الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبوبكربلقايد – تلمسان
كلية الآداب واللغات
قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في الفنون التشكيلية

تخصص :دراسات فنون تشكيلية

الموسومة:

فلسفة الفن عند بندتو كروتشه

بين النظرية و التطبيق

الفنان محمود صبري أنمودجا

إعداد الطالبتين:

بوداود خيرة

عربان إلهام

إشراف:

د بن مالك حبيب

أعضاء اللجنة :

*د. رحوي حسين..... رئيسا

*د. بن مالك حبيب.....مشرفا

*د. بوزار حبيبة.....مناقشا

السنة الدراسية:2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

الإهداء

أهدي ثمرة جهدي

إلى

والدي العزيزان من بفضلهم تحققت لي الأحلام

إلى

أخوتي من معهم تقدمت للأمام

إلى

من ساهم في نجاحي بنقد بناء أو هدام

إلى

كل عائلتي وكل أصدقائي وتلميذاتي اللواتي أدرسهن وكل من يعرفني عن قريب أو بعيد أهدي عملي هذا

بوداود خيرة

الإهداء

أهدي ثمرة جهدي

إلى والدي العزيزان أطال الله في عمرهما

إلى أمي وأبي في الله اللذان كانا لي سندا وعونا

إلى زوجي سند ظهري

إلى أختي وشقيقتي كوثر كريبعي

إلي إخوتي الأعزاء

إلى كل أساتذتي الكرام

إلى رفيقات الدرب

عربان إلهام

الشكر والتقدير

الشكر والتقدير

بعد توجيهنا بالحمد و الشكر لله المنعم الكريم, نتقدَم في المقام

الثاني بشكر خاص إلى الأستاذ المشرف الدكتور بن مالك

حبيب الذي أوسع صدره لهفواتنا فوجَهَنا إلى ما هو أصح...و

إلى كلَ من نصحنا فأفادتنا نصيحته .

مقدمة

اهتم الإنسان منذ القدم بالفن، فهو الكائن الوحيد الذي وهبه الله عز و جل القدرة على إحساس بالجمال وكيف يتذوقه، فلسفة الفن والجمال لم يتواجد إلا مع نشأة الفلسفة مع أعلام قدماء اليونان.

العلاقة بين الجمال والفن هي وثيقة ترابطية، ونجد إختلاف بين دراسة كل من هذين المجالين فالدراسات الجمالية مجالها الخاص بها، كما أنها لا تقف عند توضيح تتسم به هذه الأعمال من مميزات، ولا تبحث في تحقيق نسبتها أو تأضيلها تاريخيا ومن جهة أخرى فليس من اختصاصها أن تتدخل كما يحدث في فلسفة الفن في دقائق عمل الفنان، لأنها ترتفع فوق ذلك، وتتجاوزه إلى محاولة البحث في مجرد الإحساس بالجمال وتقدير شروط تحقيقه ومقدار ابداعه اذن الجمال والفن رغم إتصالهما ببعض، إلا أن الجمال يختلف عن الفن من جانب الأمور الحسية و الوجدانية

ان علم الجمال أو الإستطيقا هو فرع من فروع الميتافيزيقا الخاصة أو الفلسفة الخاصة، يعني دراسة القيم الجمالية ، فهو لم يعرف كعلم قائم بحد ذاته، إذ قام الفيلسوف ألكسندر بومغارتن (1714–1762) بوضع الأفكار الأولى لعلم الجمال في كتابه الموسوم ب الإستطيقا Aesthetics 1735 يتحدد هذا العلم بالمنظور الباحث بوصفه مادة فلسفية جديدة تعني بدراسة المعرفة الحسية والوجدانية فعلى هذا الأساس علم الباحث نطاق هذا المجال بكونه يتمحور حول منطق الشعور والخيال الفني، أي المنطق الذي يختلف جذريا عن المنطق العلمي الممنهج والعقلاني.

أما الفن كان عند اليونان هو انتاج أو إعادة إنتاج مكون مادي محسوس، حيث كان يعرف بكل نشاط صناعي نافع بصفة عامة تتمثل في لوحة فنية، تمثال، قصائد شعرية، موسيقى، النحت، كذلك شمل الصناعات المهنية كالنجارة والبناء والحدادة ....إلخ يرى الفيلسوف أرسطو أن الفن هو (محاكاة) أما معجم اكسفورد عرفه نقلا عن جون ستيوارت مل (السعي وراء الكمال في الأداء)، ماثيو ارنولد عرف الفن انه الصناعة التي لا تشوبها شائبة، ستولنتز عرف الفن بالمعالجة البارعة الواعية بوسيط من أجل تحقيق هدف ما.

لقد ظهرت مجموعة من النظريات والمذاهب الحديثة والمعاصرة هدفها تفسير الجمال من عدة إتجاهات (النظرية و العملية).

و لتكوين رؤية نظرية لموضوع الجمال برزت لنا المدرسة النظرية التي يرى أتباعها أن موضوع «الجمال الموضوعي» يكون في عالم غير عالمنا الواقعي الحسي، وأنه يمكن تلمسه في عالم علوي (مثالي) يجاوز نطاق عالم المحسوسات ويعلو عليه، وهم يستندون في هذه الرؤية المثالية إلى وجود أفكار تأملية مسبقة، ومتعالية على مستوى التجربة الحسية ومن أمثال هؤلاء الفلاسفة نذكر بندتو كروتشه .

والذي يفيدنا ويهمنا في الجمال والفن هو الفيلسوف والمفكر الإيطالي بندتو كروتشه (1866–1952) الذي يعتبر أعظم علماء الذين أهتمو بالجمال خلال القرن العشرين.

وفي هذا السياق تأتي دراستنا التي نتناول فيها آراء كروتشه حول الجمال والفن، مسلطين الضوء بصفة خاصة على فلسفته، وانطلاقا من ههذه الإشكالية وهذه الممارسات يمككنا طرح تساؤلات التالية:

فيما تتمثل نظرية الفن عند كروتشه ؟ وما مدى اسهامات كروتشه في الفلسفة الفن؟ وللاجابة على هذه التساؤلات اعتمدنا الفرضيات التالية:

الفرضية الأولى:

ان عملية إختيارنا لأطروحة البحث المتعلقة بفلسفة الفن عند كروتشه هو التعرف على الآراء والأفكار الجمالية غند كروتشه بإعتبارها مدرسة من المدارس التي عرفت أنذاك، ممثلها مثل المدارس الأخرى صراع ،من أجل تفسير معنى الجمال و الفن.

الفرضية الثانية:

الفيلسوف بندتو كروتشه شخصية غنية عن التعريف يعود الفضل إلى فلسفته التي إحتلت مكانة مرموقة في الفكر المعاصر، والدليل على ذلك هو تناول العديد من الكتب فلسفة هذه الشخصية الإيطالية.

ويهدف بحثنا هذا للتعريف بكروتشه الذي يعد فيلسوف جمالي له وجهة نظر خاصة في الفلسفة والمعرفة والفن ، كذلك البحث على أهم المضامين الجمالية التي تبناها كروتشه في فلسفته .

إن الأهمية الأساسية لهذا البحث تتأتى في مسار الجهود الهادفة التي تناولت الجمال والفن في القديم والحديث حيث تختلف و تتفق أحيانا فتندرج أهمية البحث في محاولة دراسة فلسفة الفن عند الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشه

حدود البحث يتحدد بحثنا بالأفكار الفنية لكروتشه أثناء مدة الحداثة ومسيرة حياته بين (1866-1952)

ان الأسباب التي دفعتنا لأختيار هذا الموضوع هو الأستاذ المشرف كما اعتمدنا في بحثنا على المنهج الوصفي التاريخي للتعرف على فلسفة الفن عند كروتشه، كذلك إعنمدنا على المنهج التحليلي لتحليل لوحة فنية موسومة بالثورة الجزائرية لمحمود صبري، قسمنا بحثنا هذا إلي فصلين فصل نظري وتطبيقي ففي الفصل الأول تناولنا فلسفة الجمال لبندتو كروتشه وجزئنا هذا الفصل إلى أربع مباحث يضم كل من حياة كروتشه، كذلك المسلمات الفكرية له، ثم مكانته في الفلسفة الإيطالية، وأخيرا الحدس الفني.أما الفصل الثاني وهو عبارة عن إطار تطبيقي قسمناه إلى مبحثين تمثل في التصورات الأولية ويليه المبحث الثاني قمنا بتحليل لوحة الثورة الجزائرية عند محمود صبري في ضوء نظرية الحدس.

وأبرز الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا هذا هو تعذر وجود المصادر التي تتضمن فلسفة كروتشه لعدم تواجدها في المكتبات الجامعية وكذلك مواقع الأنترنت ولهذا إكتفينا بالقليل الذي وجدناه بعد مشقة ، وعلى الرغم من ذلك سعينا إلى انجاز هذا البحث من أجل سد النقص في الدراسات العلمية والأكاديمية

ونرجو أن يكون هذا البحث ثمرة جديدة ليستفيد ويستند عليه الطلبة والباحثين .

وفي الأخير نشكر الأستاذ الفاضل والكريم الدكتور بن مالك حبيب على إشرافه على هذا العمل ومساعدته لنا.

الفصل الأول

الفصل الأول

فلسفة الجمال عند بندتو كروتشه

المبحث الأول: حياة كروتشه.

المبحث الثاني: المسلمات الفكرية لكروتشه.

المبحث الثالث: مكانة كروتشه في فلسفة الفن.

المبحث الرابع: الحدس الفني عند كروتشه.

المبحث الأول: حياة الفيلسوف بندتو كروتشه

يعتبر بندتو كروتشه من اهم واعظم الفلاسفة ورواد الفكر الانساني الذي انجبته ايطاليا ، ويعد من احد القلائل المشهود لهم في عصرنا ببعد الاثر في توجيه الفكر الحديث، فالمطالع أو القارئ لا يجد مشقة في البحث عن تفاصيل هذا الفيلسوف، لأنه أنجز مجموعة من المذكرات* تخص فكره وفلسفته في سنوات مختلفة حيث قام بجمعها ووضعها في كتاب سمي ب **إسهام في نقدي الخاص.**

ولد بندتو كروتشه سنة 1866م، في بسكاسرولي مقاطعة أبروتزي (منطقة في وسط ايطاليا) ثم نزحت عائلته إلى مدينة نابولي، "كان منذ طفولته يحب المطالعة فيقرأ كل ما يقع تحت يديه، وكان مولعا بقراءة الروايات بوجه خاص، فما بلغ التاسعة من عمره حتى كان قد قرأ أمهات الآثار الأدبية الإيطالية. وقد أحب الفنون والآثار القديمة، وكانت أمه تغذي فيه هذه الميول، فتصحبه إلى كنائس نابولي، وتقف معه أمام روائع اللوحات الفنية، كانت عاطفته الدينية قوية مشبوبة، حتى لقد كان يتقشف ويفرض على نفسه أنواعا من الحرمان، وكان يلوم نفسه على أنه لا يحب الله محبة خالصة من الرهبة، فقد كان شبح جهنم يرعبه كثيرا."[1]

كان كروتشه في ريعان شبابه متدين ومحافظ على كل موضوع ديني، والسبب في ذلك تأثره بمدير مدرسته الثانوية حيث كان يقوي ايمان كروتشه عن

1- ب.كروتشه، سامي الدروبي، المجمل في فلسفة الفن، الطبعة 1، المركز الثقافي العربي، تشرين الأول-أكتوبر 2009، صفحة 7

*تمثلت مذكراته في: نابولي(1915/4/8)-فونتانيفا (1934/10/5) – بولونيا (1941/5/29) – نابولي (1945/5/8)- سورونت (1945/1/4) كل هته المذكرات جمعها في كتاب إسهام في نقدي الخاص.

