناني ودانتي المسيحي على السواء"[61].

"وهذا الشعور السامي، أو هذا الفهم المشروع للشخصية الشعرية، لا يمكن للمرء أنْ يحيد عنه دون أنْ يعتريه شيء كالضجر، حين ينظر إلى ما آلت إليه هذه الشخصية الشعرية فيما يمثِّل الجزء الأكبر من الأدب المعاصر شعوراً وفكراً، وكذلك شأن النقَّاد والمؤرخين المعاصرين: إنَّها الرجفة المرضية للأعصاب المثارة، وهي موضوع ميل في الميول لا يقل عنها مرضاً، يكاد لا يختلف عن الانفعال المضطرب الذي عبَّر عنه القديس انطون في قصة الكاتب، (فلوبير) حين رأى العملاق (كاتو بلياس)، وهو بسبيل تمزيق أعضاء جسمه؛ ليتغذَّى بها على غير وعي منه، فقال: إنَّ حمقه ليجتذبني... فلم تصر الشخصية محدَّدة عن طريق نتاجها الشعري، بل صار الأمر على النقيض في ذلك، إذ صار النتاج الشعري هو المحدَّد بصميم الحيوانية الفردية التي غرق فيها وضاعت فيها معالمه، وحين يتحدثون عن الشعر، أنبل الشعر، يتحدثون عنه وقد أصابته هذه العدوى، وفاحت منه رائحة التقزُّز، رائحة الجنس والغريزة الحيوانية المفترسة"[62].

هذا ولا نقصد في وراء ذلك إلى تقييد الشاعر بالقيم الاجتماعية السائدة، إذ قد يكون لا مبرِّر لها، ولا أنْ نلزمه بقيم اجتماعية خاصة، إذ أنَّ ميدان الشعر الذات والوجدان. ولكنَّ الواقع – فيما يقول كروتشه – أنَّنا جميعاً شعراء، ما دام الفن حدساً، والحدس تعبيراً،

والتعبير واللغة بمعناها الواسع – شعراً، وكروتشه يوحِّد بين اللغة والشعر، لأنَّه يرى أنَّ الإنسان يتحدَّث في كل لحظة حديث الشاعر، ما دام يعبِّر عن انطباعاته وعواطفه على صورة كلامية، وليس في التقريب بين الشاعر والرجل العادي أي انتقاص من قدر الشعر، فأنَّه لو كان الشعر لغة خاصة قائمة بذاتها، أو لو كان (لغة الآلهة) (كما يقولون)، لما كان في وسع البشر أنْ يفهموه[63]، ولكن الحقيقة أنَّ الناس ينطقون بالشعر، من حيث يدرون أو من حيث لا يدرون، ولولا ذلك لما كان للشعر كل هذا التأثير الكبير على نفوس الناس أجمعين، وكروتشه يمضي إلى أبعد من ذلك فيقرِّر أنَّ (الشعر هو اللغة الأصلية للجنس البشري)؛ لأنَّ الشعر تعبير عن العاطفة (في حين أنَّ النثر لغة العقل)، ومعنى هذا – بعبارة أخرى – أنَّ (التعبير) هو الشكل الأول من أشكال النشاط البشري، ولهذا فقد كان الرجال الأولون – في تاريخ البشرية – شعراء ممتازين استطاعوا أنْ يستعينوا بقدرتهم التعبيرية على الخروج بالإنسانية من مرحلة الوجود الطبيعي إلى مرحلة (الوجود الإنساني) بمعنى الكلمة، وهكذا كانت (اللغة) هي العامل الفيصل الذي حدَّد انتقال الإنسان من (الحساسية الحيوانية) إلى (النشاط الإنساني)، أو من مستوى (الوجود الطبيعي) إلى مستوى (الوعي البشري)، وكروتشه يوحِّد بين اللغة والتعبير، لأنَّه يرى أنَّ المادة الشعرية تطفو في نفوس الناس جميعاً، بحيث قد لا يكون ثمَّة موضع لإقامة تفرقة حاسمة بين الشاعر والرجل العادي، ما دام كل منها يملك حدساً، وما دام الواحد منهما والآخر يحاولان التعبير عن هذا الحدس، حقاً أنَّ تعبير الشاعر يتسم بشكل خاص، هو الذي يجعل منه فنَّاناً، ولكن من المؤكد أنَّه مادام الشعر لغة العاطفة، وما دمنا جميعاً نصطنع في تعبيراتنا مثل هذه اللغة، فإنَّنا جميعاً شعراء أو فنانون (إنَّ في كثير أو قليل)، ولا غرابة بعد ذلك في أنْ يوحِّد كروتشه بين علم الجمال وعلم المعاني، أو بين فلسفة الفن وفلسفة اللغة، ما دام كلاهما يشير في خاتمة المطاف إلى علم التعبير[64].

