علاقة الدراسات الجمالية بالدراسات السيكولوجية

بقلم سمير كرم

« ان الشعراء لا يصدرون الشعر عن حكمة ، ولكنه ضرب من النبوغ والالهام . انهم كالقديسيين او المتنبئين الذين ينطقون بالايات الرائعات دون ان يفهموا معناهـا » .
سقراط : في محاورة الدفاع لافلاطون

« ان جوهر تفهمنا لعملية الابداع الفني هو ان نتتبع عملية التغيير التي يقوم بها الشاعر بالنسبة لمجموع الانا المحيطة به .. »
كريستوفر كودويل

..✱..

تمهيـد :

اذا القينا نظرة استرجاعية الى تاريخ علم الجمـال « او بالاحرى النظريات الجمالية » التي يمكننا ان نكشف فيها عن علاقة بين الجوانب الجمالية والنفسية تفسر بها ظاهرة الابداع الفني او التذوق الفني ، كان اقدم ما يمكننا الرجوع اليه نظرية افلاطون في الفن ، تلك النظرية التي نجدها في تضاعيف محاوراته على لسان سقراط . على انه ليس هدفنا من هذه النظرة الاسترجاعية ان نعيد ماسبق ان قام به غيرنا من عرض لنظريات الفن قديمها وحديثها ، وانما سنركز البصر على مانريد القاء الضوء عليه فحسب من علاقة تربط النظريات لجمالية بالدرسـات النفسية .

فحينما كان افلاطون يقرر ان « الفن محاكاة » ، كـان يلجأ فـي تفسير الابداع الفني الى ظاهرة سيكلوجية يتناولها علم النفس العـام بالدراسة ، وتلك هي ظاهرة « التقليد Imitation » واذن فان افلاطون كان يدرك الطبيعة السيكلوجية لعملية الابداع الفني على انهـا عملية تقليد يقوم بها الفنان للواقع الخارجي ، شانها في ذلك شـان مايفعله الطفل حين يقلد سلوك الكبار ليبدو مثلهم . والطبيعة امـام الفنان هي الباعث على التقليد كما ان سلوك الكبار امام الطفل هـو الحافز الى محاكاتهم . ولا فرق عند افلاطون بين المستويين ، فليـس الفنان يقلد عن وعي او عن انتقاء لاشياء الواقع الخارجي التي يتناولها، وانما هو مدفوع الى ذلك بالهام او وحي خارجي لايد له فيه ، وهـذا هو النبوغ الذي يجعل منه فنانا يختلف عن الاخرين من الناس العاديين. بل ان الفنان لا يفهم مدلولات اعماله الفنية او معانيها بعد ان تتـم له عملية الخلق ويكتمل العمل الفني ، ولا ندري بعد ذلك كيف تستقيم نظرية افلاطون في الابداع الفني . كيف يكون الابداع تقليدا ، وكيـف يكون هذا التقليد غير ارادي ، بل كيف يكون نتاج هذا التقليد غيـر مفهوم لمن اعتملت في نفسه عملية الابداع هذه ؟ تلك اشياء لاتفسير لها من خلال الخط الفلسفي العام لافلاطون ، الا ان تكون انعكاسا او امتدادا للتناقض الذي وضعه افلاطون بين عالمين احدهما مفارق للمادة وتعال عليها ، وذلك هو عالم المثل ، والاخر عالم موهوم متخيل محسوس وذلك هو عالم المادة او عالم الحس . هذا ماأوقع افلاطون فيما وقع فيه من تناقض ، فبعد ان حدد طبيعة عملية الابداع الفني بان نسبها الـى عملية نفسية اعم هي عملية « التقليد » ، فكان في هذا على درايـة بالاحتكاك الذي يتم بين فكر الفنان ووجدانه وبين اشياء الطبيعة الخارجية المادية ، فانه لما عمد الى تفسير ذلك الدافع او الحافز الى الخلق الذي يتوافر عند الفنان ولا يتوافر عند غيره ، نراه قد انتقل الى ذلك العالم المثالي الخالص يستلهم منه « الالهام » يفسر به شيئا يختلف في طبيعته الحسية المادية « اي العمل الفني » عن مثل العالم الذي اعطى له افلاطون مشروعية الوجود وجرد عالم المحسوسات منها .