طريق القاء عليه دروس سماه كروتشه ب "فلسفة الدين"، لكن سرعان تزعزع ايمانه و أصبح يرواده الهم والقلق مما أدى به إلى الإبتعاد عن الدين، لكن لم يبقى مكتوف الأيدي بل بحث عن ما يميل إليه وهو حبه للمطالعة وقراءة الكتب، حيث كانت قراءته تبلغ حد عظيم، وبدأ يكتب أبحاثا نقدية نشرها في مجلة أدبية وجمعها في كتاب بعنوان "الخطوة الأولى", كان متأثرا في أفكاره الأدبية بآراء دي سانكتس.

في عام 1883 وقع زلزال في نابولي، "و كان كروتشه يبلغ سبعة عشر عاما استفاق من وقع حادث الزلزال المروع واكتشف بعد ذلك أنه فقد والديه واخته ولم ينج من عائلته إلا أخوه، وقد أدت هذه الظروف المريرة إلى إنتقاله من مدينة نابولي إلى روما، عند أحد أقارب عمومته وهو (سلفيو سبافونتا) وكان هذا الأخير شخصية مرموقة فكريا، إذ كان بيته يؤم كبار الأدباء والساسة، وكذا رجال الفكر المعروفين بمكانتهم الإجتماعية ولأدبية في إيطاليا، وقد مكنته الأوضاع الجديدة من اكتشاف حياة ثقافية زاخرة بالأحداث"[2].

[درس القانون في كلية الحقوق بجامعة روما، لكنه ما لبث أن تركها واهتم بدراسة الأدب متأثرا ب (لدي سانكتيس)، كما توجه باهتمامه لدراسة الاقتصاد والسياسة والأفكار الإشتراكية والماركسية حيث يعود الفضل ل (أنتونيو لابريولا) في كتاباته حول الإقتصاد الماركسي وشكلت جانبا هاما من فلسفة كروتشه التي ستؤسس فيما بعد لفلسفة الروح] .

[2]– خديجة زتيلي، بندتو كروتشه والنزعة التاريخية المطلقة، المركز العربي الإسلامي للدراسات الغربية، 2007، صفحة 25

" كان أول عمل علمي قام به منصبا على تاريخ منطقة نابولي وعلى آثارها القديمة، ثم تحول إلى الفلسفة الخالصة بعد فترة طويلة قضاها مؤرخا وناقدا، على أنه استمر يزاول التاليف في هذين الميادنين حتى نهاية حياته، ولم يشغل كروتشه أي منصب أكاديمي، لكنه عمل وزيرا للتربية في الحكومة الإيطالية منذ عام 1920 إلى 1921، ثم لفترة ثانية بعد الحرب العالمية الثانية"[3]

أما "المرة الأخيرة كان في حكومة التحرير وتعليل هذا أن كروتشه ظل في أثناء الحكم الفاشي، بقيادة موسيليني، أمينا لآرائه اللبرالية والديمقراطية محافظا عليها، لي عكس زميله الممثل العظيم هو الآخر للاتجاه المثالي في ايطاليا جوفاني جنتيلي (1875-1944). الذي خدم الحكم الفاشي وأعدمه الوطنيون الايطاليون عند التحرر من الحكم الفاشي"[4] خلال أربع سنوات 1900 قام بجمع مقالاته حول الماركسية جمعها في كتاب **المادية التاريخية والإقتصاد الماركسي** كانت هذه المرحلة سببا في تشكيل المذهب الفلسفي.أما سنة 1902 نشر كتاب بعنوان **علم الجمال بوصفه علم تعبير ولغويات عامة** الجزء الأول من (فلسفة الروح)، 1903 أسس مجلة النقد تعونا مع (جانتيل و فوستو نيكوليني) التي كانت تبحث عن الفكر الهيجلي والمثالي اللذان كان يؤثران على ايطاليا في القرن العشرين، اما سنة 1907ظهر كتاب كروتشه حول هيجل الموسوم ب: **ما هو حي وماهو ميت في فلسفة هيجل** .

---

[3] -فؤاد كامل، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق، الدكتور زكى نجيب محمود، الموسوعة الفلسفية مختصرة، دار القلم بيروت-لبنان ، صفحة 340

[4] تاليف إ.م.بوشنسكي، ترجمة د.عزت قرني، الفلسفة المعاصرة في أوروبا، علم المعرفة،سبتمبر1992، صفحة 108

"في سنوات 1905-1908 ظهر كتابه: "**المنطق**" وهو يمثل الجزء الثاني من "فلسفة الروح". وفي سنة 1909 نشر كروتشه كتابه "**فلسفة العمل**" وهو الجزء الثالث كذلك من "فلسفة الروح" وفيه يؤكد كروتشه علاقة هذا الكتاب بالمادية، فمن مظاهر النشاط العملي إجمالا هناك الإقتصاد و الأخلاق"[5].

يعد كروتشه من المعجبين بفلسفة (جامباتيستا فيكو) حيث تأثر به أثرا عظيما أدى إلى إصدار كتاب عنه سماه ب "**فلسفة فيكو**" سنة 1911، أما سنة 1915 نشر كتابه الموسوم ب "**تاريخ إيطاليا في العصر الحديث 1915/1871**"، اما في سنة 1932 قام بنشر كتاب "**الشعر**" كذلك سنة 1938 ظهر أشهر كتبه الفلسفية في التاريخ "**التاريخ بوصفه فكرا وبوصفه فعلا**" ويعد الجزء الرابع ل كتاب "فلسفة الروح"، سنة 1941 نشر كتاب "**طابع الفلسفة الحديثة**" ، 1949 كتاب بعنوان "**الفلسفة والكتابة التاريخية**" أما سنة 1952 نشر آخر كتاب له كان حول فلسفة هيجل سماه ب"**أبحاث عن هيجل وإيضاحات فلسفية** .

وأخيرا توفي بندتو كروتشه سنة 1952عن عمر يناهز 86 عاما ما علينا قوله انه قد مارس حوالي نصف القرن من التأثير الفكري على إيطاليا في القرن العشرين والدليل على ذلك تلك المنجزات التي خلفها من وراءه عبارة عن كتب ومذكرات تركها حتى يستفيد من فكرها الأجيال اللاحقة.

---

[5]-خديجة زتيلي، بندتو كروتشه والنزعة التاريخية المطلقة، المركز العربي الإسلامي للدراسات الغربية ،2007، صفحة 27

المبحث الثاني:المسلمات الفكرية لبندتو كروتشه .

1-فيكو(1668-1744):

لكروتشه دور كبير في التشهير بنظريته في العقد الأول من القرن العشرين وذيوع شهرته خارج ايطاليا. نشر كروتشيه كتابه عن فلسفة فيكو سنة 1911 كما قام بنشر سيرته الذاتية حيث قام بعمل ببلوجرافيا عنه استمرت من 1904 إلى 1910 اعتقد كروتشه ان فيكو هو مكتشف علم الإستطيقا قبل بومجارتن "و إذا كانت كلمة الإستطيقا نفسها لم ترد على لسانه فقد نطقت بها آراءه عن الشعر, و فكرته الرئيسية عن الطبيعة البشرية التي هي بالفطرة طبيعة شاعرية، و إيمانه العميق بأن أول شكل من أشكال التفكير كما ظهر عند الإنسان البدائي كان هو التفكير بالصورة الخيالية الشعرية ، وقدم كروتشه العلم الجديد كفلسفة للروح ، فبعد أن هبط أفلاطون بالشعر وطرد الشعراء من جمهوريته رفعه فيكو وجعله أساس الروح، بل جعله يمثل مرحلة كاملة من مراحل التطور البشرية " يؤكد فيكو على شاعرية الشعوب الأولى ويوضح كيف كان البشر الأولون شعراء بالفطرة ويشبه الشعراء بالأطفال فكلاهما لديه خيال قوي و كلاهما يفكر من خلال تصورات خيالية"[6]

لقد كان غرض فيكو في العلم الجديد وضع علم بإمكانه أن يجمع الطبيعة الإنسانية للأمم محددا له الموضوع و المنهج فقد تحدث عن نظرية سماها بنظرية

[6]عطيات أبو السعود، فلسف التاريخ عند فيكو، منشأة المعارف بالإسكندرية ، صفحة61

الدورة التاريخية وتعني أن قانون الحياة هو تقدم وتدعى أيضا بقانون المراحل الثلاثة وفيه يعتقد فيكو أن البشرية مرت بمراحل ثلاثة خلال تطورها وهذه المراحل هي :عصر الآلهة وتعبر هذه المرحلة عن طفولة البشرية و تشمل كل الثقافات البدائية و يعتقد في هذه المرحلة أن الآلهة هي التي تقوم بتدبير كل شيء ،فالحكم تيوقراطين ويلعب الدين في هذه المرحلة الدور الحاسم في حياة الشعوب و الأمم، و القانون السائد و هو القانون الإلهي المقدس

عصر الأبطال و تتميز هذه المرحلة بظهور شخصيات قومية، فالحكم يعتمد على الأقلية وهو أرسطوقراطي ويبرز في هذه المرحلة ما يعرف بالقانون البطولي نسبة إلى ظهور شخصية البطل في التاريخ.

عصر البشر وتتميز هذه المرحلة بالنضج و ظهور الحكومات الشعبية ، وتأسيس العدالة وتكريس العقل، إذ يسير الأفراد شؤون حياتهم وفق قوانين إجتماعية. وفي مسائل الحكم يعتبر الشعب هو مصدر السلطة و يظهر في هذه المرحلة الدور الحقيقي للفرد في التاريخ ويبرز القانون الإنساني وليست هذه المرحلة أزلية لأنها تنهار بفعل الترف، وحب المال، وفساد الأنظمة الإجتماعية وضعف مقاومة المجتمع للأجانب و الغزاة ، فيعود المجتمع إلى البربرية، ولكنه لا يعود إلى نقطة البداية بل إلى مرحلة أعلى منها لأنه يكون قد تمَرس من التجارب الفائتة.[7]

7 –خديجة زتيلي، بندتو كروتشيه و النزعة التاريخية المطلقة، المركز العربي الإسلامي للدراسات الغربية، صفحة 30

2- ايمانويل كانط (1723-1804) :

فلسفة كانط تعد نقطة تحول في الفكر الفلسفي ككل، فكل فلسفة حديثة أو معاصرة إلا ونجدها مرتبطة بالفلسفة الكانطية، ومن قول كانط الذي اشرنا إليه نجد ان فلسفته نقدية لانه اعطى اهتمامه الكبير لنقد العقل البشري في مختلف جوانب نشاطه.

