تولستوي واغتراب الوعي الجمالي

(دراسة نقدية)

نجلاء مصطفى فتحي غراب*

naglaa.mostafa@art.bsu.edu.eg

ملخص

يمثل اغتراب الوعي الجمالي قضية مهمة فرضت نفسها بكل قوة، في الآونة الأخيرة، نظرًا لتفشي النماذج الفنية الغامضة والمزيفة، التي تشبه الفن، والتي لعبت في ضوء هذا الشبه دورًا كبيرًا في انعزال كل أطراف التجربة الجمالية عن العالم الذي تنتمي إليه.

ولذا اعتبر تولستوي فساد الذوق نتيجة طبيعة لما يتم عرضه على المتلقي من أعمال مزيفة، والحل من وجهة نظره إما بعودة الصلة الوثيقة بين الفن والدين، أو عن طريق عدوى الفن بما تنطوي عليه من معايير للفن الجيد، الذي بإمكانه تجاوز فساد الذوق.

فهل كان شخيص تولستوي لأسباب فساد الذوق سليمًا؟ وهل نجح في إصلاحه، أم تسببت آراؤه في تفاقم تلك الأزمة؟

الكلمات المفتاحية: اغتراب الوعي–عدوى الفن–القيمة الجمالية –الإخلاص – الفردية–الوضوح

* أستاذ مساعد بقسم الفلسفة بكلية الآداب – جامعة بني سويف

المقدمة:

يمثل فساد الذوق أو اغتراب الوعي الجمالي قضية من أخطر القضايا، التي فرضت نفسها على الساحة الفكرية في الآونة الأخيرة، نظرًا لتفشى النماذج الغامضة والمزيفة، التي لا علاقة لها بالفن الحقيقي سوى أنها تشبهه، وقد لعبت في ضوء هذا الشبه، دورًا كبيرًا في انعزال كل أطراف التجربة الجمالية، عن العالم الذي تنتمي إليه.

واغتراب الوعي الجمالي هو شكل مهم من أشكال اغتراب الوعي عند الإنسان المعاصر، وشأنه شأن أي لون آخر من ألوان الاغتراب، يرتكز بشكل جوهري على فكرة الانفصال بوجه عام، سواء كان انفصال المتلقي عن العمل الفني بسبب زيف الأخير وغموضه، أو كان انفصال المبدع عن المتلقي بسبب اغتراب الفنان، وعجزه عن إبداع فن ينجح في تحقيق لون من الإتحاد العاطفي بينه، وبين جميع المتلقين للعمل الفني، أي عجزه عن تحقيق الوحدة الأخوية بين البشر جميعًا على حد تعبير تولستويTolstoy (١٨٢٨-١٩١٥) الذي أكد من جانبه على أن فساد الذوق، أو الاغتراب الذى أصاب الوعي الجمالي، يعد من الأمور المستحدثة التي ارتبطت بالتعبيرات الفنية المعاصرة له، والتي انعزلت عن الواقع والحياة الاجتماعية ،بجميع أشكالها الدينية أو الدنيوية، واقتصرت كذلك على تلبية حاجات طبقة واحدة من طبقات المجتمع، دون الاهتمام بباقي الطبقات الأخرى؛ وهو عكس ما كان سائدًا في العصور القديمة التي لم تعان الاغتراب ،حيث تمكن الفن في هذه المرحلة، من التعبير عن شيء مفهوم ومألوف بالنسبة للجميع، وتفسير تولستوي لهذا الأمر يرتكز بشكل كبير على إدراكه لقوة العلاقة التي جمعت بين الفن والدين في تلك المرحلة، والتي بدا في ضوئها الدين مصدرًا مهما للأعمال الفنية ، وبدا في ضوئها الفن مندمجًا مع الحياة بكل أشكالها الدينية والدنيوية. وهذا ما يمكن تلمسه بوضوح على المستويين الفني والفلسفي، فعلى المستوى الفني نجد هذا الأمر واضحًا في التراجيديا اليونانية التي استلهمت الأساطير الدينية، وعلى المستوى

الفلسفي نلمسه بوضوح عند سقراط وأفلاطون اللذان جعلا الفن في خدمة القيم الأخلاقية والدينية، ولم يفصلا بينهما، إذ لا يتحقق الفصل بينهما، إلا في ظل فهم خاطئ لحقيقة كل منهما.

ومن هذه الوجهة: ذهب تولستوي إلى التصريح بأن فساد الذوق، يعد نتيجة طبيعة لما يتم عرضه على المتلقي، من أعمال مزيفة باسم الفن، والأعمال المزيفة من وجهة تتمثل في الأعمال التي ابتعدت عن البعد الديني، أو الأعمال التي اكتفت بإشباع احتياجات طبقة معينة، دون باقي طبقات المجتمع.

وثمة نقطة مهمة أود التأكيد عليها في هذه المقدمة؛ وهي أنه على الرغم من أن تولستوي لم يستخدم مصطلح اغتراب الوعي الجمالي بشكل مباشر في نظريته الجمالية، وأن هذا المصطلح قد نحته جادامر فيما بعد، إلا أن هذا لا يعنى أن تولستوي لم يهتم بالفكرة ، بل على العكس من ذلك تمامًا ،فقد تحدث تولستوي عن أسباب اغتراب الوعى الجمالي ومظاهره الملموسة[١]، بل وشرحها باستفاضة في نظريته عن عدوى الفن Infectiousness of Art ؛ تلك النظرية التي انطلقت من الفكر الاشتراكي، وأثرت تأثيرًا كبيرًا في فكر ما بعد الحداثة، وقد وضع تولستوي المحاور الأساسية لهذه النظرية في مؤلفه الكبير (ما هو الفن)، ذلك الكتاب الذى نشره في عام (١٨٩٦) ،أي في نهاية القرن التاسع عشر؛ وهو في ظني الوقت الذى بدأ فيه الإحساس باغتراب الوعي الجمالي يطفو على السطح، نظرًا لتفشي الرؤى الأحادية، التي مثلت حاجزًا فعليًا، فصل الفن والجمال كإبداعات للإنسان عن عالم الإنسان في سائر تجلياته ،وقد تجلى هذا الوعي المغترب في أبرز صوره في الصراع الشديد بين الاتجاهات النقدية في هذا الوقت، حيث ذهب بعضهم في ضوء رؤيته الأحادية إلى ضرورة استقلال الفن عن مجال الأخلاق والمنفعة والدين، ورفعوا شعار الفن للفن، هذا الشعار الذى اعتبر أنصاره انعزال الفنان عن الواقع، بكل مشكلاته ميزة لا عيبًا، بينما ذهبت الغالبية العظمى من هذه الاتجاهات النقدية، إلى ضرورة ارتباط الفن والأدب بتصوير الواقع الاجتماعي، واستجابة لهذه

الدعوة تحرك العديد من المفكرين والأدباء، للتعبير عن هذه المشكلات، وعلى رأس هذه الغالبية العظمى يأتي تولستوي، الذى اتخذ رد فعل ضد آراء كانط، واتجاه الفن للفن، ذهب من خلاله إلى أن آرائهم تمثل نوع من الإستاطيقا المضللة، التي تتسبب في فساد الذوق، وقد تبلور رد فعله على ما ذهبوا إليه، في تأكيده المستمر على أن الخاصية المميزة للفن العظيم، تكمن في تأثيره البالغ على الحياة الإنسانية، مما يجعله وثيق الصلة بالدين والأخلاق، ويجعله كذلك بعيد كل البعد عن كل العوامل، التي تسهم في إفساد الذوق الجمالي، وأخطرها فيما يرى تولستوي يتمثل في انعزال فن الطبقات المترفة عن باقي أفراد المجتمع ،نظرًا لتعقده وغموضه، وعجزه عن نقل انفعال الفنان وتوصيله للمتلقي، فكل هذه عوامل تجتمع فيما يرى تولستوي ،في ما يعرض على المتلقي من أعمال مزيفة باسم الفن، وتمثل من وجهة نظره السبب المباشر لفساد الذوق أو للاغتراب الذى أصاب الوعي الجمالي.

وقد تلخص الحل لهذه الازمة من وجهة نظره في خطوتين: الخطوة الأولى تتلخص في استجلاء المعنى الحقيقي للفن، وذلك بكشف الأسباب الجوهرية لزيف واغتراب الأعمال الفنية المعاصرة له، تلك الأعمال التي اتسمت من وجهة نظره بالغموض والتعقيد، وبرعت في تشويه العلاقة بين المتلقي والفنان، وبالتالي أفسدت الذوق العام، ولهذا لم يكن لها علاقة بالفن الحقيقي، سوى أنها تحاكى مظهره فحسب، وذلك لأن الفن الحقيقي في نظره هو الفن الذي يقلل الاغتراب، ويوحد جميع البشر، ويمحو كل فاصل بين مبدعه من جهة، وبين المتلقي الذي يوجه إليه من الجهة الأخرى. وقد تلخصت سمات هذا الفن الأصيل فيما يرى تولستوي في الوضوح والفردية والبساطة، والقدرة على نقل الانفعال وإثارة مثله عند المتلقي.

والخطوة الثانية: تتعلق بالخطوة الأولى، وتكمن في ضرورة عودة الصلة الوثيقة بين الفن والدين، حتى تعود الثقة بين المتلقي والأعمال الفنية مرة أخرى، ولا يتحقق هذا الأمر من وجهة نظره، إلا بتوجيه الفنان نحو الموضوعات الدينية والأخلاقية التي

تمثل موضوعات مشتركة بين البشر جميعا، وفى ضوئها يتمكن المتلقي مرة أخرى من المشاركة الإيجابية في التجربة الجمالية.

وتتلخص الإشكالية الرئيسية لهذا البحث في التساؤل التالي: إذا كان تولستوي قد أكد على أن تجاوز أزمة فساد الذوق، يكمن في ضرورة التخلص من الآراء الباطلة والمزيفة التي لحقت بالفن، وأسهمت بكل قوة في تشويه العلاقة بين المبدع والمتلقي، فهل كان تشخيص تولستوي لأسباب فساد الذوق تشخيصًا سليمًا؟، وهل نجح من خلال آرائه الجمالية في خلق علاقة صحية بين المتلقي والفنان، يمكن في ضوئها تجاوز أزمة اغتراب الوعي الجمالي، أم أن آراءه قد عملت على تفاقم تلك الأزمة؟

ويتفرع من هذه الإشكالية عدد من التساؤلات الأخرى منها على سبيل المثال لا الحصر:

-هل ما نادى به تولستوي من تبسيط للفن يصلح كمعيار لفن جيد، بإمكانه بالفعل مقاومة فساد الذوق؟

-هل حقًا أصبح الفنان مغتربًا كما يقول تولستوي، لأنه قد فقد قدرته على إحداث تأثير في الآخرين، أهم عناصر هذا التأثير؛ هي نقل الانفعال واتحاد المتلقي والفنان في الشعور نفسه؟

-وهل نقل الانفعال وإثارة الانفعال يصلحا كمعيارين للفن الجيد الذي بإمكانه تجاوز فساد الذوق؟ وما رأينا في الأعمال العظيمة التي تؤثر في بعض الأفراد، ولا تؤثر في البعض الآخر؟

-هل القدرة على إثارة انفعالات بعينها عند الجمهور تعد معيارًا للقيمة الجمالية؟

-ألا يؤدى انشغال الفنان بالإثارة إلى تحول الفن إلى سلعة كل هدفها إرضاء الجمهور فحسب؟

هذا ما نحرص على تقديم إجابة عنه، من خلال عرض ومناقشة وتحليل آراء تولستوي في هذه القضية.

مناهج البحث: سأعتمد في هذا البحث على المنهج التحليلي، في عرض أفكار تولستوي المتعلقة بقضية اغتراب الوعي الجمالي، كما سأعتمد على المنهج النقدي، الذي يتيح لي تناول قضية اغتراب الوعي الجمالي بموضوعية على المستوى الفلسفي، ولا يكتمل هذا النقد فيما يبدو لي إلا باستخدام المنهج المقارن، الذي يمكنني من اكتشاف مجالات التواصل والترابط بين أفكار تولستوي من جهة، وما ذهب إليه نماذج من الفلاسفة المعاصرين، الذين انشغلوا فكريًا بمعالجة أزمة اغتراب الوعي الجمالي، وكان لهم موقف واضح من آراء تولستوي في هذه القضية.

وتنقسم هذه الدراسة إلى عدد من المحاور الأساسية منها:

أولًا: مفهوم اغتراب الوعي الجمالي

ثانيًا: تولستوي واغتراب الوعي الجمالي

ثالثًا- عدوى الفن Infectiousness of Art كحل مقترح من تولستوي لتجاوز أزمة فساد الذوق

١-الفردية Individuality

٢-الوضوح Clearness

٣-الإخلاص Sincerity

أ-نقل الانفعال

ب-إثارة الانفعال

رابعًا: عودة الصلة الوثيقة بين الفن والدين كحل مقترح من تولستوي لتجاوز أزمة فساد الذوق

خامسًا: الخاتمة: هل نجحت آراء تولستوي في تجاوز أزمة فساد الذوق، أم أنها تسببت في تفاقمها؟

أولًا: مفهوم اغتراب الوعي الجمالي: the concept of alienation of aesthetic consciousness

لكى نتعرف على معنى اغتراب الوعى الجمالي، لابد ان نعرف أولا ما هو الوعى الجمالي، والوعي الجمالي باختصار يشير إلى أسلوب فهمنا للفن أو خبرتنا به [٢]؛ وهذا الوعي هو المسئول عن تحديد القوة التعبيرية والمشروعية لما يكون موضوعًا لحكمنا الجمالي [٣] ، ومن ثم فاغتراب الوعي الجمالي يعني سوء فهم لماهية الفن والأعمال الفنية، وعدم رؤية الاشياء في صورتها الصحيحة؛ وهو نوع من الاغتراب تترتب عليه عواقب وخيمة، وذلك لأنه يخلق نوع من القطيعة المعرفية بين المتلقي والأعمال الفنية من جهة، كما يزعزع الثقة بين المتلقي والفنان من الجهة الأخرى.

