

موت الفن عند هيجل

دراسة نقدية

أ.م. د. قيس إبراهيم مصطفى

جامعة الموصل / كلية الفنون الجميلة

مقدمة البحث

أولاً: مشكلة البحث :

لقد تطورت الدراسات العلمية الخاصة بما اصطلح عليه (علم المستقبل) الذي يهتم بالمحتمل والممكن والمفضل من المستقبل، والذي يقوم على مبدأ استخلاص العبر والشواهد من الماضي والحاضر . وما يهمننا في ميدان بحوثنا في الفنون الجميلة ، هو دراسة مستقبل الفن . فاعلم المهتمين بالدراسات الفنية ينظرون في ماضي الفن وحاضره، وغاب عن كثيرين منهم التفكير في مستقبله . وتعد النظرية الفكرية التي قدمها (هيجل) عن مستقبل الفن واحدة من ابرز هذه النظريات . وعلى الرغم من أن (هيجل) لم يكن أول ولا آخر من تحدث عن مستقبل الفن ، إلا أن فكرته في موت الفن وما تحمله من نزعة تشاؤمية وعدمية تعد الأهم والأجدر لدراستها تحليلاً ونقداً .

لذلك يمكن صياغة مشكلة البحث بالسؤال الآتي : هل صحيح أن الفن آيل للزوال وأنه سيتلاشى ويموت . أي هل أن فكرة موت الفن عند (هيجل) يمكن تصديقها على أنها حقيقة حتمية ستقع ضمن حركة ومسيرة الفن عبر تاريخه وحاضره ومستقبله .

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه :

تكاد تغص مكتباتنا اليوم، بالكتب والدراسات التي تتحدث عن تاريخ الفن وحاضره ، أما عن مستقبل الفن أو مصيره فلا نكاد نعثر على كتاب اهتم بهذا الموضوع . والحقيقة هناك قلة من الفلاسفة والباحثين الذين اهتموا بدراسة مستقبل الفن . وقد كان الفيلسوف (هيجل) ، بحق ، من أبرزهم . وكانت نظريته في موت الفن ليست مثيرة للدهشة ، فحسب ، بل مثيرة للجدل . كما إنها على درجة كبيرة من الأهمية ، إذ أنها ستفتح الباب واسعاً أمام دراسات أكثر عمقاً واستشرافاً لمستقبل الفن على المدى القريب أو البعيد . وبالنسبة لنا نعتقد أن دراسة مستقبل الفن أو مصيره لا تقل أهمية عن دراسة ماضيه وحاضره . لذلك تكمن أهمية البحث والحاجة إليه إلى أهمية موضوع مستقبل الفن ومصيره ، وما قدمه (هيجل) من مبررات حول فكرة موت الفن وزواله . هذه المبررات التي سنضعها تحت مجهر النقد ستكون بالأساس ، عينة نماذج التحليل في إجراءات البحث .

ثالثاً: أهداف البحث :

يهدف البحث الحالي إلى :

تقديم دراسة تحليلية ونقدية عن نظرية (هيجل) في موت الفن .

رابعاً: حدود البحث :

لما كان البحث ذو طبيعة فكرية ، فإن حدوده الزمنية والمكانية ستكون مفتوحة ، أما حدوده الموضوعية فتتضمن :

تحليل مفهوم موت الفن في فلسفة (هيجل) .

نقد مفهوم موت الفن عند (هيجل) .

خامساً : منهج البحث :

انطلاقاً من طبيعة البحث الفكرية ، اعتمد الباحث المنهج الوصفي لتحليل المحتوى الفكري الذي طرحته نظرية (هيجل) في موت الفن ، من خلال عرض موضوعاتها ذات الصلة بحدود البحث ، ثم التعرض لها بالتحليل والنقد ، بما يسهم في تحقيق هدف البحث .

سادساً : تحديد المصطلحات :

الموت :

الموت لغةً : (مات يموت) مَوْتًا ، وماتَ (يَمُوتُ) ، ... وماتَ (ضِدَّ حَيٍّ) ، قال الأزهرى عن الليث : الموت خلق من خلق الله تعالى . وقال غيره : الموت والمَوْتَانِ ضِدُّ الحياة . ومن المجاز : الموت : السكون ، يقال : (مات : سَكَنَ) ، وكل ما سَكَنَ فقد مات ، وهو على المَثَلِ ، ومن ذلك قولهم : ماتت الرياحُ ، إذا رَكَدَتْ وسكنت^١ .

الموت اصطلاحاً : عند التهانوي (الموت هو عدم الحياة عما من شأنه أن يكون حياً ... وقيل الموت كيفية وجودية يخلقها الله تعالى في الحي وهو ضد الحياة ، لقوله تعالى (الذي خلق الموت والحياة) ... والجواب أن الخلق ههنا بمعنى التقدير دون الإيجاد ، وتقدير العدم جائز كتقدير الوجود . وقيل هو تعطل القوى عن أفعاله لبطلان آلتها^٢ .

والموت في المعجم الفلسفي : فقد (قيل إن الموت موتان : موت إرادي ، وموت طبيعي ، وكذلك الحياة حيتان : حياة إرادية ، وحياة طبيعية . عنو بالموت الإرادي إماتة الشهوات ، وترك التعرض لها ، وعنو بالموت الطبيعي مفارقة النفس البدن ، وعنو بالحياة الإرادية ما يسعى له الإنسان في حياته الدنيا من المأكَل والمشارب والشهوات ، وبالحياة الطبيعية بقاء النفس السرمدي في الغبطة الأبدية بما تستفيده من العلوم الحقيقية ، وتبرأ من الجهل^٣ .

الفن :

الفن لغةً : (الفنُ : الحالُ)

والفنُ : (الضرب من الشيء كالأفنون) .

والفنُ : (التزيينُ) . (وافتنَّ الرجلُ : أخذ في فنون من القول)

ويقال : افتنَّ في حديثه وخطبته : إذا جاء بالأفانين^٤ .

والفن اصطلاحاً : هو (بالمعنى العام جملة من القواعد المتبعة لتحقيق غاية معينة جمالاً كانت ، أو خيراً ، أو منفعة . فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سمي الفن بالفن الجميل ، وإذا كانت تحقيق الخير سمي الفن بفن الأخلاق ، وإذا كانت تحقيق المنفعة سمي الفن بالصناعة .

أما الفن بالمعنى الخاص فيطلق على جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة الشعور بالجمال ، كالتصوير ، والنحت ، والنقش ، والتزيين ، والعمارة ، والشعر والموسيقى وغيرها . وتسمى هذه الفنون بالفنون الجميلة^٥)

التعريف بالفيلسوف هيجل :

ولد جورج فيلهيلم فريدريك هيجل سنة (١٧٧٠م) بمدينة اشتوتجارت بألمانيا ، وتوفي بمرض الكوليرا سنة (١٨٣١م) . يعد من ابرز الفلاسفة المحدثين وأوسعهم شهرة ، مثالي موضوعي . تميزت فلسفته بصعوبة تراكيب لغتها ، جعلت الكثير من المهتمين ينصرفون عنها . ألف عدد كثير من الكتب منها : علم المنطق ، ظاهرة الفكر ، فلسفة الدين ، فلسفة القانون ، فلسفة التاريخ ، دائرة معارف العلوم الفلسفية . ومن هذه المؤلفات وغيرها يتضح اتساع مساحة الموضوعات التي تناولها وعمق مضامينها .

^١ - الزبيدي . محمد مرتضى الحسيني ، تاج العروس من جواهر القاموس ، ج ٥ ، ص ٩٨ .

^٢ - التهانوي . محمد علي ، كشف اصطلاحات الفنون ، ج ٢ ، ص ١٦٦٨ .

^٣ - جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج ٢ ، ص ٤٤١ .

^٤ - الزبيدي . محمد مرتضى الحسيني ، تاج العروس من جواهر القاموس ، ج ٣ ، ص ٥١٥-٥١٦ .

