مجلة أنساق للفنون والآداب والعلوم
الإنسانية
الإصدار الخامس
المجلد (٢) العدد (٣)
٢٠٢١ (٣٥-٥٠)

مجلة أنساق

Middle East Institution of scientific Publishing

الإبداع الفني بين هنري برغسون وجون ديوي

المصطفى عبدون

طالب باحث بمركز الدراسات في الدكتوراه "الفلسفة والمجتمع"،

*كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن طفيل، القنيطرة، **المغرب***

البريد الإلكتروني: *abidoune62@yahoo.fr*

نشر إلكترونياً بتاريخ: ٢٠٢١/١٠/٢٦

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

الملخص

تناول الفلاسفة باهتمام كبير مسألة الإبداع الفني وركزوا على مواضيع مختلفة من وجهة نظر فلسفة. سنركز في هذا المقال على نموذجين معاصرين لنا، ويتعلق الأمر بنظرية "هنري برغسون" في الفن والتي تقوم على ما يمكن أن نطلق عليه بالواقعية الميتافيزيقية. يرمي الفن إلى معرفة أسمى الوقائع فهو ليس مجرد إدراك للواقع بقدر ما هو معرفة أعمق به عن طريق طرح تساؤل حياله، والمشكلة الجمالية ليست سوى محاولة الإجابة عن هذا التساؤل. في مستوى آخر، نجد أن "جون ديوي" ربط الفن بالتجربة أو الخبرة، فقد قدم نظرية واقعية للفن من خلال كتابه "الفن خبرة" مبينا علاقة الفن بالواقع وربطة بجوانب الفعالية الإنسانية الأخرى، فالأساس الذي يبني عليه ديوي نظريته في الفن هو تعريفة بأن الفن خبرة محاولا الاقتراب من الواقع من خلال ربطه بالتجربة أو بالخبرات. الفن كتجربة يجعل من الممكن التفكير في دور الفن في مجتمع ديمقراطي من خلال تخليصه من هالته النخبوية وجعله في المتناول خارج حدود الفن نفسه.

الكلمات المفتاحية: الإبداع الفني، التخييل، الحدس، الديمومة، الخبرة.

Abstract

Philosophers have given great interest to the question of artistic creativity and have focused on various topics from a philosophical point of view. In this article, we will deal with two contemporary models, in particular Henri Bergson's art theory, based on what we can call metaphysical realism. Art aims to know the highest facts; it is not only a good awareness of reality but a deeper knowledge of this reality. The second model is that of John Dewey who links art to experience. He presented a realistic theory of art through his book "Art as Experience", showing the relationship between art and reality and its connection with other aspects of the human being. Art

as experience allows us to think about the role of art in a democratic society by ridding it of its elitist halo to make it an experience accessible to all, outside the limits of art itself.
Keywords: artistic creativity, fiction, intuition, duration, experience.

*** مقدمة**

تناول الفلاسفة باهتمام كبير مسألة الإبداع الفني وركزوا على مواضيع مختلفة من وجهة نظر فلسفة وطرحوا عدة أسئلة جوهرية. عندما يشرع ملحن ما في إنتاج عمل موسيقي، تتحرك لديه واحدة من أكثر الآليات البشرية تعقيدا وهي سيرورة التأليف الموسيقي، والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو هل يمكننا تحديد مصدر الإبداع الفني وتفسيره ضمن العملية الفنية؟ ما هي العناصر الأساسية التي يتشكل منها؟ سنركز في هذا المقال على نموذجين معاصرين لنا:-

١- النموذج الأول فيتعلق بنظرية هنري برغسون في الفن Bergson (1895 – 1941) التي تقوم على ما يمكن أن نطلق عليه الواقعية الميتافيزيقية وتستند إلى عيان حدسي يرى في الواقع ديناميكية حية أصلية متجددة على الدوام. يقول برغسون: إن العالم عمل فني أغنى وأخصب من أي عمل فني آخر، لأنه لا وجه للمقارنة بينه وبين إنتاج أي فنان مهما كانت عظمته.([1]) ويقصد برغسون بذلك أن للواقع سمات العبقرية بما يميزها من أصالة وجدة وقدرة إبداعية، وأن الفن نفسه إنما يصدر عن هذا الواقع الخصب المبدع.([2]) والفن عند برغسون يرمي إلى معرفة أسمى الوقائع فهي ليست مجرد إدراك حسن لهذا الواقع بقدر ما هو معرفة أعمق به عن طريق طرح تساؤل حياله والمشكلة الجمالية ليست سوى محاولة الإجابة عن هذا التساؤل.

٢- في مستوى آخر، نجد أن جون ديوي يربط الفن بالتجربة أو الخبرة، فقد قدم نظرية واقعية للفن من خلال كتابه "الفن خبرة" مبينا من خلال هذه النظرية علاقة الفن بالواقع وربطة بجوانب الفعالية الإنسانية الأخرى فالأساس الذي يبني عليه ديوي نظريته في الفن هو تعريفة بأن الفن خبرة محاولا الاقتراب من الواقع من خلال ربط الفن بالتجربة أو بالخبرات، فخلع عليه صبغة نفعية عملية وظيفية وسبغ على الخبرات الإنسانية بصفة عامة طابعا جماليا. وقد عالج بشكل مفصل ظاهر انعزالية الفنان ومتحفية الفن وانفصال الفنون عن الخبرة العادية، حين رأى بأن الخبرة الجمالية ليست خاصة فقط بأصحاب الارستقراطية الراقية، دون غيرهم من الناس، بل إن لكل شخص تجربته الجمالية ذات اللون الخاص بشرط أن تجيء متناسقة ومشبعه وباعثه عن الرضا أو اللذة نتيجة لما يصاحبها من تفاعل حيوي، وبالتالي فهو ليس الواقع تماما، بل حصيلة التقاء المبدع بالواقع وتفاعله معه. ([3]) سنرى كيف، أنه إذا كان الفن خبرة كما يرى ديوي، فهل الخبرة الجمالية تملك نفس عناصر الخبرة العادية؟ وهل على الفنان أن يكون مجربا باعتباره يعبر عن خبرة ذات طابع فردي عميق؟

(1) برغسون، هنري.1998. *الضحك*. ترجمة سامي الدروبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 106.
(2) المرجع نفسه، ص106.

(3) مطر، أميرة حلمي.1989. *مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن*. القاهرة: دار المعارف، ص143.

١– هنري برغسون: الإبداع والحدس

يتميز الإنسان بقدرة فائقة وخارقة على التخييل، وتوظيف ذاكرته في استرجاع الأحداث الماضية، واستقبال أحداث استشرافية واقعية أو خيالية. ويمكن للإنسان أن يخترق واقعه المادي الحالي بتوظيف ملكة الخيال، بإعادة الصور القديمة والتليدة. وفي الوقت نفسه، ينشئ صورا جديدة. ومن هنا، يمكن الحديث عن نوعين من التخيل: تخيل تمثيلي واسترجاعي يقوم على استرجاع صور قديمة من حياة الإنسان الماضية عبر التذكر، والإعادة، والحفظ، والتمثل. وهناك التخيل المبدع أو الإبداعي، ويقوم على خلق صور طريفة، وبناء مدركات بدلالات ووظائف جديدة. ومن هنا، فالتخيل الإبداعي هو تحرر من الواقع الحالي، وخروج عن إطار الزمان والمكان، والانزياح عن مواضعات القوانين والأعراف السائدة والكائنة في واقعنا الملموس، وتخطي الواقع نحو عوالم تخييلية ممكنة. ومن هنا، فالإنسان هو الكائن الوحيد الذي يتسم بالقدرة الإبداعية، والقدرة الخارقة الهائلة على ابتكار أفكار طريفة، وخلق صور جديدة، وإنتاج أشياء غير معروفة، أو اكتشاف أدوات وتقنيات حديثة. ويستطيع هذا الإنسان المبدع أن يخلق مجموعة من العوالم الممكنة الافتراضية الموازية لعالمنا الواقعي الحقيقي. بمعنى أن الإنسان هو الكائن الوحيد القادر على خلق العوالم الممكنة؛ تلك العوالم الذهنية والخيالية والمجردة التي يتصورها المبدع في أثناء الكتابة، وتجعله يسبح في آفاق خيالية متنوعة، بالانتقال من عالم إلى آخر، بسرد مجموعة من التجارب الذاتية والموضوعية التي عاشها – فعلا– في الواقع، أو يمكن أن تتحقق في العوالم الأخرى. وبهذا، ينتقل المبدع من العالم الواقعي إلى عالم التخييل والفن والإبداع خرقا، وانزياحا، وتجاوزا. ([4])