ومصطلح اغتراب الوعي الجمالي، هو مصطلح نحته جادامر-Hans Georg Gadamer (١٩٠٠-٢٠٠٢) ويقصد به توجيه النقد الشديد لأي فلسفة تفصل الجمال عن كل القيم الأخرى [٤]، إذ يصبح الوعي الجمالي مغتربًا فيما يرى جادامر، عندما يحاول فهم الفن بعيدًا عن تجلياته، أي عندما يحاول فهم العمل الفني بصورة منعزلة عن عالمه الذي ينتمي إليه، وعن الحقيقة التي يقولها لنا، والتي يقتضي الإلمام بها إدراك العمل الفني إدراكًا كليًا منفتحًا على كل أبعاد العمل الفني.

ومن هذه الوجهة أرجع جادامر السبب المباشر لاغتراب الوعي الجمالي، إلى المبدأ الخطير الذي وضعه كانط وهو مبدأ التمايز الجمالي؛ هذا المبدأ الذي ترتبت عليه قراءات جمالية خاطئة، حولت الفن إلى مجموعة من المقولات النظرية التي لا علاقة لها بالواقع، والتي اختزلت كل قيمة العمل الفني في خاصيته الجمالية فحسب.

ولا تتمثل خطورة هذا المبدأ فيما يرى جادامر في أنه قد فصل موضوع الوعي الجمالي، أي العمل الفني عن كل العناصر الأخرى، وبالتالي فصل الفن عن كل شيء، وأقام حاجزًا بينه وبين الحياة بكل تجلياتها الاجتماعية والدينية والأخلاقية، وإنما تتضاعف خطورته عندما يتسبب بكل ما ينطوي عليه من تجريد باطل إلى اغتراب الذات الواعية، سواء كانت ذات الفنان الذى يصبح مغتربًا عن كل شيء، وهو ما أطلق عليه جادامر لفظ تراجيديا الفنان المعاصر؛ وهى تلك الحالة التي يفقد فيها الفنان مكانه في المجتمع الذى يعيش فيه، ويخلق لنفسه جماعته الخاصة المحدودة(٥)، أو سواء كانت ذات المتلقي الذى يتبنى نزعة شكلانية تنصرف إلى الشكل فقط باسم النزاهة الجمالية، وبذلك ينعزل المتلقي هو الآخر، عن الحقيقة التي يقولها العمل الفني والتي يقتضى الإلمام بها، أن يتمتع المتلقي بالحرية في قبول العمل الفني أو رفضه، بعيدًا عن أي أحكام مسبقة تحجمه، أو تعتبر نفسها المرجعية النهائية بالنسبة له.

ومن هذا المنطلق شدد جادامر على ضرورة التخلص من اغتراب الوعي الجمالي، القائم على استقلالية الحكم الجمالي، عن كل أبعاد التجربة المعيشة، وانتهى إلى أن تجاوز هذا الأمر يعتمد بشكل أساسي، على التخلص من الأحكام المسبقة، إذ لا يمكن وفقًا لجادامر الدخول إلى مجال الفن وفهمه فهمًا جيدًا، إلا عندما نحرر أنفسنا أو وعينا من الأحكام المسبقة، التي حجبت عنا الحقيقة الأصلية الكامنة في الفن، وحولته إلى حقل للمتعة، أو لتناغم الاشكال المجردة، ولا يتحقق هذا الأمر من وجهة نظره، إلا بعودة الصلة الوثيقة بين الفن والدين، كما كانت في الفكر اليوناني القديم، حيث كان الفن في هذه المرحلة، قادرًا على التعبير عن شيء مشترك بين البشر يشعرون معه بالألفة.

وبهذه الطريقة يمكن القول بأن أول خطوة على الطريق الصحيح لتجاوز اغتراب الوعي الجمالي عند جادامر، تكمن فيما يرى الدكتور سعيد توفيق، في ضرورة إعادة الفن إلى مساحة المقدس التي ولد فيها، بما هي مساحة انتاج الحقيقة، وذلك لأن حقيقة أو ماهية الفن، لا تنكشف من خلال ذلك الوعي الجمالي المغترب، الذى أنتجته الإستاطيقا منذ كانط، والذى يعزل الفن عما سواه، ولكن من خلال فهم الفاعليات والمعاني والظواهر الإنسانية المتنوعة ،التي يتجلى فيها الفن والجمال على الدوام؛ والتي تتخذ أشكالًا عديدة: كالرمز والأسطورة واللعب والخبرة الدينية بطقوسها وشعائرها إلخ؛ وهى الأشكال التي كان الفن متأصلًا فيها عند القدماء دونما عناء وعلى نحو تلقائي(٦) .

ثانيًا: تولستوي واغتراب الوعي الجمالي

إذا كنا قد انتهينا في السطور السابقة إلى أن جادامر هو من نحت مصطلح اغتراب الوعي الجمالي، ليشير به إلى أسباب فساد الذوق، وانعزال كل اطراف التجربة الجمالية سواء العمل الفني–أو الفنان–أو المتلقي عن العالم الذى تنتمى إليه، وأرجع السبب الجوهري لهذا النوع من الاغتراب إلى آراء كانط وأتباعه، فإننا من هذه الوجهة نعتقد أن تولستوي قد سبقه في هذا الأمر، فقد اتخذ هو أيضًا من نظرية كانط، ومن آراء اتجاه الفن للفن موقفًا صارمًا، أكد من خلاله على أن ما ينادوا به ليس فنًا، وإنما يتعارض تعارضًا صريحًا مع ماهية الفن، ومن يتأمل في آراء تولستوي الجمالية، سيجد أنه قد بدأ تشخيصه لأسباب فساد الذوق، برفض الطريقة الكانطية في التعامل مع الفن بوصفه غاية في حد ذاته، وليس وسيلة لأي غاية أخرى، إذ تبتعد هذه الطريقة فيما يرى تولستوي عن الماهية الحقيقية للفن، وذلك لأنها انتهت إلى عزل الفن عن كل القيم الأخرى، وخاصة الدين والأخلاق؛

ومن هنا شدد تولستوي على ضرورة نقد هذا الوعي الجمالي الكانطى، لأنه وعي مغترب ينظر إلى العمل الفني بوصفه موضوعًا جماليًا خالصًا، ويجرده من مضمونه الأخلاقي والمعرفي.

ومثلما تشدد تولستوي مع آراء كانط، فقد تشدد كذلك مع آراء أنصار اتجاه الفن للفن، حيث مثلت آراؤهم بالنسبة له نوعًا من الإستاطيقا المضللة ، بل ومثلت كذلك الأعمال الفنية التي أبدعوها ، نموذج للفن المزيف الذى يدعو إلى الانحراف الخلقي، ويشجع على الاستخفاف بجميع القيم باسم الفن، وهذا ما عبر عنه بوضوح في كتابه "ما الفن " ففي هذا الكتاب أدان تولستوي بودلير، ومالارمية، وبول فاليري، واصفًا أعمالهم الأدبية ،بأنها نتاج جماعات مريضة بالهوس الشهواني، توهموا أنه طالما تركزت حياتهم كلها نتيجة ضعفهم المريض حول نشر الرذائل الجنسية، فإن حياة العالم كلها متمركزة حول الموضوع ذاته(٧) .

وإلى جانب رفضه لآراء كانط وآراء اتجاه الفن للفن كأسباب قوية لفساد الذوق الجمالي من وجهة نظره، ذهب تولستوي إلى أن هناك عوامل أخرى تسهم بدورها في إنتاج الفن المزيف، الذى يتسبب في إفساد الذوق، أو اغتراب الوعي الجمالي؛ حصرها في النقد الفني، والمدارس الفنية، والتقدير الذى يناله الفنانون على أعمالهم، وما يترتب علي ذلك من احتراف الفنان لمثل هذه الأعمال(٨)، فالنقد الفني ،والمدارس الفنية، والمؤسسات التي تكافئ الفنان ،تشترك جميعًا في توليد ذلك الفن المزيف، الذى يفسد أذواق الناس ويعج به عالمنا، إذ في ضوء آرائهم بات معظم المتلقين لا يستطيعون التمييز بين الجيد والرديء من الفن، بل وأخذوا يتقبلون أفظع الأعمال على أنها فن حقيقي(٩) .

ولا تكمن خطورة هذه العوامل فيما يرى تولستوي في أنها تسببت في اغتراب عنصر واحد من عناصر الوعي الجمالي ، وإنما تسببت كذلك من وجهة نظره في اغتراب كل أطراف العملية الإبداعية، بداية من الفنان الذى أصبح مغتربًا بشكل لافت للنظر، وتتجلى مظاهر اغترابه فيما يرى تولستوي ، في اهتمامه بالتعبير عن تفاصيل غير مهمة ومملة، وعجزه عن إنتاج أعمال ذات مغزى توحد جميع البشر (١٠)، كما تتجلى كذلك في عجزه عن إبداع أعمال تنجح في نقل الانفعال وتوصيله للمتلقي، والمتلقي هو الآخر أصبح مغتربًا، نظرًا لعجزه عن التواصل مع ما يُعرض عليه من أعمال مزيفة باسم الفن، والمقصود بالأعمال المزيفة هنا الأعمال الغامضة والمعقدة التي يصعب على المتلقي البسيط فهمها ، كما تتجلى مظاهر اغتراب العمل الفني أيضًا في تحوله إلى عمل بلا مغزى، يدعو إلى الانحراف الخلقي، ويشجع على الاستخفاف بجميع القيم، فالكثير من الأعمال الفنية التي تُعرض على المتلقي، قد أصبحت فيما يرى تولستوي، إما معقدة يعجز الكثيرون عن فهمها، أو التعامل معها إدراكيًا، وإما تافهة تُرضي ذوق الطبقة المترفة، ولا يتوقف تأثيرها السلبي، عند حدود تدهور القيم الجمالية فحسب، وإنما تخطت هذا الأمر، فأسهمت بدور واضح في تدهور منظومة القيم بوجه عام.

وبهذا المعنى نستطيع أن نتوصل إلى نتيجة مهمة؛ وهي أن تولستوي قد سبق جادامر في تحليل وتفسير أسباب اغتراب الوعي الجمالي، وسبقه كذلك في التأكيد على أن فساد الذوق، أو الاغتراب الذي أصاب الوعي الجمالي؛ هو حالة ألمت بكل أطراف العملية الإبداعية، من مبدع إلى عمل فني إلى متلقي.

ولكن السؤال الآن ما هي شروط، أو معايير الفن الجيد من وجهة نظر تولستوي، وما هو الحل للخروج من أزمة فساد الذوق، أو اغتراب الوعي الجمالي؟

للإجابة عن هذا السؤال يمكن القول بأن شروط ومعايير الفن الجيد التي اقترحها تولستوي، ورأى أن بإمكانها تجاوز كل مظاهر فساد الذوق، تتركز من ناحية في عدوى الفن Infectiousness of Art التي تنطوي بداخلها على شروط ومعايير الفن الجيد، وتتركز من الناحية الأخرى في عودة الصلة الوثيقة بين الفن والدين كحل فعال لتجاوز تلك الأزمة، وهو ما سنوضحه بالتفصيل في السطور التالية

ثالثًا: عدوى الفن كحل مقترح من تولستوي لتجاوز أزمة فساد الذوق

ذهب تولستوي إلى أن "عدوى الفن وحدها هي السمة التي تميز الفن الحقيقي عن الفن المزيف"(١١)، ومن وجهة نظره يصبح الفن أكثر عدوى إذا توفرت فيه ثلاث شروط هي: الفردية Individuality، والوضوحClearness، والإخلاصSincerity في نقل الشعور أو الاحساس (١٢)، فهذه الشروط الثلاث تمثل من وجهة نظره الشروط الجوهرية للفن الجيد، الذي بإمكانه مقاومة فساد الذوق، وفى حالة غياب أي شرط من هذه الشروط الثلاث يبتعد العمل عن مجال الفن الحقيقي" (١٣)

والسؤال الذي يفرض نفسه علينا هنا هو، هل كانت شروط عدوى الفن التي حددها تولستوي، كافية للتخلص من أزمة فساد الذوق، وهل تمكن من خلالها من تجاوز تلك الأزمة؟

لكي نتمكن من الوصول الى إجابة مقنعة عن هذا السؤال، لابد أن نتناول شروط عدوى الفن بشيء من التفصيل، وأول هذه الشروط

١-الفردية Individuality

الفردية من وجهة نظر تولستوي هي خاصية تضفى على العمل الفني صفة تميزه عن الأعمال التي تتسبب في إفساد الذوق الجمالي؛ وتتحدد الفردية بعدد الأشخاص الذين تصيبهم العدوى(١٤)، وكلما كان العدد أكبر كانت العدوى أقوى، وكلما كانت العدوى أقوى كان الفن أفضل، بغض النظر عن جودته أو قيمة الأحاسيس التي ينقلها، فالجودة هنا تقاس بكم الانتشار، إذ يرى تولستوي من جانبه أن اقتصار العمل الفني على فئة ضيقة أو طبقة محددة كالطبقة المترفة مثلًا، يمثل دليلًا على ضعفه وزيفه، وتفسير تولستوي لهذا الامر يرجع إلى اقتناعه التام بأن هذه الطبقة المترفة غير مؤهلة، أو عاجزة عن تقييم الفن، لأنها شريحة من الشعب تعودت على استساغة الرداءة، وشجعت الأعمال الشائه على النمو، ومن ثم يبتعد الفن الذى تفضله عن الفن الحقيقي، لأنه فن يخاطب الملذات، ويبتعد عن الدين، ولا تتوقف قيمته على ما يقدمه من فائدة للمجتمع ككل، وإنما تتوقف قيمته على ما يقدمه من لذة لهذه الطبقة المترفة فحسب. وقد انتهى تولستوي من هذه الوجهة إلى التصريح بأن البديل المثالي لهذا الفن، يكمن في الفن الشعبي الذي يستوعبه الجميع.