4- التعبير واللغة:

يحرص كروتشه على أنْ ينبِّه الأذهان إلى خطورة التفريق بين التعبير والجمال على نظرية الفن، وعلى المذاهب النقدية. وهؤلاء في نظر كروتشه يقسِّمون مفهوم التعبير الفني إلى لحظتين: "لحظة التعبير بالمعنى الخاص للكلمة: يعني الوصول إلى التعبير، ثم

لحظة جمال التعبير: يعني زخرفة التعبير وعلى هذا الأساس صنَّفوا التعبيرات في زمرتين: التعبيرات العارية، والتعبيرات المزخرفة"[65].

يرى كروتشه أنَّ هذا الاتجاه في التفريق بين التعبير وزخرفة التعبير منتشر في مبادئ الفن المختلفة، ولكنَّه قد نما واتسع في ميدان اللغة بوجه خاص، بل أنَّه يحمل اسماً مشهوراً هو اسم البلاغة، ذلك لأنَّ البلاغة في اعتقاده هي الميدان الذي تتفصل فيه الصورة البيانية عن التعبير، وكثير ما نرى الدارسين في الميادين البلاغية يعنون عناية خاصة بزخارف التعبير من تشبيه واستعارة ومجاز، ويفردونها بالبحث والدراسة، وكثير ما يقفون عند هذه الصور وقفات خاصة يتناولونها منفصلة عن التعبير ممَّا جعل بعض الناس يظنون أنَّ للصور البيانية قيمة مستقلة عن التعبير الذي وردت فيه[66].

ويعلِّق كروتشه على هذا الاتجاه بقوله: "وقد كان للبلاغة تاريخ طويل منذ بلغاء اليونان إلى أيامنا هذه، ولا تزال تدرس في المدارس، ويعنى بها في الكتب، بل في المباحث اللغوية التي تزعم لنفسها إنَّها عملية، فضلاً عن الأفكار العامية بطبيعة الحال، ولو أنَّه فقد في أيامنا هذه كثيراً من قوته الأولى، وقد قبله أناس من أهل الذكاء والحصافة لا أدري أعن كسل أم لقوة التقاليد، وتركوه يعيش قروناً طويلة، ولم تكد تحاول الثورات النادرة التي قامت في وجهه أنْ تشيد ثورتها مذهباً، وأنْ تنتزع الخطأ من جذوره، ولم يقتصر شر البلاغة التي تقول بوجود لغة (مزخرفة) مختلفة عن اللغة العادية وسامية عليها، لم يقتصر شرُّها على ميدان فلسفة الفن، بل تعداه إلى ميدان النقد"[67].

وليس من شك في أنَّ المنهج البلاغي الذي يرجع مقياس الجمال والجودة في الشعر، أو في النثر إلى ما فيه من صور بيانية، منهج لا ينهض على أساس من فهم صحيح للأدب، ولقد نبَّه عبد القاهر الجرجاني إلى خطورة هذا المنهج في القرن الخامس الهجري، وذلك عندما قضى على فكرة التفريق بين التعبيرات العادية والتعبيرات المزخرفة بقوله: "إنَّ من الاستعارة ما لا يمكن بيانه إلاّ من بعد العلم بالنظم، والوقوف على حقيقته"[68].