يرى برغسون أن الحدس هو طريق الفنان للنفاذ إلى حقيقة الواقع بحيث يأتي إدراكه الجمالي للأشياء بنوع من الكشف أو المشاهدة الصوفية، وبالتالي يتحول الإدراك الجمالي إلى رؤية تكون بالاحتكاك أو الملامسة. يقصد برغسون بالعيان الجمالي الشعور بتوافق جديد مع الأشياء، والإحساس بضرب من الوئام بين الفكر والوجود، بشرط أن نعرف كيف نتجاوز مستوى الفعل، أو كيف نتجرد من مطالب الحياة العملية. يقول برغسون:"الفن رؤية تقتضي أن يكون الحس أو الشعور مجردا عن المنفعة، أي أنها تنطوي على شيء من اللامادية في الحياة ([5]). فعندما تعود النفس إلى حالتها الأولى من" التراهة "و "السخاء "فهناك يكون في وسع الإنسان أن يكشف عما في الأشياء من جوانب تخفي في العادة على الغريزة وحدها، وتظل محجوبة عن اهتمامات الطبيعة الحسية، ومثل هذا" النقاء في الإدراك الحسي لا بد من أن يؤدي إلى الانشقاق على موضوعات الحياة النفعية، بحيث يكون في وسع النفس المتحررة من ضرورات الفعل أن تبلغ مستوى اللامادية في الحياة. ([6])

الحدس هو نمط من "التعاطف "حيث يتم جمع كل خصائص الموضوع (العلمية، الجودة، إلخ) معًا، ولا يتم استبعاد أي منها، كصدى بسيط وفوري لديمومة الحياة الداخلية والخصوصية المطلقة لموضوعاتها، إنها تجريبية متناغمة لا تختزل مكوناتها وأجزاؤها ولكن توسعها لربط هذا الموضوع بالكون ذاته. للحدس ميلان متداخلان ببعضهما

([4]) حمداوي، جميل.2019. *الفلسفة الحدسية عند هنري برغسون* (ط.1). ص13-15. http://hamdaoui.ma/sitedown.php

([5])كلي رايت، وليم.2016. *تاريخ الفلسفة الحديثة*. دار التنوير للطباعة والنشر، ص107.

([6]) ز زكريا، إبراهيم.1966. *فلسفة الفن في الفكر المعاصر*. مكتبة القاهرة، ص31 .

البعض، يظهران نفس الاستمرارية التلاحمية التي تميز الاختلافات في الطبيعة والاختلافات في الدرجة. الأول هو الميل إلى الأسفل، إلى الداخل، إلى عمق يتجاوز المنفعة العملية، ذلك المتاح لنا في تلك اللحظات من التأمل عندما نتمكن من إدراك استمراريتنا الداخلية فوق وأبعد من النتائج والأفعال القابلة للتحديد. والثاني هو الحركة العكسية، التي يرى فيها هذا الاتجاه النزولي بنفسه، في أعماق انغماسه الذاتي، التدفق الديمومي الذي يميز أيضا سطح الموضوعات في علاقاتها الحقيقية مع بعضها. إذا وصل المرء إلى عمق كاف، فإنه يجد استمرارية مع السطح، ويعيد ارتباطه مباشرة بالأشياء في فوريتها وتلقائيتها. "دعونا نذهب إلى دواخل أنفسنا: كلما كانت النقطة التي نلمسها أوغل، كلما كان التوجه الذي يعيدنا إلى السطح أقوى. الحدس الفلسفي هو هذا الاتصال، الفلسفة هي هذا الزخم. أما وأننا قد جلبنا إلى السطح عن طريق دفعة من العمق، فإنه يتوجب علينا استعادة الاتصال مع العلم كلما تفتح فكرنا وتشتت."([7]) حركة العودة هذه هي الاتصال المباشر بين الحياة والمادة، الديمومة والمكان، الحركة حيث يقوم الشخص بكمش نفسه كآخر: الموضوع الذي يلمس الذات، العقل الذي يشارك في/ وبوصفه المادة، الذات المغمورة في/ وبوصفها موضوعا، والمادة التي تحول إلى افتراض مفاهيمي مقدم: فقط في تلك اللحظات ينبثق الحدس، ينبثق بقدر صعوبة حشده. ([8])

يمكن أن يحدث الحدس فقط، يقول برغسون، لأن حياتنا الداخلية، استمرارية الوعي، تكشف لنا أصنافا من الاختلافات النوعية، الحركة المستمرة إلى الأمام للزمنية ووحدة وبساطة الاتجاه الذي لا يمكن تمييزها إلا بأثر رجعي. بهذه الاستمرارية الداخلية والتي لجميع الكائنات الحية وصولا مباشرا لها بدرجات متفاوتة، هي التي يمكن من خلالها الوصول الاستمرارية الخارجية للمادة وعالم الموضوعات، ومن خلالها أيضا يمكننا تحصيل نوع مختلف من المعرفة. برغسون هو أول من يعترف، مع دولوز، بأن الفلاسفة ليسوا "المهنيين" الوحيدين فيما يتعلق بالحدس: تتشارك الفلسفة تلك اللحظات من التمزق والانبثاق التي تميز أيضا العلوم والفنون. ومع ذلك، في حين أن العلماء، مع بعض الاستثناءات، يكرهون قبول الحدس العاطفي خارج العقل الرشيد كمرشد لمنهجياتهم، يشير برغسون ودولوز عادة إلى الفن وأنشطة الفنانين لإعطاء تعبير أوضح لهذا الاندفاع الحدسي.

"من خلال الفكر المفرط نعلق الشعور في شيء والمشاعر في تأثيرات على الحساسية للتمثيل الفكري. لنأخذ الموسيقى كمثال، يعلم الجميع أنها تثير فينا مشاعر حازمة كالفرح، والحزن، والشفقة، والتعاطف، وأن هذه المشاعر يمكن أن تكون شديدة القوة. [...] هل سيقال إننا هنا في مجال الفن وليس في الواقع، إننا لا نتحرك إلا أثناء العزف، وأن حالتنا الروحية هي مجرد خيال، وأن الموسيقى في مكان

([7]) Bergson, Henri. 1946. The Creative Mind : *An Introduction to Metaphysics*, trans. Mabelle L. Andison (New York:Philosophical Library), p147.

([8]) Deleuze, Gilles. 2004. *Desert Islands of Other Texts* 1953– 1974, trans. Sylve´re Lotringer (Los Angeles: Semiotexte).

يدرك دولوز هذه الحركة المزدوجة من جانب واحد كأساس مزدوج، ومن جهة أخرى، كتكرار مؤسس .انظر Deleuze, Desert Islands، pp.23–24.