وتكمن خطورة هذا التصريح في أن تولستوي قد اندفع في ضوئه، إلى رفض روائع فن الموسيقى كالسمفونية التاسعة لبيتهوفن، تلك السيمفونية التي استبعدها من مجال الفن، بحجة أنها لا تنقل الأحاسيس الدينية الرفيعة (١٥)، ولا تنجح في نقل انفعال الفنان، إلى أكبر عدد من الناس، بل وعند مقارنتها بأبسط الحواديت التي تُحكى للصغار، أو بغناء إحدى الفلاحات الذي ينتشر ويسيطر على عدد كبير من الناس (١٦). يتضح أنها ليست فنًا.

هذا ولم يكتف تولستوي بتطبيق وجهة نظره على فن الموسيقى فحسب، وإنما اتجه إلى الأدب أيضًا، فعقد نفس المقارنة الساذجة، بين مسرحية الملك لير لشكسبير، وغناء الفلاحات، وانتهى إلى التصريح بأن هذه المسرحية رديئة وفاسدة، وأن هذه الأغاني والحكايات الشعبية أعظم منها [١٧]، وكل هذا لأنها تتمتع بالانتشار.

وعلى الرغم من وضوح وجهة النظر التي يعرضها علينا تولستوي هنا؛ والتي تتلخص في حماسه لكل ما هو بسيط، ورغبته القوية في دعم طبقة الفلاحين، إلا أننا نرى أنها رؤية لا تخلو من اضطراب واضح، فقد ورطه هذا الحماس الزائد في خطأ كبير، تلخص في استبعاد أعظم الأعمال الفنية من نطاق الفن، رغم ما تنطوي عليه من مضامين فنية عظيمة، طالما أنها غير منتشرة ولا تؤثر على أكبر عدد من الافراد.

وهو ما يسمح لنا بالقول بأن ما توصل إليه تولستوي اعتماداً على الفردية كمعيار لجودة الفن ، لا علاقة له بتميز العمل الفني من قريب أو من بعيد؛ ولا علاقة له بالفن الجيد بأي حال من الأحوال، فهي معيار يروج لأعمال تحاكي مظهر الفن فقط، أعمال يُنظر إليها على أنها النموذج للفن الجيد نظرًا لانتشارها، وارتفاع عدد المتابعين لها، حتى وإن كانت لا تمتلك من القيمة الجمالية ما يؤهلها لهذا الشأن ، ومن ثم فالفردية كما يراها تولستوي تشير في تقديري إلى نوع من الإستاطيقا المضللة؛ "لأنها تتخذ من الانتشار ،ومما يعتقد فيه الناس عند نظرهم إلى العمل الفني، سواء كان شعراً أو موسيقى أو تصوير،"[١٨].معيارًا لتقدير الفن، وهو في الحقيقة معيار بعيد كل البعد عن القيمة الجمالية، وذلك لأنه معيار كمي يعلق كل قيمة العمل، على عدد الأفراد الذين يتأثرون به، وطبقاً لهذا المعيار لكي

نقرر أي الأعمال أقرب إلى الفن الحقيقي، لا يقتضى الأمر أكثر من حصر أصوات الاستحسان التي يحصل عليها هذا العمل فحسب. وكلما كان العدد أكبر كان الفن انتقائيًا بغض النظر عن جودته، وبهذه الطريقة تسببت الفردية كما يفهمها تولستوي، في انقلاب القيمة الجمالية رأسًا على عقب، ففي ضوئها لم تعد القيمة الجمالية سمات كامنة داخل العمل الفني نفسه، وإنما أصبحت مجرد صفات نلصقها على العمل الفني، بسبب انتشاره وتأثيره على أكبر عدد من الأفراد.

وهذا بطبيعة الحال لا علاقة له بالقيمة الحقيقية للفن من قريب أو من بعيد، والدليل على صحة ما نقول أن هناك أعمال منتشرة جدًا، وتؤثر على أعداد لا حصر لها من الناس، ولكنها مع ذلك أعمال رديئة ، بل وبمجرد الاقتراب منها نكتشف أنها مجرد نماذج فنية سيئة، برع أصحابها في زعزعة القيم والمبادئ التي ترسم ملامح الوعي الجمالي، وأعتقد أن هذا هو ما عانينا منه أشد المعاناة في الآونة الأخيرة، حيث كثرت أغاني المهرجانات العبثية، وانتشرت ولمع نجومها ،رغم كل ما تنطوي عليه من مخالفات للذوق العام، وخدش للحياء ،بل وهدم وتشويه لجميع القيم، التي تمثل صمام الأمان لاستمرار واستقرار المجتمعات، وقد لعبت هذه المهرجانات العبثية في ضوء انتشارها، وفي ضوء ما تحمله من مضامين سلبية، دورًا كبيرًا في تدنى المستوى الأخلاقي لدى شريحة كبيرة من المجتمع، وهم الأطفال والشباب، ولم تقف خطورة هذه المهرجانات العشوائية عند حد تقديم مضامين سلبية فحسب، وإنما تخطت ذلك الى تشويه أغاني التراث والاستهزاء بعمالقة الفن الأصيل مثل ام كلثوم، ولا يمثل هذا التشويه في تقديري مجرد خروج على كل ما هو أصيل فحسب ،أو مجرد شكل من اشكال التزييف للفن ،وإنما هو تشويه لأسمى نموذج يمكن أن يحتذى به الفنان الملتزم ،ولهذا فان ما يقدمه أصحاب هذه النماذج السيئة

التي انتشرت بصورة مرعبة، لا علاقة له بالموسيقى والغناء من قريب أو من بعيد ،وإنما هو نماذج مشوهة للموسيقى والغناء ،يتعذر في ظل انتشارها النهوض بالوعي ، أو توجيه الإبداع الجمالي وجهته الصحيحة .

وقد عبر عن هذا المعنى المفكر الكندي آلان دونو Alain Deneault (١٩٧٠-)في كتابه "نظام التفاهة"، هذا الكتاب الذي شخص فيه هذا المفكر حالة الاغتراب التي يعيشها الفن المعاصر، فأرجعها إلى انتشار مثل هذه النماذج السيئة، التي تسعى إلى إسباغ التفاهة على كل شيء للسيطرة على العالم، إذ يمتلك أصحابها القدرة على حسم كل شيء لصالحهم، وذلك على حساب النماذج الصالحة وأصحاب المواهب الحقة، ويرى آلان دونو أن ما يقدمه أصحاب هذه النماذج ليس فنًا على الإطلاق، وإنما هو " أكثر من جنون فني، أو عرض مظهري، أو إغراق في الجماليات الشكلية ، ولا تمثل هذه العروض على حد تعبيره سوى عروض للموسيقى الرخيصة، التي يعتبرها البعض فنًا، وهي في الحقيقة بخلاف ما هو دارج عنها[١٩] ويفسر آلان دونو سبب انتشار هذه النماذج المشوهة فيقول أن السبب المباشر لذلك يكمن في أننا اصبحنا "نعيش مرحلة تاريخية غير مسبوقة، تتعلق بسيادة نظام أدى تدريجيًا إلى سيطرة التافهين، على جميع مفاصل نموذج الدولة الحديثة[٢٠] وآلان دونو على حق فيما ذهب اليه هنا فالفن وخاصة الغناء منه، قد أصبح بالفعل تسيطر على نسبه كبيرة منه مجموعة من التافهين ،وهو في تقديري ما يقتضى من الرقابة الفنية، بل ومن جميع مؤسسات الدولة، التدخل السريع للقضاء على هذه المهزلة، لأن هذه المهرجات لا تهدف إلى إفساد الذوق العام فحسب، وإنما تهدف الى تدميره كذلك.

٢- الوضوح Clearness

حاول تولستوي من خلال هذا الشرط من شروط عدوى الفن، توضيح ماهية الفن الجيد، الذي بإمكانه مقاومة فساد الذوق، فذهب إلى اعتماد الوضوح معيارًا لتحديد قيمة الفن، ومن هنا تشدد تولستوي مع أي فن غامض يضع حاجزًا بينه وبين المتلقي.

والوضوح يعني باختصار أن تكون لغة الفن بسيطة ومفهومة من الجميع، فالعمل فيما يرى تولستوي يكون ذا قيمة، عندما يتمكن أغلب الناس من فهمه، وهذا ما أكده بقوله "إن ما يميز الفن، عن كل الأنشطة العقلية، هو كون لغته مفهومة من الجميع، وتؤثر على الجميع بدون تمييز"(٢١). بل ويذهب تولستوي إلى التصريح بأنه، إذا كان هناك من يزعم بأن أفضل النتاجات الفنية؛ هي تلك التي لا يتمكن عامة الناس من فهمها، بل وتكون مقتصرة على طبقة معينة من الناس، فإن مثل هذه النماذج من وجهة نظره لا تمثل أعمال رائعة ، إذ لا يُعقل بالنسبة له أن يكون الفن جيدًا لمجرد أنه غامض أو غير مفهوم بالنسبة لجماهير كبيرة، ولا يختلف هذا الرأي في نظره عن القول بأن أحد أنواع الطعام جيد للغاية، لكن معظم الناس لا يتقبلون مذاقه (٢٢).وتأسيسًا على ذلك انتهى تولستوي إلى التأكيد على أن كل أنواع الفنون تكون جيدة، باستثناء الغامضة منها، أو التي لا تثير الأحاسيس، أو لا تترك انطباعات في المتلقي، (٢٣) فأعمال الفن العظيمة لا تكون كذلك، إلا لأنها مؤثرة ومفهومة بالنسبة للجميع (٢٤).

وتكمن خطورة هذا الرأي في أن تولستوي، قد توجه في ضوئه إلى تصريح آخر خطير؛ وهو استبعاد أعمال شكسبير وبتهوفن من مجال الفن، طالما أنها غامضة أو غير مفهومة للجميع، فهذه الأعمال من وجهة نظره، إما أنها فن رديء

أو ليست فنًا من الأساس، بل إنه يذهب إلى أبعد من ذلك، فيصرح بأنه سيكون من الظلم الحكم على المتلقي بالجهل، لعدم قدرته على فهم هذه الأعمال [٢٥].

وعلى الرغم من أن ما يسعى إليه تولستوي من خلال هذا المعيار، هو الوصول لفن واضح بسيط يفهمه جميع البشر بلا استثناء، ويكون بإمكان هذا الفن التقليل من اغتراب الوعي الجمالي[٢٦]وتصحيح المفهوم الخاطئ عن الفن، باعتباره وسيلة للتباهي بإبداع أعمال غير مفهومة للجميع[٢٧]، رغبة منه في التعبير عن اقتناعه التام بأن التبسيط وتقليل الفجوة العميقة التي تفصل بين فن الطبقة المترفة في روسيا، وبين ذوق الجماهير الشعبية التي لا تفهمه ولا تستوعبه، يعد من أهم السمات المميزة للفن العظيم، إلا أن هذا لا يمنعنا من القول، بأن آراءه فيما يتعلق بالوضوح كانت ساذجة، وتتجلى هذه السذاجة بشكل واضح في اسناده مهمة تقييم العمل الفني إلى ذوق أبسط فلاح، وزعمه بأنه من الظلم الحكم على هذا المتلقي البسيط بالجهل، لعدم قدرته على فهم هذه الأعمال. فهذا الزعم يكشف بكل وضوح اخفاق تولستوي في فهم حقيقة مهمة، وهي أنه إذا كان من الظلم الحكم على المتلقي بالجهل، لعدم قدرته على فهم أي عمل فني معقد، فإنه ليس من العدل أيضًا أن نحكم على الأعمال الرائعة، بل وأفضل الأعمال الفنية بالرداءة، وأن نخرجها من إطار الفن الجيد لعدم قدرة الأفراد محدودي الثقافة على فهمها.