^٥ - جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج ٢ ، ص ١٦٥ .

أما مؤلفه الآخر ، علم الجمال ، فهو يمثل مجموعة من المحاضرات التي ألقاها على طلبة جامعة برلين للفترة من (١٨١٧-١٨٢٩م) ١. وأصبح من خلالها واحداً من أعظم المنظرين المحدثين في علم الجمال وفلسفة الفن .

الإطار النظري للبحث

١- المفهوم العام للموت عند هيجل:

إذا كان الموت قد شكل مصدر قلق للإنسان الفرد عبر حياته اليومية المستمرة فإنه بالنسبة للدين والفلسفة ، قد شكل القضية المركزية الأساس في التصور العقائدي أو التفكير الفلسفي . ويعد الموت بوصفه ظاهرة مناقضة للحياة أو مرادفاً للعدم ، المبحث الأخير لمباحث الفلسفة المختلفة ، وذلك لأنه يصل بالفلسفة إلى غاياتها النهائية .

وقد وصفت فلسفة هيجل العامة بأنها فلسفة الموت . وهذا يعني اهتمام هيجل بقضية الموت ، حيث كان يدرك بشكل مؤلم وعنيف حقيقة الموت ووقعها في مسيرة حياة الفرد والجماعة . فهو يقول (إنه لا يسعنا إلا أن نشعر بالحزن العميق لوصمة الفساد الشامل... ودون مبالغة خطابية تشكل مجموعة المآسي الحقيقية التي حلت بأكثر الأمم والسياسات نبلاً وأرفع الأمثلة للفضائل الخاصة مشهداً مفزعا للغاية وتثير إنفعالات من أعماق الانفعالات وأكثرها ألماً وأساساً وهي إنفعالات لا تقابلها نتيجة تعوضها ، وتلقى في مشاهدتها عذاباً عقلياً) ٢. وهيجل يرى في الموت أنه (أمر غير متعلق على الإطلاق بالنسبة للفهم فإنه مطلوب لازم على نحو مطلق للعقل. فالعقل لا يمكن له أن يدرك أي شيء إلا ما يحمل موته بداخله . ومعنى ذلك أن العقل يرى كل موضوع ، وكل شخص في حدود ذاته وضده ، أي وجوده وانتقاضه . وهذا ما يعادل تماماً قولنا أن كل لانهائي لا يكون حقاً لانهائياً إلا إذا كان قد إستغرق الموت بداخله على أنه جوهرى بالنسبة لوجوده ذاته) ٣.

ولما كان الروح المطلق هو كل شيء في فلسفة هيجل، وكل شيء في فلسفته هو الروح المطلق (الفكر) ، فإن الإنسان يفنى ليفسح المجال للروح المطلق بالخلود (فوصف الإنسان عند هيجل بأنه فرد تاريخي حر يعني أنه متناه على الصعيد الأنطولوجي وأنه (دنيوي) أو مرتبط بالمكان والزمان على المستوى الميتافيزيقي، وبأنه (فان) على المستوى الفينومينولوجي. ويبدو الإنسان في هذا المستوى الأخير كائنًا واعياً بموته باستمرار كثيراً ما يتقبله بغير تحفظ بل ويتطوع في بعض الأحيان ، من تلقاء نفسه بإيقاع الموت بذاته) ٤ ، فالموت إن كان إرادياً أو طبيعياً فهو مسألة حتمية في المنهج الهيجلي الجدلي التاريخي (فلا حياة دون موت . فالموت من حيث هو كذلك ليس موضوعاً للمعرفة - أي أنه لا يمكن أن يفهم - ولكن مادام أنه يحتضن دياكتيكياً من العقل فليس هناك معرفة إذن بدون الموت) ٥. وهذا يعني أن هيجل قد جعل قضية الموت هي قضية الحياة المركزية ، ويمكن القول أن هيجل (قد نجح في أن يضع تصور الفناء الإنساني في قلب المركز من الوجود الإنساني ، وهو إنجاز لم يسبقه إليه أي من المفكرين السابقين عليه ... ولقد نجح حقاً في أن يجد مكاناً للموت في تركيب الفكر) ٦.

ولو أمعنا النظر في المفهوم العام للموت عند هيجل لوجدنا أنه لا يتعدى تلك التصورات الدينية التي كان قد إطلع عليها في الديانة المسيحية واليهودية . ففي كتابه (محاضرات في فلسفة التاريخ) يكشف هيجل النقاب عن أن هذا الشيء الذي يتم تحقيقه إنما يستند أساساً إلى خطة وضعها الله، ويختتم المحاضرات بالقول بأن (هذه البصيرة وحدها يمكنها أن تصالح الروح مع تاريخ العالم، والواقع أن ما حدث ويحدث كل يوم لا يأتي فحسب من الله وبموافقة الله وإنما هو بالأساس عمل الله ذاته) ٧. فالموت

١ - الديدي . عبد الفتاح ، هيجل ، ص ٩-١٧.

٢ - شوردن. جاك ، الموت في الفكر الغربي ، ص ١٦٣ .

٣ - كارس . جيمس ب ، الموت والوجود ، ص ٤٦٨ .

٤ - شوردن. جاك ، الموت في الفكر الغربي ، ص ١٦٤ .

٥ - كارس . جيمس ب ، الموت والوجود ، ص ٤٦٨ .

٦ - كارس . جيمس ب ، الموت والوجود ، ص ٤٧٠ .

٧ - شوردن . جاك ، الموت في الفكر الغربي ، ص ١٦٦.

مقرر في التراث الديني ولا سبيل للفلسفة إلا حمل قضية الموت إلى الفكر (فلقد عبر المسيحيون عن دهشتهم أمام حقيقة أن هناك حياة على الإطلاق . كما أن التراث اليهودي يعرف أن صمت الموت يتحدى الأحياء لأن يواصلوا الحوار الذي يستبقي التاريخ مفتوحاً . ولم تكف طموحات هيجل الكبيرة أن يذهب إلى أبعد مما وصلت إليه المسيحية أو اليهودية ولا أن يستبدلها بشيء آخر من إختراعه . بل أن طموحاته كانت ببساطة أن يدلل على أن ما أسماه المسيحيون الأيمان وما أسماه اليهود الحوار والخطاب هو ما يسميه الفيلسوف الحق) ١ . ومعنى هذا أن الموت حق وحقيقة .

٢_ مفهوم الفن عند هيجل :

لقد إتسمت فلسفة هيجل العامة والخاصة في الفن والجمال بنزعة ميتافيزيقية مثالية متأثرة بالفلسفة الإغريقية القديمة. وإذا أراد الباحث أن يفهم فلسفة هيجل الفنية والجمالية عليه أن يلم بفلسفته العامة، لأن هيجل حاله حال الآخرين (ينتمي إلى الفئة التي تقحم فلسفتها غير الفنية على نظرتها إلى الفن أو التي تقرض منظورها الفلسفي على منظورها الفني . ولهذا السبب عينه لابد من الدخول إلى فلسفة الجمال عند هيجل من هذا الطريق نفسه وأعني به طريق فلسفته النسقية نفسها) ٢ .

نظر هيجل إلى جميع مظاهر الكون والحياة والإنسان على أنها مظهر حقيقي من مظاهر الروح المطلق (الفكر) والروح المطلق هو مصطلح قصد به هيجل الفكر بوصفه الحقيقة الكلية المطلقة اللا مشروطة والأبدية والمعبرة عن الحرية والإرادة ، والفن يقع ضمن هذه الظواهر إن لم يكن في مقدمتها ، والحقيقة أن الروح المطلق إذا قيض له أن يتجلى للعيان فأمامه ثلاثة وسائل ، وهي : الفن والدين والفلسفة ، ومن هنا يدخل الفن في نظر هيجل ضمن موضوعات الفكر المطلق شأنه شأن كل من الدين والفلسفة ، ومن هنا فقد أعطى الفن مكانة رفيعة ولكن وعلى الرغم من هذه المكانة المرموقة ، إلا أنه (أي الفن) يبقى في نظره في مستوى أدنى من الدين والفلسفة (فهو ليس بالوسيلة المثلى التي تعيد إلى الوعي الفكري غرائزه الصحيحة . فالفن مهما كان هدفه وإتجاهه وخط سيره يمثل الماضي ويبقى ماضياً) ٣ . وذلك لأن الفن يبقى عاجزاً عن تجسيد أو تمثيل الأفكار ذات الطبيعة العقلية الخالصة.