آخر لم تستطع إثارة هذه المشاعر فينا [...] إذا لم نكن قد اختبرناها بالفعل في الحياة الواقعية، عندما تم تحديدها بواسطة موضوع لم يقم الفن سوى فصلها؟ هذا يعني أن الفرح والحزن والشفقة والتعاطف هي كلمات تعبر عن العموميات التي من الضروري الإشارة إليها لترجمة ما تعبر عنه الموسيقى، ولكن كل موسيقى جديدة تصاحبها مشاعر جديدة تخلقها ضمنها بطريقة محددة بتصميم فريد من نوعه للحن أو السمفونية. لذلك لم يتم استخلاصها من الحياة بواسطة الفن، فنحن، لترجمتها إلى كلمات، ملزمون بتقريب الشعور الذي يخلقه الفنان أكثر مما يشبهه في الحياة ". ([9])

ليس الحدس هنا بالمفهوم الميتافيزيقي والماورائي، بل هو عبارة عن معرفة مباشرة بالموضوع تنفرد إلى الداخل، ولا تعنى بما هو خارجي، أو ما هو بعيد. والميتافيزيقا الحقة إنما هي ذلك الجهد الحدسي الذي نقوم فيه بضرب من الفحص الروحي، فننفذ إلى أعماق الواقع، محاولين أن نتسمع ضربات قلبه والفارق في رأي برغسون بين الفيلسوف والعالم، أن الفيلسوف ينظر إلى الواقع نظرة صداقة وتعاطف، في حين إن العالم لابد أن ينظر إلى العالم نظرة ملؤها الاحتراس والتحرز. وتبعا لذلك فقد انتهى برغسون إلى لقول بأننا نستطيع عن طريق الحدس، تلك الملكة الفائقة للعقل أن نتوصل إلى حل الكثير من المشكلات الميتافيزيقية التي ظلت حتى الآن مستعصية على الحل."([10])

وعلى العموم، يستبدل هنري برغسون الميتافيزيقا العقلية الكلاسيكية بميتافيزيقا جديدة، يمكن تسميتها بالميتافيزيقا الحدسية التي تعتمد على منهج تعاطفي ينفذ إلى بواطن الأشياء من أجل فهمها وتأويلها. يرى هنري برغسون أن الحدس ملكة تفوق طاقة العقل، وبه ندرك الأشياء الجوانية والروحية العميقة، وهو نوع من التعاطف والمشاركة الوجدانية والعاطفية مع الأشياء والموجودات. ويتجاوز الحدس اللغة والحواس والعقل، باستخدام طاقة عرفانية مباشرة من أجل النفاذ إلى صميم الأشياء والكائنات. ومن هنا، فالحدس هي ملكة وجدانية وذوقية خارقة، "نتعرف من خلالها على ما بداخلنا من صيرورة مستمرة وديمومة حقيقية، وهي الملكة الوحيدة القادرة على فهم الحياة، وإدراك كل كما هو حي ومبتغي ومتحك وجديد في الزمان."([11])

ويتحول الحدس عند برغسون إلى منهج للتحليل والإدراك والتقويم الذي يتقابل مع المنهج العقلي الرياضي والبرهان. و " إذا كان برغسون يرفض المنهج العقلي كمنهج للفلسفة، فهو لا ينكره في ميدان العلم لأنه هو القادر على القياس والتحليل والتركيب، ولكنه لا يستطيع النفاذ إلى داخل الأشياء بل يعرفها من الخارج فحسب .أما الزمان الشعوري أو الباطني، فلا يمكن إدراكه إلا بالحدس، وهو ضرب من الإدراك المباشر لحياتنا الباطنية ولمجرى شعورنا الداخلي."([12]) ويعني هذا أن برغسون قد "تجاوز التفرقة بين الذات والموضوع بوصفهما قطبين متضادين، ولكنه نظر إلى هذا التجاوز نظرة مثالية،

([9]) Bergson, Henri. 2012. *Les Deux Sources de la morale et de la religion,* Paris: Éditions Flammarion, p.118

([10]) زكريا ، إبراهيم.1966. المرجع نفسه، ص41..

([11]) أبو السعود، عطيات. *الحصاد الفلسفي للقرن العشرين*، ص467.

([12]) أبو السعود، عطيات، المرجع نفسه، ص468.

مقدما العالم الداخلي للإنسان، حدسه وحريته، بوصفهما بديهيات أساسية في الفلسفة."([13])

يتناول هنري برغسون، في كتابه "الديمومة والآنية"، مفهوم الديمومة ([14]) لكن ما هي الديمومة إذن؟ لا شيء سوى كل ما نعيشه ولكن بدون التصور والمكانية الذي يضيفهما العقل. كل شيء يتحرك دائمًا ولا يوجد شيء استثنائي، لكن برغسون لا يتوقف عند هذا الحد، فالديمومة لا تحتاج إلى شيء ثابت يكون في حركة دائمة، على العكس من ذلك، كل شيء في حركة وتغيير، بدون أي دعم جوهري. لذلك يختلف الوجود دائمًا عن نفسه، وهذا الاختلاف هو الذي يحدده. ومع ذلك، فإن الإنسان، الذي وصفه برغسون أساسًا بأنه إنسان سيد التقنية، يخصص الديمومة من خلال تخيل نقاط ثابتة وهذا يسمح له بالتحدث والتصرف والتفكير. بدلاً من عدم التجانس المطلق للديمومة، يصمم مساحة متجانسة وقابلة للقياس، تحدث فيها الأشياء وتتغير، بينما تظل كيانات مستقرة. وبالتالي فإننا نشمل التجربة الأصلية على نطاق مفاهيمي، وبالتالي يتم بناؤها من استخراج السمة المشتركة للأشياء، فنحن نعتبر الشعور أكثر أو أقل قوة، على الرغم من أن المشاعر لا تختلف في حدتها ولكن في طبيعتها. المشاعر لا يتضاهون فيما بينهم، ولا يمكن اختزالهم في درجة شعور واحد. تتدخل الموسيقى هنا لتدمير هذا التحيز العملي فهي موجودة فقط كحركة غير قابلة للتجزئة، لحن وإيقاع يتكشف في الزمن وبفضله يمكن للإنسان أن يتعلم فهم نفسه، عن طريق الحدس، كديمومة صافية.([15])

ويعني هذا أن الديمومة عند برغسون زمن شعوري مستمر، لا يمكن قياسه أو تفتيته إلى وحدات قياسية أو مسافات مكانية. ويعني هذا وجود زمان مكاني مادي وحسي، وزمان ديمومي وشعوري وحدسي نابع من الصيرورة الداخلية لشعورنا. وعليه، يرى برغسون أن الديمومة تطلق على الزمن الشعوري، وهو الزمن الحقيقي مقارنة بالأزمنة الأخرى. ومن ثم، فهو لا يعترف بالزمن المكاني، أو الزمن الحسي المادي والطبيعي، بل يعترف بالزمن الشعوري، واللدني، والذوقي، والباطني. أي إن الباطن هو الذي يحدد الظاهر، والعمق هو الذي يتحكم في السطح، والروح هي التي توجه العقل والحس معا، وبالتالي، فالروح هي أصل الأشياء ومنبعها إلا أنها ديمومة حدسية، وليست مادية أو حسية؛ لأنها تنكر ما هو مادي وحدسي. وبالتالي، لا يمكن إدراكها أو تحصيل حقائقها ومعارفها بالمعطيات العقلية والمادية والحسية، بل تدرك بالحدس فقط.

وفقًا لبرغسون، ينضم الموسيقي مع إبداعه إلى الديمومة الحقيقية في تطورها المستمر وغير المتوقع ويقدم نفس التجربة للمستمع والتي تتطابق تمامًا مع اللحن والإيقاع والعواطف التي تنشأ عنها. تصبح ديمومة الموسيقى مدتها الخاصة بنا، وإذا كان لدينا ما يكفي من المواهب، إذا كنا فنانين، علينا أن نقود هذا التدفق لخلقه بأنفسنا والتعبير عنه في الموسيقى، أو في شكل فني آخر.

([13]) ساخاروفا، ت، أ.1984 . *من فلسفة الوجود إلى البنيوية* . ترجمة وتقديم: أحمد برقاوي. دمشق (ط.1). دمشق، سورية: دار دمشق، ص9.

([14]) Bergson, Henri. 1922. *Durée et Simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Paris: Félix Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ».

([15]) Hrubý, Jan. *La musique et l'être chez Nietzsche et Bergson* https://www.academia.edu/35289015.