وحتى لو افترضنا مع تولستوي أن البساطة معيار مهم من معايير التذوق الجمالي، وأنها من العوامل الجاذبة للمتلقي، فإن هذا ليس مبررًا، لأن تهبط القيمة الجمالية إلى مستوى أبسط متلقي، وذلك لأن ربط القيمة الجمالية بذوق المتلقي البسيط، يعنى الترويج للتفاهة التي تصيب العقل البشري بالعقم ، سواء كان عقل الفنان أو عقل المتلقي، ويمكننا ملاحظة العقم بالنسبة لعقل الفنان بصورة واضحة،

في الحالات التي ينصرف فيها عن إبداع الفن الحقيقي، ويركز كل اهتمامه فقط على أمور بعيدة تمامًا عن القيمة الجمالية، مثل رد فعل المتذوق البسيط على عمله الفني، مما يسهم بدوره في تدهور الروح المبدعة لديه ، وتحول أعماله الفنية إلى مجرد وسائل أو سلع تستهدف عادة إرضاء الجماهير، أما بالنسبة لعقل المتلقي، فإننا نلاحظ أن عقمه يتضح عندما نجده ينصرف من الأجود إلى الأسهل الذي لا علاقة له بالفن الحقيقي ؛ وهو أمر غاية في الخطورة، لأن أكثر المتلقيين يفضلون الأسهل على الأجود ، وهو ما يعزلهم عن المعنى الحقيقي للفن .

ومن هذه الوجهة يمكن القول، بأن الوضوح كمعيار من المعايير التي اقترحها تولستوي لتجاوز فساد الذوق، لا يفضي في ظني إلى أي شكل من أشكال التجاوز، وإنما هو فرصة جيدة لإفساد الوعي، وذلك لأن آلية التلقي عند تولستوي كانت معكوسة، فهو لا يطلب من الفلاح البسيط النهوض والارتقاء إلى مستوى الفن الراقي، وإنما يطلب من الفنان أن ينزل بفنه إلى مستوى أبسط فلاح، ولهذا انتقده نقاد الفن المحترفين واعتبروا آراءه إهانة لهم، لأنه يفضل الأبسط على الأرقى [٢٨] ‘ولم ينتبه إلى حقيقة مهمة وهي أن التذوق الفني، ليس بالعملية اليسيرة، وإنما هو عملية من العمليات العقلية الراقية، التي تحتاج إلى قدر عالي من الثقافة والخبرة، حتى يتمكن المتلقي من فهم ما يُعرض عليه والاستمتاع به، ويبدو لي أن هذا ما انتبه إليه إرنست كاسيرر Ernest Cassirer(١٨٧٤-١٩٤٥)، عندما ذهب إلى أن الاستمتاع بالفن وفهمه لا يتحقق بسهولة، وإنما يتطلب تكثيف كل طاقاتنا، حتى نصل إلى تأمل حقيقي، وحكم جمالي دقيق، وهذا لسببين: الأول أن التجربة الجمالية تكون في المقام الأول تجربة تأمل، تعتمد على العقل، والثاني هو أن صور الفن ليست صوراً فارغة، وإنما صور مكثفة تؤدي مهمة عميقة ومحددة، في

بناء التجربة البشرية وتنظيمها[٢٩]، ولا يمكن أن يصل المتلقي إلى هذه الحالة من الاستمتاع والفهم، إلا بعد تأمل طويل، وهذا عكس ما نادى به تولستوي، الذي جعل ذوق المتلقي البسيط العادي، معيارًا لجودة العمل الفني، واعتمد البساطة والوضوح معيارًا للفن الجيد، الذى بإمكانه تجاوز فساد الذوق.

ونحن هنا بالطبع لا نعترض على البساطة والوضوح كمعايير للتذوق الجمالي ،لأنها معايير مهمة في هذا المجال ، وإنما نحن نعترض فقط على ما ذهب إليه تولستوي بشأن الوضوح والبساطة، والذى أفضى في النهاية إلى أن تنحصر كل مهمة الفنان، في التبسيط إرضاءً للمتلقي ،حتى ولو تم ذلك على حساب القيمة الجمالية، فالبساطة التي نقتنع بها لا تعنى التبسيط المخل، ويمكننا في هذا السياق الاستشهاد بعبارة أينشتاين(١٨٧٩-١٩٥٥) التي يقول فيها، "إن كل شيء ينبغي أن يكون في أبسط أشكاله، لكن يجب أن لا يكون أبسط مما هو عليه"[٣٠] ، وذلك لأنه حين تتقدم البساطة التي تصل إلى حد التفاهة على حساب القيمة الجمالية، تنشأ أجيال عاجزة عن تذوق الجمال، أجيال يسيطر عليها شعور راسخ بأن التدني والرداءة، هما القاعدة وما دونهما يكون استثناء؛ وهو ما يؤدى في خاتمة المطاف إلى انهيار القيمة الجمالية.

٣- الإخلاص Sincerity

لقد ذهب تولستوي فيما يتعلق بالإخلاص إلى أن فساد الذوق، أو اغتراب الوعي الجمالي سببه المباشر هو عجز الفنان عن إبداع فن، يكون سجلًا لانفعالاته، أي فن يعبر فيه الفنان عما يحدث له، غير أن تولستوي لم يكتف بهذه الوظيفة التعبيرية فقط، وإنما ذهب كذلك إلى ضرورة أن يستثير الفن حواس المتلقي، بحيث يتحد الفنان والمتلقي في شعور واحد.

وبهذا المعنى تنطوي درجة الإخلاص عند تولستوي على مرحلتين أساسيتين: المرحلة الأولى تتمثل في نقل انفعال الفنان إلى المتلقي، وتتمثل المرحلة الثانية في اتحاد الفنان والمتلقي في شعور واحد.

أ-: نقل انفعال الفنان إلى المتلقي

يمثل الانفعال بالنسبة لتولستوي أساس العمل الفني، واساس التجربة الجمالية بعناصرها الثلاث، بداية من الفنان مرورًا بالعمل الفني وصولًا للمتلقي، فالانفعال هو العنصر المشترك بينهم جميعًا، إذ يبدأ العمل الفني بانفعال ما، وينتهي بالتعبير عنه، ويمر الفنان بانفعال ما، ويتأثر به ويعبر عنه، والمتلقي هو الآخر يتأثر بما يتجسد داخل العمل الفني من انفعالات.

ومن هذا المنطلق أكد تولستوي على أن الفن نشاط انفعالي لا يبدأ، إلا عندما يقوم شخص ما، بنقل أحاسيسه الداخلية إلى الآخرين، من خلال بعض العلامات أو الإشارات الخارجية [٣١]، وذلك لأن قيمة ما هو فن تعتمد على قدرة الفنان على نقل انفعاله للآخرين. وتولستوي في هذا الرأي يعد متأثرًا بأوجين فيرون، الذي أكد من جانبه على أن تأثير شخصية الفنان في عمله الفني؛ هي الأساس الوحيد الثابت في التجربة الجمالية كلها، فالفنان الحقيقي هو من يمتلك مشاعر وانفعالات معينة، ويعبر عنها داخل عمله الفني، وذلك لأن الهدف الأساسي من الفن؛ هو التعبير عن الانفعالات الخاصة بالفنان [٣٢].

وبالرغم من إعجاب تولستوي بآراء فيرون واعترافه بأثرها البالغ عليه، إلا أنه يرى أنها غير كافية للإحاطة بماهية الفن، ففيرون من وجهة نظره يخبرنا بنصف الحقيقة فقط، ويجب أن يضيف إلى ذلك أيضًا، أن الفن يوصل أو ينقل إلينا الانفعالات [٣٣]. إذ لا يكتفى الفنان الحقيقي من وجهة نظر تولستوي، بأن

يسترجع إحساسًا سبق له أن شعر به، ثم بعد ذلك يعبر عنه باستخدام إشارات خارجية، كالخطوط والألوان والأصوات والأشكال، وإنما يضاف إلى ذلك قدرته على نقل إحساسه وتوصيله إلى الآخرين، بحيث يشعروا بنفس إحساسه[٣٤] أيضًا ،وذلك لأن مهمة الفن لا تتلخص في نقل الانفعال فحسب، وانما في ضرورة أن يبعث الفن في المتلقي شعورًا ،يشبه الشعور الذي أحس به المبدع نفسه، وعندما يعجز الموضوع عن نقل انفعال الفنان إلينا، يكون حسب هذا الرأي عديم القيمة، وبالتالي لا يكاد يكون جديرًا بالحديث عنه.

ولكى يؤكد تولستوي وجهة نظره هذه، ضرب لنا مثالًا حدد من خلاله طبيعة الفن الذى يقتنع به، وهو ما وضحه في الفقرة التي يقول فيها "إذا نجح الطفل الذى شعر بالخوف أثناء لقائه بالذئب، في أن يحكي هذا اللقاء للآخرين ،بوصف حالته النفسية قبل اللقاء، ووصف كل ما يحيط به ،مثل ظهور الذئب وحركاته، والمسافة التي كانت تفصل بينهما ، وإذا عانى هذا الطفل أثناء حديثه للمرة الثانية من المشاعر نفسها، التي عاناها سابقًا، بل وإذا أرغم الآخرين على الشعور بنفس شعوره، فإن هذا سيكون فنًا ،بشرط أن يتم انتقال العواطف من المرسل إلى المستقبل [٣٥] .

والمتأمل في هذه الفقرة، يمكنه أن يلاحظ بكل سهولة أن تولستوي يريد أن يعبر هنا، عن اقتناعه بأمرين مهمين، الأمر الأول: يتلخص في أن الفنان المخلص هو الشخص الذي ينجح في التعبير عن انفعالاته كما هي، أو كما شعر بها، ولا ينقل انفعالات إنسان آخر، وإذا عجز العمل عن نقل مشاعر صاحبه بدقة، لا يكون عملا فنيًا [٣٦] وذلك لأن الأعمال التي يبدعها فنان غير مخلص، لا تحقق

العدوى للآخرين، لأنها لا تمنحنا إلا فنًا مزيفًا يفتقر إلى القوة والإقناع، ولا يصلح إلا لأصحاب الأذواق الفاسدة. (٣٧)

والأمر الثاني: يتلخص في أن العمل الفني الجيد، هو العمل الصادر والمعبر عن تجربة واقعية مرت لمبدعه بالفعل، وكلما ازداد صدق الفنان ازدادت قيمة ما يقدمه من فن.

ونحن لا نختلف مع تولستوي، في أن الإخلاص بمعنى نجاح الفنان في التعبير عن الانفعال فكرة ذات أهمية كبيرة في مجال الفن، فالفنان لابد أن يعبر عن الانفعالات التي يحسها وتؤثر فيه، وذلك لأنه عندما يحاول التعبير عن انفعالات لم يتأثر بها، فإننا قد نشعر بالنفور أو عدم الانسجام مع ما يقدمه لنا، نظرا لعجزه عن إقناعنا ،ولكننا بالرغم من ذلك لا نستطيع أن نجاري تولستوي، حين يعتمد الصدق الواقعي معيارًا للقيمة الجمالية، وينتهي إلى أنه من الضروري أن يعيش الفنان كل أحداث عمله الفني، وذلك لأن الأهم من أن يعبر الفنان عما يحدث له بالفعل، أن يكون هذا الفنان قادرًا على تحويل تجاربه الخاصة، وتجارب الآخرين إلى شيء جديد ومختلف، فالفنان الحقيقي لا ينقل لنا تجربة حدثت له بالفعل، وإنما يعبر بطريقته الخاصة عن حقيقة هذه التجربة.(٣٨)،أضف الى ذلك أيضًا أنه ليس من الضروري أن يمر الفنان بالانفعال لكى يتمكن من تمثيله، ولا يختلف حاله في ذلك عن ضرورة أن يكون قاتلًا، لكى يستطيع أن يصور قاتلًا، فغاية ما يطلب من الفنان هو أن ينشئ صورة هذه الانفعالات في نفسه فقط، لا أن يعيشها(٣٩). وذلك لأن ما يجسده الفنان داخل العمل الفني من مشاعر وانفعالات، قد يكون مختلف تمام الاختلاف عن حالته النفسية، إذ لا يُشترط في الفنان الذى يعبر عن المشاعر الكريمة، أن يكون إنساناً كريمًا أو نبيلًا في الحياة العملية،

وبنفس القدر لا يشترط في الكاتب المسرحي الذي تمتلئ مسرحياته بالأخلاق السيئة، أن يكون صاحب أخلاق مشابهة لهذه الأخلاق في الحياة الواقعية(٤٠)، وذلك لأن التعبير عما حدث بالفعل، ليس من المهام الأساسية بالنسبة للفنان، بل ويمكننا الذهاب إلى أبعد من ذلك مع كولوريدج (١٧٧٢-١٨٣٤)حين يقول " وقد يكون من دلائل العبقرية، أن يختار الشاعر موضوعات بعيدة كل البعد عن ذاته الشخصية(٤١) .

وتأسيسًا على ذلك يمكن القول إن تصريح تولستوي بأن نجاح الفنان في نقل انفعاله يمثل المعيار للفن الجيد هو تصريح غير مقبول، وذلك لأن العمل الفني قد ينبع من الانفعال، أو من أي مصدر آخر (٤٢)، إذ لا يمثل الانفعال الكلمة الأولى والأخيرة في إبداع الفن، والدليل على صحة ما نقول، وجود أعمال عديدة، أبدعها أصحابها بدون انفعال سابق، مثلما يبدأ الملحن بدندنة بسيطة ثم بعد ذلك يصل إلى اللحن النهائي (٤٣).