وبلجوء افلاطون الى فكرة الالهام الغامضة غير المحددة المدلول وضـع حجر الاساس لمن اتى بعده من فلاسفة او علماء او فنانين ممن كانـوا « افلاطونيين » في نظرتهم حتى خلقوا من كلمة الالهام نظرية ومبدأ تنتهي عنده كل محاولاتهم لتفسير عملية الابداع الفني او تفسير نفسية الفنان في اختلافها النوعي عن نفسية غيره من الافراد . وليس يعني هذا ان تطور النظريات الجمالية ـ في حدود وجهة النظر المثالية ـ قد وقف في تفصيلاته عند الخطوط والعلامات التي رسمها افلاطون ، فانـه لم تكن له نظرية تفصيلية كاملة الابعاد في التفسير الفلسفي للفن ... جاء ارسطو وبنى على الجانب الذي ربط فيه افلاطون بين ظاهـرة الابداع وظاهرة التقليد ، سنق نظريته في الفن . فالاساس عند ارسطو كما هو عند سلفه افلاطون ان « الفن محاكاة » . فما الجديد الـذي اضافه ارسطو ـ ونظريته في الفن بجميع تفصيلاتها الداخلية ماتزال حتى يومنا هذا منبعا يشتق منه كل من جاء بعده من فلاسفة ومفكرين وفنانين مع اختلاف الصعيد الذي يتجه اليه او يأتي منه كل منهم ؟

التقليد عند افلاطون تقليد لاشياء الطبيعة المادية ، ويعني هذا ان افلاطون اخرج من نطاق الفن تلك الفنون التي لاتعتمد على هذا التقليد للاشياء المادية ، او بالتحديد الجمادية . ومن بين الفنون التي بنـى عليها مفهوم التقليد الفني عند افلاطون وجردها من صفة الفن بهـذا المعنى فن « الدراما » . وهنا تكمن جدة موقف ارسطو ، وتتكشـف العناصر التي اضافها الى موقف افلاطون العام في اعتبار الفن محاكاة. صحيح عند ارسطو ان الفن محاكاة ، لكنه رفع هذه المحاكاة من مستوى تقليد الاشياء الى مستوى تقليد افعال الانسان . ومن هنا كان اهتمـام ارسطو بالدراما . ليس هذا فحسب ، بل ان معنى المحاكاة او مفهومها يتخذ عند ارسطو شكلا اكثر وضوحا ، بل ان التقليد في نظريته يكتسي برداء علمي لا يكاد يفوقه كثيرا ما نجده في الدراسات النفسيةالمعاصرة. يقول ارسطو :

« التقليد من طبيعة الانسان منذ طفولته ، بل ان احدى مزايا الانسان التي يتميز بها على الحيوانات الدنيا هي انه اكثر الكائنات تقليدا ، وهو يتعلم ـ في البدء ـ عن طريق التقليد » . فاذا اضفنا الى هذا قوله : « ان تعلم شيء ما هو اعظم اللذات جميعا ، لا للفلاسفة فحسب ، ولكن لبقية الكائنات البشرية ايضا ، مهما كانت مقدرتهم على التقليد ضئيلة، والسبب في تلك البهجة التي نحسها عند رؤية صورة ما هو ان الانسان يتعلم في الوقت الذي يراها فيه ـ انه يجمع معنى الاشياء ، أي انـه يتعلم ان الانسان يتصف بكذا وكذا » (1) اقول اذا اضفنا هذا القول لارسطو اتضح لنا ـ اكثر مما هو الحال عند افلاطون ـ فهم ارسطو للعملية النفسية الداخلية المزدوجة التي بها تتم دائرة الابداع الفني منذ ان تبدأ بما يتعلمه الفنان عن طريق المحاكاة من افعال الاخرين ، الى انيقوم بالفعل الايجابي لخلق العمل الفني ، حتى تكتمل الدائرة بعملية اخرى هي عملية التذوق التي تحدث في النفس متعة هي متعة ادراك علاقـات جديدة يكشفها العمل الفني ويلقي الضوء فيها على وقائع واحوال لـم

(1) فن الشعر لارسطو .