يصف فريديريك أورمس Frédéric orms، المتخصص في فلسفة برغسون، هذه اللحظة في مقالته "الفن والزمن عند برغسون" L'art et le temps chez Bergson "يشارك الفن دائمًا في جوهر الوجود: ولكن بما أن هذا الجوهر ليس شيئًا يجب التفكير فيه، ولكنه فعل يجب أن يكون لفترة طويلة، لا يشارك فيها إلا من خلال الانفصال عنه [...] فقط من خلال خلق نفسه على أنه حداثة فردية غير متوقعة. كونه فعلًا، وخلقًا، واختلافًا، فإن الاختلاف في العمل الفني هو الذي يثبت مشاركته في الوجود. "وهكذا فإن الملحن يجعل بحرية فقط ما يراه في حدسه. الإبداع هو ذاته حرية الوجود".([16])

لهذا يقرر" برغسون :"أن في وسعنا أن نقول — دون أي تلاعب لفظي بمعاني الكلمات أن الواقعية تتحقق في العمل الفني حينما تكون المثالية اللامادية قد تحققت في النفس، وأن المرء لا يعاود الاتصال بالواقع، اللهم إلا حين يكون قد ارتقى إلى مستوى المثل الأعلى. ([17]) وهكذا نرى أن التأمل الجمالي عند برغسون لا يقودنا إلى شيء آخر سوى الوجود نفسه، فمن شأنه أن يجعلنا نرى الأشياء في صميم عموميتها، فندرك بذلك ماهيتها. لهذا فإن برغسون "لا يرى مانعاً من القول بأن الجمال إنما هو العام في الخاص. والفن بهذا المعنى إنما هو ضرب من ضروب الاستحواذ على الواقع أو على العالم. هنا تتلاقى فلسفة برغسون الجمالية مع النزعة الرمزية."([18])

ويرى برغسون أن الجمال لا يضيف شيئا إلى وجود الموضوع نفسه، ولكن من شأنه أن يتجلى حينما ينجح الفكر البشري في الاستحواذ على ذلك الوجود، محققا ضربا من التوافق بينه وبين الموضوع ولعل هذا ما عناه برغسون في كلامه أن الشيء لا يكون عامرا بالإيحاء لأنه يتصف بالجمال بل هو يتصف بالجمال لأنه عامر بالإيحاء. ولا شك أن هذه النزعة الواقعية الميتافيزيقية هي التي أملت على برغسون إلحاق الفن بالفلسفة على أساس أن الفن عيان مباشر يكشف لنا عن الواقع متخطيا ضرورات الفعل التي تحد في العادة من رؤيتنا في الوجود وكأنما هو حركة تنقلنا من الرمز إلى الحقيقة. ([19])

الجمال عند برغسون ذو طبيعة حدسية، انتماء تدركه الذات بروحانيتها البحتة، "الفنانون حين ينظرون إلى شيء، فإنهم يتبصرونه لذاته لا لذواتهم؛ إذ إنهم يدركونه برؤية، موجهة لأجل الفعل، فهُم يدركون من أجل الإدراك، ولا لشيء إلاّ لأجل الإدراك الفني، وهُم يولدون منفصلين عن منافع الحياة لأنهم يقللون من استعمال إدراكهم في الأحوال السطحية، وهُم يدركون قدرًا كبيرًا من الأشياء."([20]) لذلك، يكون الجمال الحقيقي بالمعنى البرغسوني حقيقة ذاتية نعثر فيه على عفوية الديمومة الحرة، ونسمع من خلاله أرواحنا تهتز باستمرار تجاه التوحد مع

([16]) Hrubý, Jan. *La musique et l'être chez Nietzsche et Bergson* https://www.academia.edu/35289015.

([17]) برغسون هنري.1998. *الضحك*. ترجمة سامي الدروبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 107.

([18]) Bergson, Henri. 2013. *Introduction à la métaphysique.* Éditions Payot & Rivages, p.57.

([19]) محمد بشيوة، كريم. 2013. *أعلام الفن في الفكر المعاصر*. الجامعة – العدد الخامس عشر-المجلد الثالث، ص91.

([20]) Bergson, Henri. 1985. *La Pensée et le mouvant: Essais et conférences*, Quadrige ; 78, 91 ed. (Paris : Presses universitaires de France), p. 153.

الطبيعة، ونسمع في غياب أرواحنا غناء موسيقى ذات لحن غير منقطع لحياتنا الجوانية. بذلك نفهم أن الجمال الحقيقي هو حدس باطني، ويكون الإدراك الجمالي عبارة عن ذاتوية كذلك، فيما الفن يمثّل حقيقة حدسانية روحانية محضة.

دعونا نستمع إلى اللحن ونترك أنفسنا في حالة تهدئة: ألا نملك تصوراً واضحًا لحركة غير مرتبطة بمتحرك، ولتغيير بدون أي تغيير؟ هذا التغيير كاف، إنه الشيء ذاته. [...] لا شك في أننا نميل إلى تقسيم اللحن وتقديمه لأنفسنا، بدلاً من الاستمرارية المستمرة للحن، وهي عبارة عن تجاور النغمات المتميزة. ولكن لماذا؟ لأننا نفكر في سلسلة متقطعة من الجهود التي سنبذلها لإعادة بناء الصوت الذي نسمعه تقريبًا أثناء الغناء لأنفسنا، وأيضًا لأن إدراكنا السمعي أصبح معتادًا على تشريب الصور المرئية. [...] دعونا نتجاهل هذه الصور المكانية: لا يبقى سوى تغيير خالص، كافٍ من تلقاء نفسه، لا ينقسم بأي حال من الأحوال، ولا يرتبط بأي حال بـــشيء يتغير. ([21])

إن الفن الحقيقي لا تبرز عظمته كأثر مهيب إلا إذا تجلت عظمته كفكر خلّاق، وهو يهب القيمة المثلى للجهد الذي يعمل على خلق الآثار الفنية. ولنا أن نعترف بأن برغسون لم يقدّم نظرية استطيقية قائمة بذاتها، لكنه أنتج في أثناء اهماكه التأسيسي للميتافيزيقا، وبنهج غير مباشر، مذهبًا وتصورًا في الإستيطيقا لكي يحدد مفهومًا للديمومة والحدسانية، فكان للجمال قيوميته في التصور البرغسوني.

كما أن برغسون لم يكن يهدف إلى تفصيل قواعد العمل الجمالي، وإنما إلى تأسيس ميتافيزيقا تعتمد الوعي الجواني المباشر، فحاول تحديد تطابقية كليانية بين الوعي الإستطيقي ووعينا الكيفي للمفاهيم التصورية. لهذا يكون الفن حقيقة حدسية ترتهن بتلاحم الحدس مع الفن من خلال توطيد العلاقة بين الفن والحدس في الطبيعة وحياة الفنان بخلق وإبداع تجبله الديمومة. كما يعبّر الفنان عن حقيقة الحرية القابعة في ملكوت الذات ونسكنه تحقق الفعل الحر كمظهر خارجي في الأثر الفني، فالعملية الفنية تجلي للحرية الباطنية، والصفة الأساسية التي يمتاز بها العمل الفني الأصيل هي استحالة توقّع أنه سيحصل مستقبلا ([22]). يتلازم الفن بالخبرة الحدسانية بالمعنى الميتافيزيقي لا بالمعنى الإستيطيقي. في هذا الصدد يعقّب الباحث نبيل صادق في كتابه علاقة الفن بالفلسفة عند برغسون بالقول "إن غرض الفن عند برغسون هو استبعاد كل ما يحجب عنا الواقع من أجل وضعنا أمام الواقع العميق نفسه، أي رؤية مباشرة للواقع ([23])، متجردة من أي منفعة أو ضرورات حياتية. ([24])

على عكس نيتشه، يضع برغسون الموسيقى دائمًا على قدم المساواة مع أشكال الفن الأخرى. ومع ذلك، فإن الأمثلة الموسيقية كانت كثيرة جدًا في عمله، وهذا ليس من قبيل الصدفة، فالموسيقى تسمح له بشكل أفضل من أي فن آخر بتوضيح الخاصية متحركة للكائن. في الواقع، لا يتحدث برغسون بشكل صارم كفيلسوف فن. دائمًا ما تظهر التجربة

([21]) Bergson Henri. 2011. *La perception du changement,* Presses Universitaires de France, p. 26-27

([22]) طيرشي، كمال.2016. الفلسفة *الروحانية عند هنري برغسون*. مجلة "تبيين"، العدد 16، ص183.

([23]) Bergson, Henri .2012. *Les Deux Sources de la morale et de la religion,* Paris: Éditions Flammarion, pp.117-118. https://www.academia.edu/35289015

([24]) صادق، نبيل.1987. *علاقة الفن بالفلسفة عند برغسون*. مجلة القاهرة، العدد67 ، كانون الثاني /يناير، ص 14.