بل ويمكن القول من ناحية أخرى، بأنه إذا كان تولستوي يزعم بأن الفنان قد أصبح مغتربًا، لأنه قد عجز عن نقل انفعاله إلى المتلقي، فإن هناك أكثر من سبب نرتكز عليه في رفضنا لهذا الرأي منها:

-أن التعبير عن الانفعال ليس مجرد تلقائية مباشرة كما يزعم تولستوي، الذى جعل من الفن مجرد سرد آلي للانفعال، وهذا ما يمكن التأكد منه بالرجوع إلى قصة الطفل والذئب التي ذكرها، لكى يوضح من خلالها ماهية الفن الذى يقتنع به، فقد اشترط تولستوي على الطفل أن يسترجع انفعاله وحالته عند لقاءه بالذئب بنفس الكيفية ونفس الحالة، ولم ينتبه إلى أنه إذا كانت التلقائية في التعبير شرط أساسي للإبداع الفني، إلا أنها لا تكون مجرد رد فعل مباشر، يتخلص فيه صاحبه من

الانفعال بسرده وتوصيله للآخرين، وإنما هي انفعال واع تسبقه فترات طويلة من التفكير والتأمل، بل والصراع الداخلي والعمل الجاد، وعندما يقوم الفنان الحقيقي باسترجاع انفعاله، فإنه لا يقدم لنا سردًا مباشرًا للانفعال، كما يفعل الطفل بعد لقائه بالذئب، وإنما الفنان الحقيقي يتأمل انفعاله أولًا، ثم يحاول بعد ذلك أن يقدم لنا تصورًا لحالته الوجدانية، فهناك كما ينبهنا إلى ذلك الفيلسوف البريطاني روبين جورج كولنجوود(١٨٨٩-١٩٤٣) فارق كبير بين الانفعال النفسي والانفعال الواعي، الأول: يكون عبارة عن شحنه انفعالية خاصة بمحسوس ما، مثل احمرار الوجه نتيجة للخجل، أما الثاني: فيكون شحنه انفعالية لها طابع خاص، لا تتعلق بمحسوس بقدر ما تتعلق بالوعي (٤٤) ، ولا يمكن أن يصل الانفعال النفسي إلى مرتبة التعبير الجمالي إلا بالوعي، وذلك لأن الشخص الذى يمر بانفعال نفسي، يكون واقعًا تحت تأثير هذا الانفعال، أما في حالة التعبير الجمالي ،يكون الفنان على وعى بأن لديه انفعال ما ويعبر عنه (٤٥) ، ولهذا يمثل الوعي بالانفعال شرط أساسي، لكى يتحرر الفنان من سلطان الانفعال عليه، ومن ثم البدء في منح هذا الانفعال معنى ودلالة. ويبدو لي أن هذا ما أدركه أوجين فيرون عندما قرر، أنه عندما ينطلق الانفعال دون ضابط يستحيل المضي في التعبير الفني (٤٦)، إذ تعوق الانفعالات القوية التفكير والتأمل، اللذان يستلزمهما العمل الفني (٤٧)، وبدونهما يمكن القول بأن العمل الفني لن يكون ممكننًا على الإطلاق.

ومعنى هذا أنه إذا كانت التجربة الجمالية تعتمد في جانب منها على استرجاع الانفعال كما يقول تولستوي، فإن هذا الأمر لا يتم إلا عندما تبدأ مرحلة من الهدوء والاتزان، تمنح الفنان الوعى، الذى يمكنه من تنظيم انفعالاته داخل كل فني، فالانفعال بمفرده غير كافي لإبداع عمل فني، وآية ذلك أننا جميعًا نشترك مع

الفنان في أن لدينا انفعالات، لكن ما يميز الفنان عنا؛ هو أنه حين يسعى إلى تجسيد هذا الانفعال في صورة فنية ،لا يسترجع انفعاله فقط، وإنما يستحضر كذلك خبراته السابقة؛ وهو أمر قد لا يتوفر للطفل الصغير، لأنه كطفل صغير قد لا يمتلك القدرة على تنظيم انفعالاته، وصياغتها في شكل محدد، كما أن قلة الوعي التي قد يتصف بها الطفل، نظرًا لصغر سنه وقلة خبرته، لا تتفق مع عملية الإبداع، التي تقتضي أن يكون صاحبها على درجة عالية من الوعي، تتيح له هذه الدرجة من الوعي، الإلمام بالعديد من الأمور لأقصى درجة، وتساعده كذلك على إبداع عمله بصورة جيدة، وخاصة عندما تكون أفكاره في البداية بسيطة وسطحية، ولا يتمكن من تصحيحها أو إكمال ما بها من نقص، ولهذا لا يمكن أن يكون الفن مجرد انطلاق عاطفي لطفل صغير، مهما كان هذا الطفل بارعًا أو ملهمًا، وذلك لأن الفن كما وصفه الفيلسوف الفرنسي جون دوكاس(١٨٨١-١٩٦٩) في كتابه فلسفة الفن "نشاط يهتم فيه الفنان بإخراج مشاعره، إلى حيز الوجود، بطريقة واعية فيها نقد وتوجيه، إنه نشاط واع بهدفه، وليس مجرد انفعال أهوج"[٤٨]، ينجح صاحبه في سرده، علاوة على أن الفنان الحقيقي، ليس هو من ينقل انفعاله للمتلقي، وإنما هو من يتحكم في هذا الانفعال ، بأن يقدم الوعى على الانفعال في اللحظة المناسبة من التجربة الجمالية.

وهكذا يمكن القول بأن هناك فارق مهم لم ينتبه إليه تولستوي بين التخلص من الانفعالات، والتعبير الجمالي عنها أو تشكيلها وصياغتها، إذ يقتضي التشكيل الفني للانفعالات، مزجها بالفكر مزجًا تامًا ،وبدون ذلك أي بدون الانفعال والفكر اللاحق عليه ،لا يمكن الوصول إلى التعبير الفني، أو اكتمال التجربة الجمالية، وبالتالي فليس هناك أي مجال لتشبيه العمل الفني بالكلام العفوي، الذي قد يبوح به

الطفل الصغير، جراء تعرضه لموقف مرعب؛ وهو ما ينقلنا بدوره إلى السبب الثاني من أسباب رفضنا، لأن تكون القدرة على النقل الآلي للانفعال هي المعيار للفن الجيد، الذى بإمكانه تجاوز فساد الذوق وهو.

-اختلاف الانفعال بعد التعبير عنه عن الانفعال الأولي ، وفى هذا السياق يمكن القول بأنه إذا كان تولستوي قد أصر على أن الفن يكمن في نجاح الطفل في استرجاع ونقل انفعاله إزاء الذئب بنفس الكيفية، فإنه بذلك قد تجاهل حقيقة مهمة وهي أن الفنان الذى يعبر عن انفعاله، لا ينقل لنا هذا الانفعال بطريقة آلية، وإنما هو يقدم لنا تعبيرًا جماليًا، يختلف بصورة أو بأخرى عن الانفعال الأولي، وآية ذلك أن الانفعال يتمتع بالوجود قبل التعبير عنه، ولكن بمجرد البدء في عملية التعبير ،يضفي الفنان على هذا الانفعال نوعاً من التلوين العاطفي، يكتسب في ضوئه الانفعال شكلًا مختلفًا(٤٩). فلا يظل على حالته الأولية، وإنما يتحول من انفعال بحت ،إلى أفكار بفعل الوعي (٥٠) ، ولهذا فإن الانفعال المتمثل في العمل الفني ليس هو الانفعال المبدئي، وإنما يكتسب هذا الانفعال على يد الفنان دلالة جديدة وطابعًا مختلفًا، ويبدو أن هذا هو ما انتبه إليه إرنست كاسيرر، عندما صرح بأن الخلل في نظرية تولستوي واضح، لأنه يطمس لحظة أساسية في الفن، ألا وهي عامل الشكل"(٥١)، وذلك لأن الفن الحقيقي فيما يرى كاسيرر ليس نقلًا للانفعال، وإنما هو تعبير، والتعبير عن الانفعال لا يمكن أن يكون هو الانفعال ذاته، إنه الانفعال وقد استحال إلى صورة أو شكل (٥٢) ، ولا يعنى تحول الانفعال إلى صورة فنية عند كاسيرر أن الانفعال المعبر عنه يفقد شيئاً من قوته، وإنما كل ما هنالك أنه يصبح أكثر تنظيمًا ويكتسب معنى ودلالة ،بعد أن كان حقيقة مظلمة، لا نملك عنها إلا فكرة غامضة، يصعب في ضوئها النفاذ إلى أعماقه.

ومن هذا المنطلق أكد كاسيرر على أن الفنان الذي يعبر عن انفعاله، لا ينقل لنا عدوى الانفعالات كما يزعم تولستوي، وانما هو يسمح لنا بالنفاذ إلى أعماق الطبيعة البشرية، من خلال قدرته على صياغة هذا الانفعال، في تعبيرات جمالية ،تعد كشفًا لحقيقة الانفعال بصورة كلية، إذ لا يكفى في نظر كاسيرر أن يكون الفن مجرد تأكيد على الجانب العاطفي وحده، أو مجرد فيض لمشاعر قوية فحسب، وذلك لأن هناك فارق كبير بين الإنسان العاطفي الصرف والفنان، فالأول يكون مستغرقًا في الاستمتاع بعواطفه الذاتية، بينما يستغرق الثاني في تأمل الصور وإبداع الأشكال.[٥٣] التي لا يتحقق إبداعها بشكل عفوي، وإنما بضابط من الوعي.

وهكذا يمكن القول بأن عملية التعبير الجمالي عن الانفعال، لا يمكن أن تكون مجرد انطلاق عاطفي، أو مجرد صدور مباشر عن الانفعال كما يزعم تولستوي، وإنما هي عملية تحتاج إلى بعض الوقت، أو تحتاج إلى فاصل زمني، لا ليتمكن فيه الفنان من استرجاع انفعاله، والتعبير عنه بنفس الكيفية، كما يتوهم تولستوي، وإنما لكي يتأمل انفعاله، كي يتمكن من تشكيله. وهذا ما انتبهت إليه سوزان لانجر (١٨٩٥-١٩٧٥)، التي أكدت من جانبها على أن زعم تولستوي بأن الفن مجرد صيحات انفعالية، يعد تجاهلًا لركن هام من أركان التجربة الجمالية، وهو تشكيل المشاعر والانفعالات، أو تجسيدها، ومنحها شكلًا ومعنى محددًا، إذ يشكل الفن في نظرها الوسيلة الأولى في تشكيل الانفعالات، وإضفاء الطابع الموضوعي على شتى حالاتنا الوجدانية. [٥٤] ولا يكون هذا الفن مجرد رد فعل تلقائي للانفعال المبدئي، وإنما هو إسقاط لما يجول في نفس المبدع من انفعالات [٥٥]، يبدو في ضوئها الانفعال الأولى موقفًا غامضًا، لا يكتمل وضوحه بالنسبة للفنان، إلا بكمال تشكيله.

وتأسيسًا على كل ما سبق يتراءى لي أن اقتراح تولستوي الذي جعل من الانفعال، ونقله المحور الأساسي لإبداع الفن الجيد، الذي بإمكانه تجاوز فساد الذوق، اقتراح غير مقبول، وذلك لأن الانفعالات لا تزيد في نظر الفنان الحقيقي، عن كونها مجرد مادة خام، يقوم الفنان بتشكيلها ومزجها بأفكاره وانطباعاته، حتى تكتسب معنى جديدًا، تتحرر في ضوئه من الطابع الخاص، الذي كانت عليه قبل دخولها إلى العمل الفني. ولذا فمن الخطأ القول أو الاعتقاد بأن معيار القيمة الجمالية، يكمن في قدرة الفنان على نقل انفعاله كما يتوهم تولستوي، بل من الأفضل أن يقال، أن التفكير في الانفعال هو الضامن الحقيقي لتحول هذا الانفعال من شكل غير منظم إلى، إيقاع ينظمه الوعي، وبتحول الانفعال الى إيقاع ينظمه الوعي، يمكننا إبداع فن جيد.

ولكن هذا الكلام غير مقنع بالنسبة لتولستوي فقد كانت نقطة البدء في كل أنواع الإبداع الجمالي الذي بإمكانه تجاوز فساد الذوق من وجهة نظره ، هي نجاح الفنان في أن ينقل انفعال عايشه سواء بجسده أو بخياله إلى المتلقي، وألا يُفرض هذا الانفعال على الفنان من الخارج، بل إن تولستوي يذهب إلى أبعد من ذلك فيرى أنه من الضروري أن يقوم الفنان بتحقيق ضرب من الإتحاد العاطفي بينه وبين المتلقي، وبهذا المعنى ينتقل تولستوي بنا إلى المستوى الثاني من الإخلاص، وهو مستوى له أهميته الكبيرة بالنسبة له، وهو ما سنوضحه في السطور التالية .

ب- **المستوى الثاني من الإخلاص: اتحاد الفنان والمتلقي في شعور واحد**

ذهب تولستوي في الدرجة الثانية من الإخلاص إلى أن عجز الفنان عن إبداع فن يوحد جميع البشر، ويثير نفس انفعاله عند المتلقي، يمثل سببًا مهمًا من أسباب فساد الذوق، أو اغتراب الوعي الجمالي ،وذلك لأن نشاط الفن يكمن على

حد تعبيره في التأثير على الآخرين، وهذا ما تجليه العبارة التي يقول فيها" إن التعريف الذي يفترض أن الفن هو ظهور الانفعالات ليس تعريفًا دقيقًا، لأن الإنسان بإمكانه أن يظهر انفعالاته ،بواسطة الخطوط والألوان والأصوات والكلمات، ولا يكون هذا الإظهار فنًا، طالما أنه لا يؤثر على الآخرين"[٥٦]، فالفن فيما يرى تولستوي نشاط إنساني، يكمن في أن يتمكن إنسان ما، من خلال بعض الإشارات الخارجية ،من أن ينقل إلى الآخرين مشاعره؛ وهم بدورهم يتأثرون بهذه الانفعالات، ويعايشونها أيضًا.