لقد وضع هيجل تعريفاً مميزاً للفن ، وذلك بالرجوع إلى نسقه العام في الفلسفة ومفاده أن (الفن شكل خاص يتجلى فيه الروح) ٤ . فالفن عنده هو بروز الفكرة بشكل محسوس ، والفكرة هي مضمون الفن ، والتصوير المحسوس التخيلي شكله ولكي تتداخل ظاهراته ينبغي على المضمون، بتحوله إلى صنيع فني ، أن يبدو قادراً في ذاته على هذا التحول ٥ . ولما كان منهج الفن هو أن يقوم مضمونه الفكري بالبحث عما يناسبه من شكل حسي، فإنه ، بالنسبة لفلسفة هيجل ليست كل المضامين الفكرية قادرة في الفن، أن تجد لها تمثيلاً في الأشكال الحسية ، وبعبارة أوضح لما كان (الفن تمثيل حسي للحقيقة ، فهذا يعني أنه لا يستطيع تقديم الموضوعات التي ليست قابلة للتمثيل الحسي ، ولهذا فإن دائرة الفن محدودة بحدود هذه الموضوعات) ٦ .

إن جوهر الفن هو تجسيد الفكرة. بحيث تصبح قابلة للإدراك الحسي، ولكن الفكرة عند هيجل مرتبطة بقوانين الجدل وأحكام الكم والكيف ومبادئ التناقض والصراع الأزلي ، فهي لذلك ليست ثابتة بل متغيرة ومتطورة دياكتيكياً، ومن هنا تبرز غاية الفن عند هيجل ، حيث جعل الفن وسيلة من وسائل معرفة الحقيقة ومعرفة المطلق فيقول (إذا بلغ الفن غايته القصوى فإنه لا يلبث أن يسهم مع الدين والحياة في تفسير المطلق وإلقاء الضوء على جوانبه وكذلك في إيضاح كل ما يتعلق بحقائق الروح وبالأفكار الإنسانية الأشد عمقاً ، وفي مجال الفن تتجلى الحقيقة أي المطلق الجمالي عن طريق الوسيط

١ - كارس . جيمس ب ، الموت والوجود ، ص ٤٥٦ .

٢ - الديدي . عبد الفتاح ، هيجل ، ص ١٦٩-١٧٠ .

٣ - المصدر السابق ، ص ١٧٦ .

٤ - هيجل ، المدخل إلى علم الجمال ، ص ١٤ .

٥ - هويسمان . دني ، علم الجمال ، ص ٧٠ .

٦ - درمضان بسطوايس محمد غانم ، فلسفة هيجل الجمالية ، ص ٢١٨ .

الحي كالعماراة والموسيقى والصور الشعرية الخيالية^١. والحقيقة أن هيجل كان يدرك ، أن الفن ذي الطبيعة الحسية ، يختلف ، من حيث الإدراك ، عن طبيعة الدين الروحية ، وطبيعة الفلسفة العقلية.

٣ _ علاقة الفن بالدين والفلسفة عند هيجل :

لا شك أن الفن والدين والفلسفة ترتبط لدى الإنسان ، في فكرة ، إرتباطاً يختلف قيمته وشدته باختلاف مذاهبه وآرائه . فهو عند هيجل ، يكون مرجعيته ، الروح المطلق الذي أساسه الفكر . حيث (يظهر الروح المطلق في ثلاث صيغ : في الفن والدين والفلسفة . فهو في الفن يتعرف على نفسه في صيغة المعرفة ، وفي الدين في صيغة التأمل ، وفي الفلسفة في صيغة الفهم)^٢. إن الميادين الثلاثة التي يظهر فيها الروح المطلق (الفن والدين والفلسفة) تبدو لدى هيجل ذات مضمون واحد مشترك ولا تختلف إلا في أشكالها (ففي الدين يرقى الإنسان بنفسه إلى ما فوق إهتماماته الخاصة وإلى ما فوق آرائه وتصوراته ومنازعه الشخصية وإلى ما فوق معرفته الفردية ، بإتجاه الحق ، أي بإتجاه الروح الذي هو في ذاته ولذاته ، وكذلك الفلسفة : فموضوعها هو هذه الحقيقة عينها ، وهي تعقل الحق ولا موضوع لها سوى الله)^٣. فهذه الميادين ترتبط مع بعضها البعض ، جدلياً ، من خلال الروح المطلق بوصفها تجليات عنه. وعلى هذا الأساس ساوى ، هيجل ، بين الفن والدين والفلسفة ، في المرتبة والمنزلة ، ولكن من زاوية واحدة فقط ، وهي أن هذه الميادين تعد أعلى ضروب النشاط العقلي . فموضوع الفن وشغله الشاغل ، هو تظهير الروح المطلق ، ليشترك مع الدين والفلسفة للتعبير عما هو إلهي . ولكن ومن زاوية أخرى نرى أن هيجل قد رجح كفة الفن (لكونه يمتلك المقدرة على إعطاء تلك الأفكار الرفيعة تمثيلاً حسياً يضعها في متناولنا)^٤. فالفن من دون الدين والفلسفة قادر على تجسيد الفكر وتمثيله حسياً . ولكن ومن هذه الزاوية ، تحديداً ، ولهذا السبب نفسه، سيتخلى الفن عن مرتبته ومنزلته المتقدمة لصالح الدين والفلسفة ، وذلك لعدم قدرة الفن عن تمثيل الروح المطلق إلا في الموضوعات ذات الطابع الحسي المادي . هذا من جانب ومن جانب آخر ، فأن الفن ما أن يشرع في التعبير عن مضمون الدين (الإلهي) ، فإنه سيتخلى عن مرتبته المتقدمة لصالح الدين . لأن الفن في هذه الحالة سيكون وسيلة لخدمة الدين وأغراضه ، وليس غاية في ذاته ، وهذا هو واقع الفن عبر تاريخه الطويل . ولم يغب ذلك عن فلسفة هيجل ، سيما عندما نظر إلى ما آلت إليه الفنون في عصره ، حيث قال (إن الفن بالنسبة إلينا لم يعد أسمى الأشكال التي تؤكد فيها الحقيقة وجودها)^٥.

٤ _ مفهوم الجمال عند هيجل :

من الصعب ، مؤكداً ، على الفلاسفة وعلماء الجمال ، أن يضعوا تعريفاً للجمال، يكون مدخلاً تتوضح من خلاله نظرتهم الفلسفية عنه، ومن خلال النسق الفلسفي الكلي لهيجل (فالجمال هو شكل هام من أشكال تجلي الروح المطلق تجعل من الضروري أن نلقي نظرة على الكل الهيجلي حتى نحدد موقع الجمال أو الجمال الفني عنده)^٦. لذلك ، فعندما شرع هيجل في دراسة علم الجمال إرتأى أن يبدأ من باب فكرته ، من مفهومه وكيته ، أساساً ، وليس من باب تظاهراته وخصوصياته المختلفة . فالجمال بالنسبة له ، هو الفكرة ، والفكرة (هي وحدة المفهوم والواقع . المفهوم هو النفس ، والواقع هو الغلاف الجسمي . والمفهوم المتحقق واقعاً هو الفكرة)^٧. وعلى ذلك (يصدر هيجل تعريفه المشهور عن الجمال بأنه المظهر الحسي للفكرة ، والفن نفسه عند هيجل هو يقظة الإحساسات الملائمة المحببة عن طريق

^١ - أبو ريان . محمد علي ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ٤٤ .