الجمالية بالنسبة له كمثال ملموس لما يجب أن تكون عليه قدرة الميتافيزيقيا على فعله للوصول بشكل حدسي إلى الديمومة الحقيقية وإلى الكائن كتغير غير قابل للتجزئة. لذلك فإن مساهمة برغسون في التفكير في الفن مرتبط ارتباطًا وثيقًا بأنطولوجيته ولا يمكن فهمه إلا من خلالها. بعبارة أخرى، من دون فهم عميق لما يسميه برغسون بالديمومة، فإن الفقرات حول الفن، التي لا تزال موجودة في كل كتبه، ليست لها قيمة في حد ذاتها. من ناحية أخرى، بمجرد أن نتمكن من فهم برغسون بطريقة منطقية، فإننا نتصور نفس الفقرات على أنها امتداد ضروري وملائم تمامًا، والذي يدعونا على وجه التحديد إلى تجاوز التفكير المفاهيمي من خلال فلسفة قد تكون بالأحرى تجربة ومعاش، تمامًا مثل التجربة الفنية. ([25])

٢– جون ديوي: الخبرة والفن

يعتبر كتاب جون ديوي "الفن خبرة" كتطبيق لفلسفة الخبرة على مجال الفن و علم الجمال، لأنّ النشاط البشري في نظره؛ لا يمكنه أن ينفصل و يتجرد من الواقع، والدليل على ذلك ما نلمسه في منشأ الفنون و تطوراتها، فالفن البدائي جل مواضيعه كانت تتمحور حول اهتمامات الناس المختلفة للحياة اليومية إذ يعتبر هذا أهم سبب دفع "ديوي" إلى رفض نتيجة خلاصتها: أن تكون التجربة الجمالية داخل كيان فرد منعزل عن الجماعة، بل هي تفاعل الفرد مع بيئته هو الذي يسمح له بالتعبير عن ذاته بمختلف الوسائل، وهذا التفاعل يحدث ما يسمّيه "ديوي" بالخبرة الجمالية.

بدأ "ديوي" تجربته من الفن بالإيمان المطلق بالتجربة ذاتها التي تعتمد على الخبرة العامة. وعلى هذا النحو فالفيلسوف لا يختلف كثيراً عن الفرد العادي الذي يمارس الفن لأنه يعيش نفس التجربة ويعاني نفس معاناته. من خلال تحليل كتاب "الفن خبرة" يتضح أن" ديوي" يدرس الخبرة الجمالية ويحللها بحجة أنه لا سبيل لنا إلى فهم الظاهرة الجمالية بدون أن نلجأ إلى دراسة الخبرة العادية، حتى يتسنى لنا الوقوف على مثل هذه الخبرة. وعلى هذا النحو يرفض "ديوي" جميع النظريات التي تفسر الفن من منطلق روحي، أي تلك التي تحاول أن تقطع الصلة بينه وبين موضوعات الخبرة الملموسة بدون أن ننتبه إلى وجود صلة قوية بين الفنون الجميلة، وممارسات الحياة اليومية وخبراتها المعتادة. ولما كان الفن متصلا بمسيرة الحياة، غير منقطع عن ركبها، منبثقا من الظروف الاجتماعية وقائماً عن طريق الأنظمة الاجتماعية، فمن ثم يجب الرجوع إلى جذوره وأسسه عن طريق دراسة الخبرة العادية التي لا تتسم عند النظر إليها بأي طابع جمالي. ([26])

إن الفن بالنسبة لجون ديوي هو العمل الفعلي التجريبي الذي يحاول أن يكشف عن مكامن الفجوات أو المتناقضات بين الإنسان والمجتمع والبيئة، وعلى هذا الأساس يعمل الفنان بفعل متراكم تجريبي دائم على كشف هذه المشاكل التي هي متناقضات مستمرة بين الإنسان والمجتمع والبيئة فالفنان يحقق بفضل الخبرة الناتجة عن التجريب حلولا لهذه المشاكل.([27]) وبالتالي يقوم بعملية توحيد، وينفذ عبر التفرقات التقليدية متجها نحو العناصر المشتركة الكامنة للعالم المختبر في التجربة، عاملا في الوقت نفسه على تطوير الفردية بوصفها أسلوبا في رؤية هذه العناصر والتعبير عنها فمهمة الفن في الشخص الفردي، هي أن يؤلف بين الفروق وأن

([25]) Hrubý, Jan. *La musique et l'être chez Nietzsche et Bergson* https://www.academia.edu/35289015

([26]) محمد، بشيوة، كريمة .2013. *أعلام الفن في الفكر المعاصر*. الجامعة – العدد الخامس عشر-المجلد الثالث، ص91.

([27]) نجم، عبد حيدر. *علم الجمال آفاقه وتطوره*. وزارة التعليم العالي والبحث العلمي (ط.2). جامعة بغداد، د.ت.

يعمل على التخلص من ضروب الانعزال والصراع القائم بين عناصر وجودنا وأن يستغل ضروب التعارض القائمة بينهما لبناء شخصية أغنى وأخصب.([28])

لذلك ينتقد "ديوي" النزعة الجمالية المتطرفة التي نادى بها أصحابها "الفن للفن" على الرغم من أن الفنان لا يستهدف في عملية الفن أن يكون ذا غاية نفعية، لكن هناك وظيفة أذاتية للفن، حيث يتفق مع هيغل وأرسطو في اعترافهما من أن للفن وظيفة تطهير أخلاقية، فهو ينقي العواطف والانفعالات ليطهرها.([29]) "إن الإدراك الحسي المتسامي إلى درجة النشوة وإن شئت فقل التقدير الجمالي لهو في طبيعته كأي تلذذ أخر نتذوق بمقتضاه أي موضوع عادي من موضوعات الحياة اليومية.([30]) ويستشهد ديوي حول أذاتية الفن بقول سانتيانا "تأمل الطبيعة يقتادنا إلى إيمان عميق بالمثل العليا... وهذا يصدق على الفن كما يصدق على الطبيعة، فهو يظهر لنا على أن العمل الفني يمارس وظيفة أذاتية لأن الفن يحملنا على تكوين نظرة جديدة نحو ظروف الخبرة العادية ومقتضياتها."([31])

يقصد بالخبرة العامة هي "الارتباط بين الفعل وبين معاناة نتائجه والانفعال بها هو ما اسميه بالخبرة."([32])، فالربط بين الفعل والمعاناة والانفعال إنما ينتج عنهما التأكيد على الطابع العملي والإجرائي لمفهوم الخبرة، لأن "ديوي" يرى بأن الخبرة الجمالية لا تختلف عن أي خبرة من الخبرات اليومية إلا بكونها أكثر نظاما وأدق وعيا من غيرها، بمعنى إنها أكثر قدرة على التنسيق والتنظيم بين مختلف الدوافع والمتطلبات الإنسانية، فهو يرفض أن تكون الخبرة الجمالية داخل كيان فرد منعزل عن المجتمع، بل إن تفاعل الفرد مع البيئة هو الذي يسمح له بالتعبير عن ذاته بمختلف الوسائل وهذا التفاعل يسمى "الخبرة الجمالية" وهي خلاصة ذلك التفاعل مع البيئة التي نعيش فيها واستجابة طبيعية لمظاهرها ككل ومن ثم نفهم من ذلك أن العنصر الجمالي ليس دخيل على التجربة الجمالية، بل هو سمو وتطور لتلك الصفات العادية التي تتميز بها كل خبرة سوية، ويتضح لنا من ذلك أن الخبرة باختلافها حسب "ديوي" تتسم بالطابع الجمالي الفني([33]) لأنه يرى "أن العنصر الجمالي ليس دخيلا على التجربة من الخارج ...وإنما هو تطوير أو ترق يلحق السمات المميزة لأية خبرة سوية فيزيد من وضوحها وهذه الحقيقة هي الدعامة الوحيدة الأكيدة التي يقام عليها بناء النظرية الجمالية".([34])

فالخبرة إذن تمثل الفن نفسه في بذوره الأولى، لأن أي تصور جميل للفن في نظره لا ينطلق من العلاقة بين الفن والخبرة العادية فيجب السعي إذن إلى إبراز العوامل المساعدة على تحويل ضروب النشاط البشري من صورته الخام وإعطاءه

([28]) ديوي. 1963. *الفن خبرة*. ترجمة، زكريا إبراهيم. القاهرة: دار النهضة العربية، ص 419.
([29]) أبو ريان، محمد علي.1974. *فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميل* (ط.4). مصر الإسكندرية: دار المعارف، ص 49.
([30]) المصدر السابق، ص 181.
([31]) ديوى، جون. *الفن خبرة*. ص 234.
([32]) ديوي. 1957. *تجديد في الفلسفة*. ترجمة مرسي قنديل، مراجعة زكي نجيب محمود. القاهرة: مكتبة، الانجلو المصرية، ص 168.
([33]) د. منتهى، عبد جاسم. الجامعة المستنصرية: مجلة كلية الآداب/العدد 101، ص562.
([34]) ديوى، جون. *الفن خبرة*، ص 82.

