مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية سلسلة العلوم الإنسانية المجلد 14 (العدد 1) 1412هـ-1992م.

العلاقة الجمالية بين الفن والواقع

الدكتور يعقوب البيطار
جامعة تشريـــــــن

إن الواقع، طبيعة ومجتمعا، مصدر المعاناة الجمالية، ولا تكتسب الإنسانية القدرة على الإدراك الجمالي موضوعيا إلا من خلال النشاط العملي. والعلاقة الجمالية بالواقع هي علاقة إنسانية تدخل ضمن إطار معطيات الواقع الحسية وتلعب الممارسة الاجتماعية الدور الأبرز في صقل الحواس وتنميتها وجعلها قادرة على التلقي الجمالي.

إن الصورة الفنية تفترض تعبيرا جماليا من موقع المثل الأعلى للفنان، والمثل الأعلى الجمالي حاجة جمالية يعيها الإنسان، وهو مشروط تاريخيا، ومرتبط ارتباطا وثيقا بأذواق وأفكار عصر ما ومجتمع ما، من هنا كانت الرؤيا المثالية للجمال باعتباره شكلا من أشكال الوعي منفصلا عن العالم والواقع، أي شكلا مجردا، تختلف الرؤية المادية لدى الواقعيين الذين حولوا أنظارهم إلى الحياة والواقع يكتشفون الجمال فيه، وأكدوا أن الجمال والأخلاق عنصران ضروريان في الفن، وأن الوعي الجمالي هو جزء من الوعي الاجتماعي كنتاج للأذواق والآراء والتصورات الفنية والمفاهيم التي تصاغ في ممارسة المجتمع لحياته، وهكذا تبدو علاقة الفن بالواقع علاقة ديناميكية تتطور وتغتني باستمرار.

1- مفهوم العلاقة الجمالية بين الفن والواقع :

يسعى الإنسان إلى تملك الواقع الذي يعيش فيه تلبية لحاجته ورغباته.
وأساس التملك العمل. ومع الممارسة العملية لتغيير العالم، وأنسنة الطبيعة يدرك الإنسان الواقع المحيط به، وذاته الفاعلة فيه.

ويتكون نتيجة الممارسة العملية وعي الإنسان ثم يصبح الوعي بدوره وسيلة لتحسين الممارسة وتطويرها. فالإنسان في المجتمع المشاعي - والذي لم يكن قد أدرك مواصفات المواد. وطبيعتها الفيزيائية، والقانون الذي يسير الطبيعة والحياة عليها - لم يفهم تلك العلاقات إلا عندما تحركت يداه لتعمل.

فالتملك العملي للواقع إذا يسبق جميع أنواع التملك الروحي، لأن التملك الروحي ناتج عن نشوء الوعي وتطوره. والوعي بدوره ينشأ نتيجة لتملك العالم عمليا.
ومن جوانب التملك الروحي للعالم التملك العلمي، والأخلاقي والجمالي(1). ويعطي التملك العلمي للواقع الإنسان قدرة كبيرة على الولوج إلى أعماق الظواهر لتعميم خصائصها وصفاتها الأساسية وجمعها "فالفكر - أي العقل - هو النتيجة الضرورية للتفاعل غير المباشر الذي يحصل بين الإنسان والطبيعة"(2) ومعرفة العالم العلمية لا تتناقض - كما توهم أصحاب مذهب الفن للفن وأنصارهم من فلاسفة علم الجمال البرجوازي مع معرفة العالم الفنية فكل منهما مكملة للأخرى. وممارسة الفن أظهرت أنه يستطيع أن يقدم معرفة معينا وعي الناس، ثوريا، ومهيئا قواهم للنضال من أجل الحرية، والسعادة، لهذا فإن أصحاب نظرية الفن للفن يسعون بشتى الطرق إلى البرهان على أن الحقيقة مناقضة للجمال الفني الأصيل.

ويؤكد الماديون على أن التعميم الفني للواقع مثل العلم، يرتبط ارتباطا وثيقا بالكشف عن الحقيقة، وهذا ما عناه "بيلنسكي" الذي أشار إلى أن الفرق بين العلم والفن ليس في المحتوى، وإنما في طريقة صياغة هذا المحتوى.
فالفن والعلم كلاهما يعكس الحياة. وليس بينهما من هذه الناحية أية فروق جوهرية، وهما متشابهان أساسا من حيث مضمونهما، ذلك لأن كليهما يقود قبل كل شيء إلى معرفة الواقع(3).

والفنان الواقعي كالعالم لا يكتفي بالتنظيم، والتثبيت الميكانيكي للمادة بأمانة، وإنما يبدع عمله عن طريق الانتقاء الواعي للجوانب النموذجية للمادة الحياتية المعممة، وهو عندما يحس بأعماله الفنية أكثر جوانب الحياة تنوعا، ويتأمل مشاهدها، ويفكر بمعناها، وطريق تطورها، إنما يجسد في صورة فنية تصوراته عن قوانين الحياة. وبذلك يصل إلى استنتاجات فلسفته، والفلسفة - كما نعلم - مجال للمعرفة العلمية.

إضافة إلى ذلك فعملية التملك الفني للواقع ذاتها غير ممكنة بدون مساعدة الفكر المنطقي فأي كاتب يستطيع مثلا أن يكتب رواية عظيمة دون أن يستخدم في فترة الإعداد للكتابة كل وسائل التفكير العلمي المنطقي؟ وهل كتب تولستوي (على سبيل المثال) رواية "الحرب والسلام" دون أن يقوم بأبحاث تاريخية كبيرة، لولاها لما كان هناك أي معنى لقوته الفنية.

إذا، الفن كالعلم - يقدم صورة عن الواقع. وكلتا الصورتين صورة الفن، وصورة العلم - تختلف عن الأخرى قليلا أو كثيرا، ولكنهما مهما اختلفتا فإنهما لا تتناقضان بل تكمل إحداهما الأخرى.

لذلك فإن تملك العلم روحيا لا يقتصر على المعارف النظرية مهما بلغت درجتها وعمقها وقوتها، إذ يبقى الإنسان محتاجا إلى خبرة حياتية عامة. لا بد لها من معرفة الأشياء المحسوسة، والظواهر المحددة بشكلها المفرد. فالفن يقدم لنا العام من خلال الخاص.

فالإنسان من خلال وعيه الجمالي لظواهر الطبيعة ينفذ - بخلاف التفكير النظري - إلى شمولية الموضوع وجوهره، ومحتواه ومعناه، ومن خلال غنى كل الجوانب الحسية، وخصائص الأشياء الفردية وصفاتها.

2- أهم خصائص العلاقة الجمالية بالواقع :

من أبرز خصائص العلاقة الجمالية بالواقع أنها علاقة إنسانية، تدخل ضمن إطار معطيات الواقع الحسية. ومن جملة الحواس الخمس في الإنسان حاستان، يمكن اعتبارهما الأساس النفسي والفيزيولوجي الكامل للمعاناة الجمالية هما السمع والبصر.