^٢ - م. أوفسيانكوف. ن، سمير نوبا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ص ٢٨٥ .

^٣ - هيجل ، فكرة الجمال ، ج ١ ، ص ١٢ .

^٤ - هيجل ، المدخل إلى علم الجمال ، ص ٣١ .

^٥ - هيجل ، فكرة الجمال ، ج ١ ، ص ٢٣ .

^٦ - د. وفاء محمد إبراهيم، علم الجمال/قضايا تاريخية ومعاصرة ، ص ٦٤ .

^٧ - هيجل ، فكرة الجمال ، ج ١ ، ص ٢٦ .

خلق الأشكال التي تعطي مظهر الحياة. والمهم أن نلاحظ في الفن وفي الجمال ذلك الانتقال اللانهائي من المحدود إلى اللامحدود عند هيجل . فالفن وحده قادر على التعبير عن الباطن بالظاهر وعن الفكرة بالشكل . ولا وجود للجمال إلا بالفن) ١. وقد يبدو للوهلة الأولى أن هذا التعريف يغطي بشموليته جميع مظاهر الجمال في الكون والحياة والفكر والفن ، وهذا غير صحيح ، فعندما قرر هيجل بأن الجميل هو القادر على إظهار فكرته ، فمعنى ذلك أن الجمال عنده ، لا يكمن إلا بالمدرجات الحسية ، أما المدرجات العقلية فليس لها فيه وجود في عالم هيجل الجمالي . وهكذا غيب الجمالات المدركة عقلياً والمتمثلة بالمعاني الاعتبارية والقيمية، قائلاً: (إنه ماهية الجميل ، بالفعل ، ألا يكون الموضوع المتمتع بهذه الصيغة مدنياً بشيء لتأثيرات خارجية : مفهومة وغايته ونفسه ، وكذلك تعينه وتنوعه وواقعه الخارجي بوجه العموم ، يكمن مصدرها جميعاً في داخله، ذلك مادام يستمد حقيقته من وحدته المحايثة ومن توافق مفهومه مع كينونته) ٢. ولو عدنا إلى تعريف الجمال، لوجدنا إصراراً من قبل هيجل على وجوب أن تكون الفكرة، وحدها هي صاحبة الوجود الواقعي، وما عداها لا يكون واقعياً أبداً ، قائلاً (فهذه الظاهرة أو تلك ظاهرة حقيقية، لا لأن لها وجوداً خارجياً أو داخلياً، أو لأنها واقع بوجه عام، وإنما بقدر ما يكون واقعها مطابقاً للمفهوم . فعندئذٍ ، وعندئذٍ فحسب يغدو ما هو كائن واقعياً وحقيقياً) ٣.

وفي إصراره هذا يعطينا مؤشراً مبكراً على عدم إهتمامه بالأشكال المجردة حتى وإن بدت لحواسنا على أنها جميلة (لأن الوجود الحسي المحض، بما هو كذلك ، ليس جميلاً ، لكنه يصبح جميلاً حين يدرك العقل تألق الفكرة من خلاله) ٤. ومن هنا يمكننا إدراك سر تحامله على الفنون التجريدية أو الزخرفية التي لا يرى فيها إلا تزييناً لمبادئ مجردة.

أما موقف هيجل من مسألة الجمال الطبيعي فقد أخذ مكانة واسعة في أبحاثه الجمالية ، ليس لأهمية هذا النوع من الجمال عنده ، ولا لغرض بيان الأساس الذي يقوم عليه أو المكامن الخفية وراءه ، وإنما لكي يثبت أن الجمال الطبيعي جمال غير حقيقي، فحاول الانتقاص منه . فالطبيعة غير عاقلة وهي زائلة وهي بعيدة عن الروح المطلق وغير قادرة على التعبير عنه ، وعلى هذه الأسس رأى هيجل أن الجمال الفني أعلى مرتبة وقيمة من الجمال الطبيعي لأن الجمال الفني وليد الحرية والإرادة والوعي وهو من إبداع الروح الإنساني وإتحادها بالروح المطلق ، وعليه فالمنظر الطبيعي برأيه ليس جميلاً بذاته ، ولكنه سيغدو جميلاً حالما تمتد إليه يد الفنان لتعيد عرضه علينا من خلال العمل الفني . وصورة الإنسان ، هي الأخرى، ليست جميلة إلا في العمل الفني ، فهو يرى أن (التمثال يكون إنساناً بدرجة أكبر من الإنسان نفسه) ٥. ولكن يجب ألا يفهم من هذا الكلام أن هيجل يدعو أو يشجع على محاكاة الطبيعة . فهو يرفض محاكاة الطبيعة . مثلما رفضها ، من قبله ، أفلاطون ، حين عدها محاولة لإعادة صنع ما موجود في الطبيعة حيث وجد أن هدف الفنان من محاكاة الطبيعة (أن يمتحن نفسه ، أن يظهر براعته، وأن يلتذ بكونه صنع شيئاً له ظاهر طبيعي... يلتذ بصنيعه، يلتذ بعمله الذي به قلد الله ، الفاطر، الخالق وواهب السعادة) ٦ . وهنا نلاحظ إتقانة ذكية من هيجل في أن جانباً من جوانب المحاكاة ينطوي على مضاهاة الخالق في خلقه، ولكن هل كان رفض هيجل لنظرية محاكاة الطبيعة منطلقاً من موقف ديني أو إعتباري آخر؟ وفي الحقيقة ، لقد وجد هيجل أن التشابه الذي يسعى الفنان لتحقيقه بين عمله الفني وبين الطبيعة ، سيما الطبيعة العضوية ، يبقى على الدوام دون مستوى الكمال (ويرجع عدم كمال هذا الفن إلى أن تصاويره تبقى على الدوام ، رغماً من جهود الدقة، أكثر تجريداً من الأشياء الطبيعية في وجودها المباشر ... والحال أن ما يجعل هذه التمثيلات شديدة النقص ونائية البعد عن الكمال هو إفتقارها إلى الروحية) ٧.

١ - الديدي ، عبد الفتاح ، هيجل ، ص ١٧٥.

٢ - هيجل ، فكرة الجمال ، ج ١، ص ٣٨ .

٣ - المصدر السابق ، ص ٣٢ .

٤ - سيتس، ولتر ، فلسفة هيجل ، ص ٦٠٣ .

٥ - الديدي ، عبد الفتاح ، هيجل ، ص ١٧٠ .

٦ - هيجل ، المدخل إلى علم الجمال ص ٣٥ .

٧ - المصدر السابق ، ص ٤٠ .

٥- أقسام الفن عند هيجل :

يتكون الفن من شكل ومضمون ، ولكن عند هيجل ، يأخذ الفن تفسيراً أبعد وأعمق من ذلك ، فهو طبيعة العلاقة بين الشكل والمضمون، وهذه العلاقة يحددها الروح المطلق (الفكر) ، وينفذها المضمون (الفن) يتبنى صورة أو شكلاً معيناً لا لوجود هذا الشكل سلفاً ولا لأنه يعثر على هذا الشكل قائماً تحت ناظره وبين يديه أو لأنه لا يجد أمامه سوى الشكل بعينه... وإنما يختار الفن هذا الشكل أو ذاك بدافع أصيل من المضمون العيني نفسه . فهذا المضمون هو الذي يحضه على استخدام شكل معين... فلا بد له من شكل يقع عليه في الخارج . وتقوم الفكرة العينية بتوليد شكلها الحقيقي على نحو صادق . وينشأ المثل الأعلى بقدر درجة الإنسجام بين كل من الشكل والفكرة العينية . والواقع أن الشكل الخارجي أو المظهر الخارجي ليس له سوى مبرر واحد وهو إظهار الباطن^١ . ولما كان الفن عند هيجل هو تجلي الفكرة بطريقة حسية فهذا يعني أن (مضمون الفن هو الفكرة، أما شكل هذا الفن فهو التجسيد الحسي الصوري، وهو لا يفهم الفكرة كشيء مجرد، ففكرة الجميل ليست فكرة منطقية ، بل تتجسد في الواقع بعد أن تدخل في وحدة مباشرة . والواقع أن إختلاف الأشكال الفنية تابع لكيفية العلاقة بين الفكرة ، وبين شكلها الخارجي أي تابع لتطور المثل الأعلى ، فحين يكون المثل الأعلى مجرداً يكون التجسيد الخارجي للفكرة مجرداً^٢ .