وما نظن أنَّ هناك اليوم من النقاد المحدثين من يجادل في أنَّ الجمال ليس محصوراً في الزخرف أو الاستعارة، ومن البديهي أنْ يخلو بيت من الشعر ما لا يعدو مجرَّد التعبير عن حالة نفسية تعبيراً بالغ التأثير، قوي الإيحاء، وهو بهذا وحده قادر على أنْ يبلغ

الجودة لسذاجته وصدقه، ويقول كروتشه في هذا: "إنَّ التعبير المناسب إذا كان مناسباً، كان جميلاً كذلك، لأنَّ الجمال ليس إلا القيمة المحدَّدة للتعبير وبالتالي للصورة، وإذا كنا نعني بنعته بالعرى أنَّه يعوزه شيء يجب أنْ يتوافر فيه، فمعنى ذلك في هذه الحالة أنَّه ليس مناسباً، أو أنَّه ليس تعبيراً في كل أجزائه، لم نستطع أنْ ننعته بأنَّه مزخرف، بل بأنَّه عاري كالأول، وبأنَّه سليم كالأول أيضاً"(69).

ويرى كروتشه أنَّ موضوع التفريق بين التعبيرات العادية والتعبيرات المزخرفة، يرجع في الحقيقة إلى تأثير المنطق والفكر على دارسي اللغة، وعلمائها الذين كثيراً ما دارت بينهم المناقشات حول علاقة الفكر بالخيال والفلسفة بالشعر، والمنطق بالفن، والجدل بالبلاغة، ووجد هؤلاء أنَّ التفريق بين الفكر والخيال يقتضيهم أنْ يصنِّفوا اللغة إلى لغتين، الأولى لغة الفكر والثانية لغة الشعر، وذهبوا إلى أنَّ التعبير العادي أو العاري هو المطابق للفكر والفلسفة، وأنَّ التعبير المزخرف هو المطابق للخيال والشعر، واستمسكوا بهذه القسمة النظرية التي إنْ جاز لها أنْ تصبح في مجال التفريق بين لغتين، إحداهما لغة علمية صارمة، تستخدم خارج ميدان الشعر، ولغة الانفعال التي تستخدم في ميدان الأدب والشعر، إنَّ مثل هذه القسمة لا يجوز لها أنْ تصح عندما تقصر كلامنا على ميدان التعبير الأدبي، سواء منه المزخرف أو غير المزخرف، ذلك أنَّنا في مجال الأدب لن نجد إلا خيالاً وشعراً وفناً، وأنَّ إدخال المنطق أو الفكر الفلسفي المجرَّد هاهنا ظلماً، خليق كما يقول كروتشه أنْ يلقى ظلاً خادعاً، حقيقياً بأنْ يلتبس الأمر على العقل، ويوقعه في الاضطراب، ويحول بينه وبين رؤية الفن، في كامل رحابته ونقاوته دون أنْ يريه منطقاً ولا فكراً(70).

ثم يزيد كروتشه الأمر توضيحاً حين يهاجم النظرة المنطقية إلى اللغة، تلك النظرة التي فصلت بين النحو والبلاغة، فقد ظن أصحاب هذه النظرة أنَّه ما دامت اللغة نحواً، فينبغي أنْ تكون نظرتنا إليها نظرة منطقية، والذي زاد الأمر فظاعة أنَّ هذه النظرة المنطقية للغة قد فرضت هي الأخرى سلطانها على منهج البلاغة ودراستها، وحين يهاجم كروتشه هذه النظرة المنطقية إلى اللغة إنَّما ينبِّه إلى خطورتها على مناهجنا في دراسة الأدب والبلاغة، فيعتقد أنَّ أسوأ الشرور التي سببها مذهب التعبير (المزخرف)، لتصنيف صور الفكر الإنساني تصنيفاً نظرياً هو ما تعلَّق بنظرة أصحابه إلى اللغة، فإنَّنا إذا سلَّمنا بوجود تعبيرات عارية نحوية فحسب، وبوجود تعبيرات أخرى مزخرفة أو بلاغية لزم عن ذلك أنْ نرجِّع اللغة