"تدور فلسفة كانط النقدية حول ثلاث مجالات رئيسية : مجال المعرفة الذي يعتمد على ملكة الذهن وهو موضوع نقد العقل الخالص و مجال الأخلاق الذي يعتمد على العقل وهو موضوع نقد العقل العملي ومجال الشعور باللذة الذي يعتمد على ملكية الحكم وهو موضوع نقد الحكم".[8] ففي راي كانط ان الصفة الموضوعية للجمال ترتبط بالذات عن طريق المخيلة وبالتالي الحكم الجمالي حكم يرتبط بالحدس.

نستخلص ان المشكلات النقدية الثلاثة عند كانط هي كالتالي مشكلة المعرفة وتعني العقل النظري الخالص حيث تعتمد على ثلاث مراحل هي جمع الاحساسات في عينات مدركة حسية بواسطة فعل صورتي المكان والزمان القبليتين بعد ذلك توحيد هته المدركات الحسية في احكام منطقية عن طريق مقولات الذهن اهمها مقولة العلية ثم بعد ذلك توحيد العاينات الحسية ومقولات

---

8 -أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998، صفحة108

الذهن بفضل التخطيط الخيالي، المشكلة الأخلاقية وتخص العقل العملي توصل كانط هنا ان الارادة الخيرة هي قانون السلوك الاخلاقي فهي تعطي الحرية الانسانية وتصبح الحرية المبدا الاساسي التي تعتمد علية الارادة الاخلاقية.

اما الثالثة مشكلة الشعور باللذة وهي ملكة الوجدان أو ملكة الحكم فهته الاخيرة المبدا الذي تقوم عليه مبدأ الغائية أو القصد وهو الذي يسمح بقيام الحكم المنعكس،.

أن اللذة المصاحبة للحكم الجمالي تختلف عن اللذة المصاحبة للحكم الغائي إذ يذهب كانط إلى الإنعكاس في الحكم الجمالي يقع على اللعب بالتمثلات في حين أن الإنعكاس في الحكم الغائي يقع على اللعب بالتصورات.

ففي الحالة الأولى تستمد اللذة من تأمل الشكل بغير إدخال ما يجب أن يكون عليه الشيء حتى يتحقق وظيفة أو منفعة معينة متصورة من قبل.

"وجاء نقد الحكم ليثبت عند كانط الغائية في عالم الطبيعة وليؤكد أن موضوعات عالم الطبيعة وإن كانت ظاهرية إلا أن ما تدركه الذات فيها من تنظيم وتآلف وغائية يرجع إلى أن هذه الذات تنتمي في نفس الوقت إلى عالم الأشياء في ذاتها وأنها ذات طبيعة "فينومينية" أي أنها تعلو على هذا العالم الحسي.

وفي نطاق كل مجال من هذه المجالات الثلاث توصل كانط إلى مبادئ أولية فبالنسبة لمجال الطبيعة يسود قانون الإرتباط بين العلة و المعلول وبالنسبة للحرية توجد الرغبة في الخير وفي الفن توجد صورة الغائية."[9]

تخطيط بين ملكة الحكم وموضوعها في فلسفة كانط

ملكات النفس في مجموعها		المبادئ الأولية	مجالات تطبيقها
*ملكة المعرفة	الذهن	الإرتباط بالقوانين	الطبيعة
*ملكة الرغبة	العقل	الخير الأقصى	الحرية
*ملكة الشعور باللذة	الحكم	الغائية	الفن

وملكات المعرفة التي تقابل المبادئ الأولية التي تعمل في مجالات الطبيعة والحرية والفن هي الثلاث ملكات التي كانت موضوع دراسته في مؤلفاته النقدية الثلاث وهي ملكات:-الذهن-العقل-الحكم

أما ملكات الروح الإنسانية المقابلة لهذه الملكات الثلاث هي :

-ملكة المعرفة-ملكة الرغبة-ملكة اللذة و الألم

والذي يلفت نظرنا ويفيدنا هو الحكم الإستطيقي و الحكم بالجليل وأول ما يميز حكم الذوق عند كانط، هو أنه حكم استطيقي أي حكم يرجع إلى الذات، وإذا كانت كل أفكار العقل حتى المستمدة من الإحساس تشير إلى موضوعات

[9]-أميرة حلمي مطر، المرجع السابق، صفحة 110

خارجية إلا أن الأفكار المستمدة من الشعور باللذة و الألم ليست كذلك، لأننا في هذه الحال لا نشير إلى موضوع خارجي بل يكون لدينا شعور عن أنفسنا عندما تتأثر بهذا النوع من الأفكار فالذوق هو ملكة تقدير شيء أو فكرة من حيث قبولها أوعدم قبولها بدون وجود أي غرض معين.[10]

3-هيغل (1770-1831): يعتبر هيجل من الفلاسفة الذين اهتمو بدراسة علم الجمال كما أنه يعد من أعظم مؤلف معاصر في علم الجمال وخير دليل على ذلك هو ما أنتجه من مؤلفات عدة في هذا الموضوع المتمثل في "علم الجمال" .

"كانت كتابات هيجل قد استحوذت على اهتمام كروتشيه شأن كل مثقفي إيطاليا ومفكريها في مطلع القرن العشرين، وفي واقع الأمر فإن علاقة المثالية الألمانية بالفلسفة الإيطالية ترجع إلى ما قبل القرن العشرين وبالتحديد إلى القرن التاسع عشر "ففي البدايات الأولى للقرن التاسع عشر عرفت الفلسفة الإيطالية بداية توغل للمثالية الألمانية ". فقد احتلت الهيجلية في إيطاليا مكانا هاما وكان عدد الهيجليين يزداد يوما بعد يوم.

لقد كانت منابع قراءة كروتشيه لفلسفة هيجل في بداية الأمر، هي كتابات الهيجليا لإيطالي سبافونتا الذي عرف عنه أنه كان أشهر من تناول أفكار هيجل بالدراسة والتحليل ولكننا نجد أن كروتشيه سيعترف فيما بعد أن اعتماده على سبافونتا كان مرده إلى تقليد عام، إذ كان هذا الأخير أشهر الهجليين أنذاك،

10-المرجع السابق، صفحة 112

وسيعترف كروتشيه أن كثيرا من الأفكار الهيجلية لم تفهم وتدرك معانيها الحقيقية –كما قصدها هيجل– من طرف هذا الهيجلي الإيطالي الذي تحمس كثيرا لهيجل ولنشر تعاليم فكره في ايطاليا.[11]

ولكن في ذات الوقت نجد ان نتائج هذه القراءة غير صائبة –في نظر كروتشه– قد هيأت الأجواء إلى إعادة اكتشاف هيجل من طرفه وقراءة نصوصه في محاولة لأدراك معاني هذا الفكر، وقد كانت النتيجة التي أفضت إليها هذه القراءة في كتاب كروتشه: **ماهو حي وماهو ميت في فلسفة هيجل**. ويبدو من الوهلة الأولى للقارئ بأن فلسفة هيجل في نظر كروتشه لم تعد تلك الفلسفة التي يمكنها أن تصمد طويلا أمام النقد .

إن النسق الفلسفي الهيجلي الذي ظل لفترة طويلة من الزمن يحتل مركز الصدارة، عليه الآن أن يحتفظ بما تبقى منه حيا فقط ويستغني عن الأجزاء الأخرى التي صارت ميتة. فهيجل الذي تعرف عليه كروتشه في مرحلة هامة من مراحل تطوره الفكري والفلسفي لم يعد له نفس الإبهار السابق، وحتى تلك الصورة التي وصلته من سبافونتا لم تعد تعكس الحقيقة .فقد أصبح ضروريا أن تخضع الكثير من القضايا في فلسفة هيجل إلى البحث والمساءلة.

ولكن يجب التنبيه في البداية إلى حقيقة لا يمكن إغفالها وهي تلك التي تتمثل في إعجاب كروتشيه الشديد بهيجل والاعتراف له بالعبقرية. وفي هذا الصدد يذهب كروتشه إلى القول: أن هيجل هو أحد العباقرة التأمليين (الفلسفة التأملي) الذين

11–د–خديجة زتيلي، بنديتو كروتشه، المركز العربي، المركز العربي الإسلامي للدراسات الغربية، صفحة43–44

ظهروا في تاريخ الفلسفة، إنه عبقري من طراز أفلاطون–أرسطو–ديكارت–فيكو–كانط .ويواصل كروتشه في ذات السياق قائلا: بعد هيجل لم تظهر إلا عقولا أقل مرتبة منه.

هناك إذا حضور أساسي لهيجل، هكذا يشعر المرء وهو يقرأ المذاهب الفكرية الحديثة والمعلصرة لذلك لا يمكن تجاهله أبدا . وهكذا يشعر كروتشه أيضا في علاقته بهيجل وفي قراءته لإنتاجه الفلسفي، فهو يعترف أننا لا يمكننا أن نعيش مع هيجل ولا بدونه. وهي العبارة التي تعني انه لا يمكن تبني الفكر الهيجلي جملة وتفصيلا وفي ذات الوقت لا يمكن إغفال حضوره الهام في الفلسفة الحديثة و المعاصرة.

4–آرثر شوبنهاور(1788–1860):

على الرغم من إختلاف شوبنهور و كانط اختلافا في الطبع و المزاج العام، إلا أن تأثير كانط كان واضحا. فقد كان كاتط بطبيعته وثقافته تقدميا ذا نزعة عقلانية، في حين شوبنهور أخذ عن كانط الثنائية الميتافيزيقية التي تفرق بين عالمين من الموجودات مختلفين: عالم الظواهر وعالم الحقائق أو الشيء في ذاته كما يقول كانط.

وإذا كان عالم الظواهر سواء عند كانط أو شوبنهور هو العالم الذي يظهر لنا في معرفتنا العقلية ويقدمه لنا العلم حين يخضعه لمقولة العلية وصورتي الزمان والمكان، إلا أن عالم الباطن أوعالم الحقائق عند شوبنهور يختلف في جوهره عن عالم الأشياء في ذاتها عند كانط، لأنه

عند كانط أشبه بعالم المعقولات إذا ماأخذنا في الإعتبار أن كلمةNoumena[12]

عند كانط ترجع إلى كلمة "نوس" أو العقل عند اليونان

ولكنه عند شوبنهور عالم حقيقته قوة عمياء لا عقل لها ولا معقولية ولا تسعى لهدف أو لغاية لأن جوهره أرادة.

وقد ترتب عن هذا أن تميزت ميتافيزيقا شوبنهور عن كل ميتافيزيقا مثالية عقلانية سابقة عليه، لأنه إذا صح وكان جوهرالوجود في المذاهب الميتافيزيقية السابقة عليه عقلا أو معقولا، فإن أول ما يترتب على ذلك هو أن يتصف كل ما يصدر عنه من ظواهر وأحداث بأنه مبرر ومعقول ومنطقي، ولكن إذا إنعكست الآية فسلبنا جوهر الوجود المعقولية وبالتالي التدبير والغاية والهدف، فلن يتبقى من ثم إلا القوة الغاشمة التي تخبط خبط عشواء، وبالتالي فلا مجال للتفاؤل الميتافيزيقي وإنما التشاؤم الذي هو النتيجة المنطقية و الضرورية لفلسفة شوبنهور وميتافيزيقاه التي لا تبرر الوجود نفسه ولا ترى في حياتنا إلا مأساة مضحكة، ذلك لأن العذاب فيها ليس حتى على مستوى البطولة المطلوبة في التراجيديا على حد قوله.[13]

أما عن صلة شوبنهور بمعاصره هيجل فيبدو أنه لم يكن من أنصار فلسفته ولم يذكر أنه تأثر بفلسفته الجمالية ويؤيد ذلك أن محاضرات هيجل في علم الجمال لم تنشر إلا في وقت متأخر وبعد أن كان شوبنهور قد نشر مؤلفه.