وفي ضوء ذلك، يتحدد الفن عند هيجل في ثلاثة أقسام أو أنماط مختلفة :

الأول : الفن الرمزي : وهو أول الفنون وأقدمها تاريخياً وفيه نشأ الفن، حيث استخدم الفنان الرموز والإشارات للتعبير عن الفكرة، ويحضى هذا الفن بالقدرة على تأويل المعنى يصل إلى الخروج عن المعنى نفسه . (ويلاحظ أنه في أعمال الفن الرمزي يقف الذهن الإنساني عاجزاً عن التعبير الكامل عن المضمون الروحي خلال محاولته جاهداً أن يترجم عنه عن طريق التجسيم المادي، ولهذا فهو يكتفي بأن يوحي بهذا المضمون عن طريق الرمز . كما نجد في شعر الأساطير أو في الشعر الوصفي حيث لا نعثر إلا على إشارات إلى هذا المضمون ، ولا نكاد نلمس تعبيراً صادقاً عنه) ^٣ . فالشكل فيه عبارة عن دلالة ، أما المضمون فهو غريب عنه تماماً (لذا نرى في الفن الرمزي صراعاً دائماً متواصلاً ضد تنافر المضمون والشكل ، ومختلف مراحل هذا الصراع ليست مراحل متنوعة للرمزي ذاته بقدر ما هي مراحل شتى للتعارف بين الروحي والحسي . إذاً في الشكل الرمزي عند هيجل تكون الفكرة وصورتها الخارجية متميزان ، وهذا الشكل نراه في فن العمارة ، ذلك أن المادة الحسية تتفوق على الفكرة ، وبالتالي فإن العلاقة أو التطابق بين الشكل والمضمون مفقود) ^٤ .

الثاني: الفن الكلاسيكي : فبعد أن تجاوز الفن مرحلة النشوء والتكون في الفن الرمزي وصل في الفن الكلاسيكي مرحلة النضج التام ، حيث كان أفضل تمثيل له في العصر اليوناني القديم وبعثه وإحيائه من جديد في عصر النهضة الأوروبية الحديثة . والفن الكلاسيكي كان (محط إعجاب هيجل وكان يرى أنه صورة للفن كما ينبغي أن يكون- فإننا نجد توازناً منسجماً بين المضمون والصورة حيث تطابق الصورة والمضمون وتصلح للتعبير عنه) ^٥ . وفي هذا التطابق تتجلى القيم الجمالية وبرز المثل الأعلى في الجمال المنشود . (ففي المثال يتحقق الإتحاد بين المضمون والشكل ، هذا الفن يلبي متطلبات الفن الحقيقي ، طبقاً لمفهومه . فالمضمون والشكل متطابقين ، وهذا ما نجده في النحت(الكلاسيكي) ، فهو فناً من أرقى أنواع الفنون ، والروح الحر يتجسد فيه في شكل جسم إنساني ، فالفكرة تنصهر مع الشكل الطبيعي المعبر عن الروح تمام التعبير) ^٦ .

^١ - الديدي . عبد الفتاح ، هيجل ، ص ١٧٤ .

^٢ - د.غادة المقدم عدرة ، فلسفة النظريات الجمالية ، ص ٩٥ .

^٣ - أبو ريان . محمد علي، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ٤٧ .

^٤ - د.غادة المقدم عدرة ، فلسفة النظريات الجمالية ، ص ٩٧ .

^٥ - أبو ريان . محمد علي ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ٤٧ .

^٦ - د.غادة المقدم عدرة ، فلسفة النظريات الجمالية ، ص ٩٨ .

الثالث : الفن الرومانتيكي : وفيه يتراجع الفن عن ألقه التاريخي المعهود في الفن الكلاسيكي . وتبدو أشكاله عاجزة عن تمثيل المضمون الروحي فيه . فالفن الرومانتيكي (هو الذي يفصل الفكرة عن الصورة ، لأن الفكرة متناهية والصورة متناهية ، ولأن الفكرة إذا كانت روحانية ومتعالية عن العالم المتطور كان من الصعب على الفنان أن يعبر عنها بصورة مطابقة لها كل المطابقة) ١ . وحتى في الرسم والموسيقى والشعر الذي إزدهر فيه الفن الرومانتيكي ، لم تتمكن أشكاله المتنوعة من تجسيد معاناة الإنسانية وآلامها الروحية العميقة التي تباهاها هذا الفن وجعلها قضيتته الأساسية في الفن.

ولو عدنا مرة أخرى ، إلى طبيعة العلاقة القائمة، في الفن ، بين شكله ومضمونه ، في فلسفة هيجل ، لوجدنا أن هذه العلاقة الحميمة التي جسدها الفن الكلاسيكي أخذت تتراجع في الفن الرومانتيكي ، (لأن المبدأ الذي يركز إليه الفن الرومانتيكي هو أنه إذا كان الفن يعبر عن الروح من خلال الحسي، فلقد وصل الروح إلى درجة لا متناهية . بحيث لا نستطيع أن نجد صورة حسية تكفي للتعبير عنه ، وهذا يعني أن الفن يدرك المطلق لا لروح وإنما كموضوع حسي أساساً . وحين يحدث الانفصال التام بين الروح المطلق والشكل في الفن ، فإن هذا يعني الانتقال إلى دائرة أخرى هي الدين . وهذا ليس نفيًا للفن، وإنما إستعمال لغة أخرى غير لغة الفن ، هي لغة الدين) ٢ . وبهذا الانفصال والانتقال إلى ميدان الدين ، بدأ هيجل ينظر إلى مستقبل الفن بعين متشائمة .

إجراءات البحث

أولاً : مبرر تطور العلم :

لقد تنبأ هيجل بانتصار ساحق للعلم على حساب الفن (فلقد سيطر العلم على عقولنا في هذا العصر، وملك علينا نفوسنا، حتى أصبحنا في أعماقنا ، على غير شعور منا في بعض الأحيان ، نقدهه تقديساً) ٣ . ويرى هيجل (أن تقدم العلم سيجعل الشعوب في وقت ما تشعر بأن الفن أصبح لا شيء لأنها تقف بدرجة أعلى منه متخطية حدوده . كما أن تقدم العلم الحديث وصل إلى درجة جعلت الضرورة العامة للفن شيئاً قد مضى) ٤ . وهذا يعني أن تقدم الإنسان وتطوره علمياً سيجعله متخلفاً من الناحية الخيالية والفنية . ومما يؤيد صحة ما ذهب إليه هيجل أننا وجدنا الإنسان البدائي قد بدأ بالنشاط الفني قبل أن يبدأ بالنشاط العلمي ، بل أن نشاطه الفني القائم على المهارة العملية قاده بالتالي إلى تطوير مهاراته العلمية ، كما وجدنا أن القبائل المنعزلة حالياً والمتخلفة علمياً وحضارياً والمنتشرة في كثير من بقاع العالم ، سيما في أفريقيا وأمريكا الجنوبية، تمارس ضروب من النشاطات الفنية على مستوى عال من القيمة الفنية، تفوق ما ينتجه الفنانون الذين يعيشون في أرقى الأماكن الحضارية. ويتساءل (جان ماري جويو) قائلاً (هل من شأن الروح العلمية التي تجتاح الإنسانية شيئاً بعد شيء وتسيطر على عقول الناس جيلاً بعد جيل ، أن تهدم بعد زمان طويل هذه الملكات الأساسية التي ينعم بها الفنان : أعني الخيال ، والغريزة الخالقة ، والعاطفة ؟... ويذهب بعض العلماء والفلاسفة إلى أن الروح العلمية سيوقف نمو الخيال الشعري) ٥ . كما يرى أنصار هيجل (أن العبقرية الشعرية والفنية لا تستطيع أن تبهر الأعين بقوة كعبقرية العلمية ، فهيهات أن يكون لقطة مرمر مهما بلغت من جمال النحت، ما لقاطرة جديدة تلهث فوق قضبان السكة الحديدية أو باخرة مستحدثة ترمجر أثناء العاصفة، من دوي في العالم) ٦ . فأصبحت المنجزات العلمية الحديثة تبهر الأعين وتدهش الأنفس أكثر بكثير من أي عمل فني.

١ - جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج ٢ ، ص ١٦٦ .

٢ - د. رمضان بسطاويسي محمد غانم ، فلسفة هيجل الجمالية ، ص ٢٢٠ .

٣ - جويو ، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ٩٥ .

٤ - م. أوفسيانيكوف ، ز.سمير نوبا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، ص ٢٩٣ .

٥ - جويو. جان ماري ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ١٢٢ .

٦ - المصدر السابق ، ص ١١٢ .

والحقيقة أننا لو أمعنا النظر في الأفكار التي حملها مبرر تطور العلم على حساب الفن لوجدنا أنه ينطوي على مغالطة كبيرة وحجج واهية، حيث تم ربط الإنسان والفن والعلم بطريقة تعسفية مفادها أن التطور العلمي يجعل الإنسان متخلفاً خيالياً وفنياً. فعلى الرغم من أن الفن والعلم يمثل كلاهما نشاطاً إنسانياً يتميز به الإنسان عن سائر الحيوان، فإن الفن شيء والعلم شيء آخر، ليس فقط من حيث الأهداف والغايات وإنما أيضاً من حيث الوسائل والطرق. فليس هناك صراع بين الفن والعلم. ولم يقف أي منهما في طريق الآخر، على مر العصور، بل العكس هو الصحيح، فهناك علائق ووشائج صميمة تربط بينهما من حيث إفادة كل منهما للآخر لبلوغ غايته، بدليل أنه (لا يجوز للنحات أن يجهل شيئاً من تفاصيل تشريح الإنسان. ولا فرق بين عالم التشريح وبين النحات في هذا الباب إلا في أن ما هو غاية بالنسبة إلى الأول هو وسيلة فقط بالنسبة إلى الثاني، أي أن التفاصيل بالقياس إلى النحات ليست مجرد مادة لحب الإطلاع أو موضوع للبحث والاستقصاء، وإنما هي العنصر الأخير في التعبير والرشاقة. فالفن التشكيلي لا يتنافى إذن مع العلم قط^١). والفن بالمقابل يقدم أيضاً خدمة مماثلة للعلم، فالعلم لا يستطيع إظهار إنجازاته العظيمة إلا بمساعدة الفنانين الذين تخصصوا في فنون التصميم. وهكذا جاءت الأمور على عكس ما توقعها هيجل، فقد تطور العلم بعد وفاته في (١٨٣١م) بشكل متسارع، وبتطوره أسهم في تطوير وسائل الفن وأدواته وتقنياته... التي أدت، وبشكل كبير وواضح، إلى تقليل كثير من الجهود والأموال والوقت. كما أسهم العلم في ظهور مدارس فنية حديثة ومعاصرة، أهمها، المدرسة الانطباعية التي اعتمدت على تطور علوم الفيزياء والتكعبية والسريالية والمستقبلية، فضلاً عن مدارس فن ما بعد الحداثة. وما زال العلم يفتح لنا آفاقاً جديدة للفن لم يكن لها وجود في السابق، ومنها فنون السينما والتلفاز والليزر، والفنون المرتبطة بالحاسب الإلكتروني والرقمي وما نتج عنها من إبداع أفلام الخيال العلمي ونحو ذلك.

فالعلم كالعالم يمثل حاجة إنسانية لديمومة الحياة وتسهيل العيش فيها، وهي حاجة لم تكن في يوم من الأيام وقتية أو مرحلية، بل هي حاجة كانت ولا تزال قائمة في كينونة الإنسان وضرورة الحياة.

ثانياً: مبرر ارتباط الفن بالمادة الحسية :

لقد بينا سابقاً أن هيجل قد ميز الفن عن الدين والفلسفة لأنه ينفرد عنهما بقدرته على إظهار الروح المطلق (الفكر) حسيّاً، ولكن، وللسبب نفسه، يرى هيجل أن الفن مادام لا يستطيع أن يظهر نفسه إلا من خلال وسيط مادي، على العكس تماماً من قدرة الدين والفلسفة، فإنه وعلى هذا الأساس سيكون أدنى منهما مرتبة ومنزلة. قائلًا (ليس الفن أسمى نمط للتعبير عن الحقيقة لأنه يعمل في مادة حسية. بحيث لا يكون له من المضمون سوى درجة معينة من الحقيقة. وتصبح الديانة والفلسفة النابعة من العقل أسمى بكثير من درجة الفن)^٢. وقد أكد الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشه (١٨٦٦-١٩٥٢) قول هيجل بموت الفن ميبناً (أن هيجل قد أوضح أن الفن رغم مكانته العالية، إلا أنه في مضمونه أو صورته ليس بالوسيلة الأساسية مثل الفلسفة التي تتناول اللا متناهي، لأن الفن محدود بسبب صورته وطبيعته النوعية في مضمون محدد، وبالتالي فلا يمكن للإنتاج الفني أن يعرض لنا سوى دائرة محددة ودرجة معينة من الحقيقة، ويعني بذلك الحقيقة التي يمكن تمثيلها حسيّاً. وتظهر مطابقة له، كما هو الحال في آلهة الإغريق)^٣. ولكن ما الذي حمل هيجل على التفكير بمستقبل الفن وبهذه الطريقة؟، في الحقيقة لو عدنا مرة أخرى إلى نسقه الفلسفي الكلي من باب منهجه الجدلي المتأسس على مبدأ الصراع والتناقض، ومن زاوية الفن تحديداً، سنجد أن هيجل قد وجد أن هناك صراعاً كامناً في طبعة الفن ذاته وهو الصراع القائم بين شكل الفن ومضمونه عبر تاريخ الفن ومراحل تطوره، حيث وصل هذا الصراع إلى ذروته في نمط الفن الرومانتيكي. وهذا يعني أن الفن عند هيجل قد وصل إلى نهايته فهو بدأ رمزياً عندما كان

^١ - جويو. جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ص ١٠٣.

^٢ - هيجل، المدخل إلى علم الجمال، ص ٣٣.

^٣ - درمضان بشاربيسي محمد غانم، فلسفة هيجل الجمالية، ص ٢١٨.

الشكل متفوقاً على فكرته، وتألق كلاسيكياً عندما توافق وتطابق الشكل مع مضمونه ، وإنتهى رومانتيكياً حيث أخفق الشكل في تجسيد فكرته ، سيما عندما بلغت هذه الفكرة مبلغاً لا متناهيًا يعجز الشكل عن تجسيدها . (إن تطور الفنون عند هيجل وانتقال الروح في تطورها من فن إلى آخر، هو أمر يتأسس عند هيجل على نظرة تفاضلية ضمنية بين (المكان) و(الزمان). فالمكان عنده مقولة ثقيلة في ماديتها وصلبة في تعيينها، وأبعادها صارمة، وقيودها على الروح مرهقة ، فالحيث المكاني سجن ضيق، تضيق به الروح. ولذلك فإنه كلما إرتبط الفن بالمكان دل ذلك على قلة رصيده في الحرية والانطلاق نحو المطلق . أضف إلى ذلك المكان من شأنه أن يجذب إلى الخارج ، ويعطي بالتالي أولوية للحس على العقل والمادة على الروح وللشكل على المضمون . في حين نجد أن الزمان مقولة شعورية أبعادها وهمية لا تفرض قيداً على حرية الفكرة في التعبير عن ذاتها) ١ .