يكن ليستطيع الانسان ان يدركها او يتعلمها الا عن طريق تذوقه للعمل الفني . الابداع الفني اذن والتذوق الذي يتبع هذا الابداع ايضا يدخلان في نطاق عملية نفسية واحدة هي عملية التقليد .

*

تلك كانت نظرة محدودة الى التراث النظري الفلسفي عند فيلسوفين يمثل كل منهما اتجاها : افلاطون في اتجاهه المثالي الضارب في البعد عن العلاقات الواقعية بين الظواهر ايا كانت طبيعتها مادية ، واجتماعية، وارسطو في اتجاهه الذي ينحو نحو اعتبار العوامل المادية والاجتماعية ، والذي حقق حتى يومنا هذا سيادة قوية في ميداني النقد وعلم الجمال

والان نرد البصر عن ذلك التراث الى الواقع العلمي المعاصر الذي يكشف لنا في جوانب عديدة ، اكثر خصوبة ، عن علاقة دراسة الظواهر الجمالية بدراسة الظواهر النفسية . ولعل من المعروف ومما لا يحتاج الى استقصاء او ايضاح ان اكثر من تناول المسالتين الاساسيتين في علم الجمال « الخلق والتذوق » على اسس سيكلوجية بحتة هم اتباع التحليل النفسي وبخاصة رائدهم سيجموند فرويد . وقد يصدمنا في هذه الحقيقة ان نجد فرويد نفسه يقول في اكثر من موضع : « اننا لانستطيع ان نطلع على طبيعة الانتاج الفني عن طريق التحليل النفسي » (٢) ولكن هذا تناقض واضح من فرويد ، فهو في الوقت الذي يقرر فيه هذه الاستحالة نجده يكرس مؤلفا كاملا عن الرسام الايطالي الكبير ليوناردو دافينشي يحلل فيه طفولة الفنان على اساس من منهج التحليل النفسي الذي تقوم دعائمة على كشف خفايا الحياة الجنسية الطفلية من خلال ذكرى عن حلم يرويه دافينشي نفسه عن طفولته المبكرة ، وكذلك نجد لفرويد مقالات متفرقة عن دستويفسكي ، وعن علاقة الشاعر باحلام اليقظة ، وعن تمثال موسى النبي لمايكل انجلو ، هذا بخلاف اشاراته المتفرقة في مؤلفاته الكثيرة مما يتصل بالابداع الفني بطريق مباشر او غير مباشر ، ومن الجدير بالذكر ان يونج .. تلميذ فرويد المنشق عليه- يردد نفس كلام فرويد عن عجز الدراسات النفسية عامة والتحليل النفسي خاصة عن الوصول الى تفهم جوهر الفن والعملية الابداعية .

وكما ان اللا شعور عند فرويد هو مصدر جميع العمليات العقلية ، السوي منها والمرضي ، الاحلام ، وتكوين النكتة ، وفلتات اللسان ، والميكانيزمات العصابية - فان اللاشعور هو ايضا مصدر عملية الابداع الفني . غير ان عملية الابداع الفني تختص بصفة اخرى هي انها محاولة للسيطرة على الدوافع اللاشعورية ذات الطابع الغريزي ، وهذا ماسنتحدث عنه عندما يأتي الكلام على عملية الاعلاء Sublimation