ومعنى هذا أن ما يطلبه تولستوي من الفنان في هذا المستوي من الاخلاص، لم يعد النجاح في نقل انفعاله وتوصيله إلى الآخرين فحسب، وإنما النجاح في نقل هذا الانفعال ،والتأثير على الآخرين أيضًا[٥٧] ، بحيث يعانوا معه نفس المشاعر، وعلى قدر قدرة الناس على أن يتأثروا بمشاعر الفنان ، يتأسس نشاط الفن [٥٨] ، وبهذه الطريقة لم يعد الفن تعبيرًا عن انفعالات الفنان فحسب ، بقدر ما أصبح براعة خاصة ،في إثارة انفعالات شبيهة بانفعالاته لدى الآخرين، وذلك لأن قيمة الفن تتلخص فيما يرى تولستوي "في أن يعدى أو يؤثر الفنان على مجموعة من الناس بذات الإحساس الذى عايشه"[٥٩]، ولا يمثل تحقيق هذا الضرب من الإتحاد العاطفي بين الفنان والمتلقي ،شرطًا جوهريًا للعمل الفني الجيد فحسب، وإنما يمثل كذلك شرطًا أساسيًا للاستمتاع الفني، الذى لا يتم إلا بتشابه حالة الفنان مع حالة المتلقي، وهذا ما أكده تولستوي بقوله، "من الضروري أن يشعر المتلقي كما لو كان العمل الفني يخصه هو؛ ولا يخص إنسان آخر"[٦٠]، بحيث يشعر المتلقي وكأن الفنان قد عبر عن نفس إحساسه، وأنه لم يعد هناك أي فاصل بينهما، فما يعبر عنه الفنان، هو ما أراد المتلقي التعبير عنه، وذلك لأن الأعمال

الفنية الجيدة ،هي الأعمال التي تؤثر على المتلقي ، بصورة لا يشعر معها بأي انفصال بينه وبين الآخرين، سواء كان الآخرون، هم الفنان أو المتلقون الذين يشاركوه في الاستمتاع بالعمل الفني(٦١).

بل ويذهب تولستوي إلى أبعد من ذلك فيقول، "إذا وجدنا أنفسنا إزاء عمل، لا نشعر أننا متحدون في الشعور مع صاحبه، ومع غيره من الناس الذين يوجه إليهم هذا العمل، كان معنى ذلك أننا لسنا بإزاء عمل فني، فمهمة الفن هي تحقيق وحدة الناس الأخوية" (٦٢)، وزوال الاختلاف بين المشاعر الفردية، التي كانت سائدة قبل تلقى العمل الفني(٦٣)، وذلك لأن الدور الذى يؤديه الفن يتلخص فيما يرى تولستوي، في أنه وسيلة لإثارة الانفعال، الذي مر به الفنان عند المتلقي، للقضاء على تنافر المشاعر، ليس بين من يتلقون العمل الفني فحسب، وإنما بين البشر أجمعين.

والواقع أننا لا نختلف مع تولستوي في أن هناك علاقة لا يمكن تجاهلها بين التعبير الفني وإثارة الانفعالات، إذ كثيرًا ما يقال أن العمل الفني الذى يعيش لمدة طويلة؛ هو العمل الذى يكون لموضعه أثر واضح علينا (٦٤)، وقد ذهب كليف بل Clive. Bell في هذا السياق إلى اعتبار الرغبة في تحقيق هذا التأثير ،هدفًا أساسيًا من إبداع الفن، إذ أن كل فنان يبدع في عمله الفني، من أجل إثارة المشاعر الإستاطيقية عند الجمهور(٦٥) ،بل ويمكن القول كذلك بأنه ليس هناك من انفعال فني، إلا ويثير في نفس المتلقي عدد من الانفعالات ، التي قد يشعر معها المتلقي أن الفنان قد عبر بالفعل عن نفس إحساسه، ولكن ما لا نقبله من تولستوي؛ هو أنه قد علق قيمة العمل الفني على مشاركة المتلقي للفنان نفس تجربته التي مر بها، بل وأصر على القول بأنه إذا لم يتحقق هذا الأمر، فإن

الناتج لا يكون فنًا، وهذا لأن تولستوي بذلك قد تجاهل حقيقة مهمة؛ وهى أن اتحاد الفنان والمتلقي في الشعور، ليس معيارًا للقيمة الجمالية ،سواء على مستوى التلقي أو على مستوى الإبداع، فعلى مستوى التلقي يمكن القول بأن المتلقي ليس ملزمًا على أي نحو بتشكيل تجربته على غرار تجربة الفنان، عندما يكون بإزاء عمله الفني، وذلك لأن القيم التي قد ينظر من خلالها المتلقي للعمل الفني، قد تكون متباينة إلى أقصى درجة عن قيم الفنان، اذ تختلف الدلالة التعبيرية من فرد لأخر، وما يؤثر على شخص ما ،قد لا يؤثر على الاخر بنفس الكيفية ،وما يكون مقبولا في لحظة ما، قد يصبح مرفوضا في لحظة أخرى، وذلك لأن المتلقي للعمل الفني ليس شخصًا سلبيًا، وإنما شخص له وعيه الجمالي الخاص، وما إلى ذلك من أمور تؤثر في تلقيه للعمل الفني، وتميزه عن أي شخص آخر.

ولعل هذا ما عبر عنه جون هوسبرز حين يقول "أنه ليس من الممكن أن نشعر عند تقديرنا للعمل الفني بنفس أحاسيس مبدعه، فالتعبير عن الانفعال قد يلتقى في لحظة ما مع انفعال المتلقي، ولكنه قد يتضاد معه في لحظة اخرى ، وليس هناك أيه وسيلة بإمكانها أن تحدد لنا بدقة الانفعال الذى شعر به الفنان ويقصده، ومن ثم لا يمكننا أن نتعرف على وجه التحديد ، ما إذا كان الانفعال الموجود في عقل الفنان، هو الانفعال المثار في نفس المشاهد أو المستمع أم لا، وآية ذلك أننا قد نشعر بالخوف أو التعاطف، عندما نشاهد مسرحية هاملت لشكسبير، ولكن ليس من الضروري أن تكون هذه الاستجابة قد حدثت بالفعل في عقل شكسبير نفسه، فشكسبير لم يكتب مسرحياته لكى يثير فينا انفعالات معينة، كما أنه ليس من الضروري أن يكون هو نفسه قد شعر بكل هذه الانفعالات التي نشعر بها عند الاستمتاع بأعماله، وذلك لأن الفن خلق لمشاعر جديدة، وليس

استرجاع لمشاعر الفنان أو إثارة مثلها عند المتلقي [٦٦]. هذا على مستوى التلقي، أما على مستوى الابداع: فيمكن القول بأن الفنان هو الآخر ليس مطالب بإثارة مثل انفعاله في نفس المتلقي، وإنما هو مطالب بالتعبير عن هذا الانفعال فقط، ومن هنا انتهي جون هوسبرز إلى أن تولستوي قد وقع في خطأ واضح، عندما حصر كل مهمة الفنان في نقل انفعاله، وإثارة مثله عند المتلقي [٦٧]. وذلك لأن الإصرار على جعل الاثارة هدف أساسي بالنسبة للفنان ، يجعل من الفنان مجرد إنسان حرفي ماهر، كل مهمته تتلخص في قدرته على إثارة مشاعر معينة عند المتلقي، وهذا بطبيعة الحال يتعارض تعارضًا صريحًا مع حقيقة التجربة الجمالية، التي لا يرتكز الاهتمام الأكبر فيها على القدرة على الإثارة، وإنما يرتكز على القدرة على التعبير [٦٨] ،بل ويبدو لي أنه منذ أن أصبح كل هدف الفنان إثارة انفعالات محددة في المتلقي، تحول الفن إلى سلعة هدفها الأول والأخير؛ هو ارضاء الجمهور ،بدلًا من التركيز على القيمة الجمالية، وأعتقد أن هذا هو السبب المباشر لما وصل إليه الفن من سوقية وابتذال.

وحسبي أن اشير هنا إلى أننا لا نرفض أن يكون الفن إثارة لنفس انفعال الفنان عند المتلقي فحسب، وإنما نحن نرفض كذلك أن يكون العمل الفني إثارة لأي انفعال، سواء كان انفعال الفنان أو أي انفعال آخر، وذلك لأن الرغبة في إثارة الانفعالات لا تتطابق مع مفهوم الفن الحقيقي، إذ لا يعد الأثر النفسي الذى قد يتركه عمل من الأعمال فينا دليلًا على جودته، وذلك لأن الفن الحقيقي لا يقاس بنوع المتعة التي يحققها لنا [٦٩] ، وآية ذلك أن هناك بعض الأعمال التي تصور أشياء محببة إلى نفوسنا، وتثير في قلوبنا بعض الانفعالات والذكريات الطيبة، مع أنها في الوقت ذاته أعمال فنية رديئة والعكس أيضًا صحيح[٧٠].فالفن لا يمكن أن

يكون مجرد تأثير، يعتمد على الاستمالة أو الاستثارة الوجدانية، وإنما هو تعميق أو تكثيف لا يقتضى تذوقه والاستمتاع به، أن يتقمص المتلقي ما يُعرض عليه، وإنما يقتضى "تركيزًا كاملًا، ومتى أخفق المتلقي في التركيز، وأطلق العنان لمشاعره وهواجسه، احتجب عنه العمل الفني"(٧١).

ولو شئنا الآن أن نلخص حقيقة العلاقة التي تجمع بين الفن والإثارة في ضوء ما سبق، لكان في وسعنا القول بأن موقفنا الرافض، لأن يكون الفن مجرد إثارة للانفعال، لا يعنى انكارنا لكل تأثير للعمل الفني علينا، وإنما هو رفض فقط لأن تنحصر كل مهمة الفنان في التأثير على المتلقي فحسب، وذلك لأن هذا التأثير قد يكون نتيجة مترتبة على العمل الفني، نتيجة يشعر بها المتلقي عندما يقنعه الفنان بالتعاطف مع المشاعر والانفعالات، الموجودة داخل عمله الفني، ولكن هذا التعاطف لا يكون إثارة"(٧٢). وإنما هو كما تقول سوزان لانجر إشباع لعواطفنا بالتعبير عنها على أكمل وجه (٧٣)، والمقصود بأكمل وجه هنا التعبير بصورة تكفل لنا المحافظة على توازننا الانفعالي والعقلي معًا. اذ لا تصلح القدرة على إثارة الانفعال بمفردها، أن تكون معيارًا لفن جيد بإمكانه مقاومة فساد الذوق. وذلك لأن العمل الفني عندما يكون جيدًا، فإنه لابد أن يشتمل على عنصرين مهمين: وهما إثارة الانفعال، واثارة العقل أيضًا، إذ لا يقف الفن الحقيقي عند حد التأثير السلبي علينا، وإنما يقدم لنا من خلال هذين العنصرين شيئًا ايجابيًا، يكسبنا مزيدًا من المعرفة بحقيقة مشاعرنا، ولا تكون العلاقة بين هذين العنصرين علاقة أحادية، وإنما هي علاقة بين عنصرين، يدعم كل منهما الآخر، داخل كل مترابط هو العمل الفني.

رابعًا: عودة الصلة الوثيقة بين الفن والدين كحل مقترح من تولستوي لتجاوز فساد الذوق

إذا ما انتقلنا بالقضية التي بين أيدينا إلى الحل الثاني، الذي اقترحه تولستوي لتجاوز أزمة فساد الذوق، محاولين تتبع موقفه من هذه القضية، سنجد أنه لم يقف عن حدود شروط عدوى الفن، التي باتباعها يمكن الوصول إلى فن يعبر عن المشاعر البسيطة المتاحة للجميع بلا استثناء، وبالتالي يكون بإمكان هذا الفن مواجهة النماذج الغامضة والمعقدة، التي تسببت في فساد الذوق الجمالي من وجهة نظره. وإنما سنجد في هذا السياق أن تولستوي يذهب كذلك إلى ضرورة رد الفن مرة أخرى، إلى الخبرة الدينية التي تجلى من خلالها قديمًا، دون أن تعوقه أي جواحز تفصله عن عالم الإنسان، إذ يرى من جانبه أن عودة الصلة الوثيقة بين الفن والدين، كما كانت في الفكر اليوناني القديم، تعد حلًا فعالًا لتجاوز أزمة فساد الذوق، وآية ذلك أن الوعي الجمالي في الفكر القديم، لم يكن مغتربًا، وإنما كان وعيًا بشيء مألوف ومفهوم من الجميع، والسر في ذلك يرجع إلى أن الدين كان مصدرًا مهمًا للأعمال الفنية، التي شكلت الوعي الجمالي في هذه المرحلة.