أما اللمس فقد يظهر أثره أحيانا في أنواع خاصة من الفنون، كالنحت - مثلا - وفي حالات خاصة عندما يفتقد الإنسان الحاسة الأساسية لفنه. فقد نسمع - على سبيل المثال - عن فنان قد أبدع في هذا المجال وهو أعمى.

فأساس الارتباط الجمالي بين الفنان والواقع هو حسي كما تبين. والموضوع الجمالي - مهما كانت جوانبه الجمالية بارزة - يبقى عاجزا عن التأثير فينا ما لم تكن نملك حواس فنية تميز الجميل وتستوعبه، وتتمتع به، فلكي نقيم أو نتمتع بمقطوعة موسيقية رائعة، يجب أن نمتلك أذنا مرهفة وإلماما بفن الموسيقى.

فالمعروف أن عملية المعرفة تغتني أيضا من خلال عملية الإدراك. والمتلقي يمثل الطرف الذي ينعكس فيه العمل الفني مضمونا وشكلا وقيما وذاتا فاعلة. وهنا لا بد من الإشارة إلى دور الممارسة الاجتماعية في تنمية حواسنا الفنية، وقدرتنا على الإدراك، والاستيعاب، والتمتع الجمالي. فغير خاف على أحد أن هذه القدرة على الاستيعاب الفني، والتحليل والإدراك لا تنتقل إلى الإنسان عن طريق الإلهام، أو القدرة الموروثة، بل هي أشياء يكتسبها الإنسان من الواقع المحيط به، وينميها من خلال احتكاكه بموضوع عمله. فلتقييم قطعة شعرية - جماليا - لا يكفي أن نسمع فقط، بل أن نكون قد تعودنا، ومارسنا السماع، والتحليل والإدراك. وقد يتوهم بعضنا أنه ليس من الضروري دائما أن يكون للإدراك تلك الأهمية الكبرى في المعاناة الجمالية. فالأدب مثلا - وليكن الشعر منه - هل يمكن أن ندعي أن تلك الإحساسات البسيطة، التي تقدمها لنا القصيدة من حروف وكلمات، وبعض الموسيقى الصوتية هي إحساس المتعة، والاستيعاب الجمالي؟.

في حقيقة الأمر لا تشكل تلك الإحساسات البسيطة أساس المتعة. لأن الادراك الحسي المباشر - هنا - لا يقدم شيئا ذا بال. فالتمتع غير مباشر، فنحن نتمتع بتلك التصورات التي تعتمد بدورها على خبرة الإنسان الحسية المباشرة بدءا من خبرته مع

الكلمة حتى الصورة الشعرية والأرضية الثقافية والحياتية لها(4). ومن أهم خصائص العلاقة بين الفن والواقع ذلك الإتصال العضوي بين العمل والمتعة الجمالية.

فبالعمل يغير الإنسان العالم، ومن خلال عملية العمل تنشأ قدرة الإنسان على المعاناة الجمالية. والوعي الجمالي لا يتكون بالتحرر من الاهتمامات العملية كما اعتقد "كانط"، وإنما في غمرة العمل بشكل أشمل في خضم الحياة العملية بكاملها(5).

فالعمل إذا – يجب أن يخلق نوعا من المعاناة الجمالية، هذا إذا نظرنا إلى العملية من الناحية المادية، ولكن إذا أخذنا العملية من منظورها التاريخي فإننا نجد أن هذا الارتباط بين العمل والمتعة قد تشوه، أو حتى انعدم أحيانا في العمل البشري الذي يفرض على المستغلين.

فالعبد القديم الذي كان يعامل معاملة الحيوان، والعامل في الشركة الصناعية الذي تحول إلى قطعة ملحقة بالآلة محرومان من إمكانية التمتع بعملهما متعة كاملة(6).

إذا ليس هناك من تناقض أزلي بين العمل والمتعة كما اعتقد (كانط) حين دعى إلى التحرر من الاهتمامات العملية للوصول إلى المتعة الجمالية. إن هذا التناقض إن وجد فإنه يدل على تناقض اجتماعي حيث يستغل العامل فلا يتمتع بعمله، بل يتعامل معه على أنه وسيلة للعيش والرزق فقط.

ومن السمات البارزة للعلاقة الجمالية بين الفن والواقع أن هذه العلاقة اجتماعية فاستيعاب الواقع جماليا لا يستهدف الخاص بل العام. ولكن النظر إلى المسألة من هذا الجانب فقط تبسيط كبير لها، لأننا نتجاهل عندئذ خاصة هامة وأساسية في الفن وهي فردية الصورة فيه. فالصورة الفنية هي اكتشاف الفنان، ولا يستطيع أخذها جاهزة مكتملة من أيدي الآخرين، وربما تحول الحدث التافه بين يدي الفنان المبدع إلى تحفة فنية. وبقدر ما يستوعب الفنان من انطباعات حية في قلبه يصبح مدى إبداعه أوسع(7). فالصورة إذا ليس تصاميم اجتماعية مسبقة. بل اكتشافات فنية لذلك يجب ألا نغفل البداية الذاتية والارتباط العاطفي في الفن، وارتباط انعكاس الحياة بالموقف الذاتي الذي تتفاعل فيه تفاعلا مباشرا إلى هذا الحد وتلك الإهتمامات الاجتماعية.

ولكن تجدر الملاحظة إلى أن العنصر الذاتي لا يوجد وجودا قبليا سابقا لتجربة الإنسان وكل ماهو ذاتي يبقى ثانويا، مشروطا بالموضوعي، ويجب على الفنان أن يصوغ العنصر الذاتي عن طريق العمل المغير للواقع.

فعلاقة الجمالية بالواقع - كما وجدنا – ناتجة عن التملك العملي ومسببة في تطويره كما وجدنا أنها حسية تتدخل معنويا في دائرة وعي الذات الإنسانية لنفسها، إن موضوعها لا ينحصر فقط بالإنسان، إنما يشكل كل ماهو خاضع للإدراك الحسي في الحياة، فللجميل وجود موضوعي خارج ذاتنا، ولسنا نحن الذين نوجده في تفكيرنا كما وجدنا أن المتعة الجمالية ممتزجة بالعمل، وأن التشويه الذي يصيبها ناتج عن تناقض اجتماعي.

ولكن بعد هذا العرض لمفهوم العلاقة الجمالية بين الفن والواقع ولأبرز خصائصها يبقى طرح المسألة نظريا ما لم نتناوله من جوانب أخرى، أهمها

دراسة هذه العلاقة في ارتباطها الإيديولوجي بين المثالية والمادية، ثم دراسة أبرز قضاياها، كالعلاقة بين المثل الأعلى والواقع، والعلاقة بينه وبين الأخلاق. ثم قضية الصدق الفني.