الصفة الفنية. ([35]) ومن هنا لابد أن نسأل ([36]) عن مشاركة أو مكانة الخبرة التخيلية في الخبرة الكلية عند "ديوي"؟ فهل هناك علاقة بين الخبرة الجمالية والتخيلية. يفرق "ديوي" بين الخيال والتخيل، فالخيال ينتهي بسرعة بينما التخيل هو الذي يتمتع بصفة الدوام لأنه وإن بدا لنا غريب بادئ ذي بدء إلا أنه عادي مألوف دائما أبدا في النظر إلى طبيعة الأشياء نفسها، تتعدى الخبرة عند "ديوي" مجال الخروج من دائرة الأحاسيس الشخصية والانفعالات الفردية، والامتداد نحو الأشياء والموضوعات إلى تحقيق ضرب من التوازن بين طاقات، الإنسان وبين الظروف المحيطة به. ([37])

والحق أن قيام الخبرة بوظيفتها في خفض حدة التوتر الناجم عن عدم التكيف مع البيئة إنما تحدث ضربا من الإيقاع الذي يزود الشخص بالإحساس الجمالي الذي يتمثل في الشعور بالرضا أو اللذة والاستمتاع وإلى هذا المعنى يشير "ديوي" بقوله: إن الإدراك الحسي الذي يتسامى إلى حد اللذة ليس أكثر من حالة لذة طبيعية نتذوق من خلالها موضوعات الحياة وهي ناتجة عن مهارة وذكاء في تعاملنا مع الأشياء الطبيعية ونتمكن من خلالها من زيادة ضروب الإشباع التي تحققها لنا تلك الأشياء تلقائيا فنجعلها أكثر شدة وصلابة، وطولا ([38])

لا يوجد فاصل بين التجربة الجمالية والحياة اليومية العملية، لأن أي تصور للفن الجميل حسب رأي "ديوي" ينطلق من العلاقة بين الفن والخبرة العادية، لذلك يجب إبراز العوامل التي تساعد على تحويل ضروب النشاط الإنساني اليومي بإعطائه صبغة فنية، لذلك يرفض "ديوي" معظم النظريات القائمة على تفسير الفن كونها كما يراها تبدأ من نزعة انفصالية سابقة أو من تصور روحي للفن بقطع الصلة بينه وبين موضوعات الخبرة الملموسة لاسيما عند كانط في كتابه "نقد ملكة الحكم" الذي عد فيه الجمال هو المعبر عن الوجدان الخالص، والخالص هنا باعتباره ظاهرة منعزلة قائمة بذاتها. وأما شوبنهور فقد نظر للفن نظرة أفلاطونية تجعل منه مجرد مثل أو صور أو ماهيات، فلا يرى من التأمل الفني سوى ضرب من التعاطف الذي ينفذ عن طريق الفنان إلى صميم الديمومة الكونية أو الصيرورة الطبيعية، لذلك يقول "ديوي" عن شوبنهور بأنه "أراد أن يفرض نظرية فلسفية لا تصدر عن التجربة"([39]) يستحيل حسب ديوي أن تبلغ النزعة الانفصالية للفن رواجا، لأن الفن في حد ذاته نتاج الواقع الاجتماعي المعقد وتاريخ الحضارات يبين أن الفن كان الوسيلة للتكيّف مع العالم الخارجي قبل أن يصبح غاية في ذاته. نفهم من ذلك أن الحضارة لصيقة بالفن وتابعة له، فلا حضارة دون فن. "يتعدى ربط "ديوى" الفن بالخبرة العادية السوية إلى ربطه بالحضارة فإنه لا يوجد خير من الفن سبيلا لمعرفة مقدار تقدم الحضارة، فالتراث الفني خير معبر عن روح وطبيعة العصور التاريخية والحضارات المختلفة". ([40]) ويظهر ذلك من قوله "أن الخبرة الجمالية ...مظهر لحياة كل حضارة وسجل لها ولسان ناطق يخلد ذاكراها ويحفظ أمجادها". ([41])

يرى ديوي أنّ للانفعال دور في إنشاء الفن الجميل، فانفعال الإنسان إزاء الطبيعة و المحيط، له دور هام في إنشاء

([35]) ديوى، جون. *الفن خبرة*، ص36.
([36]) د .منتهى، عبد جاسم. الجامعة المستنصرية: مجلة كلية الآداب/العدد 101، ص562.
([37]) ديوى، جون. *الفن خبرة*، ص97.
([38]) عبد المنعم عباس، راوية. 1998. *الحس الجمالي وتاريخ الفن*. بيروت: دار النهضة العربية، ص 248.
([39]) ديوى، جون. *الفن خبرة*، ص195.
([40]) ديوى، جون. *الفن خبرة*، ص80.
([41]) أبو ريان، محمد علي. المرجع نفسه، ص 194.

الفن الجمالي، أهميته تكمن في أنّه يغذي ويقوّي العمل ويحمله إلى تحقيق الغايات المنشودة، فالفرق بين الفنان و الرجل العادي لا يتمثل في كون الأوّل أكثر انفعالا وأقدر على وصف انفعاله بمجموعة من الألفاظ و الرموز؛ و أنّما الفارق بينهما أنّ الفنّان يصنع من الفعل الذي يتولّد من الانفعال صورة متناسقة مبنية على الاختيار والاقتناء.([42]) ويطرح "ديوي" عدة خصائص تكون مشتركة بين مادة الفنون وبدونها تصبح الخبرة غير ممكنه وهذه الخصائص هي:-

١- قيام علاقة مشعور بها بين الفعل والانفعال أو بين النشاط الفاعل والنشاط المنفعل أثناء تفاعل الكائن الحي مع بيئته.

٢- معقولية أي عمل فني إنما تتوقف على حضورنا أمام المعنى الذي يجعل فردية الأجزاء علاقتها بالكل ظاهرة ماثلة مثولا مباشرا أمام العين والإذن للمتمرسين بأمور الإدراك الحسي. ([43])

وبالتالي فالخبرة الجمالية في مفهوم "ديوي" تتمثل في:-

١- التنسيق والتنظيم والتأليف أوضح من أي خبرة أخرى كونها في النهاية تمكننا في بلوغ اللذة والتوازن والمتعة.

٢- الإيقاع الناشئ عن التوازن بين طاقات الإنسان والظروف المحيطة به، وبفضل هذا التوازن ينشا الشعور بالرضا والإحساس الجمالي هو الشعور بالاستمتاع المصاحب للإيقاع الذي تنطوي عليه الخبرة المشبعة.

٣- الخبرة الجمالية سواء عند التعبير الفني أو التذوق قد تكشف عن مشاع معروفة ومحددة مرتبطة بسلوك معين في الحياة العامة. ([44]) وهكذا يتبين أن الخبرة تفقد الصفة الجمالية حينما ينقصها عنصر التوازن والتناسب كما هو الشأن في لحظات الخوف والغيرة وغيرها.