إلى التعبيرات العارية، وأنْ تردَّد إلى النحو، وبالتالي (إذ لا مكان للنحو في البلاغة ولا في الفن)، إلى المنطق حيث يسند إليها دور ثانوي، والواقع أنَّ فساد اللغة المنطقي مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمذهب البلاغي في التعبير، وهو يتقدَّم معه جنباً إلى جنب، فقد نشأ معها في العصر اليوناني القديم، ومعاً يعيشان في أيامنا هذه رغم تعارض الأول مع الآخر، وقد كانت الثورات على النظرية المنطقية في اللغة نادرةً جداً، ولم يكن لها نتائج ذات بال، شأنها شأن الثورات التي قامت في وجه البلاغة.

وظل الأمر على هذا المنوال حتى العهد الرومنطيقي، فأصبحنا نرى لدى بعض المفكرين، أو في بعض المراكز المصطفاة شعوراً قوياً بما تمتاز به طبيعة اللغة من قوة خيالية أو مجازية، وبما هنالك من روابط تجعل اللغة أوثق بالشعر منها بالمنطق.

على أنَّ كثيراً من خبرة هؤلاء المفكرين ممَّن ظلوا يرون في الفن رأياً خارجاً عن الفن (المذهب المفهومي أو المذهب الأخلاقي أو مذهب اللذة)، ظلوا كذلك ينفرون نفوراً واضحاً من التوحيد بين اللغة والشعر، وفي رأينا أنَّ هذا التوحيد محتوم وسهل معاً، مادمنا فهمنا الفن على أنَّه حدس، وفهمنا الحدس على أنَّه تعبير، ووحَّدنا بذلك ضمناً بين الشعور واللغة إذا فهمنا اللغة بمعناها الواسع.

فما قصرناه تحكمياً على ما يدعي باللغة الملفوظة، ولا حذفنا منها تحكمياً عنصر النبرة والإشارة، وإذا فهمناها بكامل قوتها، أي إذا فهمناها في واقعها، من حيث هي فعل الكلام نفسه، فما خلطنا بينها وبين مجرَّدات النحو والمفردات، ولا ظننا – بالحماقة – أنَّ الإنسان يتحدث في كل لحظة كما يتحدَّث وفقاً للنحو ووفقاً للمفردات، إنَّ الإنسان يتحدَّث في كل لحظة كما يتحدَّث الشاعر، لأنَّه كالشاعر يعبِّر عن تأثيراته وعواطفه في هذه الصورة التي يسمونها كلامية أو مألوفة، والتي لا تفصلها أيَّة قوة عن سائر الصور التي يسمونها نثرية أو نثرية شعرية أو قصصية أو ملحمية أو حوارية درامية، أو غنائية أو موسيقية، وما إلى ذلك، ولئن كان لا ينبئ الإنسان أنْ يعد كالشاعر (وهو في الحق كذلك، لكونه إنساناً)، فما ينبغي أنْ يسيء الشاعر أنْ يجمع إلى عامة الناس، فإنَّ هذا الجمع يفسِّر لنا لمَّا كان للشعر الراقي سلطان عظيم على كافة النفوس الإنسانية.

فلو كان للشعر لغة خاصة، لغة الآلهة، لما استطاع البشر أنْ يفهموه، لئن كان الشعر يسمو بالبشر، فإنَّه لا يسمو بهم فوق ذواتهم بل داخل ذواتهم، وهكذا ترى الديمقراطية