3- العلاقة الجمالية بين الفن والواقع، بين المثالية والمادية :

ولنتناول هذه العلاقة تناولا صحيحا يجب أن نستعرضها في إطارها التاريخي بادئين بـ(أفلاطون - 427-347ق.م) الذي يعتبر المصدر الفكري للمثاليين من بعده.

ولأفلاطون آراء كثير في الجمال تراها منتشرة في كتبه ولا سيما الجمهورية والمأدبة. أما نظرته إلى ارتباط الفن بالواقع وعلاقته به فتتصل اتصالا وثيقا بنظرته إلى الجمال الحقيقي أو المطلق. إذ يرى أن الإنسان يجب أن ينطلق من الجمال الحسي، إلى الجمال الخلقي، إلى جمال المهنة. ومن المعرفة بفروعها المختلفة إلى المعرفة المطلقة التي يكون موضوعها الوحيد الجمال المطلق حيث يعرف الإنسان ماهية الجمال(8).

أما الجمال المطلق ذاته فيرى أفلاطون أن إدراكه لا يتم إلا بعد أن تنطلق الروح من رباطها الجسدي الذي يقيدها. يقول على لسان سقراط "*لقد دلت التجارب على أنه لو كان لنا أن نظفر من شيء ما بمعرفة خالصة نوجب أن نتخلص من الجسد، ولزم على الروح أن تشهد بجوهرها جواهر الأشياء جميعا*".

والجمال الذي يسعى إليه أفلاطون جمال خالد لا يخضع لكون أو فساد. جمال لا يذبل أو يفسد، وهو ليس جميلا في آن وقبيحا في آن آخر، وليس قبيحا في مكان وجميلا في مكان آخر، وهو لا يختلف باختلاف الناظرين إليه، ولا باختلاف في وجهة النظر(9).

إن الجمال الذي يراه أفلاطون هو جمال المثال الذي لا وجود له في الواقع، وهو على الرغم من انطلاقته من عالم المثل إلا أنه يظل بعيدا غريبا عن الواقع، فليس في الواقع المحسوس جمال خالد أبدي لا تخبو ناره، ولا يختلف النظر إليه زمانا أو مكانا. إن الجمال نسبي. فما هو جميل لشخص ما قد يكون قبيحا لشخص آخر، لأن الجميل مرتبط بالتاريخ والبيئة والطبقة.

ولكن رغم مثالية أفلاطون البعيدة عن حقيقة العلاقة بين الفن والواقع، فإننا نرى أن بعض النظرات عنده تستحق الوقوف والدراسة، وبخاصة ما وجدناه عنده من تأكيد على أن أساس المتعة الجمالية حسي للسمع والبصر دور فيه "فالجميل هو الممتع الذي نشعر به من خلال البصر والسمع، ونحن نسمي جميلا ذلك الجزء الممتع الذي نحسه بوساطة البصر والسمع"(10).

وكذلك فإن في كلام أفلاطون ما يدل على أن الجميل صفة واحدة موجودة في أشياء عديدة يقول: "*الناس جميلون، والحلي جميلة، والرسوم والنقوش كذلك. كل ذلك إن كان جميلا بسبب المتعة عندما ننظر إليه*" (11).

ولفهم العلاقة بين الفن والواقع عند أفلاطون لا بد من ذكر شيء عن نظرية المحاكاة عنده.

يرى أفلاطون أن الواقع الذي نعيش فيه ما هو إلا انعكاس لعالم المثل، وعندما يصور الفن هذا الواقع فإنه يكون قد ابتعد عن الحقيقة ثلاث مرات. فالفن من هذا المنطلق محاكاة لواقع معكوس عن واقع آخر.

ويضرب أفلاطون مثالا لتلك المحاكاة فيتكلم على الفنان الذي يرسم كرسيا. يرى أفلاطون أن لهذا الكرسي مرتبة ثالثة من حيث الوجود ... إذ إن هناك فكرة للكرسي أولا كما صنعها الذهن الإلهي، هناك ثانيا الكرسي المادي الذي يصنعه النجار، وثالثا مظهر الكرسي أو صورته كما يرسمها الفنان. ومعنى ذلك أن العمل الفني لا يحاكي الأشياء الثابتة، لا يصنع أشياء فعلية كتلك التي نراها في العالم الواقعي، وإنما يحاكي مظاهر هذه الأشياء الوهمية. فالفنان برأيه أبعد ما يكون عن الخلق، بل إنه أدنى مرتبة من الصانع، لأن الصانع يأتي لنا بأشياء فعلية على الأقل، أما الفنان فيحاكي تلك الأشياء التي أنتجها الصانع(12).

ورأي أفلاطون هذا في الفن ينطبق على الشعر، لأن في الشعر من الأوزان والإيقاعات والمؤثرات النفسية ما يصرف أذهاننا عن العلاقات الحقيقية للأشياء ويحجب عنا صور الوجود في حقيقته. فحين نستمع إلى قصيدة شعرية لا تتجه عقولنا إلى الحقيقة المنطقية التي تتحدث عنها القصيدة أو إلى معرفة علمية بالموضوع الذي تتناوله وإنما تنقاد إلى ما في الشعر من عوامل لغوية وبلاغية وموسيقية تكاد تصبح هي الغاية المقصودة لذاتها. فهذا الوسيط اللغوي يحجب عنا الصورة الحقيقية للواقع، ويبعث فينا مشاعر لا صلة لها بالرغبة الأصلية في المعرفة، مثلما تحجب عنا ألوان الرسام حقيقة الموضوعات التي تصورها(13).

نلاحظ من خلال نظرية المثل عند أفلاطون أن الواقع مزيف، لا يمثل الحقيقة فالحقيقة موجودة في عالم المثل فقط. ويعتبر أفلاطون الفن محاكاة، ولكن محاكاة لأي شيء؟ إنه محاكاة لهذا الواقع المزيف الذي هو في الأصل تشويه للحقيقة. والفن برأيه تشويه آخر يبعدنا عن الحقيقة ثلاث مرات.

وأفلاطون يعتبر الوجود الفني أدنى مرتبة من الوجود المثالي وحتى من الوجود المحسوس. ولكنه رغم موقفه السلبي من الفنون فإننا نجد أنه ينظر بعين التقدير لبعض الفنون ومنها الموسيقى، وبعض الشعر. ينظر إليها بعين التقدير لأثرها الإيجابي في تربية المحاربين وصقل نفوسهم بالاعتدال والشجاعة.

وأفلاطون عندما يبعد بعض أنواع الشعر من جمهوريته فإنه يبعد الشعر الذي أفسد معنى اللذة والحب، والجمال، وتأثر بالفساد الأخلاقي، فبدل الأنغام والأوزان الرصينة بأنغام مهيجة، ومثيرة للأهواء. وأفلاطون لا يحرم الشعر إلا لأنه أضحى وسيلة للفساد معبرا عن روح فاسدة، وقد ثار على شاعر اليونان هوميروس لكونه وصف الآلهة بكائنات شهوانية ماجنة تبرز الفساد والمجون.