كذلك يظهر الاختلاف بينهما إذا ذكرنا أن العقل عند هيجل كان أداة لتفسير الحقيقة الميتافيزيقة والوجود، في حين اقتصر دور العقل عند شوبنهور على

---

[12]- هو مصطلح فلسفي ويقصد به ويرادفه في الاستخدام الفلسفي الشيء في ذاته جاء به كانط

13- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال اعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، صفحة146

إدراك الظواهر ووقف عند حد خدمة الحياة وظل أداة لتحقيق الإرادة على نحو ما سوف يظهر مرة أخرى عند برجسون.

ولكن رغم ذلك الاختلاف التقى شوبنهور مع هيجل في إيمانه بإمكانية تفسير ومعرفة الحقيقة القصوى للوجود، ولكن كل بمنطق ومنهج مختلف كل الاختلاف عن الآخر، ففي حين توصل هيجل إلى المنطق الجدلي الذي يقبل التناقض ويقضي بذاتية لأضداد، لم يتجاوز شوبنهور منطق الذاتية عند أرسطو الذي انتهى به إلى افتراض قوة لا منطقية هي الحدس الميتافيزيقي.

ورغم عقلانية هيجل وحدسية شوبنهور في هذه القضية إلا أنه من الضروري أن نفسر عقلانية هيجل بأنها عقلانية تحمل سمات عصر الرومانسية في القرن التاسع عشر وأنها تختلف كل الإختلاف عن النزعة العقلية التي سادت عصر التنوير.

وتأثير فلسفة شوبنهور في الفن وفي الفلسفة منذ نهاية القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين عميق إلى أبعد حد خاصة عند نيتشه وبرجسون وكروتشه ورجال التحليل النفسي ابتداء من فرويد .[14]

14–أميرة حلمي مطر، المرجع السابق، صفحة 147

المبحث الثالث: مكانة كروتشه في فلسفة الفن

لقد عرفت فلسفة الجمال المعاصرة عدة مذاهب واتجاهات فلسفية، ادى ذلك إلى إعطاء الحرية للفلاسفة والفنانين في التعبير عن خواطرهم و آرائهم عكس ما كان متواجد قديما، الذي كان يعرف بالمثل الأعلى للجمال أو للصورة النموذجية للإنسان وحياته، من أثر ذلك زيادة العناية بفنون الحضارات الشرقية القديمة، والبحث عن الغريب وغير المألوف والتعبير عما في الحياة من عبث ولا معقولية. وإذا كانت الفلسفة في القرن الماضي تتجه إلى العلم وتعد منهجه المثل الأعلى للمعرفة الفلسفية فإنها في هذا القرن وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية تراجعت عن هذا الإتجاه، ومالت إلى البحث عن مناهج جديدة مستمدة من تحليل اللغة ودراسة الأدب والشعر، لذلك فقد كانت أهم سمات فلسفة الجمال في القرن العشرين هي إعتمادها على تحليل الخبرات النفسية والإعتماد على القدرات التلقائية التي تظهر آثارها في التعبير الأدبي والفني.[15]

. من اهم فلسفات الجمال في القرن العشرين نذكر فلسفة ايطاليا حيث ظهر فيها المذهب الوضعي فقد نشأ مع مفكرين من أمثال كارلوكاتانيو (1801-1869م) وجسيي فراري (1812-1876م) وانريكو مرسللي (1852-1920م) حتى وجد لنفسه في شخص روبرتو أرديجو (1828-1920م) الممثل القوي الذي بسط نفوذ المذهب حتى أصبحت الوضعية هي التيار المسيطر في الحياة

15- د-أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال ،دار المعارف كورنيش النيل القاهرة، صفحة 42

العقلية الإيطالية ولكن المثالية كانت حاضرة هي الأخرى إلى جانب الوضعية، وقام كل من أوجستو فيرا (1813-1885م)، وعلى الأخص برتراندو أسبافنتا (1817-1883م)، بالتقريب بين المثالية وبين الفلسفة الهيجلية، وكذلك بينها وبين الإتجاه التاريخي في عصر النهضة الإيطالية.

وظهر في ايطاليا كذلك عدد غير قليل من ممثلي الفلسفة الكانتية الجديدة، ومن أهمهم ألفونسوتستا (1783-1860م) وقد ظهر كذلك عديد من الفلاسفة الذين دافعوا عن المثالية بمفهومها العام، وكا منهم على طريقته، ومن هؤلاء برناردينو فاريسكو (1850-1933م). ومع ذلك، فإن التيار الوضعي، الذي كانت سيادته واضحة حاسمة، ليس عند الفلاسفة المحترفين وحسب، بل وكذلك عند الطبقة المثقفة الإيطالية.[16]

كان كروتشه أول من قام بتغيير سمات هذا الوضع العقلي ورأى بأن الفن ينطوي على معرفة من نوع معين هي المعرفة الحدسية (intuition وهي المعرفة التي تصل إلى أعماق حقيقة الإنسان وتكشف أبعادا لا يمكن العقل ولا المنطق العلمي أن يفيدا منها.

16--تأليف: إ.م.بوشنسكي، ترجمة: د.عزت قرني، الفلسفة المعاصرة في أوروبا، عالم المعرفة، صفحة 107-108

وقد تعمق هذا الإتجاه بفضل روافد فلسفية أخرى [17] مثل فلسفة هيجل (من الفلاسفة الذين تعمقوا في دراسة علم الجمال الذي يعتبر بأن الجمال هو التجلي المحسوس للفكرة) ومن هنا نلاحظ أن كروتشيه أخذ منها قضاياه الرئيسية ثم وضعها في قالب جديد من صنعه.

لم تكن الفلسفة المثالية الوحيدة التي إستقى منها كروتشيه فلسفته وإنما تأثر كثيرا بالفلسفة البرغماتية، وكذلك بدراسة المذهب الماركسي للفيلسوف لابريولا (1843-1903م) وإعادة الإهتمام بفلسفة فيكو (دراسة التاريخ) .

كل المبادئ والنظريات التي جاء بها كروتشيه إنطلقت من مسلمات فلسفية مسبقة بحيث قام بجمعها وتمحيصها في تركيب جديد يعبر عن مذهبه .

كان كروتشيه يؤمن بأن الفن لا يحاول تصنيف الأشياء كما يفعل العلم لكنه يحس بها ويمثلها فقط بحيث الأساس المنطقي للنظام الفلسفي عنده تأكيد دور الخيال في الإبداع والتذوق الفني.

يقسم كروتشيه المعرفة إلى قسمين :

المعرفة الحدسية : بحيث يقول بأن الحدس هو أداة الفن ويعرف الحدس بأنه فاعلية في عقل الإنسان منتجة للصور الخيالية التي تتحول إلى تعبير ، موضوعها الجزئي أو الفردي أما المعرفة العقلية : موضوعها الكليات.

17-د-أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، دار المعارف -1119 كورنيش النيل- القاهرة ج.م.ع.، صفحة 421

رأي كروتشيه "يؤمن بقوى الإنسان غير العقلية وغير النظرية وتأكيد قيمة الإرادة بإرادة الحياة وإردة القوة وأثر الوجدان في الإبداع الفني" .[18]

أي أنه ركز على الجانب الفكري في العمل الفني (تحت تأثير الفلسفة المثالية)

دراسة الجدل يؤدي إلى إدراك أن العالم تيار من الأحداث المتصلة والصيرورة تتكون في تركيب المختلفات بخصائصها الذاتية فالواضح أن هذه المفاهيم الأساسية للجدل عند كروتشيه تتفق مع مذهب هيجل الذي تناول الجمال من خلال منهج مثالي جدلي أي منهج قائم على أن الفكر المطلق يتطور من خلال الجدل لكن عند كروتشيه هذا التصور ليس من خلال صراعات المتناقضات وإنما في تركيب المختلفات كما أشرنا سابقا . وأن هنالك حقيقة واحدة هي العقل متعدد الوجود ذات تنوع ، فمن خلال آراء كروتشيه في دراسته للجدل نلمس تأثره بمذهب هيجل مع إدخال تعديلات .

والعقل عنده له أنشطة متعددة ، ويعمل على التمييز بين مختلف هذه الأنشطة .

في الأخير فإن كروتشيه يميز بين ماهو موضوعة المفرد ، أو الجزئي ، أو الكلي أو العام ، كذلك يميز بين النشاط النظري بين نشاط إستيطيقي ، موضوعه الفردي ، ونشاط منطقي ، موضوعه الكلي . كذلك في رأيه " الفن لايستطيع أن يقوم بوظيفة الدعوة الأخلاقية لكنه يكتفي أن يكشف لنا عن جوانب الإنسانية التي لا يمكن للعلم أن يكشفها ، وأن يحقق في الجمال وجودها المستقل عن وجود الحقيقة العلمية أو الفائدة الإقتصادية أو اللذة المادية .

18–د.أمير حلمي مطر، المرجع نفسه، صفحة 43

المبحث الرابع: الحدس الفني عند بندتو كروتشه

فلسفة كروتشه مثالية تتأثر بهيجل، فهي لا تتطور إلا إذا إرتبطت بفلسفة هيجل، ورغم هذا التأثر فكروتشه يرفض أن تسمى فلسفته ب الهيغلية الجديدة، لأنه لم يتقبل فكرة تالون هيجل التي تتمثل في (الفكر، الطبيعة، الكلمة) لكونه مثالي، وعنده الحقيقة كلها عبارة عن فكر، فالإنسان لا يعلم شيء الا كما يصوره له حواسه وافكاره .

الجمال عند كروتشه يعتبر مدخل لفلسفته المثالية في الروح، ولروح نوعين من النشاط النظري يتمثل في (مظهر جمالي تمثل في المعرفة الحدسية أداتها المخيلة وهي لب حديثنا ومظهر نظري يبدو فب المعرفة المنطقية اساسها العقل وغايتها الحق) أما النشاط عملي للروح يتمثل في الإقتصاد هدفه المنفعة ويستند إلى الرغبة، ويظهر كذلك في الأخلاق تسعى للخير وتستند على الإرادة.

الفكر عند بندتو برأيه هو الحقيقة وما من حقيقة غير الفكر، الفكر والحقيقة شيء واحد والمعرفة هي وعي الفكر لذاته أو إدراكه لذاته. ويقسم المعرفة إلى قسمين: 1-المعرفة أو العلم العقل النظري وتتضمن المعرفة الحدسية

فالمعرفة الحدسية تؤكد على لحظة التأمل و المعاناة الروحية المباشرة في الجمال والفن وتجرد الحياة الجمالية والفنية من الإهتمامات العملية والمضمون المعرفي العقلي .