والارستقراطية الحقَّة في هذه الحالة أيضاً، تلتقيان فيلتقي الفن باللغة، وتلتقي فلسفة الفن بفلسفة اللغة حتى ليمكن أنْ تعرف كل منهما بالأخرى، أي أنْ تعدا شيئاً واحداً ... وأنَّ هذا التوحيد بين الشيئين يعود على الدراسات الفنية والشعرية بفائدة عظيمة، فيخلِّصها من رواسب النظريات المفهومية والأخلاقية، ونظريات اللذة التي لا تزال تلاحظ بوفرة عظيمة في النقد الأدبي والنقد الفني، كما أنَّه يعود بفائدة عظيمة على الدراسات اللغوية التي يحسن أنْ نخلِّصها من المناهج الفسيولوجية، والنفسية الفسيولوجية التي تجري الآن مجرى (المودة) وأنْ نحرِّرها من نظرية الأصل الاصطلاحي، هذه النظرية التي ما تنفك تتجدَّد، والتي تستتبع وراءها المزاوجات الغيبية بين الصورة والإشارة، لأنَّ اللغة لا تفهم على أنَّها إشارة، بل على أنَّها صورة إشارة، أي على أنَّها إشارة للصورة ذاتها، وبالتالي صوَّر ذات لون موسيقي وغناء، إنَّ الصورة هي نتاج عفوي للخيال، لأنَّ الإشارة التي يتفاهم بها الإنسان مع الإنسان تعترض مقدَّماً وجود الصورة، وبالتالي وجود اللغة"[71].

هذا العرض الممتع الذي عرضه علينا كروتشه للنظرة المنطقية للغة، وما ترتب عليها من آثار في المذاهب البلاغية والنقدية جدير بأنْ يلقي الضوء على كثير ممَّا التبس على أذهان الدارسين حين يفرِّقون بين لغة الخيال ولغة المنطق، وحين يفصلون بين اللغة والشعر، وحين يميِّزون بين اللغة العادية واللغة الزخرفية، وحين يزاوجون بين الصورة والإشارة، وكلها تقسيمات خطرة تعود على النقد الأدبي والبلاغة بالضرر البالغ، وتباعد بين الدارسين، وبين الفهم الصحيح لطبيعة اللغة والأدب.

ويرى كروتشه أنَّ خطر علم البلاغة انعكس على اللغة، لأنَّه إذا اعتبرنا التعبير بسيطاً ونحوياً من جهة، وبلاغياً مزخرفاً من جهة ثانية، أصبحت اللغة مرتبطة بالتعبير البسيط وراجعه إلى النحو والمنطق، والحقيقة هي أنَّ اللغة ذات طبيعة خيالية مجازية، وهي أكثر ارتباطاً بالشعر من المنطق، إنَّ الفن حدس والحدس تعبير والتعبير لغة، ونحن نفهم اللغة هنا لا بمعناها الضيق المقتصر على المقاطع والحروف والأصوات والكتابة، وإنَّما بمعناها الواسع القائل إنَّ اللغة هي فعل الكلام، هذا الفعل الذي لا يعني التجريدات النحوية أو لا يفيد أنَّ الإنسان لا يتكلَّم إلا حسب النحو، إنَّه يتكلَّم في كل لحظة مثل الشاعر، ويعبِّر عن مشاعره مثل الشاعر بلغة لا تبتعد كثيراً عن لغة النثر والنثر الشعري، والإنشاء والملحمة والتمثيل والغناء، ولا يضير المرء أنْ يعتبر شاعراً لأنَّ الإنسان شاعر بطبيعته، ولا يضير

الشاعر أنْ يشترك مع الآخرين بصفة الشاعرية لأنَّ الشعر يؤثر في الناس بفعل هذا الاشتراك، وإذا كان الشعر لغة الآلهة، لغة خاصة، لم يفهمه الناس[72].

إذا اقتنعنا بطبيعة اللغة هذه، الطبيعة الشعرية الخيالية، وجب أنْ نتخلَّى عن النظرية التي تذهب إلى أنَّ أصل اللغة هو التوافق، وعن الرأي القائل إنَّ اللغة مجموعة إشارات.

إنَّ اللغة هي مجموعة صور – إشارات، يعني أنَّها مجموعة إشارات تحوَّلت إلى صور ملوَّنة أو موسيقية أو شعرية، إنَّ الصورة – الإشارة هي عمل المخيلة الطبيعي، أمَّا إذا اعتبرنا مجموعة الإشارات فقط ترانا ملزمين بالقول بالنظرية التوفيقية التي تعزو اللغة إلى الله، الذي منحنا الإشارات هذه، وبهذا نرجِّع اللغة إلى أصل مجهول[73].