أما الممثل فهو - حسب رأي أفلاطون يبتعد في تمثيله عن الحقيقة عندما يقوم بأداء أدوار عدد من الشخصيات ويحاكي أفعالها التي قد تتصف بالضعف والجبن والتخاذل، فتنتقل هذه الصفات إلى

نفس الممثل، لأن النفس تتأثر بالمحاكاة وتغدو بالتدريج على شاكلة من تحاكيهم(14).

نستنتج من نظرية أفلاطون في المحاكاة أن الناس يتملكون الواقع جماليا ولكن هذا الواقع الذي يتملكونه واقع مزيف، لأنه انعكاس لعالم المثل الحقيقي. وأفلاطون بعيد كل البعد عن الحقيقة عندما يشير إلى أن الفن يشوه الواقع ويفقده جماله الحقيقي. فالمعروف أن العلاقة الجمالية بين الإنسان والواقع تأخذ أرقى أشكالها في الفن.

والفن خلق جديد لمواد من الواقع. خلق يحمل خبرة الفنان الذاتية وتجاربه وإدراكه الجمالي. ومن الطبيعي أن نجد هذا الاختلاف بين صورة الموجودات في الطبيعة ووجودها في الفن، لأن الفن ليس عكسا سلبيا ميكانيكيا للواقع.

وبعد أفلاطون ننتقل إلى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر حيث بلغ الفكر الجمالي الألماني قمة تطوره في البحوث النظرية التي برز فيها كل من كانط وهيغل.

أما كانط فيعد مؤسس ماسمي بالمثالية الكلاسيكية وقد امتدت حياته بحدود الثمانين عاما (1724-1804) وتتجمع معظم فلسفته في مؤلفاته الثلاثة "نقد العقل النظري" "نقد العقل العملي" "نقد الحكم" وقد فصل كانط ملكات المعرفة والرغبة عن الحكم، وصب علم الجمال في قوالب خاصة وأوشك في الوقت ذاته أن يبعد علم الجمال عن نظرية المعرفة. ويبعد الفن عن أشكال المعرفة الاجتماعية الأخرى ويفرغه من تأثيره في العالم.

يرى كانط أن الحكم الجمالي يمتاز بخصائص تفرق مابينه وبين الحكم العقلي والخلقي، فالمحاكمة الجمالية لا تنبع من العقل، كالقدرة على الفهم، ولا من التأمل العاطفي بتلونه المتنوع. إنما تنبع من الاندماج الحر للفكر وقوة الخيال.

ومن التحليل الذي يقدمه كانط للحكم الجمالي نجد أنه يعطي الأهمية الكبرى للذوق الذاتي فهو الوحيد القادر على استيعاب الشكل الجمالي الذي يهتم به كانط أكثر من المضمون.

وينتج من ذلك أن كانط يعزل علم الجمال عن العلم والأخلاق وحاجات الناس العملية. إنه يعزل النشاط الجمالي عن كل أنواع النشاط الاجتماعي للإنسان. بل إنه يرى أن أساس الحكم الجمالي الذاتي هو حالة روحية من لعب حر يقوم به الخيال والعقل(15). وبذلك يبعد الحكم الجمالي عن الواقع وعن الممارسة الاجتماعية للإنسان.

أما موقف كانط من العبقرية الفنية فيتجسد في أن العمل الفني الجميل هو من نتاج العبقرية، فالفن لا يمكن أن يوجد إلا من خلالها. وهي موهبة نظرية توجه الفن بما لا يمكن لأية قواعد مدروسة أن توجهه(16). ذلك أن الفن - برأيه - عمل إبداعي تخلقه العبقرية، وهو عمل غير عقلي. يقول كانط *"إن كاتب المؤلف المدين بكتابه لعبقريته، لا يعرف كيف تظهر الأفكار في ذاته، بل إنه عاجز عن البحث بحرية وبنية مبيتة عن ذلك الإنتاج وتقديم فنه للآخرين بقواعد تمكنهم إذا تقيدوا بها أن يبدعوا مثل إنتاجه"* (17).

إن مثالية كانط تتجاوز معطيات الحواس عن طريق العقل. أي إننا لا نعرف غير الظواهر الخاضعة لتركيبنا العقلي، أما الحقيقية العميقة للأشياء فلا نقدر على الوصول إليها. وقد ركز كانط على الشكل الفني دون المضمون وهذا ما يسميه "الغاية بدون غاية" أي أن العمل الفني ذو خصائص جوهرية، تتوافر له بها صفة الجمال، ولا يتمثل جماله المحض إلا في الشكل وحده(18).

ويرى كانط أيضا أن الرائع في الطبيعة هو الشيء الرائع، وأما الرائع في الفن فهو التصوير الرائع للشيء، لأن الفن يتميز عن الطبيعة بكونه نتاجا للنشاط الإنساني. وعلى الرغم من أن النشاط النظري هو أيضا نشاط إنساني فهو ليس فنيا لأن المرء يعرف مقدما ما يجب أن يفعله، ومن ثم فليس فيه لحظة إبداع. أما الفن فالنتيجة لا تأتي فورا، وإنما تحتاج إلى براعة ومهارة حتى ولو عرف المرء ماذا وكيف يجب أن يفعل، فالعمل الفني نتاج العبقرية(19).

ويفرق كانط بين نوعين من الفن، الفن الممتع، والفن الجميل، فالفن الممتع أدنى درجة من الفن الجميل، لأنه غير مكتمل القيمة الفنية وذلك بسبب ارتباطه بالتجربة والغايات العملية.

أما الفن الجميل فهو - حسب رأي كانط - الفن الحقيقي لعدم ارتباطه بالمصلحة والمنفعة، وهذا الفن مقياسه ملكة الحكم العاكسة وليس الإحساس الشعوري. فهو لهو طليق تمارسه ملكات الإنسان المعرفية.

إن كانط ينفي المنفعة عن الحكم الجمالي، كما ينفي أن يكون للجميل غاية أخرى سوى ذاته. ويقول كانط بوجود نقد مشترك عند جميع الناس يدرك ذاتيا دون مفهوم مسبق.

إن مذهب كانط في نفي المنفعة الجمالية عن العمل الفني مذهب غير سليم، فمن المسلم به أننا لا نجني منفعة آنية مباشرة من عرض مسرحي شيق على سبيل المثال - ولكن هذا العرض قد يثير فينا نوازع شتى، ويخلق فينا بطلا يسعى لتغيير العالم نحو الأفضل.

ومن ناحية أخرى، فالجميل ليست له غاية بذاته فقط، فالجميل بالإضافة إلى متعته الجمالية يؤثر في الإنسان تأثيرات كبرى. كأن يربى عنده الذوق الجمالي، ويسهم في تطوير وعيه، وممارسته للواقع الذي نعيش فيه، أو يهذب سلوكه، ويطهر انفعالاته.