يشرح كروتشه فكرته عن الحدس فيؤكد أن الحدس ليس إحساسا تطبعه الأشياء على العقل كما لو كان سطحيا خاليا وانما الحدس نشاط وفاعلية تجري في العقل الإنساني، وهو منتج للصور أي أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون في وعي الإنسان كثمرة للإنفعالات والصور الخيالية، وبفضل الإنفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائي هو قوام كل الفنون.[19]

وهي المعرفة التي تدرك الصور الجزئية الفردية بواسطة المخيلة وتقدم للعقل آلية التحليل والتركيب، هي تنتج الفن الذي حقق الجمال هو جزء من اللحظات الأربعة للحقيقية (كم، كيف، ضرورة، غايات) وتمثل الجزء الأول، خطوات نشاط الفكر هو إدراك (الجمال أو صناعة الفن وهو الإدراك حدسي خالص

المعرفة المفهومية (المنطقية) هي إدراك العلاقات الكلية وعملية الإدراك سماه كروتشه بالمنطق، فالمنطق عنده هو علم المفهوم الخالص يعتمد على تجميع المدركات الجزئية للصور الذي ذكر في الحدس. فالمعرفة المفهومية عبارة عن مجموعة من الصور أو مجموعة الحدوس المكون للمفاهيم الكلية أو المنطق، اذن هناك علاقة وصل بين الحدس والمنطق فلا ننجد مفهوم دون حدس.

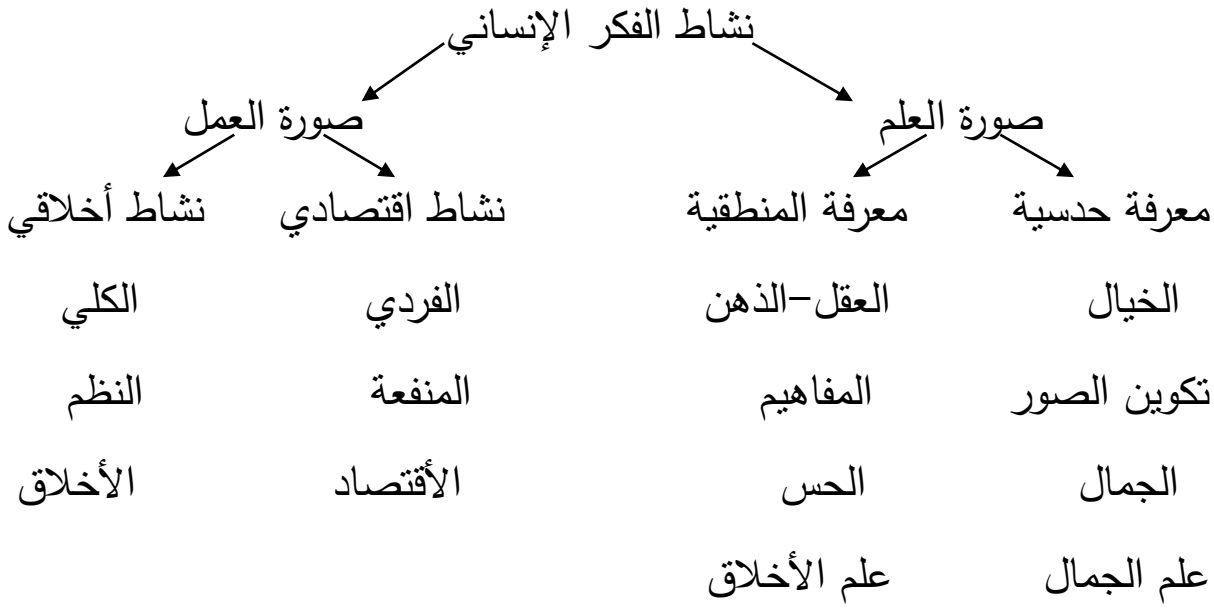
2-صورة العمل أو الإرادة :

19-د.أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، 1998،صفحة194

أ–نشاط إقتصادي وهو الذي يهدف إلى تحقيق غايات فردية أو نفعية

ب–نشاط أخلاقي يهدف إلى تحقيق الغايات الكلية وهذا يحقق الخير ضمن الزمان والمكان.

اخيرا سنقوم برسم توضيح يتمثل في تحليل كروتشه للنشاط الإنساني



فالفن بالنسبة لكروتشه ان الفن حدس يمكن تحليله إلى تركيب من الصورة المتخيلة واحساس يلهم هذه الصورة او انه الاحساس الذي تحول الى صورة متخيلة، حيث يقوم الخيال بتحويل الإحساس المتاجج الى حدس واضح، ويعني بالحدس معرفة نظرية تختص بالادراك المباشر التام الوحد للموضوعات الجزئية الحقيقة والخيالية وهذا الادراك او الرؤية ياتي في مرحلة تسبق التامل الفلسفي والمنطقي ويكزن معبرا عن الإحساس والعاطفة والوجدان .. الفن اذن عاطفة قوية

في صورة موحدة أو في الحدس ، تشترك في هذا سائر الأعمال الفنية العظيمة مهما اختلفت من ناحية الاسلوب.[20]

ونظرية الفن ومميزاته حسب كروتشه تتمثل في ما يلي:

1-يفضل كروتشه الفن على الميتافيزيقيا والعلم لان العلم يقدم للانسانية الفوائد أما الفن فيقدم لها الجمال.

2- ان العلوم تباعد بين الفرد والحقيقة وتنقل الإنسان إلى عالم المجردات الرياضية، اما الفن فيتجه مباشرة الى داخل الإنسان وتنبني في داخله الحقائق.

3- قيمة الفن تكمن في قدرته على تحقيق الصور الحدسية الذهنية بحكم الخيال والمخيلة في داخل الأنسان، فالفن يحكمه الخيال، وثروته الصور الذهنية والحدسية فقط.

4- الفن لا يقسم ولا يصنف ولا يرتب الأشياء ولا يحكم عليها بأنها حقيقة أو زائفة.

5- ليست بهجة الفن الوصف والتعريف بل هو يصور الأشياء بتأكيد حقائقها الباطنية.[21]

الفنان عند كروتشه الذي يحب ويعبر، فهو ليس عالما ولا فيلسوفا، فمهمة الفنان بالنسبة له هي تحقيق التكافؤ بين ماينتج وما يحدسه لان الفن حب وتعبير،

---

[20] حمدي، فاتنة، فلسفة الفن عند كروتشه، مجلة آفاق عربية، العدد (1)، كانون الثاني، بغداد، 1988

21- تأليف أ.م.د نجم عبد حيدر، علم الجمال آفاقه وتطوره، طبعة 2، بغداد، 1422، صفحة 101

أما الناقد عليه ان يقف امام العمل الفني متعبدا وليس قاضيا فالناقد الحقيقي هو الذي يعيش في داخله حدس لا يختلف عن حدس الفنان، أما الفرق بينهما الفنان يعيش عمله الفني الحدس بمخيلته (عتق المعصيات الجزئية الحدوس) أما الناقد يعيشه بصفة واعية يحكمها المنطق واليه العقل (كاشف للتركيبات الكلية).

لا يتضح مفهوم الفن عند كروتشه إلا بإستخراج سلبيات أو روافض تمثلت فيما يلي:

1- إن تحديد بكونه حدسا ينفي كونه حادثا طبيعيا. إن الفن لايمكن أن يكون حادثا طبيعيا لأن الحادث الطبيعي لا حقيقة له ، بينما الفن الذي يملأ حياة الإنسان بالسرور الروحي يتبوأ أعلى قمة الحقيقة .

2- وإذا كان الفن حدسا فلا يمكن أن يكون نفعيا أو مثيرا للذة ، فالفن لا علاقة له باللذة ، فعندما يقوم شخص ما بتناول وجبة ، فلا يوجد فن في اللذة الحاصلة عن الأكل .

3- رفض كروتشه أن يربط الفن بالأفعال الأخلاقية، فهي صفات الإنسان الفاضل ولكنها ليست بالضرورة من مهمات الفن حسب نظره ، اذن فالقيم الأخلاقية والتربوية ليست اساس ومفهوم للعمل الفني .

4- وباعتبار الفن حدسا فهو ليس معرفة فكرية إن المعرفة العقلية واقعية دائما لأنها تنجح إلى وضع الحقيقة ضد اللاحقيقة أو على التقليل من اللاحقيقة ، الصورة تواجه كصورة محضة . إننا إذ نقابل المعرفة

الحدسية أو الحسية بالمعرفة العقلية أو الفكرية، والجمالي بالشعري إنما نذكر ذلك الشكل البسيط من المعرفة الذي يشبه الحلم.[22]

5- "رفض كروتشه التفريق بين الشكل والمضمون فهو يرفض الإتجاهات التي تؤكد على المضمون في الفن فقط، والإتجاهات التي تؤكد على الشكل في الفن فقط .

6- التفريق بين الباطن والظاهر في العمل الفني لأن هذا التفريق خاطئ (هل يستطيع الصوت بمفرده أو اللون بمفرده أن يعبر عن صورة خيالية من الصوت أو اللون التي تحويهما.

7- أن يجعل الطبيعة الملهم الوحيد للفنان في نظر ذلك الذي يتأملها بعين الفنان، لأن الفنان هو الذي يعطي الجمالية الأشياء تحقيقا لها،فيجعلها جميلة في عيون الآخرين فالعمل الفني عند كروتشه أجمل وأرقى من العمل الطبيعي وهو يتفق مع هيجل بذلك.

8- رفض المحاكاة بجميع أشكالها وألوانها لأن الفن عنده صورة من صور المعرفة الحدسية وهي فعل يعلن انتمائه إلى مخيلة أنسانية متطورة وفعالة وبعيدة عن الجمود.[23]

واخيرا الفن عند بندتو كروتشه يربطه مباشرة بالحدس إذ أن الحدس هو الأساس الأمثل والمناسب للفن .

22-د.علي ابو حلحم، في جماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، 1411-1990، صفحة 97

23- تأليف أ.م.د نجم عبد حيدر، علم الجمال آفاقه وتطوره، طبعة 2، بغداد، 1422، صفحة 104

الفصل الثاني

الفصل الثاني

الإطار التطبيقي

المبحث الأول: التصورات الأولية

المبحث الثاني: تحليل لوحة ثورة الجزائر لمحمود صبري

المبحث الأول: التصورات الأولية

يتعين علينا أن نشير في هذا السياق من البحث إلى أننا حينما تعلق الأمر بتحليل هذه اللوحة حاولنا أن نرصد كيف يختلق مفهوم التاريخ، على نحو ما يتصوره بندتو كروتشه، حينما يتعلق الأمر بفهم مسألة الفن كحدس.

حاولنا أن نقترب من التجليات التشكيلية لثورة الجزائر عند الفنان محمود صبري، وجدنا أنفسنا أمام مجموعة من الخيارات المنهجية، لكن في كل مرة كنا نصطدم بالثورة الجزائرية كدليل أيقونة.