لذلك يختتم كروتشه مؤلفه في الاستاطيقا بفصل يشرح فيه السبب الذي من أجله أضاف إلى عنوان الكتاب عبارة علم التعبير واللغويات العام، فعلم التعبير واضح من حيث أنَّ الفن عند كروتشه هو التعبير، ولكنَّه ينبغي بهذه الإضافة تأكيد اتحاد علم الجمال بعلم اللغويات؛ لأنَّ فلسفة اللغة هي أيضاً فلسفة الفنن إذ اللغة نوع من التعبير، وعلم الجمال هو علم التعبير الشامل الذي يضم لغة الشاعر، ولوحة المصوِّر، وأنغام الموسيقى على السواء.

الخاتمة:

من خلال ما سبق توصَّل الباحث إلى النتائج التالية:

1– إنَّ التعبير – رغم أهميته – إلا أنَّه ليس إلا عنصراً من عناصر الفن – لا تنفصل عن العناصر الأخرى – إلا نظرياً عند تحليل العمل الفني – وليس هو الوحيد الذي يعطي للعمل الفني قيمته، بل إنَّ القيمة الجمالية للعمل الفني هي تلك القيمة التي تشع من كيان العمل ككل، من علاقات عناصره، تلك العلاقة الجدلية التي لا ينفصل فيها عنصر عن آخر، بل يؤثر (في) ويتأثر (ب) الآخر، ويشكِّل مع مجمل العناصر وحدة العمل الفني.

2– يعد كروتشه أفضل من يمثل النزعة التعبيرية في فلسفة الجمال، إذ يرى أنَّ الجمال في التعبير، وعنده الفكر أربعة أنواع:

- الحدس أو التصوُّر الصادق.
- عملية الإدراك: أي أنَّ الحدس والإدراك يمثلان الجانب النظري للفكر، ويقابله الجانب العملي، وهما: الإدارة الفردية والإدارة الجماعية.

3- يعد كروتشه من أكثر فلاسفة إيطاليا تميُّزاً في القرن العشرين، وكان يؤمن بوجود نوعين من المعرفة، المعرفة التي تأتي عن طريق الفهم، والمعرفة التي تأتي عن طريق الخيال.

والخيال عند كروتشه يوجِّه الفن، وكان يؤمن بأنَّ الفن لا يحاول تصنيف الأشياء كما يفعل العلم، لكنَّه يحس بها ويمثِّلها فقط.

4- يعد كروتشه أنَّ التعريف الجوهري لماهية الفن هي الحدس، ناكراً عديد إحالات وطروحات ومفاهيم سواء أكانت معرفة مفهومية، أو صورية خالصة، أم فلسفية مجردة، أو واقعية مادية، ففي الحدس لا يكون هناك تمييز بين الواقع واللاواقع، إنَّ اللحمة المثالية التي تتكثَّف وتمايز الفن عن الفلسفة والتاريخ، هي في ميزاته الداخلية العميقة، وبعدها الجواني، فمتى تجرَّد الفن من صفة المثالية إلا وتلاشت معالمه وأفل نجمه، كما أضفى كروتشه على الفن العاطفة معتبراً إياها أكثر ما يشجب جوانبه الحدس، ويضمن تماسكه ووحدته، والحدس لا تقوم له قائمة إلا بتمثله للعاطفة، ومنها وحدها ينبجس الحدس، وهي التي تضفي على الفن ما في الرمز من خفة هوائية، لذلك علينا أنْ نرجع إلى النبع العاطفي للصور الفنية مستبعدين الصور المثقلة بالواقعية، كما يعد كروتشه الحدس مدثَّر بدثار الغنائية.