ولو عدنا مرة أخرى إلى الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشة الذي تأثر كثيراً بأفكار هيجل نراه قد تنكر كلياً لأهمية المادة الحسية في العمل الفني قائلاً (إن الفن رؤيا وحده... والفنان إنما يقدم صورة أو خيال ، والذي يتذوق الفن يدور بطرفه إلى النقطة التي دله عليها الفنان ، وينظر من النافذة التي هيأها له، فإذا به يعيد تكوين هذه الصورة في نفسه... فالن بهذا المعنى الجديد ليس إذن ظاهرة مادية . لأننا حين ننفذ إلى طبيعة تأثيره وطريقة تأثيره ليس يجدينا في شيء أن نبنيه بناء مادي) ٢ .

ولكننا لو أمعنا النظر في مبرر هيجل لوجدنا أنه ينطوي على مغالطة واهية، وهي أن أي عمل فني لو قبيض لنا تجريده من مادته الحسية أو الخامية التي يتكون منها فسوف لن يبق منه شيئاً، وذلك لأن الفن عبارة عن شامل ومضمون أي حامل ومحمول فإن غياب المادة الحسية الخامية يعني غياب (الحامل) وأما (المحمول) فسيبقى غائباً أو مغيباً.. وعلى هذا الأساس فإن المادة الحسية تعد عنصراً أساسياً من عناصر العمل الفني ، ويرى جورج سانتنيانا (١٨٦٣ - ١٩٥٢) أن وجود المادة الحسية لا بد منه في الجمال ... والجمال الحسي ليس هو أهم العناصر في التأثير ولا هو أعظمها ، ومع ذلك فهو أكثرها بدائية وشمولاً باعتباره يتعلق بالأساس الذي لا بد للبناء أن يقوم عليه. ولا يوجد شكل لا تزيد المادة من تأثيره في النفس ، وتأثيره المادة هذا الذي يوجد خلف تأثير الشكل يزيد من قوته ويخلع على جمال الموضوع وحدة وكمالاً ما كان يستطيع الموضوع أن يحققها بدونه) ٣ .

ونجد من المناسب هنا أن نشير إلى التناقض الصريح والواضح الذي وقع فيه هيجل عندما فضل فن النحت على سائر الفنون التشكيلية ، إذ أبهرته تماثيل العصر الإغريقي التي مثلت الفن الكلاسيكي خير تمثيل عندما أنتجت أشكالاً رائعة لموضوعات عظيمة. أما وجه التناقض فهو أن فن النحت هو ألصق الفنون التشكيلية (كالعمارة) بالمادة الحسية . هذه المادة التي رآها هيجل قد أبعدت الفن عن ميدان المنافسة مع الدين والفلسفة . والحقيقة أن الفن لا يمكن له أن يتجلى للعيان إلا على وفق طبيعته النوعية المميزة عن الدين والفلسفة ، وهي الطبيعة الحسية ، ولا يمكنه تجاوز هذه الطبيعة ، تماماً مثلما لا يمكن للدين أن يتجاوز طبيعته الروحية ، ولا يمكن للفلسفة أن تتجاوز طبيعتها العقلية . وإن حدث للفن ذلك فسوف يكون شيئاً آخرًا غير الفن على الإطلاق .

ثالثاً : مبرر مثال الجمال :

في بحثه عن أي من الموضوعات الفنية تكون الأجدر للتمثيل من غيرها، جاء هيجل، بفكرة المثال ، والمثال ، في رأيه ، هو الجمال الفني المشروط والممثل للفكرة المتماهية مع واقعها (فالمثال لا يظهر طبيعته الحقيقية إلا عندما يعيد إدماج الوجود الخارجي في الروحي، بحيث تغدو الظاهرانية الخارجية - وقد جعلها المثال مطابقة للروح - كاشفة لهذا الأخير... وذلك بقدر ما يتبدى الداخلي نفسه ،

١ - وفاء محمد إبراهيم ، علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة، ص ٧٢ .

٢ - كروتشة . بندتو ، المجلد في فلسفة الفن ، ص ٢٤-٢٧ .

٣ - سانتنيانا . جورج ، الإحساس بالجمال، ص ١٠٢ .

في هذه الخارجية^١ . وهذا هو شرطه الأساس. وفي بحثه عن المثال بدأ بدراسة مظهره الخارجي (الشكل). فوجد أن مبادئ التناظم والتناظر والتساق ، هي مبادئ شكلية مجردة ، لا تعين ما هو داخلي وروحي على الظهور. فالتناظم والتناظر (يعجزان، من حيث هما محققان لوحدة مجردة خالصة ، عن إستيعاب طبيعة العمل الفني ، حتى خارجياً . وهما لا يكونان في محلها إلا في ما لا صلة له بالحياة : الزمان والمكان في وجوهه المختلفة ، إلخ. ففي هذه العناصر غير الحية لا يعدو التناظم والتناظر أن يكونا ، حتى في ما يبدو أكثر خارجية من كل ما عداه ، علامات تتظاهر من خلالهما المقدرة والبصيرة)^٢ .

ثم ذهب هيجل يبحث عن تعيين المثال ، في الموضوعات التي يفترض بالعمل الفني أن يعتمد عليها ، وفي الواقع لم يتمكن هيجل من تخطي حدود الواقع الخارجي للإنسان وبيئته الطبيعية ، تلك البيئة التي سبق له أن إنتقصها وإنتقص جمالها . ولكن إذا كان لابد للمثال عنده أن يسلك طريقة في هذه البيئة فأن عليه أن ينتقي منها ما هو جدير للتمثيل ، ومن ذلك أن يظهر الفن تحرر الإنسان من تبعيته للطبيعة الخارجية . (لينجم عن ذلك أن جوانب البؤس في الحياة يجب أن تتحرر عن المضمار المثالي للفن. فالتملك والرفاه، بقدر ما يخلقان وضعاً خلواً من الحرمان والمجهود ، لا يتسمان بشيء من عدم الجمالية ، بل يسهمان في تحقيق المثال)^٣ . وعلى الرغم من قناعة هيجل بعدم إستطاعة الإنسان وبالتالي الفن من الاستغناء عن ما هو نسبي ومتناهي في العلاقة مع العالم الخارجي ، فأن على الإنسان ، برأيه ، أن يحيا حياة أكثر حرية وصفواً. ولكن هذه الحياة ولغرض جعلها موضوعاً فنياً للمثال لا نجد حضورها في العالم الخارجي . ولما كان هيجل غير مقتنعاً أساساً لآل إليه الفن في عصره ، وبدلاً من أن يتطلع إلى المستقبل ، ليستشف من خلاله آفاقاً جديدة لمثاله ، ليفتح بصائرنا عليه ، عاد إلى الماضي . فهو يرى أن المثل الأعلى للجمال أو مثال الجمال لم يعد له وجود حقيقي على أرض الواقع ، وإذا أردنا أن نبحت عنه فسوف لن نجده في الحاضر ولا في المستقبل ، وإنما سنجده في الماضي في الفن اليوناني القديم في الشعر الأسطوري والملاحم البطولية والنحت المثالي على وجه الخصوص.

إن العصر البطولي الذي إنبثقت عنه الحضارة الإغريقية القديمة ، ما برح هيجل يتغنى به ويطمح إلى بعث أمجاده فهو يرى أن رموز العالم اليوناني وإهتماماته هذه أضحت رموزنا وإهتماماتنا في تمثلائنا، فمن الطبيعي والحالة هذه أن نستمتع بها حين يمثل لنا بصورة موضوعية^٤ . وهكذا وجد في العالم اليوناني مثاله الجمالي المنشود فتبنى رموزه وإهتماماته ، وهي بالتأكيد رموز وإهتمامات قد عفا الزمن عنها ومضت. وعليه إذا كان دور الفن في المستقبل ، في تقليد الماضي ومحاكاته وتكراره فهذا يعني أن الفن قد مات . وعلى هذا الأساس برر هيجل نظريته في موت الفن.