فلم نكو نملك، تأسيسا على ذلك سوى أن نرتكز على بعض المنطلقات لنظرية السميولوجية، فوجود الدليل يفترض منطقيا وجود مستوى سيميوليوجي جدير بالإهتمام.

رجعنا بالأساس إلى الدراسة التي قام بها الباحث (محمود صبري) [24]

حاولنا أن نعيد قراءة مضمون هذه الدراسة إنطلاقا من فرضية الأتية :

*أعطاها البعد القومي و الإقليمي.

*اسقاطات تشكيلية إلى مجموعة من المدارس لهذا يصعب علينا تصنيفها، إلى أي مدرسة تنتمي نتيجة غياب دلائل –قرائن– تحيلنا إلى الثورة الجزائرية تحديدا، ثور

[24] –وصلنا إلى هذه الفكرة بعد حوار علمي جمعنا مع الأستاذ المشرف

التاريخ الجزائري وثورة التاريخ العربي، فما يربط ثورة الجزائر بهذه اللوحة فقط هو لون الدم وضبابية الوجود، تبدي تارة، تشكيليا في اللالون الأبيض واللالون الأسود.

تنفتح هذه الفرضية أيضا على مستوى العوامل Actants التي لا تتمظهر على الصعيد عاملي في وجود الإنسان وغياب الإنسانية.

أشكال مشوهة فوضوية لكن تحتفظ بإنتظام عام ضمن النسق المرجعي للوحة ، معاناة الشعب الجزائري.

إن كسر صورة الإعتيادية للإنسان تهدف في واقع الأمر إلى أبراز أنطولوجيا الإنكسار وتحيل بالمرة إلى تساؤلات ذات طابع وجودي محص لا تتعلق بالكائن الجزائري كالقدر المتعلق بالإنسانية، ولإبراز مثل هذا التصور سنستند إلى مفهوم نقترحه في هذه المذكرة إعتباطيا[25] يقترب من مفهوم جوليا كريستفا المتعلق (بالتناص ترى كريستيفا أن "التناص في حقيقته مجموعة من آليات النتاج الكتابي لنص ما، تحصل بصورة واعية أو غري واعية بتفاعله مع نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه، فالمفهوم النظري للتناص عند كريستيفا يقوم على الفاعلية المتبادلة بين النصوص حيث إن كل نص هو في آن واحد امتصاص وتحويل لنصوص أخرى، فكل نص في بنيته الإنشائية هو حصيلة جملة من عمليات التفاعل بين النصوص التي تدخل في نسيجه، وهو ما وصفته جوليا كريستيفا بقولها إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الإقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى ولا يمكن تحديد مفهوم (التناصّ) عند كريستيفا إلا بإدماجه مع كلمة أخرى هي (الإيديولوجيم)

[25] – إقتراح الأستاذ المشرف

Ideologeme وهي تمثل عملية تركيب تحيط بنظام النصّ، لتحديد ما يتضمنه من نصوص أخرى، أو ما يحيل إليه منها).[26]

فعدم تناسب الذراع واليد الظاهرة على اللوحة مع الشكل الطبيعي للإنسان يحيلنا بالضرورة إلى صورة الإنسان مثل ما تبرز في لوحة الصرخة.[27]

26–د.علاء الدين رمضان السيد، طاهرة التناص بين الإمام عبد القادر الجرجاني وجوليا كريستيفا، كلية العلوم والدراسات الإنسانية بالسليل–جامعة سلمان بن عبد العزيز السعودية، 2014، صفحة 1407

27– للتعبير عن هذه الحالة في المجال التشكيلي تبنينا مصطلحا إقترحه علينا الأستاذ المشرف فرضيا مفهوم التصاور ويقصد به الحوار الدلالي الذي تعقده شكل صوري تشكيلي بكيفية لاوعية وغير مقصودة مع شكل صوري آخر

لوحة ثورة الجزائر لمحمود صبري

المبحث الثاني: تحليل لوحة "ثورة الجزائر" للفنان محمود صبري

I) المقاربة الأولى:الوصف

1-الجانب التقني:

اسم صاحب اللوحة:ان صاحب اللوحة الفنية هو أحد رواد الفن التشكيلي العراقي محمود صبري، ذو شخصية عراقية عرف بأفكاره المتعلقة بفضايا الفن وحياة الإنسان.

حياته:_ ولد محمود صبري في بغداد سنة 1927 أنهى دراسته في لندن تخصص علوم إجتماعية سنة 1949، ينتمي إلى عائلة ميسورة الحال متواجدة في بغداد فالأماكن التي تنقلها هي خزين فنه، غادر بغداد وأقام في براغ ثم إنتقل إلى لندن حتى وافته المنية في 13 من أفريل لسنة 2012.

فهو يعد من أهم وأبرز فناني العراق ومثقفيها المعاصرين وهو صاحب نظرية "الواقعية كم" العلمية الفنية التي أطلقها سنة 1971في كتاب أصدره في السبعينات عنوانه «الفن و الإنسان» فمحمود صبري جعل من الفن والفزياء حلقة وصل في اكتشافه لوظائف الذرة وطبيعتها.

كما أنه كان من أحد المعجبين بريفييرا الذي جسد النزعة الأسطورية للفكر الشعبي عن طريق جداريات تعظم العمل والثورة تلك العظمة في تكويناته وشخصياته.

تكمن خلفها إنفعالات الواقع و تموضعه في مخيلة حسية مفعمة بفكرة الإمتلاء والعنف والعرامة, وفي رسوماته الأولى كان محمود صبري شديد الإلتزام بأمرين: كيف تقدم مواضيعه واقع الناس ونضالهم ضد الفقر والإستبداد، وما يمكن أن

يضفيه عليها من أساليب حديثة ومبتكرة. اتبع تعبيرية تمزج بين هندسة الخطوط الحادة المتقاطعة وغنى السرد في مشهدية يحضر فيها الزمان والمكان مفعمين بالتلميحات والإشارات بيد أنه نبذ هذا الجانب في عمله، واسستتبدله بنظرية "واقعية الكم".[28]

28-د.عبيدة صبطي، مجلة العلوم الإنسانية الثورة الجزائرية في الفن التشكيلي العربي (قراءة سيميولوجية للوحة ثورة الجزائر للفنان العراقي محمود صبري، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 31/30، صفحة 10

أعماله:

قام الفنان التشكيلي بأعمال ولوحات فنية إتخذت الموضوعة الإجتماعية والسياسية والفنية والفلسفية وفعل الإلتزام في الفن منحى لها.

كانت لوحة "الشهيد 1950" التي استوحاها الفنان من تشييع السجين السياسي نعمان محمد صالح في بغداد وايضا لوحته الشهيرة "ثورة الجزائر1956"التي تمثل نضال الشعب الجزائري وتضحياته في سبيل نيل حريته ، وتعد بحق "الغويرنيكا العربية" في مقارنة مع اللوحة الشهيرة لبيكاسو بأسلوب رسمها وإنشائها وألوانها، فهي تأليف معقد شكلياً بسبب النزعة الانفعالية لدى الفنان المتمثلة في ملامح شخوص هذه اللوحة، ولوحة "حامل الصليب" التي تعّبر عن محنة الشعبين الفلسطيني واللبناني ولوحة "وطني" التي يكاد المتلقي يسمع شهقة الطفل الموشك على البكاء ويسمع دعاء الام التي ترفع رأسها الى السماء، هذه اللوحة لم يُسنح لها أن تأخذ مكانها في الجهة الخلفية من نصب الحرية وسط بغداد كما كان مقرراً.

لوحتان ايضا بعنوان (امرأة جالسة) وهما بورتريت لزوجة الفنان ويظهرها بملامح غائمة وعينين حزينتين ومظهر بالغ الصرامة.

وهو صاحب نظرية واقعية الكم التي تعد أسلوبا جديداً في التفكير والرسم حيث أقام معرضاً له تحت هذا العنوان في براغ عام 1971 ونشر بيانها الاول بالإنكليزية وتعتمد واقعية الكم على علاقة وترابط اللون مع النظام الذري للعناصر الطبيعية، وتُصور العمليات من اتحاد وتفكك ذرّي وما دونه باللون او كما يقول عنها مبتكرها (هي فن مجتمع يطلب من الفنان خيالا متحررا من الغيبية والسحر).

برز في خمسينيات القرن الماضي في مجالات الفن العراقي الملتزم ضمن ما سمي « جماعة الرواد » شارك في العديد من المعارض العالمية و العراقية منها، عمل في مؤسسات إقتصادية ببغداد (1949-1960) وآخرها مدير عام مؤسسة المعارض العراقية بعد ثورة 14 تموز 1958، نشط ومنذ أربعينات القرن الماضي في فعاليات و أطر الحركة الديمقراطية والوطنية العراقية .

يقول محمود صبري عن واقعيته الثورية هذه : (لقد تطلعت دائما في فني نحو المتناقضات التي تكتنف مجتمعنا ، مستهدفا بذلك التعبير عن الثورة التي كانت تجيش في نفوس الأفراد، والتي كنت أحس بها شخصيا). الالوان في هذه المرحلة هي الوان قاتمة كما البشر ولا وجود لملامح السعادة، بالمقابل هناك ملامح تحدي وإصرار واللوحات تغص بالجموع البشرية حتى كأنما تفيض بها حدود اللوحة.

ب-تاريخ ظهور اللوحة: رسم محمود صبري هذه اللوحة عام 1958.

ج-الحامل والتقنية المستعملة في اللوحة: لوحة أصلية، ألوان زيتية على الخشب.

د-الشكل والحجم: جاءت اللوحة في إطار مستطيل الشكل أبعاده تمثلت في (190x250 سم)

2-<u>الرسالة التشكيلية</u>:

أ-الألوان ودلالتها:

اللوحة ذات إطار محدود بقياس 190*250 سم، استعمل الفنان التشكيلي في لوحته العديد من الألوان الساخنة والباردة بدرجات مختلفة.

فاللون الأحمر هو الطاغي على اللوحة ويليه اللون الأزرق، أما في خلفية الصورة إستعمل اللونين الحياديين هما الأبيض والأسود

فاالون الأحمر استعمله في السماء والمباني والأرض وعلي نصف من الشخوص وكأن الفنان أراد أن يعبر عن الدماء التي إستباحها المستعمر، أما الجزء أو النصف الآخر من الشخوص لونه بالأزرق مع اللون الأبيض، كما نلاحظ أن هناك طفل جالس يلفت نظر المشاهد لونه الفنان باللون الأبيض ملامحه توحي بأنه يصبو إلى غد أفضل تطل عليه شمس الحرية .

أما اللون الأسود أضافه في المباني والسماء والقليل منه على الأشخاص معبرا به عن الظلم والدمار الذي تسبب فيه الإستعمار الفرنسي.

كما اعتمد صبري على بساطة الأسلوب كما أكد على أهمية الخطوط القوية والمتينة والحادة وركز على تضادات اللونين الأحمر والأزرق بما فيهما من طاقة تعبيرية تراجيدية هائلة مما منحنا لوحة متكاملة .

إضافة إلى خلفية المشهد الناجحة التي عمقت الحس المأساوي من خلال مباشرتها غير الفجة، كل هذا جعل من اللوحة آية وبيانا متجددا ضد الإستعمار والقمع اللاإنساني في الوقت ذاته.