الدافع الى العمل الفني عند فرويد هو الدافع اللاشعوري الذي يتسم بالطابع الشبقي ، فهنا اذن عملية تحويل للدافع الشبقي لمعرفة اسرار الجنس ، ذلك الدافع الذي تجبر التربية والتقاليد وعملية التطبيق الاجتماعي الطفل على ان يكتبه ، ولما كان الكبت لا يعني افناء هذا الدافع او انتهاءه ، فلا بد ان يكتسب هذا الدافع صبغة غير شبقية تجعل منه دافعا مشروعا يمكن الافصاح والتعبير عنه ، والفنان عند فرويد كالعصابي ، كلاهما « ينسحب » من واقع لايرضي الى دنيا من الخيال، ولكنه على خلاف العصابي ، يعرف كيف يقفل راجعا ليجد مقاما راسخا في الواقع ومنتجاته ، اعني الاعمال الفنية ، اشباع خيالي لرغبات لاشعورية شانها شان الاحلام ، وهي مثلها محاولات توفيق ، حيث انها بدورها تجهد كي تتفادى اي صراع مكشوف مع قوى الكبت . ولكنها تختلف عن منتجات الحلم الذهبية اللااجتماعية من حيث ان المقصود بها اثارة اهتمام الغير وان بوسعها ان تستثير وترضي فيهم بدورهم الرغبات اللاشعورية نفسها » (٣) .

الدافع الى ابداع العمل الفني اذن هو بديل للدافع الى معرفة كل مايتصل بالجنس ، وهو نفسه الدافع الذي يخلق من كثير من الناس مفكرين يوجهون نشاطهم من البحث الجنسي الطفلي الى البحث في امور المعرفة المختلفة . اما وصف فرويد لعملية الابداع الفني فهو انها عملية مماثلة لعملية تكوين احلام اليقظة . هي تحويل لحلم اليقظة من حالة الصورة الذهنية الى حالة الصورة الفنية ذات الوجود الخارجي . والرمز هو وسيلة الفنان في اسقاط لاشعوره في الخارج في شكل صور فنية ، اي تحويل عملية نفسية الى موضوع فني خارجي ، وهذا الاسقاط الذي يقوم به الفنان بلا شعوره في الواقع الخارجي ان هو الا اشباع لرغبات «يؤكد فرويد طابعها الشبقي . » في الفن وحده مانزال نرى ان الانسان وقد طفت عليه رغباته ، ينتج شيئا مماثلا لاشباع هذه الرغبات . (٤)

يزيد واحد من اتباع فرويد - الذين اولوا الدراسات الجمالية عناية كبيرة - الشيء الكثير الى تفسير فرويد للعمل الفني بانه حلم يقظة. لايقف هانز ساكس Hans Sacks عند حد القول بان العمل الفني حلم يقظة ، فهو يخصه بنوع معين من انواع احلام اليقظة يسميه « حلم اليقظة المتبادل » وتتميز احلام اليقظة المتبادلة بطابع اجتماعي لايتوفر في حلم اليقظة العادي الذي يقرر فرويد ان الفرد حينما يلجأ اليه فانه يتمركز على ذاته ولا يحاول ان يصارح احدا بما يعتمل في خياله اثناء حلم اليقظة . اما احلام اليقظة المتبادلة فيستطيع الناس ان يشاركوا فيها بحيث تثير فيهم الانفعالات نفسها او بعضها . ويوفر عامل الحضور الواقعي بين من يمارس احلام اليقظة وبين صديق يسمع له ، شيئا من المشاركة الايجابية بين الاثنين . وهنا تكمن في المقارنة بين حلم اليقظة والعمل الفني نقطتان ، نقطة شبه ونقطة اختلاف . اما نقطة الشبه فهي ان حلم اليقظة والعمل الفني كليهما يساعدان على التخلص من الشعور بالذنب . وهذا الشعور بالذنب يكون ناتجا بالطبع عن رغبات شبقية مكبوتة تعارضها العادات السائدة والتقاليد والاخلاق العامة . ولهذا كان على الفنان ان يقوم بعمليات « تقنيع » واخفاء قبل ان يجرؤ على ان يقدم للناس هذا الاسقاط لما يحتويه لاشعوره . واما نقطة الاختلاف فهي عامل الحضور الواقعي للاخر في حلم اليقظة المتبادل « الاجتماعي » ، هذا العامل لا وجود له بالنسبة للعمل الفني ، فحضور

- التتمة على الصفحة ٧٨ -

(٢) فرويد : ليوناردو دافينشي

(٣) فرويد : حياتي والتحليل النفسي ، ترجمة الدكتور عبد المنعم المليجي . ص ٧٥ .

(٤) فرويد : الطوطم والتابو Totem and Tabo ص ١٢٦ .