أما كلام كانط على الذوق الجمالي العام فقد يكون صحيحا إذا نظرنا إليه من زاوية ضيقة جدا، كأن يكون لسكان مدينة واحدة ذوق معين في اختيار بعض الألوان والثياب. ولكن ذلك يبقى تعميما تعسفيا. ذلك أن الذوق الجمالي يرتبط بواقع الإنسان وطبقته، وممارسته كذات فاعلة في الموضوع.

كما أن هناك ناحية مهمة في علاقة الفن بالواقع هي أن الحواس الجمالية للإنسان تنمو وتتطور بتطور ممارسته، كما تسهم في عملية تطوير الاستيعاب الجمالي.

إن كانط في نظرته إلى الجمال يبقى في إطار الفكر والخيال من انطلاقه من الواقع، ولا سيما عند كلامه على الفن والعبقرية.

فالعبقرية وحدها، لا يمكن أن تكون وحيا أو إلهاما يهبط على فرد دون آخر. صحيح أن الأفراد قد يختلف بعضهم عن بعض من ناحية امتلاك المؤهلات الضرورية لتلك المواهب، وبنسب مختلفة، ولكن هذه المواهب لا يمكن أن تنتج فنا دون حاجة إلى خبرة، ومراس طويل وممارسة لا يكتسبها الإنسان إلا من الممارسة العملية في المجتمع.

أما الفيلسوف الألماني فريدريك هيغل (1770-1831) فتعتبر فلسفته امتدادا لفلسفة كانط المثالية، بالرغم من أنه قد نقده وخالفه في مواطن كثيرة. وقد تجاوز هيغل مثالية كانط النقدية إلى المثالية المطلقة(20).

إن أساس كل الموجودات - عند هيغل - هو مبدأ روحي لا شخصي يسميه "الفكرة المطلقة" وهذه الفكرة المطلقة هي ماهية الطبيعة والحياة الاجتماعية بكل ظواهرها. والفكرة تحصل على شكلها الملموس في مظهر ذاتي. ثم في مظهر موضوعي، وأخيرا في مظهر الروح المطلقة، وقانون هذه التشكلات هو مايسميه هيغل بالجدل، وقوام الجدل ضرورة مستمرة. فالروح تنطلق من التأمل الخارجي والحسي إلى التصور ومنه إلى التفكير في المفاهيم.

والجمال عند هيغل هو التجلي المحسوس للفكرة، ولا يكون هذا التجلي إلا في الفن، إن علم الجمال عنده قاصر على منتجات الفن، ولا شأن له بالطبيعة، لخلوها من العقل الذي هو ميزة الإنسان فالعقل وحده برأي هيغل يمتلك القدرة على الاستيعاب الجمالي، بل إن الجمال في الطبيعة ماهو إلا انعكاس للجمال المتصور في العقل.

فعندما ننظر إلى جمال مشهد غروب الشمس في الأفق البعيد فإن جمال هذا المشهد لم يبعثه فينا مشهد الغروب، وإنما عقلنا هو الذي أضفى عليه الجمال. فالجمال ليس نتاج الحواس المباشرة مع الواقع، وإنما هو نتاج العقل.

فهيغل - إذا - لا يعترف بوجود الجمال وجودا موضوعيا، خارجا عن حواس الإنسان. ويحاول هيغل كما حاول كانط من قبله، أن يميز العلاقة الجمالية بالأشياء ليس فقط عن العلاقة النظرية التي تعبر عن ذاتها بالعلم، وإنما عن العلاقة النفعية أيضا يقول: "*ويختلف اهتمام الفن عن الاهتمام العملي في أنه يترك الشيء يوجد في استقلاله الحر. بينما يهدم الاستعمال الشيء حين يستخدم للحصول على نفع منه لذلك يحدد هيغل مهمة الفن بأنها "الكشف عن الحقيقة بشكل حسي في صياغة فنية*" (21).

فالفن - حسب رأي هيغل - ينبع من الفكرة المطلقة، وغايته التصوير الحسي للمطلق ذاته، ومن هنا تبرز مثاليته المطلقة. كما تبرز أيضا عندما يقرر أن الفن ينبغي أن يكون مثالي المحتوى غير مرتبط ارتباطا وثيقا بالواقع.

إن هيغل عندما يقصر الفن والجمال على حاستي البصر والسمع فإنه لا يرى ذلك لأنهما أكثر الحواس قدرة على تلقي الفن، وإنما لأنهما مرتبطان بالعقل دون سائر الحواس، على حين أن الشم والذوق واللمس تتعامل مع المادة كمادة، ومع صفاتها الحسية المباشرة ولا يكتفي هيغل بهذه المثالية التي أبعدت الفن عن الواقع وإنما يؤكد أن الفن استنفد موضوعه، وأنه في طريقه إلى الفناء. ويرى أن

المرحلة الرومانطيقية هي آخر مراحل الفن، ففيها يتم تفسخ الشكل الفني، لأن العلاقات الحياتية المعاصرة تصبح بعيدة عن متناول المعرفة الجمالية، لأن العالم قد بلغ تكونه.

يمتاز تصور هيغل عن تصور أفلاطون، وكانط بأنه اعتبر الإنسان مصدر الجمال، لأنه الكائن الوحيد الملزم بالحرية، ولا يمكن أن تصير حريته موضوعا بغير صراع، ويكون صراعه عادة موجها نحو استبعاد القبح والقصور والعجز والتشويه(22).

كذلك أعطى هيغل المضمون في الفن اهتمامه، ولم يقتصر على الناحية الذاتية الشكلية، ولكن هذا التصور قاده إلى الاعتقاد بأن الجمال الفني أرقى من جمال الطبيعة وأن جمال الطبيعة جمال باهت، لا حياة فيه، إذ لم يضف عليه العقل والخيال حيويتهما. ومن هذه النظرة إلى الجمال تظهر مثالية هيغل الجمالية، حيث فصله عن الواقع، وحصره في نطاق العقل، أو الفكرة أو الروح المطلقة. وتظهر مثاليته أيضا في نظرته إلى الفن ودوره. فاللوحة الفنية على سبيل المثال لا تمثل شيئا موجودا في الواقع، وإنما تمثل فكر الفنان أو روحه، ومن جهة أخرى ينبغي أن تعبر هذه اللوحة عن محتوى مثالي مجرد عن الواقع مباشرة، ولكن هذه العلاقة تظل كائنة في مجال العقل بعيدة عن الواقع والممارسة الاجتماعية.

إن قيمة فلسفة هيغل الجمالية تظهر في أنه كان حلقة الوصل بين المثاليين والماديين، حين جعل المضمون الفني هو الذي يحدد العمل الفني، ذلك أن المضمون يتدخل في تحديد كل شيء. فكل شيء يود أن يستحيل إلى معنى أو محتوى فكري أو مضمون(23).