ب-الخطوط والأشكال التي وردت في اللوحة:

الخطوط التي إستخدمها الفنان هي العمودية، والدائرية، والمستقيمة، أما إطار اللوحة فهو مستطيل الشكل .

في وسط اللوحة استعملت العديد من الأشكال و التمثيلات الأيقونية، حيث نلاحظ أن الفنان رسم العديد من الأشخاص في حيز ضيق على مساحة العمل، وجعل لكل شخصية دورها المؤثر في المنجز استقراءا واقعيا متحررا يميل إلى التعبيرية في الخط واللون وبعض العناصر الأخرى كالملمس الحاد في مثل الخطوط التي تمثلت في العمودية والمستقيمة والدائرية كلها تدل على الصلابة وعدم المرونة .

ج-الملمس:

هو سطح اللوحة ويمكن إدراكه بصريا أي ارتبط إختيار الفنان للخامة التي يستخدمها بالملمس الذي يريده فملمس الرسم الزيتي يختلف عن ملمس الفحم أو قلم الرصاص، إضافة إلى أن الألوان الزيتية والملمس الذي رسمت به يكون أقوى واشد من ملمس الألوان المائية أو الألوان السائلة الأخرى.

فالفنان اختار الألوان الزيتية على الخشب فالملمس نلاحظه حاد ويظهر ذلك في الخطوط الصلبة منعدمة المرونة.

د–مركز الإهتمام:

ان مركز الإهتمام هي النقطة المثيرة في الصورة، واللوحة التي بين أيدينا يظهر المظهر الرئيسي بوضوح ، وهو منظر مجموعة من الأشخاص تبدو عليهم صفات الحزن والبأس، والبكاء على الحالة التي يعيشونها من قتل وتشريد .

3-دراسة المضمون:

أ-علاقة اللوحة بالعنوان : إختار الفنان " ثورة الجزائر " كعنوان للوحته، وهو عنوان يعبر عن ما توضحه لنا اللوحة.

فهي تكشف لنا عن مدى انفعال و تأثر الفنان بالثورة الجزائرية ثورة المليون ونصف المليون شهيد .

ب- الوصف الأولي لعناصر اللوحة :

اللوحة جاءت في إطار مستطيل الشكل مليئة بالأشكال المختلفة والاوان وتفاصيل متنوعة، وخير دليل على ذلك هي تفاصيل الأشخاص التي توحي بالألم والكآبة والمعاناة .

فالعمل شكليا عبارة عن مجموعة الأشخاص إلتحموا ليكونو كتلة واحدة بإنشاء أقرب للهرمي، حيث يعلوهم في الوسط أوضح الشخصيات فاتحا ذراعيه حاملا في إحداها مشعلا، وقد إلتف حول رقبته حبل المشنقة الذي إتصل بعمود خلفه، في إشارة للشهيد الذي ينير بإستشهاده الطريق لرفاق النضال .

وقد وقف إلى جانبه رفيقه حاملا راية الثورة التي إتجهت في رفرفتها بذات إتجاه لهب المشعل، الأمر الذي حقق نوعا من الحركة و الإستمرارية نحو هدف.

جعل الفنان الأشكال التسعة المتبقية في مستوى أوطئ وبحركة أجساد ثقيلة نسبيا، لتعاني حالة السقوط والنهوض، بأطرافها ذات الخطوط المتكسرة والزوايا الحادة، وبأقدام كبيرة متورمة للأيحاء بالحركة الكامنة والإنبثاق المجدد أو الإحساس بالإنفجار المحتمل، حيث يهم أغلبهم بالوقوف رغم حالة المعاناة والتعب التي توحي بها وجوههم .مما أعطى الإسناد للشخصين الآخرين في الأعلى، وقد

جلست إمرأة على الأرضية في الوسط تحتضن طفلها بين يديها وقد جلس ولدها الثاني بجانبها بوضعية تحوي بالإنتظار.

تعددت حركات الأشخاص وتعابيرهم بين حالة الألم التي ترجمها الفنان من خلال وضع الكفوف على الوجوه، ونظرات العيون وقسمات الملامح التي توحى بالإنفعال والتحدي، والأفواه التي فتحت للصراخ وأطلق أصوات المعاناة والألم . أيادي وأقدام متقاطعة تجاهد وتكد لتواجه الخطر المحدق بها، بخطوط متجهة إلى الخارج وأخرى إلى الداخل، حقق محمود صبري مضمون النضال في دفع الضرر عن الذات وطرد المحتل، والحفاظ على المكاسب وحماية الأمل من أجل المستقبل القادم.

جاءت خلفية العمل لتوازن حالة ثورة الأشكال وحركتها، بكتل ساكنة ومدروسة بطريقة واقعية إلى حد ما من حيث نسب الظل والضوء. أشكال لأبنية شاخصة في الخلف بالمنظور وإستقرار المشهد ضمن كادر الرؤية. عمود المشنقة بكتلته السميكة والثقيلة التي توحي بإستقراره، دائرة تمثل الشمس في السماء والشجرة التي حاكت بخطوط أغصانها المتكسرة خطوط أيادي وأقدام الأشخاص. كل ذلك كان قد خفف من حالت إنفلات الأشكال في حركتها الصاخبة، وجعل العمل بالتوازن المطلوب وأكد هوية المكان الواقعية.

لقد حققت لوحة محمود صبري مكاسبها بالتعبير عن ثورة الجزائر من خلال بثها لأسئلتها الوجودية، إذ إزدحمت بالمفاهيم المتناقضة حيث الموت والولادة ، الحركة والسكون ، الخسارة والنصر ، القنوط والإستسلام والتمرد والإندفاع .

II) المقاربة الثانية:

أ-دراسة بيئة اللوحة

"اندلعت الثورة الثورة التحريرية الجزائرية في 1 نوفمبر 1954 ضد الإستعمار الفرنسي الذي احتل البلاد منذ 1830، ودامت 7 سنوات ونصف من الكفاح المسلح و العمل السياسي وانتهت باعلان الاستقلال في 5 جويلية 1962 بعد ان استشهد فيها أكثر من مليون ونصف مليون جزائري، فالشعب العراقي لم يكن بعيد عن مايدور في الجزائر أثناء الثورة .

جاءت ثورة الجزائر العمل الأبرز للفنان العراقي محمود صبري بصفتها ردة فعل لفنان طليعي يحيا مرحلة ضجت بأبلغ مخاضات البحث عن الهوية وإثبات الوجود وإنبثاق الصحوات الجماهيرية إقليميا و دوليا.

فكما وثق بابلو بيكاسو حادثة قصف المدينة (جورنيكا 1937)، حاول محمود صبري توثيق ثورة الشعب الجزائري بهاذا العمل (لوحة ثورة الجزائر)، حيث يذكر بأن بيكاسو كان قد نفذ عمله بناء على طلب رسمي وكان ذلك بعد تاريخ الحدث، أما محمود صبري فقد عاش معاناة وإرهاصات ولادة العمل ليترجم تعبيريا نضال شعب عبر معاناة فرد، مكتفيا بالخط ليشكل كتلا بشرية أتعبها السير نحو درب الكفاح.

لجأ الفنان في البناء الجمالي إلى الإنشاء المفتوح الخالي من الحدود المؤطرة للفكرة مما وضع شخوصه المؤثرة في مركز العمل، كما ألغى المظور وعالج التشريح وتصرف به بحرية، بمعنى أنه لم يفقد الأشخاص أسس التشريح لكنه بالغ فيه مابين الإستطالة للأيدي والأرجل والرقاب والعيون.

تصرف الفنان بالسطح التصويري كفضاء تغوص فيه الأشكال هائمة تفكر بالخلاص من المأساة، كما حمل العمل بين جنباته تقنية استعارها الفنان من الموروث الحضاري القديم كتصرفه بالتشريح وإهمال المنظور، فضلا عن تصرفه بالرؤوس إذ وضعها بصورة جانبية بالنسبة لموقعها إتجاه المشاهد.

ب-الوعاء التقني والتشكيلي الذي وردت فيه اللوحة:

"اختار محمود صبري أن يكون تشبيهيا فأسلوبه لم يكن يطبق نظرية محددة ، بل استجاب لنزعة الواقعية التعبيرية، المتأثرة بالفكر الإشتراكي، الماركسي، لبلورة النزعة : الواقعية الانتقادية وليس محاكاة الطبيعة أو الأساليب التقليدية.

فموضوعات: الشهيد، العائلات المشردة، الفقر، انفرد فيها وحده بتعبيرية اسقى أصولها من وعيه الإجتماعي السياسي، المبكر للتحرر الوطني فلم يخفي نزعته اليسارية في رصد معالم حياة هيمنت عليها قرون طويلة من الركود، فالتعبيرية هنا ليست نزعة ذاتية إلا في حدودها الجمعية .

محمود صبري كرسام وكمنظر ليس مكملا للأسماء الرائدة فحسب بل منهجا قد نجده ينبثق عبر التشخيص أو التجريد، كي تستعيد الواقعية تجددها وليس بصفتها محاكاة أو انعكاسا بل جزءا من عالم يولد فوق أنقاض حتميات الهدم.

وإذا كان محمود صبري بما تمتع به من ثقافة فلسفية ووعيا نقديا، وحساسية بالعدالة والظلم، يقف على الطرف المغاير لحداثات باذخة جماليا أو على صعيد الأنحياز لأبعاد فنية فإنه .وبيسر أعلن عن انتماء كلفه الكثير من الأذى ولكن منحه قدرة على بلورة استجابات إبداعية نادرة الأمر الذي جعله يكرس فنه لها مع

النظال الوطني القومي لحقبة ما بعد الاستدمار، حيث منح الأسلوب حرية اكبر في تحقيق عمل التشفيرات والعلامات ضمن المنجز الجديد .

وعندما كان اثر بيكاسو في الرسم كأثر هنري مور في النحت لم يسلم منه فنان ما في اوربا أو خارجها، فان محمود صبري غامر تحديا في إعادة صياغة الجورنيكا، ولكن بما لم تكن استنساخا بل تناصا موازيا لحداثة لم تغب عنها ذات الفنان أو هويته الحضارية"[29].

ج- علاقة اللوحة بالفنان:

تعتبر الثورة الجزائرية من أهم الثورات الشعبية التي عرفها العالم، اندلعت من وسط الشعب كان لخدمة اهدافه وتحقيق آماله، كافحت الجزائر الإستعمار اكثر من قرن، فمحمود صبري لم يجد من موضوعها الا علامة لفن يخاطب غير النخبة الضمير الجمعي .

كان اثر بيكاسو مشجعا لصبري بإختيلره لرموز مثل: الشمس، المشعل، هدم السجون، المشنقة، الأشخاص وقد كفت ان تنتمي الى بيكاسو، وانما الى رليف عراقي انجزه الفنان بخطوط حادة، جدارية النزعة، كي تغدو لوحة نموذجية لرؤية تعبيرية تغدو فيها الذات.