5- رأى كروتشه أنَّ التفرقة بين الشعر والتعبير لا جدوى منها، فالفكرة لا تكون فكرة إلا إذا صيغت في ألفاظ، ولا يكون اللحن الموسيقي ممكناً إلا إذا تحقَّق في أنغام، والصورة التجسيمية لا تكون إلا إذا لونت فحسب، إنَّنا لو جرَّدنا الشاعر من أوزانه، وإيقاعاته وكلماته، فالفكرة الشعرية لم تعد ممكنة، فقد ولد الشعر من هذه الأوزان والإيقاعات والكلمات، وليس في الإمكان الإدعاء أو الزعم بأنَّ التعبير يمكن مقارنته بالبشرة بالنسبة للجسم، إذا كنا نرى أنَّ الجسم كله في كل خلية من خلاياه، وفي كل عنصر من هذه الخلايا هو نفسه بشرة أيضاً، على حد تعبير كروتشه.

ونتيجة لاهتمام كروتشه بعلم اللغة، فقد أشار إلى الصلة بين اللغة والفن، وبيّن أنَّهما ليسا شيئين متمايزين، بل هما شيء واحد، فاللغة ما هي إلا صوت منطوي ومنظَّم بقصد التعبير، وهي إبداع مستمر، واللغة فن؛ لأنَّها تعتمد على التعبير وليس على المحاكاة، فالتأثيرات الحدسية الجديدة تبعث بتعبيرات لغوية جديدة دائماً، وهو يرى أنَّ جمل إنسان

يتكلَّم وفقاً للأصداء التي تردِّدها الأشياء في روحه، أي وفقاً للتأثيرات التي يتأثر بها، ولهذا لا يمكن القول بوحدة اللغة، لأنَّ اللغة لا تتكوَّن من أشياء مادية جاهزة في الخارج يمكن الرجوع إليها، ولهذا تتعدَّد اللغات البشرية؛ نتيجة للاختلافات الفردية في الجوانب التعبيرية للغات.

هوامش البحث:

(1) إبراهيم زكريا، مشكلة الفن، مشكلات فلسفية، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، ط1، 1977، ص36.

(2) جون ديوي، الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم، دار النهضة العربية،(القاهرة،نيويورك) 1963، ص141.

(3) نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، ص ص63-64.

(4) حسين سيد حسن: التعبير الفني والتربية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1960، ص64.

(5) جيروم، ستولنيتز، النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1980، ص373.

(6) إبراهيم زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، (د.ن)، ص46.

(7) المرجع السابق، ص46.

(8) المرجع السابق ، ص46.

(9) جون ديوي: الفن خبرة، مصدر سابق، ص168.

(10) المصدر السابق، ص ص168-169.

(11) المصدر السابق، ص173.

(12) المصدر السابق، ص ص173، 174.

(13) المصدر السابق، نفس الصفحة.

(14) إبراهيم زكريا: مشكلة الفن، مرجع سابق، ص47.

(15) جون ديوي، الفن خبرة، مصدر سابق، ص126.

(16) شبنجلر: تدهور الحضارة الغربية، ترجمة أحمد الشيباني، الجزء الأول، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، (د.ت)، ص350.

(17) المصدر السابق، ص400.

(18) (Croce, Bedet to, My Philosophy, Essays on the Moral And Political of ourtime, New york, 1969, P. 193.

(19) عبد الرحمن بدوي، شوبنهاور، وكالة المطبوعات، دار القلم، (الكويت، بيروت)، د.ت، ص158.

(20) المصدر السابق، ص167.

(21) المصدر السابق، نفس الصفحة.

(22) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت)، ص565.

(23) مجاهد عبد المنعم مجاهد، علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، عالم الكتب، بيروت، الطبعة الثالثة، 1986، ص151.

(24) سنتيانا، جورج: الإحساس بالجمال، ترجمة محمد مصطفى، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ص214.

(25) إرنست كاسيرر: مقال في الإنسان، ترجمة د. عباس إحسان، دار الأندلس، بيروت، ص246.

(26) هبروم ستنولينز: النقد الفني، ترجمة د. فؤاد زكريا، الهيئة المصرية للكتاب، الطبعة الثالثة، ص238.

(27) مجاهد عبد المنعم مجاهد: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، مرجع سابق، ص153.

(28) المرجع السابق، ص ص153-154.

(29) المرجع السابق، ص157.

(30) المرجع السابق، نفس الصفحة .

(31) Brehier: Hist, de La Philoso Phie, 11 Chap. P. 1060.