ويرى "ديوي" بأن هناك هوة بين الظاهرة الجمالية والظاهرة الفنية، باعتبار أن الأولى تشير إلى عملية إدراك وتذوق وتقدير، والثانية تشير إلى عملية إنتاج صناعة وإبداع، نلمس من ذلك أن هناك علاقة بين الصانع والمستهلك فكلاهما يؤثر في الأخر، فلأول نشاط الذوق والحكم الجمالي الثاني نشاط فعلي، لذلك فقد يكون هناك حاجة للتفريق بين الظاهرة الجمالية والظاهرة الفنية إلى حد الفصل. بينهما، فلكي يكون الفعل فنيا فلابد له أن يكون جماليا وفي "تحليلنا لتلك الظاهرتين نلاحظ عودة "ديوي" إلى فكرة مركزية تتمثل في الخبرة حيث يقول أنّ لهذه الخبرة طابعا جماليا وإلاّ لما كان بالإمكان تنظيمها على تلك الصورة الجمالية. والواقع أنّ جمال الأداء أو الفعل لا يمكن الحكم عليه إلاّ بالرجوع إلى أولئك الذّين يدركون ويتذوقّن النتاج الفني، وإذا أريد للعمل أن يكون فنيّا؛ فلابدّ له أن يكون جماليا، فالإنسان ينحت ويصوّر ولكن عمله لا يعدّ ذو طابع فنيّ، إلاّ إذا تبعه حكما."([45])

يرفض "ديوي" التصوّر الانعزالي للفن، فهو لا يعترف ب ‘‘الفن من أجل الفن" لأن الفن يجب أن يكون تفسيرا وتعبيرا نفهم فيه معاني الحياة ونستمتع بها، والفن يثرى الحياة ولا نبحث، في الخبرة الجمالية، بالتأكيد، عن غاية مباشرة خارج الخبرة نفسها. وبهذا المعنى تكون القيم الجمالية ذاتية داخلية، ومع ذلك فإنها تكون، وينبغي أن تكون، جزءا مكملا للحياة ولا تكون شيئا منفصلا عنها. ولم يكن أفلاطون مخطئا على الإطلاق عندما كان يرغب في ضبط وتنظيم دراسة "هوميروس" واستخدام الموسيقى في حياة

([42]) ديوي.1957 *تجديد في الفلسفة*. ترجمة مرسي قنديل، مراجعة زكي نجيب محمود. القاهرة: مكتبة، الانجلو المصرية، ص 259.
([43]) ديوى، جون. *الفن خبرة*، ص ص358-359.
([44]) ديوى، جون. *الفن خبرة*، ص ص87-98.
([45]) ديوى، جون. *الفن خبرة*، ص ص201-203.

مشتركة. إن الخبرة الجمالية هي، أو ينبغي أن تكون قمة الخبرة المشتركة في أعلى صورة من صور التعبير. فعن طريقها يصل الناس إلى تعاطف متبادل وتفاهم أكثر مما يصلون إليه بأية طريقة أخرى ويعرف ديوي الخبرة بأنها ثمرة التفاعل الذي يحدث بين المخلوق الحي من جهة وبين بعض مظاهر الذي يعيش فيه من جهة أخرى. ([46])

ويذهب "ديوي" إلى أن انعدام الصلة المتبادلة بين الإنسان والبيئة بما يعنى انعدام التكيف بينه وبين الواقع، إنما يعنى فناء الفرد([47]) وعلى هذا النحو فإنه يرى أن مسألة الخبرة العادية بالحياة هي السبيل الذي يقود إلى الكشف عن سر العلاقة الحيوية بين الإنسان ومقتضيات بيئته وأن سنة الحياة أو الطبيعة عند البشر أوجبت أن تظل هذه الصلة قوية ودائمة على الدوام، لأنها تمثل السر وراء وجود الإنسان، وتحقيق التوازن الكامل بين طاقاته، طاقات الظروف الخارجية الممثلة في البيئة الطبيعية المحيطة به.([48]) ولكن خبرة فعل ونتيجة لا بد لهما من الترابط في صميم الإدراك، لأن هذا الترابط هو الذي يخلع المعنى، ويكون إدراكه هو غاية كل عقل، فلو أن شخصا وضع يده في النار فأحرقتها لما كان فعله هذا بالضرورة تحصيلا لخبرة أو امتلاكا لتجربة. وعلى هذا النحو نرى أن خبرة الطفل ربما كانت عنيفة أو حادة، ذلك لأنها لم تكن لها سوابق أو ممارسات سابقة، ولذلك فإن خبرته لا تتميز بأي خبرة أو اتساع حقيقي.

والحق أنه لم يستطع أحد يوما أن يبلغ من النضج درجة يستطيع معها أن يدرك كل العلاقات المتضمنة في الخبرة ([49]) ولكن أين يوجد الإحساس بالجمال أو تقدير الفن في وسط هذا النسق القائم على الخبرة والتفاعل المتبادل من الإنسان وبيئته؟ إن ديوي يرى أن الإحساس بالجمال يتأتى عن طريق ترحيب أو استجابة الكائن الحي لما يدركه في بيئته الخارجية من نظام بحيث تكون استجابة لهذا النظام هي الشعور بالمشاركة وبالتوافق أو الانسجام. وعندما تأتي هذه المشاركة للكائن الحي مع بيئته من خلال العلاقات المنظمة التي يمارسها فيما بعد مرحلة من الصراع والمعاناة ففي هذه الحالة تكمن بذور التحقق الجمالي، وعلى هذا النحو يعرف ديوي الخبرة الجمالية في مظهرها البدائي بأنها الإيقاع الناشئ عن فقدان التكامل مع البيئة، ثم استرجاع الاتحاد بها ([50]) ويرى ديوى أن للعقل دورا فعالا في إنتاج الأعمال الفنية لأنه يقوم على استخدام مناسب ومعين بين التفكير وبين استخدام نوع خاص من المواد، ألا وهي العلامات اللفظية والكلمات. ([51])

وهنا يحاول ديوى أن يزج بالخبرة الجمالية داخل تجربتنا البشرية فتصبح على حد قوله: هي التحقيق الذي يضطلع به الكائن الحي في صراعه مع عالم الأشياء من أجل العمل على الظفر ببعض المكاسب والخبرة. ([52]) ويذهب ديوى إلى أن الفن يجمع في صورته بين علاقتي الطاقة الصادرة، والواردة ويستطيع الشخص أن يدرك الجمال عن طريق انفعاله وهواه، بيد أن الاستغراق في بعض الانفعالات مثل الخوف أو الغيرة أو الغضب الشديد يؤدي إلى تحقيق خبرة غير جمالية. ([53])

يمكن تحديد الاتجاه الفلسفي الجمالي لجون ديوي خلال كتاب "الفن خبرة" في النقاط التالية:-

([46]) ديوى، جون. *الفن خبرة*، ص78.
([47]) ديوى، جون. *الفن خبرة*، ص 79.
([48]) ديوى، جون .*الفن خبرة*، ص80.
([49]) ديوى، جون. *الفن خبرة*، ص79.
([50]) ديوى، جوي. *الفن خبرة*، ص80.
([51]) ديوى، جون. *الفن خبرة*، ص97.
([52]) ديوى، جون. *الفن خبرة*، ص80.
([53]) ديوى، جون. *الفن خبرة*، ص80.

١- ربط الفن بالتجربة والخبرة باعتبار أن الفن يزيد من عمق الخبرات واتساعها لأنه يولد نوع من التفاعل التام مع البيئة حين تكون المواقف الحسية ممتزجة امتزاجا تاما مع العلاقات، وبذلك أعطى للفن صبغة نفعية وظيفية لاعتقاده بأن الفن يحقق للإنسان مكاسب في صراعه مع البيئة، وبالتالي رفض الصيغ الإلهامية والحدسية القديمة والحديثة، فديوي يرى بأن الفنان إنسان عادي اختار الفن كقيمة وعمل في حياته، فالفن صفة إنسانية أساسها الخبرة والتجربة، وهذه الخبرة أساس البناء الإبداعي.

٢- وعليه رفض كل النظريات المثالية التي أعطت للفن والفنان بناء روحي، وكذلك رفض جميع النظريات الانفصالية من تفسير الفن والتي تحاول أن تفصل الإنسان كائن حي حسي وعقلي وتجريبي، وبين الفن كأداة لتنمية وتحقيق القيم الحسية والعقلية والتجريبية، لذلك حاول "ديوي" إخراج الظاهرة الجمالية من قيود الأذواق البرجوازية والتي حصرت الظاهرة الفنية داخل المتاحف والأديرة.