وإبتداءً ، علينا أن نفرق بين الفن والجمال ، فالفن شيء والجمال شيء آخر، بصرف النظر عن العلاقة التاريخية الحميمة التي إرتبط فيها الفن بالجمال . وغياب هذه العلاقة أو زوال مثال الجمال عن الفن لا يعني زوال الفن وإنما يعني تحرر الفن من القيم الجمالية القديمة ، ليستقل بجمالية جديدة خاصة به. والحقيقة أن الفنانين الذين جاءوا من بعد هيجل لم يعد يهتمهم البحث في الجمال أو مثال الجمال، وإنما إنصببت أبحاثهم وتجاربهم في الفن نفسه في أسس بنيته وعناصره التكوينية . ولم يعد الجمال أو مثال الجمال هدفاً تنشده المدارس الفنية الحداثية، كالمدرسة الرومانتيكية والانطباعية والتكعيبية والسريالية والتعبيرية ، فضلاً عن المدارس ما بعد الحداثية كمدرسة البوب آرت والأوب آرت ، والفوق واقعية ، ومدرسة الفن البيئي ، والفن التقليلي والفن التجميعي وغيرها . وهذا يعني أن الفن قد شق طريقه بعيداً عن مثال الجمال الذي كان ينشده هيجل، بل أصبح لكل مدرسة فنية من هذه المدارس جمالية خاصة منبثقة من البنية الفنية للمدرسة نفسها . ولكن، وعلى ما يبدو، أن هيجل لم يكن يتصور أن تنشأ أنواعاً وأساليباً جديدة من الفنون ، تكون بمنأى عن قيم ومفاهيم الجمال القديمة .

^١ - هيجل ، فكرة الجمال ، ج ١ ، ص ٩٧ .

^٢ - هيجل ، فكرة الجمال ، ج ٢ ، ص ٢٤٠ .

^٣ - المصدر السابق ، ص ٢٥٤ .

^٤ - هيجل ، فكرة الجمال ، ج ٢ ، ص ٢٧٧ .

خاتمة البحث

أولاً : نتائج البحث :

إن النزعة التشاؤمية التي دفعت (هيجل) لتقديم نظريته في موت الفن كانت بسبب تدهور مستوى الفنون السائدة في عصره والتي كان البعض منها وفي أحسن الأحوال تقليداً ومحاكاة للفنون الكلاسيكية الإغريقية القديمة .

خلص البحث إلى أن فكرة تطور الإنسان علمياً سيجمعه غير مباليا لأنشطة الخيال والفن ، هي فكرة عقلية مجردة ، جاء بها (هيجل) ، ليس لها أساس من الواقع .

وجد البحث أن الفن والعلم لم يقف أي منهما في طريق الآخر ، على مر التاريخ ، بل إن كلاهما قد أفاد الآخر في مسيرته وتطوره ، بدليل أن العلم قد أفاد الفن في تطوير وسائله وتقنياته وأدواته الفنية ، كما أفاد في ظهور مدارس فنية حديثة ومدارس ما بعد الحداثوية . وبالمقابل أيضاً أفاد الفن العلم في تصميم نتاجاته وجعلها مقبولة جمالياً .

خلص البحث إلى أن الفن لن يموت بسبب طبيعته المادية ، لان الفن قد ولد بهذه الطبيعة وعاش وترعرع من خلالها وسيبقى ملاصقا لها أبداً .

وجد البحث أن اختفاء مثال الجمال في الفنون التي عاصرت (هيجل)، لا يمثل إيذاناً بزوال الفن ، بل يمثل ظهور مدارس حداثوية وأخرى ما بعد الحداثة لا تهتم بالتعبير عن الجمال أو مثال الجمال ، حيث أنهت ارتباطها بالجماليات القديمة وأنشأت لنفسها جمالية جديدة منبثقة من بنائيتها الفكرية والفنية تحديداً .

ثانياً : استنتاجات البحث :

إن المبررات التي ساقها هيجل في دعم نظريته في موت الفن كانت ذات طبيعة فكرية عقلية مجردة ولم تكن ذات طبيعة واقعية .

إن زوال بعض الفنون وظهور فنون أخرى لا يعني زوال الفن ، لان الفن يتطور ويأخذ أشكالاً مختلفة وصيغ وأساليب تتماشى مع روح عصره ، فهو متغير ومتجدد ولن يزول إلا بزوال الإنسان نفسه .

إن نظرية موت الفن التي طرحها هيجل تمثل حافزاً حقيقياً لتقديم دراسات علمية رصينة عن مستقبل الفن ، سيما ما نلاحظه اليوم من زوال بعض الفنون وميلاد أنواع وأساليب أخرى .

إن سعي الإنسان لبلوغ كماله ، يحتم عليه سد حاجاته ، ومادام الفن يمثل واحداً من حاجات الإنسان المهمة ، فهو مرتبط بالإنسان ولن يفنى إلا بفناء الإنسان نفسه .

قائمة المصادر

١. أبو ريان. محمد علي ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، الإسكندرية : ١٩٦٤ م .
٢. التهانوي . محمد علي، موسوعة كشف اصطلاحات الفنون والعلوم ، سلسلة موسوعات المصطلحات العربية والإسلامية ، مكتبة ناشرون ، بيروت- لبنان : ١٩٩٦ م .
٣. جميل صليبا ، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، ج ١- ٢ ، دار الكتاب العربي اللبناني ، بيروت - لبنان : ١٩٨٢ م .
٤. جويو . جان ماري ، مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، تر: د. سامي الدروبي ، دار البيضة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، بيروت : ١٩٦٥ م .
٥. الديدي . عبد الفتاح، هيجل ، سلسلة نوابغ الفكر الغربي (٢٠) ، دار المعارف بمصر ، القاهرة : ١٩٦٨ م .
٦. رمضان بسطاويسي محمد غانم ، فلسفة هيجل الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، لبنان : ١٩٩١ م .

٧. الزبيدي . محمد مرتضى الحسيني ، تاج العروس من جواهر القاموس ، تحقيق : مناحي عبد الباقي، وزارة الإعلام ، مطبعة حكومة الكويت : ٢٠٠١ م .
٨. سانتيانا . جورج ، الإحساس بالجمال ، تر: د. محمد مصطفى بدوي ، مكتبة الإنجاد المصرية ، القاهرة : ب ت .
٩. سيتس . ولتر ، فلسفة هيجل ، تر : د . إمام عبد الفتاح إمام ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة : ١٩٨٠ م .
١٠. شورون . جاك ، الموت في الفكر الغربي ، تر : كامل يوسف حسين ، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت : ١٩٨٤ م .
١١. عدرة . غادة المقدم ، فلسفة النظريات الجمالية ، جروس برس ، طرابلس - لبنان : ١٩٩٦ م .
١٢. كارس . جيمس ب ، الموت والوجود ، ت : بدر الديب ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٨ م .
١٣. كروتشة. بندتو ، المجلد في فلسفة الفن ، تر : سامي الدروبي ، دار الفكر العربي ، مطبعة الاعتماد ، مصر : ١٩٤٧ م .
١٤. م . اوفسيانيكوف ، زسمير نوبا ، موجز تاريخ النظريات الجمالية ، تر : باسم السقا، دار الفارابي ، بيروت : ١٩٧٩ م .
١٥. هيجل ، المدخل إلى علم الجمال ، تر : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : ١٩٧٨ م .
١٦. هيجل ، فكرة الجمال ، ط ٢ ، ج ١-٢ ، تر : جورج طرابيشي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت : ١٩٨١ م .
١٧. هويسمان . دني ، علم الجمال ، ط ٣ ، تر : ظافر الحسن ، سلسلة زدني علماً (٥١) منشورات عويدات ، بيروت - باريس : ١٩٨٠ م .
١٨. وفاء محمد إبراهيم ، علم الجمال (قضايا تاريخية ومعاصرة) ، دار غريب للطباعة ، القاهرة : ب ت .