(32) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(33) محمد غنيمي هلال: العقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنر، (د.ت)، ص298.

(34) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص298.

(35) إيليا مادي: نظرية الفن الصافي، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1989، ص555.

(36) إيليا مادي: نظرية الفن الصافي، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1989، ص555.

* التعبير: المقصود به في الفن، هو إقامة انعكاس معادل للمضمون المراد إثباته، على اعتبار أن الفنان لابد أن يضمن عمله مضموناً درامياً أو فنياً يبغي نشره أو التعريف به من خلال الفن، بالإضافة إلى إثبات وجهة نظر الفنان وذاته، داخل نفس مرحلة التعبير، (كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، ص87).

(37) كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدوروبي، دار الفكر العربي، ط1، 1947، ص ص57-58.

(38) المصدر السابق، ص58.

(39) المصدر السابق، ص58.

(40) المصدر السابق، ص59.

(41) المصدر السابق، ص59.

(42) المصدر السابق، ص60.

(43) كاسيرر، أرنست: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية أ، (مقال في الإنسان)، ترجمة يوسف نجم، دار الأندلس، (بيروت، نيويورك)، 1961، ص ص251، 253.

(44) إبراهيم زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، (د.ت)، القاهرة، ص236.

(45) شارل، لالو، مبادئ علم الجمال (الاستاطيقا)، ترجمة مصطفى ماهر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1959، ص48.

(46) كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، مصدر سابق ص63.

(47) See Croce, Bendet to: The Essence of Aesthetic, London, 1978, P. 140.

(48) إيليا داوي، الفن الصافي، مرجع سبق ذكره، ص565.

(49) المرجع السابق، ص565.

(50) المرجع السابق، ص566.

(51) B. Croce: La poesie, P. 2-8, 39-44, 92.

(52) دائرة المعارف البريطانية، طبعة 14، سنة 1932، ص263 إلى ص272.

(*) وخير من أشار بالإلهام، وبواسطة الشاعر الإلهية، هو أفلاطون في موقفه من الشعر والشعراء، فهو من جهة يذكر وساطتهم الإلهية عن طريق الإلهام، وهو من جهة أخرى يهاجمهم من نواحي تصويرهم مظاهر الأشياء، وإثارتهم العاطفة إثارة قد تكون غير مأمونة العاقبة، ونزعتهم غير العلمية، ثم يهاجمهم لأنَّ منهم من يسيئون في الإفادة من موهبتهم، فيخضعون فيها لطغيان الجماهير أو طغيان الحكام المستبدين، ولكنَّه يعود فيقر فائدة الشعر الذي يمجِّد الإلهة والأبطال وفضلاء الناس، ويرجِّح الشعر ذا الطابع الغنائي المصحوب بالموسيقى بجدواه في تربية الشعب (محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص347).

(53) B. Croce: La Posesie. P. 32-33.

(54) Ibid: P. 35.

(55) B, Croce: Esthitique, P. 27.

(56) Croce (Bendetto): La Poesie, Indroduetion a La Critique et a et a L. Histoire de la a Poesie et de La Litterature, Paris 1951, PP. 8-11.

(57) B. Croce: La Poesie, 118-120.

(58) B. Croce, op. cir, P. 20-21.

(59) B. Croce: La Poesie, P. 145.

(60) B. Croce, op. cir, P. 145-149.

(61) B. Croce, op. cir, P. 149.

(62) B. Croce: La Poesie, 146-147.

(63) B. Croce: "Brevaire d, Esthetique", Trad. Franc Par. C. Bourgin, Paris, Payot. 1923. PP. 59-60.

(64) زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، (د.ت)، ص56.

(65) كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، مصدر سابق ، ص64.

(66) المصدر السابق،

(67) المصدر السابق، ص64.

(68) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، القاهرة، ص79.
(69) كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، مصدر سابق، ص65.
(70) المصدر السابق، ص66.
(71) المصدر السابق، ص ص66–69.
(72) د. علي أبو ملحم، نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، ص101.
(73) المرجع السابق، ص102.