بعد استعراضنا لآراء أفلاطون وكانط وهيغل نجد أن هناك علاقة ما بين الفن والواقع. ولكن هذه العلاقة كانت مثالية في تصورات الفلاسفة الثلاثة مع بعض الاختلاف بين الواحد والآخر منهما.

فأفلاطون لا يعترف بالجمال إلا في عالم المثل، أما كانط فهو لا يراه إلا من خلال الذات أو بالأحرى من خلال الاندماج الحر بين الفكر والخيال، ولا يبتعد عنهما هيغل كثيرا عندما يرقى بجمال الواقع المحسوس إلى جمال الفكرة أو الروح المطلقة.

أما الماديون فيقرون بعدم وجود جمال إلا في الواقع المحسوس وبأن ظواهر العقل وسيلة لإدراك الجمال وليست سببا له. والجمال موجود أيضا وجودا موضوعيا متجسدا في الواقع والحياة المحيطة بالإنسان. والماديون كذلك يعطون للجانب الذاتي كثيرا من الأهمية.

ويؤكد الماديون على أن العلاقة بين الناس والواقع موجودة منذ أن وعى الإنسان حقيقته كإنسان لديه قوى وإمكانات تجلت في نضاله ضد الطبيعة، ومنذ أن وعى ذاته كخالق وممثل للجنس البشري، يقف وجها لوجه أمام الطبيعة كلها.

فالإنسان يمتلك الواقع الذي يعيش فيه من خلال تعرفه عليه وأنسنته ومن خلال هذا التملك تنشأ عنده المفاهيم المختلفة عن الموجودات المحيطة به، هذه المفاهيم تبدأ حسية ثم ترتقي فتصبح ذهنية مجردة ... وبالطبع فإن المفاهيم لا تنشأ إلا في المجتمع. والعلاقات الجمالية تتسم دائما بطابع اجتماعي. ذلك أن الوعي الجمالي لا يظهر عند

الإنسان فجأة. وإنما هو جزء من الوعي الاجتماعي كنتاج للأذواق والآراء والتصورات الفنية والمثل والمفاهيم التي تصاغ في ممارسة المجتمع لحياته(24).

وبعد هذا الاستعراض لعلاقة الفن بالواقع بين المثاليين والماديين لابد من دراسة العلاقة بين المثل الأعلى والواقع الذي يعيش فيه الفنان، وعلاقة هذا المثل بالقيم الأخلاقية، ولابد أيضا من الإشارة إلى المراد بالصدق الفني، وذلك للوصول إلى الفرق الكبير في النظرة بين المثاليين والماديين.

المثل الأعلى والواقع :

يقول جورج سانتيانا إن الإنسان الذي يقف أمام عمل فني ليتمتع به ويحكم عليه تكون في ذهنه صورة مثلى للشيء الذي يصوره هذا العمل المشاهد فهو يدرج هذا الشيء الجزئي الماثل أمامه تحت الصورة المثلى التي تمثلها في عقله من تجاربه في الحياة(25).
ولكن ما مصدر هذه المثل العليا التي يقتدي بها الفنان والمتلقي في عملية الاستيعاب للتقويم الجمالي؟

نجد الفهم الأول للمثل الأعلى في علم الجمال السابق لماركس حيث يتحدد جوهره بكون المثل الأعلى مناقضا للواقع، بوصفه معيارا خالدا للجمال، لا يمكن بلوغه في الحياة. وقد رأينا ذلك في كلامنا على العلاقة الجمالية بين الواقع والفن عند أفلاطون حيث وجدنا من خلال نظرته للمثل – أن الفن هو ظل الظل، وأنه انعكاس لواقع غير حقيقي. أما المثل الأعلى للجمال فهو الجمال الخالد الأبدي الذي لا ينقص، ولا يختلف من زمان إلى آخر أو من مكان إلى آخر.

ونجد شبيها لهذا الفهم للمثل الأعلى عند الكلاسيكين، ثم نراه في عدد من الاتجاهات المثالية في علم الجمال البرجوازي في القرنين التاسع عشر والعشرين. والذي يجمع بين هذه الاتجاهات – على الرغم من خصوصيتها التاريخية – هو فهمها للمثل الأعلى على أنه معيار جمالي مناقض للواقع. وفي هذا نقطة الضعف القاتلة(26).
كما نجد هذا الفهم عند الرومانتيكيين. فالمثل الأعلى عندهم مخالف للواقع، إذ حاول هؤلاء إسباغ ما يرون تحقيقه، وما يرغبون في رؤيته في الواقع عند تصويرهم له. وهذا ما أدى إلى أن يكون مثلهم الأعلى منفصلا عن الواقع، وذلك عند التقدميين والرجعيين منهم(27).

أما الواقعيون فقد حولوا أنظارهم إلى الحياة والواقع يكتشفون الجمال فيه إذ وجدوا مثلهم العليا في هذا الواقع، واستخلصوها من تطور الحياة ذاتها فاعتبروا الطبيعة النموذج الأول الجدير بالمحاكاة يقول بيلنسكي *"لا نقصد الآن بقولنا مثل أعلى مبالغة أو كذبا أو خيالا صبيانيا، بل أمرا من أمور الواقع، كما هو أمر غير منسوخ عن الواقع بل مار بمخيلته ومضاء بنور الأهمية العامة"* (28).

والمثل الأعلى الجمالي له ارتباط تاريخي وقومي، هذا ما يدخل بشكل أساسي في النماذج التي ينشئها التفكير الصوري لمختلف العصور، ولمختلف الشعوب، ففي زمن الاحتلال الفرنسي لبلدنا – على سبيل المثال – كانت المثل العليا التي تحدد نماذج الأبطال في الواقع والفن هي المثل التي ترفض

المستعمر شكلا ومضمونا، وتدعو للثورة والتحرر.
كما أن المثل العليا لبلد مقسم مجزأ تعشش الرجعية في أوصاله تختلف عن القيم العليا في حالة الوحدة وانتصار الثورة القومية الاشتراكية.
إن المثل الأعلى الجمالي يتجسد في مؤلفات الفنان بشكل فردي، ليس من الضروري دائما أن تتطابق وجهات نظر الفنان ومثاله الجمالي مع المثال العام لعصره، وإلا نكون قد أغفلنا دور الفنان في تغيير الواقع، وادعينا بتعميم بسيط أن جميع الفنانين في الغرب الرأسمالي رجعيون.
إن الفنان الذي يعالج المهمات الابداعية الفردية الخاصة به والذي يؤكد تصوراته الذاتية عن الجمال، إنما هو المعبر الجمالي عن المثل العليا لقوى اجتماعية معينة.
" فتلك المسائل التي تثيره، والتي يسعى إلى إيجاد حل لها، مشروطة دائما بحياة معاصريه ونضالهم اللذين لا يمكنه أن يبقى خارجهما. وهكذا عبر رافاييل في فنه عن المثل العليا لحركة عصر النهضة الجبارة، وعكست مؤلفات بيتهوفن طموحات الحركة الديمقراطية الثورية في أوائل القرن الماضي. أما مثل غوركي العليا فهي مثل الثورة البروليتارية. وقد تكون ظاهرة حياتية واحدة يرسمها فنانو عهود مختلفة أو طبقات مختلفة في فترة معينة، أساسا لانشاء صور مختلفة."(29)
لكننا لا نستطيع أن نقول بوجه عام إن المثل العليا للقوى الاجتماعية تنطابق إلى هذا الحد أو ذاك مع المضمون الموضوعي للواقع وذلك بعد فهم المشروطية التاريخية للمثل العليا.