علاقة الدراسات الجمالية

ـ المتممة من الصفحة ٣٢ ـ

الجمهور بالنسبة للفنان حضور غير واقعي ، ولذلك فان مشاركة الجمهور سلبية ، وهذا مايجعل الفنان دائما في حالة من التوتر وعدم الهدوء،ومن ثم فهو يظل في اندفاع نحو عمل جديد . ومع ذلك يقرر هانز ساكس ان حلم اليقظة يكون متمركزا حول الذات ، ليس له صورة محددة ، تختلط فيه الصور بالالفاظ ، بينما الفن ظاهرة اجتماعية تقيم للصور وزنا وتتخذ من الالفاظ مادة حياتها .

يبقى بعد هذا ان نسأل عن الدافع الذي تحفز فردا دون سواه الى الابداع الفني ، او بالاحرى ما الذي يخلق الاختلاف النوعي بين العصابي والفنان اذا كان كلاهما يسقط مكامن لاشعوره بطريقة تختلف عندالواحد منهما عنها عند الاخر ؟

حيث يفشل العصابي في السيطرة على دوافعه اللاشعورية بطريقة متوافقة مع المجتمع ، فتصدر عنه انماط سلوكية تخرج من عداد الاسوياء او هي على الاقل قد تميزه بطابع الانانية الفجة التي لاسيطرة له عليها، ينجح الفنان في تحويل الطاقات النفسية المتولدة عن الدوافع الغريزية الاولية الى موضوعات اجتماعية في كثير او قليل ، على درجة كافية من التدافق والتكيف ، وهذا هو مايسميه فرويد بعملية الاعلاء او التصعيد. اي تحويل الرغبات الغريزية اللا اجتماعية الى مستوى تتحقق فيه بدرجة من المشروعية المقبولة ، تكفل الاستحسان الاجتماعي من ناحية ، وتكفل للفنان التنفيس عن طاقته النفسية من ناحية اخرى . وشبيه بما يقال في الاعلاء مايقال في التعويض Compensation فعند ادلر اساسا ان نقصا خلقيا او نفسيا يعانيه الفنان هو الذي يدفعه الى النبوغ في جانب اخر يعوض فيه هذا النقص ، حتى يستطيع ان يكفل للانا تكامله واتزانه فالموهبة الفنية ان هي في اعتباره الا نوعا من التعويض عن نقص معين . وادلة اصحاب هذا الراي على ذلك امثلة يوردونها عن فنانين اصابتهم الحياة بأوجه معينة من النقص او المرض ؟ فقد كان مارسيل بروست مصابا بربو عصابي وكان بيرون أعرج ، وشوبان مصدورا . وكان كيتس قصير القامة .. الخ

غير ان هذا القول بالتعويض لايفيد في تفسير الاختلاف في نوعية العبقرية بين الفنان وبين العالم او المخترع . كما ان بامكاننا ان نجد في مقابل هذه الامثلة عن الفنانين المرضى اكثر منها عن فنانين اسوياء كانت حياتهم متوافقة وظروفهم الطبيعية والاجتماعية موفقة الى ابعد حد .