ثورة الجزائر، على خلاف نصوص أخرى استلهم فيها الشهيد والمواكب الجنائزية تسنكمل رؤية الفنان بين تصوير القنوط والتمرد على انه في الحالتين يمنح التاصيل مفهوم الانبات بمعناه الجدلي استكمال عناصر البذور الداخلة في نص

29- د.عبيدة صبطي، مجلة العلوم الإنسانية الثورة الجزائرية في الفن التشكيلي العربي (قراءة سيميولوجية للوحة ثورة الجزائر للفنان العراقي محمود صبري، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 31/30، صفحة12

تجاوز التركيب نحو الوحدة العضوية، بمعنى ان جديدا لا يولد إلا بالإنحياز لقضايا تأبى أن يطويها الزوال أو المحو.[30]

30- د.عبيدة صبطي، المرجع نفسه، صفحة 13

III) المقاربة الثالثة:

أ-المقاربة السيميولوجية:

قام الفنان بتسلسل الاحداث في لوحته بطريقة متناغمة مع الموضوع أحدثت هزة إنسانية في المجتمع، ولان الفنان اكثر تواصلا مع المجتمع جسد هذه المجزرة بماساوية جمالية، ولان الحبكة تنتظم على وفق أحداث متسلسلة تحوي سببا ونتيجة فقد أهمل السبب بوصفه حدثا وقع واستعرض النتيجة التي تفرزها ماساوية المشهد، كما لم يركز الفنان على شخصية محورية بوصفها هدفا ثابتا للحبكة، إنما أعطى لكل شخصية حضورها الفعال لاشتراكهما في الموقف، اما الهدف الثالث والمتضمن انتظام المادة حول الفكرة الاساسية فسعى الى ترابط الاشخاص مع بعضها.

اراد الفنان ان يصل الى مرحلة توحي بحوارية المنجز مع المتلقي بلغة مشتركة بسيطة، مثلت الفكرة الاطار العام للمجز بوصفها النسغ الواصل بين الحداثة الواقعية وما يحمله الفنان من تداعيات واستنهاضات ذات حيال المشهد.

أما الصورة الدرامية الظاهرة فقد قام الفنان ببناء أحداث العمل بناءا ملحميا انبثقت منه تسمية العمل، فتولدت من فكرته ذروة العمل وحبكته ضمن سياق منتظم لم يتضح فيه الجانب المضاد للقيم الانسانية مجرمو المجزرة فعمد الى اخراج رمزية الاحتلال خارج العمل ولا وجود للمحتل ضمن هيكلة المنجز.[31]

[31] – د.عبيدة صبطي، المرجع نفسه، صفحة 13

IV) نتائج التحليل:

من خلال خطوات التحليل السابقة التي اتبعناها لتحليل لوحة الفنان محمود صبري قد استنتجنا وتوصلنا الى النتائج التالية:

- اراد الفنان ان يجعل من الصورة التشكيلية و الصورة المتحركة حلقة وصل لخلق صورة درامية.
- ربط الفنان الموضوع السياسي مع الهاجس الاجتماعي وجسد حالة الحرمان المتسلط على المجتمع بفعل الضغوط السياسية.
- نرى أن محمود صبري استخدم هذا العمل عن طريق السياق الايدلوجي والسبب في ذلك شغفه للواقعية الاشتراكية أدبا وفنا .
- أعطى الفنان البعد القومي وهي الثورة الجزائرية والبعد الإقليمي تتمثل في الثورات العربية.
- تبني الفنان لمجموعة من المدارس الفنية في لوحته تمثلت في التكعيبية التي تظهر في الأشكال على شكل مكعبات، التعبيرية وهو تعبيره عن المعاناة التي عاشها الشعب من طرف الإستعمار ..إلخ
- نلاحظ أن الفنان رغم تشويهه للأشكال إلا أننا نلاحظ أن هناك نظام في اللوحة تظهر في ترتيبه للأشخاص.

خاتمة

خاتمـــــــة

في حوصلة لما تقدم يمكننا القول أن فلسفة الفن عند الفيلسوف الإيطالي بنتو كروتشه قد تجسدت من خلال كثير من المواقف التي اتخذها من الآراء والنظريات السائدة . ويعتبر كروتشيه الفن وحدة لا يقبل التجزئة أو التحليل وإنما تبنى على عبقرية الفنان وربط العلاقة بينهما.فمهمة الفنان تكمن تحقيقه للتكافؤ بين ما ينتجه وما يحسه ، فالفن هو حب وتعبير وإبداع ، والفنان هو الإنسان الذي يحب ويعبر ويبدع .

إن الفن عند بنتو كروتشه هو حدس وتعبير ، والجمال هو الحدس المحقق للصورة الذهنية الباطنية وعليه فإن الإحساس بالجمال مرتبط بالطاقة الحدس.

ومن خلال تحليلنا للوحة الفنان محمود صبري لوحة ثورة الجزئر توصلنا إلى أن الفنان قد حاول ان يعكس لنا الواقع والحياة المعيشية أثناء فترة الاستعمار الفرنسي التي عرفت فيها الجزائر المعاناة والحرمان فمحمود صبري عبر بإمتياز عن هذه الحالة، وهذا ما تأكده النزعة الحدسية عند كروتشه التي تتحدث عن فترة التأمل والمعاناة الروحية في العلاقات الفنية.

وفي الأخير ندعو كل الباحثين الأكادميين، لأجراء درسات مماثلة لفلاسفة الفن المعاصر،أو إجراء مقارنة للفيلسوف الإطالي بندتو كروتشه مع فيلسوف آخر.

المصادر و المراجع

I. المصادر

1. بندتو كروتشه –علم الجمال– ت . ترية الحكيم– المطبعة الهاشمية دمشق 1963
2. بندتو كروتشه– المجمل في فلسفة الفن– ترسامي الدروبي دار الفكر العربي القاهرة ط1 1947.

II. المراجع :

1. إ.م.بوشنسكي، ترجمة د.عزت قرني، الفلسفة المعاصرة في أوروبا، علم المعرفة. سبتمبر 1992
2. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، 1998
3. أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال ،دار المعارف كورنيش النيل القاهرة.
4. أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دلر المعارف ،الطبعة الأولى،1989
5. سامي خشبة، معنى الفن هربرت ريد، الهيئة المصرية،
6. خديجة زتيلي، بندتو كروتشه والنزعة التاريخية المطلقة، المركز العربي الإسلامي للدراسات الغربية 2007
7. عطيات أبو السعود، فلسف التاريخ عند فيكو، منشأة المعارف بالإسكندرية.

8. نجم عبد حيدر، علم الجمال آفاقه وتطوره، طبعة 2، بغداد، 1422

9. علي ابو حلحم، في جماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، 1411-1990

10. فاروق بسيوني،قراءة اللوحة في الفن الحديث دراسة تطبيقية في أعمال بيكاسو، الطبعة 1، دار الشروق، 1928

11-محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، 1980

12. رواية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، 1987

13.رمضان بسطاوسي،جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، كتب عربية

14.رياض عوض،مقدملت في فلسفة الفن، دون نشر، دون سنة

15.ركرياابراهيم، مشكلات فلسفية مشكلة الفن، مكتبة مصر،

16.علي ابو حلحم، في الجماليات نحو رؤية جديدة في فلسفة الفن، الطبعة1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1411-1990

17. فؤاد كامل، جلال العشري، عبد الرشيد الصادق، الدكتور زكى نجيب محمود، الموسوعة الفلسفية مختصرة، دار القلم بيروت-لبنان

18.شربل داغر، مارك جيمينز، ما الجمالية؟، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2009

19–تأليف ول ديوارنت، ترجمة فتح الله محمد المشعشع، قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، ط6، مكتبةالمعارف بيروت 1761
20.رمضان بسطاويسي محمد غانم، فلسفة هيجل الجمالية، ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1411–1991

21. جورج طرابشي، المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، ط1 1978 ط2 1988، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت

22–ولترت ستيس، إمام عبد الفاتح إمام، معنى الجمال نظرية في الإستطيقا، المجلس الأعلى للثقافة، 2000

III. المجلات والرسائل العلمية

1.كريمة محمد بشيوة ، أعلام الفن في الفكر المعاصر، المجلة الجامعة

2. حمدي، فاتنة، فلسفة الفن عند كروتشه، مجلة آفاق عربية، العدد (1)، كانون الثاني، بغداد، 1988
3. علاء الدين رمضان السيد، طاهرة التناص بين الإمام عبد القادر الجرجاني وجوليا كريستيفا، كلية العلوم والدراسات الإنسانية بالسليل-جامعة سلمان بن عبد العزيز السعودية، 2014

4. د.عبيدة صبطي، مجلة العلوم الإنسانية الثورة الجزائرية في الفن التشكيلي العربي (قراءة سيميولوجية للوحة ثورة الجزائر للفنان العراقي محمود صبري، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 31/30

5.شرقي الزهير، أثر البيئة العربية في أعمال فنية غربية، مذكرة لنيل شهادة الماستر ، جامعة تلمسان، 2016/2015

6-بوروينة محمد، الجمالي والفني عند هيجل، مذكرة لنيل شهادة الماجتير، جامعة وهران، 2012/2011

الفهرس

الفهرس

المقدمة.....ح
الفصل الأول.....6
فلسفة الجمال عند بندتو كروتشه.....6
المبحث الأول: حياة الفيلسوف بندتو كروتشه.....7
المبحث الثاني:المسلمات الفكرية لبندتو كروتشه.....11
المبحث الثالث:مكانة كروتشه في فلسفة الفن.....21
المبحث الرابع: الحدس الفني عند بندتو كروتشه.....25
الفصل الثاني.....32
الإطار التطبيقي.....32
المبحث الأول: التصورات الأولية.....33
المبحث الثاني: تحليل لوحة "ثورة الجزائر" للفنان محمود صبري.....37
خاتمـــة.....53
المصادر و المراجع.....54
الفهرس.....59

ملخص المذكرة

هدفت الدراسة إلى التعرف على فلسفة الفن عند بندتو كروتشه وذلك من أجل التعرف على مكانة كروتشه في الفلسفة الحديثة، وآرائه حول الجمال والفن وكذلك التمكن من معرفة الحدس الفني ولأبراز نظرية الحدس الفني عند كروتشه قمنا بتحليل لوحة تتحدث عن التاريخ الجزائري لوحة ثورة الجزائر للفنان محمود صبري.

الكلمات المفتاحية: الفن ، الفلسفة، كروتشه، الحدس الفني، محمود صبري

Résumé

Cette étude a pour but de faire connaitre la philosophie de l un des piliers de la philosophie modernes en l occuneu ce croce comme on apris connaissance de ses avis portés sur l esthetique et l art en général. En se focalisant dans notre travail sur sa théorie sur l intuition artistique a travers l analyse d un tableau parlant de la guerre d algerie de l artist mahmoud sabri

Les mots clés Art ,Philosophie, bendito Croce, intuition artistique,mahmoud sabri

Abstract

The purpose of this study is to identify the philosophy of art at benedetto Croce to learn his place in modern philosophy and his opinions about beauty and art as well as being able to see the artistic intuition and highlight the artistic intuition theory when we analyzed Croce Panel talks about the history of Algeria of artist mahmoud sabri

Key words art, philosophy, benedetto Croce, artistic intuition,mahmoud sabri