المثل الأخلاقي والواقع :

للفن دور كبير في ترسيخ المثل الجمالي الأخلاقي بشكل غير مباشر والإنسان يقيم تصرفاته ويعي صحتها أو عدم صحتها بالنسبة إلى هذا المثل. ولكن هذا الارتباط بين المتعة الجمالية والأخلاقية لم يلق دائما فهمه الصحيح.

فكانط وهيغل وأصحاب نظرية الفن للفن يرفضون أن يكون للفن أية صلة بالواقع والممارسة الاجتماعية مؤكدين أن الفن غايته تجسيد الجمال الفني، وليس له غاية أخرى غير ذلك. فكانط كما مر بنا يرى أن الفن نتاج العبقرية وأن العبقرية موهبة فطرية لدى الإنسان. لذلك فهو ينفي أن يكون للفن أية غاية أخلاقية أو نفعية، وإنما غايته نفعية محضة هذا ما عبر عنه بالغائية دون الغاية.
وتابعه هيغل في ذلك فنفى عن الفن أي هدف نفعي أو أخلاقي ورأى أن الفن صورة محسوسة للجمال المجرد فقط.

أما أصحاب نظرية الفن للفن فيفصلون الفن عن الحياة فصلا تاما بدعوى أن النشاط الفني نشاط غير مشروط ولذلك فهو مستقل استقلالا تاما عن شتى مظاهر الحياة البشرية الأخرى.
وهؤلاء يرون أن محتوى الصورة الفنية لا يمكن أن يكون مثلا أخلاقيا لأن المهم في الصورة الفنية هو الجمال المجرد.
إن الفلاسفة منذ القديم أكدوا النتيجة الأخلاقية في الفن. فهذا أفلاطون يؤكد أن الأخلاق الفاضلة المتجسدة في الخير هي ما تسعى إليه الفنون عامة، والشعر بخاصة.وهذا مادفعه إلى أن يبيح من الشعر ما يساعد على تنمية الشجاعة والرجولة التي تصنع

الفرد المتماسك القادر على بناء الجمهورية يقول *"الإصلاح ليس أمرا سهلا، علينا حتما تجنب كل ما يعارض نمونا في الفضيلة*(29). ويرى أفلاطون أيضا أنه يتوجب على الشاعر أن يكون مهذبا للآخرين ومرشدا في إدارة المصالح الإنسانية. بل إن على المرء أن يرتب حياته بتمامها حسب إرشاد الشاعر(30).

أما الماديون الماركسيون فقد ردوا على دُعوى أنصار الفن للفن الذين أفرغوه من كل محتوى أخلاقي، معتبرين الفن الذي لا يستطيع أن يحدث الإنسان عن ذاته، ولا يستطيع أن يكون بالنسبة إليه كتاب الحياة بأوسع معانيها فنا فارغا.

إن الأعمال الفنية تعكس الحياة بقيمها الأخلاقية، فترينا الجمال والقبح في الطبائع الإنسانية والسلوك الإنساني، وعلاقة الإنسان بالمجموع.

وليست القيمة الاخلاقية مقتصرة على الحالة الإيجابية في الأعمال الفنية، وإنما توجد في الحالة السلبية أيضا. ومخطئ من يظن أن موضوع الفن هو الجميل والإيجابي فقط. بل القبيح أيضا "لياغو" في مسرحية عطيل و"ليدي" مكبث لشكسبير وهما شخصيتان شريرتان لهما قيمة أخلاقية إيجابية، وذلك أن عيبهما الأخلاقي الذي يتصفان به يبرز في جانب آخر قيمه الفضيلة العظمى التي كان من الممكن أن يتحليا بها.

فليس الجمال وحده هو العنصر الضروري في الفن وإنما وجود العنصر الأخلاقي ضروري فيه أيضا لتربية الإنسان وتهذيبه.

أما معارضة علم الجمال البرجوازي لتحرير الفن من الأخلاق فهي معارضة كلامية نظرية فقط. أما الواقع فإن علم الجمال هذا لا يقف ضد الهدف الأخلاقي في إبداع الفنان عموما. بل ضد هدف أخلاقي معين هو تربية الإنسان بروح المثل الأخلاقية الثورية.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الفن لا يعبر بجميع أنواعه وأجناسه عن المثل الأخلاقية بشكل واضح ملموس. لذا فنحن لا نستطيع أن نتكلم – على سبيل المثال – على التأثير الأخلاقي في الفن كله، وبكل أشكاله على الشخصية الإنسانية، فمن الصعب مثلا أن يكون للأعمال الفنية المعمارية محتوى أخلاقي محدد. وكذلك الفنون التطبيقية وغيرها.

وكل أنواع الفن هذه يمكن أن تؤثر تأثيرا أخلاقيا غير مباشر حين تساعد على تكوين علاقة الإنسان الجمالية بالواقع وتسعى إلى تجسيد المثل الأعلى للإنسان وتساعده على التقدم والرقي والسعي نحو الأفضل في الحياة. وفي آخر المطاف – بعد هذا العرض السريع للعلاقة الجمالية بين الفن والواقع يتبين لنا :

أن أساس التملك الجمالي للواقع هو التملك العملي، وأن هناك اتصالا عضويا بين العمل والمتعة الجمالية، كما يتبين لنا أن هذه العلاقة إنسانية تدخل ضمن إطار معطيات الواقع الحسية وممارسة الإنسان وأنها اجتماعية، فتقدير الواقع جماليا واستيعابه لا يستهدفان الخاص بل العام دون إغفال البداية الذاتية والارتباط العاطفي.

فقد أكد كما وجدنا أفلاطون وكانط وهيغل على وجود اتصال بين الفن والواقع ولكن العلاقة التي أشاروا إليها كانت مثالية مع بعض الاختلاف بين الواحد والآخر منهم.

فأفلاطون لا يعترف بالجمال إلا في عالم المثل، أما الفن عنده فانعكاس لهذا الواقع المزيف، الذي هو بدوره انعكاس لعالم المثل الخالد.

واعتبر أفلاطون أيضا – الوجود الفني أدنى من الوجود المثالي بل حتى من الوجود المحسوس ومن

هنا كان موقفه السلبي من الفنون، فأشار إلى أن الفن يشوه الواقع، يفقده جماله الحقيقي.