هناك راي ثالث اخر لايقول بالاعلاء ولا بالتعويض ، وهو الرأي القائل بان تصدع العلاقة بين الانا والنحن هو الدافع على الابداع الفني ، حيث يكون العمل الفني هنا حلقة الوصل او حمامة السلام بين طرفين تصدعت العلاقة بينهما . العمل الفني هنا هو الرسول الذي يحمل رسالة الانا الى النحن ليعيد المياه الى مجاريها بينهما ، والامر كله هنا لصالح الانا اذا ماوضعنا في اعتبارنا دوافع الانا وحده . وهذا الراي كما نرى لايخرج عن نطاق التفسيرات المرضية التي اوردها اتباع التحليل النفسي : فالعصابي والفنان عند فرويد يقفان على مستوى واحد ، وما العصابي الا انسان انعدم توافقه مع مجتمعه ، وعند يونج ايضا انه « كلما ازداد نبوغ الفنان وشمخت مظاهر عبقريته ، لاحظنا سوءا وانحدارا في مظاهر حياته الاجتماعية الاخرى » ـ كذلك الحال في نظرية تصدع علاقة الانا بالنحن . فما السبب في هذه النظرة المشتركة التي تجمع عند اولئك وهؤلاء على تفسير الاتجاه للعمل الفني او الدافع للخلق الفني بانه عرض مرضي ؟ شيء واحد خطير يجمع هذه الاراء على صعيد واحد ؟ ذلك هو التسليم بان عملية الابداع الفني تصدر عن الفنان صدورا لادخل لارادته فيه . كأنما العمل الفني ينبثق من ذهن الفنان ووجدانه كما تنطلق من ذهن المريض النفسي او العقلي خزعبلات لاأساس لها من المنطق ، صادرة عن عقل معتل وذهن فقد اتزانه . والقول بلا ارادية العملية الابداعية عود واضح الى الهرب الذي لجأ اليه افلاطون حينما قال بالالهام والنبوغ فعنده كما قلنا « ان الشعراء لايصدرون الشعر عن حكمة ، ولكنه ضرب من النبوغ والالهام . انهم كالقديسين او المتنبئين الذين ينطقون بالايات الرائعات وهم لايفقهون معناها . وهذا نفسه كلام يردده يونج حينما يقول ان الفنان انسان مدفوع عن طريق اللاشعور الجمعي لفعل الابداع هذا اندفاعا قهريا . والتسليم بهذه النظرية في تصدع العلاقة بين الفرد والمجتمع تسليم بان انانية في الفنان ورغبة ذاتية بحتة هي التي تدفعه مقهورا الى محاولة الحصول على الاستحسان الاجتماعي لنفسه لا لاي هدف اجتماعي يعود على النحن او على المجتمع بشيء .

ان تاثير مثل هذه الاراء والنظريات في حقيقة الدافع للعمل الفني لم يقف عند حد نظري بحت بل انعكس وتكشف في مدارس حديثة في الفن « في الرسم والنحت خاصة » تلك هي مدارس السرياليين والرمزيين الذين « يعتمد فنهم على نظريات اللاشعور الجمعي ، واللاشعور السلالي ، عند علماء التحليل النفسي مثل فرويد ويونج ، والذين وجدوا في هذه الاخطاء البدائية السحرية التي تمثل جهلا بالعالم الواقعي نمطا من انماط العقل خالدا لايموت . هذا الفن السريالي في وقتنا الحاضر ـ مثل فن سلفادور دالي ـ برموزه التي تحمل طابع احلام الكابوس ، ومزجها الكائنات البشرية بالطبيعة ، نقيض الفن البدائي الذي يستعمله ليبرر نفسه . فحيث كان الفن البدائي فنا اجتماعيا ، كانت النزعةالبدائية الحديثة فنا فرديا خائفا لايرى العالم Primitivism الا كاصداء وغموض . » (٥)

(٥) سدني فنكلشتين : الواقعية في الفن ، ص ٢٠ .

شعر

من منشورات دار الاداب

قرارة الموجة	نازك الملائكة
وجدتها	فدوى طوقان
وحدي مع الايام	فدوى طوقان
العودة من النبع الحالم	سلمى الجيوسي
عيناك مهرجان	شفيق معلوف
قصائد عربية	سليمان العيسى
الناس في بلادي	صلاح عبد الصبور
مدينة بلا قلب	احمد عبد المعطي حجازي