ولكى يؤكد تولستوي وجهة نظره استعان بنماذج من تاريخ الفن، كانت مستمدة من الوعي الديني للمجتمعات المختلفة، كُتب لها الانتشار، ومن أمثلتها ملاحم هوميروس والتراجيديا اليونانية، التي استلهمت الأساطير الدينية ،وشعراء اليهود الذين استلهموا قصص العهد القديم، وفن العصور الوسطى الذى استلهم قصص الكتاب المقدس(٧٤)، فهذه الاعمال الفنية قد كُتب لها الانتشار والاستمرار، لأنها من ناحية تتبع من الوعي الديني الذى ينمي الحياة ويدفعها إلى الأمام، ولأنها من الناحية الأخرى توحد جميع البشر، وذلك لأن الأحاسيس التي تنقلها تكون

واضحة وبسيطة جدًا، ومفهومة من الجميع [٧٥]، ومن هذه الوجهة اعتمد تولستوي الوعي الديني معيارًا أساسيًا لتقويم الفن، لأنه وعى مشترك بين الجميع ، بل وذهب كذلك إلى ضرورة تشجيع الفن، الذي ينقل الأحاسيس النابعة من الوعي الديني، نظرًا لقدرته على اظهار زيف الفن المضاد، كما شدد أيضًا على ضرورة الابتعاد عن كل ما تبقى من الفن غير المبالي [٧٦] .

ولا يقصد تولستوي من الفن غير المبالي، الفنون التي روج لها كانط بأفكاره، التي عزلت الفن عما سواه، وإنما يقصد كذلك فن الطبقة المترفة، الذي مثل في نظره نموذج للفن الوضيع، الذي لا هدف له سوى الحصول على اللذة، ولهذا يختاره الأغنياء، بل ويبالغون في تقديره، وهو لا يستحق أبدًا هذا التقدير. ولا تنحصر أزمة الأغنياء فيما يرى تولستوي في أنهم لا يمتلكون فنًا دينيًا، وإنما تنحصر في أنهم اختاروا بدلًا من الفن الديني الرفيع ،الذى يتميز عن كل الفنون الأخرى، بخاصيته وأهميته وقيمته، اختاروا أكثر الفنون ضررًا وزيفًا، اختاروا الفن الذى لا غاية له، سوى إشباع اللذات لبعض الناس؛ وهو فن منافى تمامًا لتلك البدايات الدينية، التي تشكل الوعي الديني لزمننا[٧٧]، وعلى هذا الأساس تشدد تولستوي مع فن الطبقة المترفة، واعتبره نموذجًا مشوهًا للفن، لأنه يخاطب الملذات ويبتعد عن الدين، ويضع حاجزًا بينه وبين باقي طبقات المجتمع.

وتأسيسًا على ما سبق، نستطيع أن نتوصل إلى نتيجة مهمة؛ وهى أن من يتأمل في الحل الديني الذى اقترحه تولستوي لتجاوز أزمة فساد الذوق، يمكنه أن ينتهى إلى القول بأن تولستوي قد سبق جادامر أيضًا ،في محاولة الاقتراب من ماهية الفن، ليس من خلال الوعي الجمالي المغترب، الذى يعزل الفن عن الدين وعن المجتمع ،ولكن من خلال فهم الأنماط التي تجلى من خلالها الفن بشكل

تلقائي، بعيدًا عن أي قيود تعزله عن طبقات المجتمع، إذا لا يشكل الفن في نظره شيئًا منعزلًا، يخاطب طبقة واحدة من طبقات المجتمع، دون باقي الطبقات الأخرى، وإنما يمثل وعيًا بشيء يألفه جميع البشر.

خامسًا: الخاتمة

السؤال الآن إذا كان تولستوي قد سبق جادامر في تشخيص أسباب المرض، وسبقه كذلك في تقديم العلاج، فهل كان تشخيص تولستوي لأسباب اغتراب الوعي الجمالي، أو ما أطلق عليه فساد الذوق تشخيصًا سليمًا، وهل نجح من خلال آرائه الجمالية في تجاوز تلك الأزمة؟

للإجابة عن هذا السؤال يمكن القول: في ضوء ما سبق، بأن جانب كبير من تشخيص تولستوي لأسباب فساد الذوق لم يكن تشخيصًا سليمًا، وكذلك الحلول التي اقترحها للتخلص من عوامل فساد الذوق، لم تكن حلولًا ناجحة، وخاصة التي ركزت على ضرورة انتشار العمل الفني، وضرورة نجاحه في نقل الانفعال، وإثارة مثله عند المتلقي، فهذه الحلول في تقديري لم تنجح في تقليل اغتراب الوعي الجمالي، وإنما لعبت هي الأخرى دورًا ملحوظا في إفساد ذوق المتلقي ؛ وهذا ما وضحنا بعضًا منه أثناء نقدنا لدرجات عدوى الفن، ويمكننا أن نضيف إلى كل ما سبق، فنقول: إذا كان تولستوي يزعم أن آرائه الجمالية قد جاءت لتنتقد الإستاطيقا المضللة، التي حجبت عنا حقيقة الفن، فإنني أرى: أن ما قدمه من آراء جمالية يعد هو الآخر نوعًا من الإستاطيقا المضللة، وذلك لأن البساطة لا تعنى إطلاقًا التبسيط المخل، والوضوح لا يعنى السهولة، والتميز لا يعنى الانتشار، وإصلاح الذوق لا يكون بتحول الموسيقى إلى أناشيد، وتحول الأدب إلى حواديت للأطفال، وإبداع الفن الجيد لا يكون بالقدرة على نقل الانفعال، وإثارة مثله عند المتلقي، فكل هذه

عوامل اعتبرها تولستوي شروطًا ضرورية للقيمة الجمالية، وهي في الحقيقة بعيدة كل البعد عن الماهية الحقيقية للفن، بل وبالتمعن فيها نكتشف أنها تمثل أسبابًا مباشرة لإفساد الذوق الجمالي، وذلك لأن المتلقي معها لم يتمكن من بلوغ الماهية الحقيقية للفن، لأن مثل هذه الآراء قد شكلت لديه فهمًا مغلوطًا عن حقيقة الفن، يتعذر في ضوئه أي إصلاح لفساد الذوق، ومظاهر هذا الفهم المغلوط عديدة ومتنوعة، منها مثلا أن إسناد تولستوي مهمة تقييم الفن للبسطاء فقط، واعتبار رأيهم هو المعيار للفن الجيد، جعله يتغافل عن حقيقة مهمة؛ وهى أن الاعتماد على رأى البسطاء فقط في الحكم على الأعمال الفنية لا يختلف في شيء، عن الاعتماد على رأى الصفوة فقط، فإحداهما يعبر عن لون من التعالي الثقافي، والآخر يعبر عن لون من السذاجة الفكرية، وهما معا يجسدان حالة واضحة من عدم القدرة على فهم ماهية الفن.

ومن المظاهر الأخرى التي تكشف لنا عجز آراء تولستوي عن تجاوز أزمة فساد الذوق، أن النسق القيمي الذي حاول التأسيس له، وإحلاله محل النسق الكانطي، لا يختلف فيما يبدو لي عما قام به كانط وأتباعه في شيء، سوى أنه كان مجرد استبدال تطرف فكري، بتطرف فكري آخر، والدليل على صحة ما نقول: أنه إذا كان كانط وأتباعه قد تبنوا نظرة أحادية، أسرفت في تحرير الفن من هيمنة أي سياق. فإن تولستوي قد جاء من جانبه، ليسرف هو الآخر، ولكن في اخضاع الفن لهيمنة السياق الديني والأخلاقي ،وفى سبيل رغبته في التخلص من كل ما هو غامض ومعقد، استبعد معايير القيمة الجمالية، وأسرف في اعتماد معايير أخرى، كانت خارجة عن نطاق الفن كالأخلاق أو الظروف الاجتماعية؛ وهى معايير على الرغم من أهميتها في تقدير الفن، إلا أنها لا تستطيع بمفردها أن توصلنا إلى فهم

جيد لماهية الفن، وذلك لأن الفهم الجيد لا يتحقق إلا في اطار الاعتراف بأهمية الوحدة العضوية، التي تضم كل عناصر العمل الفني، ولا نقصد بعناصر العمل الفني هنا مكوناته الداخلية فحسب، وإنما نقصد كذلك جميع الأشياء التي توجد خارجه، ولكنها مع ذلك ترتبط به، وذلك لأن العمل الفني عندما يكون جيدًا، فإنه يكون مزيجًا من التفاعل بين عناصره الداخلية وما هو خارج عنه ،إذ أن ما يقع خارجه يأتي ليكمل قيمته ومعناه، ويبدو لي أن هذا هو ما تغافل عنه كانط وأتباعه، وتغافل عنه تولستوي أيضًا، وذلك لأن كلاهما قد وقع أسيرًا للنظرة الأحادية، فإحداهما: ونقصد به كانط يحصر كل قيمة الفن في ما يقدمه من متعة جمالية خالصة؛ وبالتالي فصله عن جميع الأغراض التي تقع خارجه، والأخر يعلق قيمة الفن على أشياء بعيده عن نطاقه، وبالتالي جعله تابعًا للدين والأخلاق، وبذلك أسهم كل منهما بطريقته الخاصة في اغتراب الوعي الجمالي.

ولكن على الرغم من أن كلاهما قد وقع في فخ النظرة الأحادية، والنظرة الاحادية تعد سبب مباشر لاغتراب الوعى، إلا أنني أرى: أن النتائج التي ترتبت على نظرة تولستوي الأحادية، كانت أشد خطورة على مجال الفن والتذوق الجمالي ،اذا ما قورنت بآراء كانط ، بل ويمكن القول بأن خطورتها الشديدة قد انعكست حتى على تولستوي نفسه، فقد ورطته في الكثير من المتناقضات، التي غيرت وجهة نظره في الفن والحياة، وفي ضوء هذا التغير أنكر أعظم الأعمال الفنية، بل وأنكر كذلك مؤلفاته الكبرى كالحرب والسلام، وآنا كارنينا، واعتبرها كتبًا سيئة، ولا قيمة لها أو فائدة منها، لأنها لا تحقق ما هو أكثر من المتعة الإستاطيقية؛ وهى متعة منحطة. إذا ما قورنت بالدعوة التربوية التي يجب أن تتخذ الصدارة على كل مسألة أخرى عداها [٧٨]، ولم تكن هذه الاحكام التي انتهى اليها تولستوي مستغربة بالنسبة

لشخصيته، وإنما كانت متوقعة من إنسان لم يتعايش مع حركة الفن المزدهرة في القرن التاسع عشر، إنسان لم تكتمل ثقافته الفنية، وأمضى ثلاثة أرباع حياته في قرية صغيرة، ولم يسمع في عالم الفن التشكيلي، عن أمثال مونيه وسيزان ممن عاصرهم، بل اكتفى باقتناء لوحات دارجة لبعض المصورين المغمورين(٧٩)، لاقتناعه التام بأنه كلما كانت العدوى التي تنقلها أقوى، كلما كان الفن انتقائيًا بغض النظر عن جودته(٨٠)

وبناء عليه أرى: أننا في هذه المرحلة بالذات في أمس الحاجة إلى أن نقف من اقتراحات تولستوي لإصلاح الذوق العام وقفة نقدية، وخاصة آرائه المتعلقة بدرجات عدوى الفن كمعايير للقيمة الجمالية، وذلك لأننا نحتاج بشدة إلى كل ما ينمي بداخلنا الشعور بأهمية إبداع أعمال فنية رفيعة المستوى، تأخذ بيد المتلقي إلى الأمام وترتقي به، وهذا لا يتحقق إلا بترسيخ مفاهيم الفن الراقي، الذى بإمكانه الارتقاء بمستوى وعي المتلقي، إذ بارتقاء مستوى الوعي لدى المتلقي، يرتقي الذوق العام، وبارتقاء الذوق العام، يرتقي الفن. لكن إذا ظل الذوق محدودًا بقدرات أبسط متذوق كما يزعم تولستوي، فإن النتيجة الطبيعية لذلك، ستكون هي اغتراب الوعي الجمالي، والسقوط في حالة من الأمية الثقافية، طالما ارتضينا بمثل هذه الآراء التي تدعو إلى السهولة والانتشار، وتُرضي الذوق العام، الذي قد يكون مشوهًا وعاجزًا، نظرًا لتبنيه معايير بعيدة كل البعد عن القيمة الجمالية، وهو في تقديري ما يحمل بداخله خطرًا كبيرًا على المجتمع بأسره، يقتضي منا أن نتحرك بخطى سريعة وإيجابية قبل فوات الآوان..

ومن هذه الوجهة وتأسيسًا على كل ما سبق يبدو لي: في ظل ما نعانى منه من انتشار مرعب للنماذج السيئة، التي تُنسب إما خطأ أو جهلًا الى مجال

الفن، يبدو لي أنه من الأفضل أن نتعامل مع الفن بكيفية كانطية، أي بوصفه غاية في حد ذاته، لأن هذا الفهم على الرغم من تركيزه على الناحية الشكلية، وتعاليه على المضامين المطروحة في وقته، إلا أن الذوق الجمالي معه لم ينحدر للمستوى الذي نصطدم به الآن، وذلك لأن صاحبه كان يفكر في الجمال، وكان يريد أن ينقى الفن مما هو ركيك وزائف، ولم يعلق قيمة الفن على أشياء بعيدة عن مجاله. وإنما التزم بحدود العمل الفني، ليراه من الداخل على حقيقته. ولذا فمن الممكن في ظني أن تعمل أفكار كانط على رفع مستوى الوعي الجمالي، ولكن بشرط ألا نغالي في عزل الفن عن القيم الأخرى، وذلك لأن الفن حين يكون جيدًا، فإنه يجمع في جودته بين القيمة الجمالية وباقي القيم الأخرى.