وأما كانط فقد وجدنا أنه يرى أن لا وجود للجمال إلا من خلال الذات، وبالأحرى من خلال الاندماج الحر بين الفكر والخيال، فصب علم الجمال في قوالب خاصة، وأوشك في الوقت ذاته أن يبعد علم الجمال عن نظرية المعرفة، وأبعد الفن عن أشكال المعرفة الاجتماعية الأخرى، ولم يجعل للجميل غاية دون ذاته.

وأما هيغل فقد ارتقى بجمال الواقع المحسوس إلى جمال الفكرة المطلقة. والفن عنده – أيضا – انعكاس ولكن لفكرة مطلقة لا يمكن الوصول إليها من خلال الإدراك الجمالي بل عن طريق الفلسفة، لأنها أكثر العلوم اتصالا بالعقل. وجمال الطبيعة – عنده – انعكاس للجمال المتصور في العقل، أما الجميل فلا يوجد وجودا موضوعيا خارجا عن حواس الإنسان.

وأما الماديون فقد وجدنا أنهم لم يقروا إلا بالجمال الموجود في الواقع المحسوس، فاعتبروا العقل وسيلة لإدراك الجمال فقط، وأكدوا وجود الجمال وجودا موضوعيا متجسدا في الواقع المحيط بالإنسان وأن الإنسان يتملك الواقع من خلال تعرفه عليه وأنسنته.

وخلاصة القول :

"إن المعنى الجوهري للفن هو إعادة تصوير ما يثير اهتمام الإنسان في الواقع، وهو إعادة تصوير كل ما يفكر فيه ويحزنه أو يفرحه. ولكن الإنسان لا يمكنه في اهتمامه بظواهر الحياة إلا أن يصدر فيها حكما سواء كان ذلك عن إرادة أم غير إرادة، عن وعي أم عن غير وعي. والشاعر أو الفنان الذي لا يمكنه إلا أن يظل إنسانا وليس فنانا مجردا فقط، لا يستطيع، حتى لو أراد الامتناع عن إصدار حكمه على الظواهر التي يصور، وحكمه هذا يتجلى في عمله الفني وذلكم هو المعنى الجديد للأعمال الفنية الذي يضع الفن في عداد نشاطات الانسان الأخلاقية"(32).

The study of the conjunction between art and reality confirms that man cannot understand the latter without contact and experience. For such a saturation is the vehicle of consciousness which, in turn, is a medium for modifying and re-shaping practice. The scientific approach enables man to grasp the phenomena and to generalize their specificities, for both art and science reflect life and make it accessible. The aesthetic relationship between life and art is essentially humanistic and sensual. For instance, both sight and hearing from the psychic-physiological basis of the aesthetic experience. Moreover, that relationship is social, for it addresses the collective. The aesthetic consciousness is not individualistic. It is part of the general social consciousness. it is true that Plato, Kant and Hegal look at it differently. For Plato, it is idealistic; for Kant, it is subjective, but for Hegal, the concrete is sublimated into the abstract for the ultimate soul. But the materialists argue that beauty is part and parcel of the concrete and that the mind is a medium for the perception of the beautiful. Hence the aesthetic value has historical and national dimensions, as seen in the imagistic thinking of all times. The ethical and the aesthetic are crucial for art. The first is central for educative purposes. Of course, art is not necessarily overtly. It is difficult to prove that architectural works have overt moral values, but they are indirectly ethically edifying. This is reflected in the aesthetic relationship between man, reality and formation of ideals. The arts enhance man's progress towards a better feature.

المصادر والمراجع المعتمدة

1- أسس علم الجمال الماركسي اللينيني -1: 237 .

2- ضرورة الفن - 39 -

3- الجمال في تفسيره الماركسي - 213 -

4- أسس علم الجمال الماركسي اللينيني -1: 242.

5- المرجع نفسه -1: 247

6- المرجع نفسه -1: 246

7- المرجع نفسه -2: 25

8- المأدبة -70-

9- نفسه -69 -

10- 11- انظر المعرفة : العدد 347/عام 1982 - ص -32- مقال للدكتور فؤاد مرعي عن "مفهوم الجميل في تاريخ الفكر الجمالي اليوناني"

12- جمهورية أفلاطون، دراسة وترجمة (خبازة) ص-162

13- المرجع نفسه: ص:162

14- دراسة لجمهورية أفلاطون: د.فؤاد زكريا. ص -157.

15- الجمال في تفسيره الماركسي: 20

16- في فلسفة الجمال:140

17- علم الجمال الماركسي اللينيني -1: 139.

18- الأدب المقارن: 385

19- علم الجمال الماركسي اللينيني -1: 135-137

20- في فلسفة الجمال:149

21- الجمال في تفسيره الماركسي:47

22- هيغل (سلسلة نوابغ الفكر):175

23- المرجع نفسه:172

24- الجمال في تفسيره الماركسي:20

25- الإحساس بالجمال:21

26- أسس علم الجمال الماركسي اللينيني - 2: 30

27- المدخل إلى الآداب الأوروبية:185

28- أسس علم الجمال الماركسي اللينيني - 2: 30

29- أسس علم الجمال الماركسي اللينيني:34

30- جمهورية أفلاطون:372

31- المرجع نفسه:389

32- علاقات الفن الجمالي بالواقع:157

1- جماعة من الأستاذة السوفيات، أسس علم الجمال الماركسي، تعريب د. فؤاد مرعي، ط، مطبوعات دار الفارابي - 1978م.

2- فيشر، أرنست، ضرورة الفن، ترجمة د. ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، لم تذكر سنة الترجمة.

3- مجموعة من العلماء السوفيات، الجمال في تفسيره الماركسي، تعريب: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق 1968م.

4- أفلاطون، المأدبة، "فلسفة الحب" ترجمة، وليد الميري، دار المعارف بمصر 1971م.

5- مرعي، د. فؤاد: (مفهوم الجميل في تاريخ الفكر الجمالي اليوناني)، المعرفة، دمشق، عدد347، عام 1982م.

6- جمهورية أفلاطون، ترجمة ودراسة خبازة.

7- مطر، أميرة حلمي، في فلسفة الجمال، دار الثقافة، القاهرة 1974م.

8- هلال محمد غنيمي، الأدب المقارن، دار الثقافة - بيروت، ط5، 1973م.

9- الاهواني أحمد، أفلاطون، هيغل سلسلة نوابغ الفكر الغربي. دار المعارف بمصر.

10- سانتياتا، جورج، الإحساس بالجمال، ترجمة د. مصطفى بدوي منشورات المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

11- مرعي، د. فؤاد، المدخل إلى الآداب الأوربية، جامعة حلب 1980-1981م.

12- تشيرنشفكي، ن.غ، علاقات الفن الجمالي بالواقع، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1983.