دار الاداب

بيروت ـ ص.ب ٤١٢٣

ما اكثر التفصيلات التي يمكن ان تحدد حلقات الاتصال الكثيرة بين علم الجمال وعلم النفس .. بما لايتسع له نطاق هذا البحث الضيق الحدود . لكن مالا شك فيه ان علم الجمال بما ينطوي عليه من بحث للابداع الفني كعملية خلق والتطلع الفني كعملية تذوق قد وسع كثيرا من نطاق علم النفس في جوانبه المهتمة بدراسة الافراد العباقرة ، بل حتى المهتمة بدراسة الفرد السوي من الفرد المريض ، حتى لقد وصلت هذه الدراسات السيكلوجية الجمالية الى مستوى التجريب العلمي . ومن الناحية الاخرى لم يعد خافيا ان هذه الدراسات السيكلوجية التي اتخذت وتتخذ من الابحاث الجمالية ميدانا لها قد قامت بدور تطويري في فلسفة الفن وفي التطبيق الفني على السواء . فقد عمقت فهمنا النظري لاسس التذوق والنقد ، وعمقت واثرت اكثر واكثر الابعاد التي اصبح الفنان يجرؤ ويستطيع استكشافها في سلوك الانسان ودوافعه وعواطفه مع تنوعها وتعقدها ، وكذلك انطباعاته باشياء العالم الخارجي .

« قد يكون علم النفس .. بالنسبة لبعض الفنانين الواعين به ـ زاد احساسهم بالواقع ، وشدد قدرتهم على الملاحظة ، او اتاح لهم ان يكتشفوا انماطا لم يسبق اكتشافها . لكن علم النفس في ذاته ليس الا اعدادا لعملية الخلق ، والحقيقة السيكلوجية ـ في العمل الفني نفسه ، لاتكون ذات قيمة فنية الا اذا كانت هي في ذاتها فنا . » (٦)

فاذا كان العلم ـ سواء علم النفس بصفة خاصة او العلم بالمعنى الواسع بصفة عامة ـ يعمق فهم الفنان للواقع ويعمق احساس المتذوق بالعمل الفني ، فلا ادل من ذلك على ان العمل الفني ـ او بالتحديد عملية خلق العمل الفني لا تاتي عفوية لادخل لارادة خالق العمل الفني فيها ، انما هي تعكس ثقافته وشخصيته كما تعكس طريقته في رؤية الموضوعات التي يختارها من العالم ، وهو كلما ازداد فهمه ـ واتخذ طابعا علميا سليما ـ لهذا العالم جاء فنه منبئا عن هذا الفهم معمقا فهمنا نحن للعالم وللفنان نفسه.وهذا هو التغيير الذي يحدثه فينا الفنان بواسطة مايبدع. وجوهر تفهمنا لعملية الابداع الفني ـ كما يقول كودويل ـ « ان نتتبع عملية التغيير التي يقوم بها الشاعر بالنسبة لمجموع الانا المحيطة به ، وتتبع هذه العملية هو جوهر فهم الابداع العلمي والفني على السواء، غير ان العالم يقصد الى تغيير العالم المحسوس ، اما الفنان فيقصد الى تغيير وجدان ابناء مجتمعه ؟ والذي ييسر له هذا وجود تشابه بين احاسيسنا نحن ابناء المجتمع الواحد . »

القاهرة — سمير كرم

(٦) رينيه ديليك : نظرية الادب . ص ٧٦

فندق نيو بالاس

١٧ ـ شارع دوبريه بالقاهرة

موقع ممتاز واسعار معتدلة

باذارة : فتحي نوفل

صدر حديثا الجزء الاول من كتاب :

قصة الفن الحديث

للدكتور سلمان قطايه

***

■ « ان وجود مثل هذا المؤلف وهذا الكتاب شيء يبعث على الامل والرجاء . »

جمال السجيني

استاذ فن النحت في كلية الفنون بالقاهرة

***

■ « انه عمل جليل وخدمة رائعة تقدم لمحبي الفنون في الشرق العربي ، وحين قراءتي هذا الكتاب تنتابني النشوة والفخر لهذا الكسب العظيم للمكتبة العربية »

حسين بيكار

استاذ فن التصوير في كلية الفنون بالقاهرة

***

■ «لقد تبينت من خلال الكتاب ثقافة فنية بعيدة .. وهو يعرف على اخصب فترة ابداعية مرت بتاريخ الانسان » .

عفيف بهنسي

مدير الفنون التشكيلية والتطبيقية
في وزارة الثقافة للاقليم السوري

***

■ « انه من الكتب التي تعوز مثقفينا كلهم ، وكلنا يعرف فقر مكتبتنا بكل ما يمت الى الفن بصلة والى الفن الحديث بصورة خاصة »

الدكتور عبد السلام العجيلي