٣- كذلك رفض التمييز بين الفنون وتقسيمها إلى فنون جميلة وتطبيقية أو فنون راقية وفنون هابطة أو فنون مكانية وفنون زمانية، كذلك رفض التفرقة بين المادة والصورة وأي تقسيم يحاول تجزئة العمل الفني.

٤- يرى أن الخبرة الجمالية لا تختلف عن أي خبرة من الخبرات اليومية إلا لكونها أكثر نظاما وأدق تركيبا من غيرها، فالخبرة الجمالية تتميز في قدرتها على التنسيق والتنظيم بين مختلف الدوافع والمتطلبات الإنسانية وفي النهاية يمكن بلوغ لذة وتوازن ومتعة.

إذا كان الفن عند ديوي خبرة وليس محاكاة، فهو أيضا ليس انفعالا أو وصفا للانفعال، بل تعبيرا وتصويرا للانفعال، فهو يرى أن الانفعال باعتباره انفعال إنسان إزاء الطبيعة والمحيط به دور هام في إنشاء الفن الجمالي باعتبار أن التعبير هو تصفية الانفعال المكدر لذلك فهو يرى أن التعبير الجمالي يحتاج إلى فترة تحول تخضع له المادة الباعثة للانفعال والفكر بسبب تأثيرها وتأثرها بالمادة الموضوعية، وبالتالي يتصف هذا الانفعال بالتنظيم والاتزان والتنسيق، وعليه فإن ديوي يرفض الاستسلام للدوافع والانفعالات الثورية كونها تفتقد للتنظيم والاتزان والتنسيق.([54])

*** خاتمة**

في هذا المقال تم تناول مسألة الإبداع الفني من خلال تصور "هنري برغسون" الذي أولى أهمية كبرى لدور الحدس والديمومة كعناصر أساسية لسيرورة الإبداع الفني، أما "جون ديوي" فقد أسس نظريته للفن على التجربة التي تجعل من الممكن التفكير في دور الفن في مجتمع ديمقراطي لتخليصه من هالته النخبوية وجعله تجربة في متناول الجميع خارج حدود الفن نفسه. تقوم سيرورة الإبداع الفني على خطاطة مرجعية وعلى مراحل: التحضير وتوضيح الموضوع الفني والتخطيط والتحقق والمراجعة والإنجاز. فهي تتضمن تحديد الهدف، وتنظيم الأفكار، ومراجعة المفاهيم، وصياغة النية أو القصد، ورسم خطة، وإنتاج أفكار.

إن هذه الخطاطة المرجعية تجعل من الممكن وصف أجزاء من السيرورة الإبداعية كمراحل من المفترض أن تكون متسقة وتشرح ولو جزئيا أيضًا وظيفة كل مرحلة داخل الكل التي تتفاعل فيه العمليات المعرفية، إلا أن السيرورة الإبداعية لا تنجح إلا في فوضى ولا يمكن التنبؤ بها على جميع المستويات، وهذا ما يدفع إلى اقتراح النموذج غير الخطي كأفضل قدرة على توضيح تعقيد السلوك الديناميكي لعملية الإبداع. يبدو أن هذا النموذج المعرفي هو المناسب أكثر والأمثل لوصف السيرورة الإبداعية، فهو نموذج ديناميكي

([54]) ديوى، جون. *الفن خبرة*، ص80.

وفقًا لمنهج يميل إلى شرح آليات الإبداع الفني بدلاً من غموضها.

*** المراجع**

أولاً– المراجع العربية

برغسون، هنري.1998. *الضحك*. ترجمة سامي الدروبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 106.

مطر، أميرة حلمي.1989. *مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن*. القاهرة: دار المعارف، ص143.

حمداوي، جميل.2019. *الفلسفة الحدسية عند هنري برغسون* (ط.1). ص13-15. http://hamdaoui.ma/sitedown.php

كلي رايت، وليم.2016. *تاريخ الفلسفة الحديثة*. دار التنوير للطباعة والنشر، ص107.

زكريا، إبراهيم.1966. *فلسفة الفن في الفكر المعاصر*. مكتبة القاهرة، ص31 .

يدرك دولوز هذه الحركة المزدوجة من جانب واحد كأساس مزدوج، ومن جهة أخرى، كتكرار مؤسس .انظر Deleuze, Desert Islands، pp.23–24.

أبو السعود، عطيات. *الحصاد الفلسفي للقرن العشرين*، ص467.

ساخاروفا، ت، أ.1984 . *من فلسفة الوجود إلى البنيوية* .ترجمة وتقديم: أحمد برقاوي. دمشق (ط.1). دمشق، سورية: دار دمشق، ص9.

برغسون هنري.1998. *الضحك*. ترجمة سامي الدروبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 107.

محمد بشيوة،. كريم. 2013. *أعلام الفن في الفكر المعاصر*. الجامعة – العدد الخامس عشر-المجلد الثالث، ص91.

طيرشي، كمال.2016. الفلسفة *الروحانية عند هنري برغسون*. مجلة "تبيين"، العدد 16، ص183.

صادق، نبيل.1987. *علاقة الفن بالفلسفة عند برغسون*. مجلة القاهرة، العدد67 ، كانون الثاني /يناير، ص 14.

محمد، بشيوة، كريمة .2013. *أعلام الفن في الفكر المعاصر*. الجامعة – العدد الخامس عشر-المجلد الثالث، ص91.

نجم، عبد حيدر. *علم الجمال آفاقه وتطوره*. وزارة التعليم العالي والبحث العلمي (ط.2). جامعة بغداد، د.ت.

ديوي. 1963. *الفن خبرة*. ترجمة، زكريا إبراهيم. القاهرة: دار النهضة العربية، ص 419.

أبو ريان، محمد علي.1974. *فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميل* (ط.4). مصر الإسكندرية: دار المعارف، ص 49.

ديوي. 1957. *تجديد في الفلسفة*. ترجمة مرسي قنديل، مراجعة زكي نجيب محمود. القاهرة: مكتبة، الانجلو المصرية، ص 168.

د. منتهى، عبد جاسم. الجامعة المستنصرية: مجلة كلية الآداب/العدد 101، ص562.

عبد المنعم عباس، راوية. 1998. *الحس الجمالي وتاريخ الفن*. بيروت: دار النهضة العربية، ص 248.

ديوي.1957 .*تجديد في الفلسفة*. ترجمة مرسي قنديل، مراجعة زكي نجيب محمود. القاهرة: مكتبة، الانجلو المصرية، ص 259.

ثانياً– المراجع الأجنبية

Bergson, Henri. 1946. The Creative Mind : *An Introduction to Metaphysics*, trans. Mabelle L. Andison (New York:Philosophical Library), p147.

Deleuze, Gilles. 2004. *Desert Islands of Other Texts* 1953– 1974, trans. Sylve´re Lotringer (Los Angeles: Semiotexte).

Bergson, Henri. 2012. *Les Deux Sources de la morale et de la religion,* Paris: Éditions Flammarion, p.118

Bergson, Henri. 1922. *Durée et Simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Paris: Félix Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ».

Hrubý, Jan. *La musique et l'être chez Nietzsche et Bergson* https://www.academia.edu/35289015.

Hrubý, Jan. *La musique et l'être chez Nietzsche et Bergson* https://www.academia.edu/35289015.

Bergson, Henri. 2013. *Introduction à la métaphysique.* Éditions Payot & Rivages, p.57.

Bergson, Henri. 1985. *La Pensée et le mouvant: Essais et conférences*, Quadrige; 78, 91 ed. (Paris: Presses universitaires de France), p. 153.

Bergson Henri. 2011. *La perception du changement,* Presses Universitaires de France, p. 26-27

Bergson, Henri .2012. *Les Deux Sources de la morale et de la religion,* Paris: Éditions Flammarion, pp.117-118. https://www.academia.edu/35289015

Hrubý, Jan. *La musique et l'être chez Nietzsche et Bergson* https://www.academia.edu/35289015