الهوامش

[1] Kiros. Teodros :alienation and aesthetics in Marx and Tolstoy: a comparative analysis, in continental philosophy review journal,1985, p.177

[٢] هانز جيورج جادامر: تجلى الجميل ومقالات أخرى، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة،١٩٩٧، ص٢٩

[٣] هانز جيورج جادامر: المرجع نفسه، ص١٧

[٤] هانز جيورج جادامر: تجلى الجميل، ص١٧

[٥] هانز جيورج جادامر: تجلى الجميل، ص ٣٠

[٦] هانز جيورج جادامر: تجلى الجميل، ص٣٥

[7] Tolstoy, Leo: What Is Art? Translated by Aylmer Maude, A Hersterides Books, Oxford, University Press, New York, 1962, p.154

[8] Tolstoy, L: ibid, p.193

[9] Tolstoy, L: ibid, p.201

[10] Kiros .Teodor :alienation and aesthetics in Marx and Tolstoy: a comparative analysis, in continental philosophy review journal,1985, p.177

[11]Tolstoy Leo: what is Art ،translated by Aylmer Maude P. 22٧

[12]Tolstoy Leo: ibid P. 228

[13]Lee Bowie.G, &,Solomon Robert C:Twenty Questions -an Introduction to Philosophy, Hascoust Breace J aranovich ،pulilisher ،New York P. 645

[14] Simmons. Ernest. j: introduction to Tolstoy's writing, Phonic books, the university of Chicago,1969, p.122

[15] Tolstoy. Leo: What is Art, p.248

[16] Tolstoy. Leo: ibid, P. 223

[17] Tolstoy. Leo: Art as communication of Emotion, Ed. By Albury Castell In (An Introduction to Modern Philosophy in Eight Philosophical Problems, Macmillan Publishing, Co. Inc. New York, 3rd Edition P. 472.

[18] Joad. C. E. M: Guide to Philosophy- Dover publication ،N. Y ،1957 P. 336

[١٩]آلان دونو: نظام التفاهة، ترجمة مشاعل عبد العزيز الهاجري، دار سؤال للنشر–لبنان –بيروت الطبعة الأولى ٢٠٢٠، ص٥٣

[٢٠]آلان دونو: نظام التفاهة، ص١٣

[21] Tolstoy. Leo: what is Art? P 177

[22] Tolstoy. Leo: Ibid P 176

[23] Tolstoy. Leo: ibid P 180

[24] Tolstoy. Leo: ibid P177

[25] Hospers-Goh: introductory Readings in an esthetics ،the free A division of Macmillan publishing press ،Co. inc N. Y collier Macmillan publishers London P 162

[26] Kiros .Teodros: alienation and aesthetics in Marx and Tolstoy: a comparative analysis, in continental philosophy review journal,1985, p.179

[٢٧]جورج ستاينر: بين تولستوي ودوستويفسكى، ترجمة احمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٥، الجزء الأول، ص٥٤

[28] Hare Richard: did Tolstoy correctly diagnose the disease of modern art? the Slavonic and east European review, vol.36.no 86(dec,1957) p.185

[29] Cassirer. E: An Essay on Man, New Haven, Yale University, Press, 1944, P.P 165& 167.

[٣٠]الان دونو: نظام التفاهة، ص٣٢

[31] Tolstoy. Leo: What is Art, p121&122

[32] Veron. Eugene: Art as expression ed by (Albury Castell) in an introduction of modern philosophy in eight philosophical problems ، Macmillan publishing Co ،inc: New York ،Third edition, p.. 461

[33] Tolstoy. leo: Art as communication ،in Albury Castell,p. 493

[34] Read. Herbert: The Meaning of Art, Penguin Books, Faber&Faber,1951,p. 185

[35] Tolstoy. Leo: What is Art p.121&122

[36]Lee Bowie.G, & Solomon Robert C: Twenty Questions -an Introduction to Philosophy, P 645

[37] Tolstoy. Leo: What is Art P 183

[38] Hospers. Johan: Introductory Reading in Aesthetic, P 161

[٣٩] رالفِ ئى ما تلو: تولستوي، ترجمة نجيب المانع، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة ببغداد، ١٩٨٦ صـ٤٠٩

[40] Croce. B: A esthetic As Science of Expression and General Linguistic, Tr by Douglas Ainsle 2nd E edition, Macmillan and Co Limited London 1929, P. 53

[٤١] محمد مصطفى بدوي: كولوردج، دار المعارف، مصر، القاهرة، صـ٧٠

[42] Alexander. S. Beauty and other of farms ،Macmillan ،& Company limited ،London ،1933 ،P129.

[43] Hospers. John: introductory Reading in aesthetics P. 145

[44] Collingwood. R.G: the principles of art, a galaxy Book, N.Y, Oxford university press,1958,
P .232

[45]Collingwood. R.G: Art as expression of Emotion, in Albury, castellan introduction to modern philosophy, in eight philosophical problem Macmillan publishing co, inc, N.Y, Third Edition 483

[٤٦] جيروم ستولينتر: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، ١٩٧٤النقد الفني ص ٢٤٧

[٤٧]جان بول سارتر: ما الأدب، ترجمة محمد غنيمى هلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2000، ص٨٢

[48] Ducasse. C: The philosophy of Art ،N.Y ،1929,P 112

[49] Collingwood. R.G: the principal of art. P. 117.

[50] Collingwood R.G.: ibid. P215.

[51] Cassirer E.: an essay on man. P. ١٦2&163

[52]Cassirer. E: The Myth of The State, New Haven, Yale University Press, London Geoffery Cambridge. Oxford University Press 1946, p. 43

[53]Cassirer. E: An Essay on Man, New Haven, Yale University, Press, 1944 P. 141.

[54] Langer. S.K: philosophy in a new Key, A mentor Book. 3ed. Printing, 1951, P 168

[55]Langer. S.K: Problems Of Art, Ten Philosophical Lectures, London, Routledge And Kegan Paul, 1957, P. 62

[56] Tolstoy. Leo: What is Art, p.121

[57] Tolstoy. Leo: What is Art, p.123

[58] Tolstoy. Leo: What is Art, p.121

[59] Tolstoy. Leo: ibid P 247

[60] Lee Bowie.G, &, Solomon Robert C:Twenty Questions -an Introduction to Philosophy ,P 645

[61] Tolstoy. Leo: What is Art P 228

[62] Tolstoy. Leo: ibid, p.288

[٦٣]جورج ستاينر: مرجع سابق، ص٣٥

[64] Adorns T.W: Aesthetic Theory ،Tr by C. Leonhardt ،by ed By Gretel Adorns & Ralf Tiedeman ،Routledge & Kegan Paul ،London 8n. Y P 165

[65] Bell. Clive: Art, Chatto & windus, London, 1931 P 51

[66]Hospers. John: Introductory Reading in Aesthetics, The Free, A division Of Macmillan Publishing Press, Co, Inc. New York ، P 160 & 161

[67]Hospers. John: ibid, P. P15 7 & 158

[68] Hospers. John: ibid ، P 144

[69] Croce. B: Aesthesis P 80

[70]Croce. B: Guide to Aesthetics, Tr. By Patrick Roman ell, Regnery, Gateway, Inc, 1965, P 11

[٧١] مجدي الجزيرى: الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر، دار الوفاء لدنيا الطباعة النشر، الإسكندرية، ٢٠٠٢.صـ١٩٦

[72] Adorno T.W: Aesthetic Theory ،Tr by C. Leonhardt Ed. By P 132

[73] Langer. S.K: Philosophy in a new key, A mentor Book. 3ed. Printing, 1951 P 191

[٧٤]اميرة مطر: فلسفة الجمال، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص٢٠٩

[75] Tolstoy, L: What Is Art? p.241

[76] Tolstoy, L: What Is Art? p.234

[77] Tolstoy, L: What Is Art? p.235

[٧٨]جورج ستاينر: مرجع سابق، ص١٨٠

[٧٩]جورج ستاينر: مرجع سابق، ص٥٤-٥٥

[80] Hare Richard: did Tolstoy correctly diagnose the disease of modern art? the Slavonic and east European review, vol.36.no 86(dec,1957) p.186

قائمة المراجع الأجنبية

أولا: المصادر الأجنبية

1-Tolstoy. Leo: What Is Art? Translated by Aylmer Maude, A Hersterides Books, Oxford, University Press, New York, 1962.

2-Tolstoy. Leo: Art as communication of Emotion, Ed. By Albury Castell In (An Introduction to Modern Philosophy in Eight Philosophical Problems, Macmillan Publishing, Co. Inc. New York, 3rd Edition.

ثانيًا: المراجع الأجنبية

1-Adorns T. W: Aesthetic Theory ،Tr by C. Leonhardt ،by ed By Gretel Adorns & Ralf Tiedeman ،Routledge & Kegan Paul ،London &. New York.

2-Alexander. S: Beauty and other of farms ،Macmillan ،& Company limited ،London ،1933.

3-Bell. Clive: Art, Chatto & Windows, London, 1931.

4-Cassirer. E: An Essay on Man, New Haven, Yale University, Press, 1944.

5-Cassirer. E: The Myth of The State, New Haven, Yale University Press, London Geoffrey Cambridge. Oxford University Press 1946.

6-Collingwood. R.G: Art as expression of Emotion, in Albury, castell an introduction to modern philosophy, in eight philosophical problem Macmillan publishing co. inc, N.Y, Third Edition.

7-Collingwood. R.G: the principles of Art, A Galaxy Book, N.Y, Oxford university press,1958.

8-Croce. B: A esthetic As Science of Expression and General Linguistic, Tr By Douglas Ainsle 2nd edition, Macmillan And Co Limited London 1929.

9-Croce. B: Guide to Aesthetics, Tr. By Patrick Roman ell, Regnery, Gateway, Inc, 1965,

10-Ducasse. C: The philosophy of Art ،N.Y ،1929.

11-Hare Richard: did Tolstoy correctly diagnose the disease of modern art? the Slavonic and east European review, vol.36.no 86(dec,1957).

12-Hospers-Goh: introductory Readings in an esthetics ،the free A division of Macmillan publishing press ،Co. inc N. Y collier Macmillan publishers London

13-Joad ،C. E. M: Guide to Philosophy- Dover publication ،N. Y ، 1957.

14-Kiros Teodoro's :alienation and aesthetics in Marx and Tolstoy: a comparative analysis, in continental philosophy review journal,1985.

15-Langer. S.K: Problems of Art, Ten Philosophical Lectures, London, Routledge and Kegan Paul, 1957.

16-Langer. S.K: philosophy in a new Key, A mentor Book. 3ed. Printing, 1951.

17-Lee Bowie, & Solomon Robert C: Twenty Questions -an Introduction to Philosophy, Harcourt Breace J aranovich ،publisher ، New York.

18-Read. Herbert: The Meaning of Art, Penguin Books, Faber&Faber,1951

19-Simmons. Ernest. j: introduction to Tolstoy's writing, phonic Books, the university of Chicago,1969.

20-Veron. Eugene: Art as expression in, Ed. By Albury Castell In (An Introduction to Modern Philosophy) In Eight Philosophical Problems, Macmillan Publishing, Co. Inc. New York, 3rd Edition.

المراجع العربية

١-آلان دونو: نظام التفاهة، ترجمة مشاعل عبد العزيز الهاجري، دار سؤال للنشر-لبنان - بيروت الطبعة الأولى ٢٠٢٠.

٢-اميرة مطر: فلسفة الجمال، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٨.

٣-جورج ستاينر: بين تولستوي ودوستويفسكى، ترجمة احمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزء الأول،١٩٩٥.

٤-جيروم ستو لينتر: النقد الفني، دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، ١٩٧٤.

٥-رالفِ ئى ما تلو: تولستوي، ترجمة نجيب المانع، الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة بالاشتراك مع دار الشئون الثقافية العامة ببغداد، ١٩٨٦

٦-مجدي الجزيري: الفن والمعرفة الجميلة عند كاسيرر، دار الوفاء لدنيا الطباعة النشر، الإسكندرية، ٢٠٠٢.

٧-محمد مصطفى بدوي: كولوردج، دار المعارف، مصر، القاهرة

٨-هانز جيورج جادامر: تجلى الجميل ومقالات أخرى، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة،١٩٩٧.

٩-جان بول سارتر: ما الأدب، ترجمة محمد غنيمي هلال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000.

Tolstoy and Alienation of Aesthetic Consciousness

(Critical study)

Abstract

Alienation of aesthetic consciousness is an important issue. Imposed itself strongly; because the spread of the fake artwork which resembles art and played a major role in the alienation of aesthetic consciousness; because this similarity.

hence Tolstoy considered corruption of taste as a natural result of what is presented to the recipient of fake works. from his view, the solution is return the strong link between art and religion, or through infectiousness of art, which content the conditions for good art which will transcend the corruption of taste.

Was Tolstoy's diagnosis the causes of corruption of taste? Did he succeed in correcting it, or he exacerbate the crisis?

Keywords: Aesthetic Consciousness-Infectiousness of art - Aesthetic Value-Sincerity-Individuality- Clearness.