

تاريخ التَّفكير الجَمَالي

جميع الحقوق محفوظة لجامعة دمشق

ـ الكتاب: تاريخ التفكير الجمالي.
ـ المؤلف: الدكتور عمود حضرة.
ـ ٣٠٤ صفحة: قطع ١٧ X ٢٤.
ـ الطبعة الأولى: ١٤٢٠ هـ/ ١٩٩٩م.
ـ الناشر: جامعة دمشق.

الدُّكتور محمود خضرة
كلية الآداب ــ جامعة دمشق
قسم الدراسات الفلسفية والاجتماعية



تاريخ التَفكير الجَمَالي

حقوق التأليف والطباعة والنشر والتوزيع محفوظة لجامعة دمشق

١٤٢٠/ ١٤٢١ هـ
١٩٩٩/ ٢٠٠٠ م

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

مقدمة الكتاب

إن الإحساس بالجمال صفة ملازمة لوجود الإنسان ونشاطه منذ ظهور المجتمع البشري. وإذا كان الإنسان يعرف بماهيته، كأن يقال فيه: إنه حيوان ناطق، أو حيوان ضاحك أو ميتافيزيقي، فإنه يمكن أن يعرف فيقال فيه: إنه حيوان يتذوق الجمال ويبدع الفن.

لقد حاولت في هذا الكتاب أن أقدم عرضاً موجزاً لتاريخ الإحساس بالجمال فأشرت إلى خصائص الآثار الجمالية والفنية في عصور ما قبل التاريخ، ثم عرضت بعض النماذج من فنون الحضارات القديمة بوصفها تعبيراً عن أحاسيسها الجمالية. وكيف عبرت تلك الفنون عن عقلية إنسانها ومعتقداته، وأنماط حياته.

ولكن يجب التفريق بين الإحساس بالجمال، والتفكير الجمالي، فالإحساس بالجمال — كما قلنا — ملازم لظهور المجتمع البدائي الأول. وهو وإن كان شرطاً ضرورياً لولادة التفكير الجمالي، لكنه يبقى إحساساً وانفعالاً. بينما التفكير الجمالي تأخر ظهوره كثيراً، لأنه مرتبط بدرجة تطور الوعي البشري. وهو جزء من التراث الفلسفي النظري في الثقافة البشرية. فالتفكير الجمالي يحاول الاهتداء إلى القوانين والمبادئ النظرية العامة للجمال التي يمكن أن تتجلى في الطبيعة وفي سلوك الإنسان ونظم حياته الاجتماعية وغير ذلك. والتفكير الجمالي يحاول توصيف العالم جمالياً، أي امتلاكه نظرياً بحسب تلك المبادئ والقوانين العامة. مثلما يحاول التفكير العلمي مثلاً أن يمتلك العالم فيزيائياً، بحسب المبادئ والقوانين العلمية النظرية.

وإذا كانت البشرية قد شهدت في بدايات حضاراتها بعض التأملات الجمالية، لكن تلك التأملات بقيت متناثرة لا يربطها ناظم. حتى جاء الإغريق

فنظموها ورتبوها، ووضعوا لها الصياغة النظرية، وكان بذلك ميـــلاد التفكـــير الجمالي على يديهم. وبعدهم كان للعرب المسلمين يد في دفع هذا التفكير خطوة إلى الأمام، لكي تتابع الخطى بعدهم أوروبا المسيحية في عصرها الوسيط. وعصـــر النهضة، ثم التنوير، فالقرن التاسع عشر. وقد تحدثت عن ذلـــك كلـــه، ليـــس بالشمول، بل بإيجاز، الغاية منه وضع الصوى على الطريق للطالب الذي يريـد أن يستزيد فيكمل البحث.

الفصل الأول

الفُنُونُ وَالجَمَالِيَّاتُ القَدِيمَةُ

Damascus University

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

أولاً: آراء ونظريات حول نشأة الفن

تواجه الباحثين في نشأة فنّ ما قبل التّاريخ مشكلة عدم اتّفاقهم على تفسير واحد لهذه النّشأة، ويمكن أن يكون سبب ذلك أمرين اثنين:

أولهما: إن نشأة فنّ ما قبل التّاريخ ترجع إلى حقبة سحيقة في بعدها الماضي عنا، فما هو معروف من تاريخ الحضارة البشرية بشكل موثق (التّواريخ المكتوب) لا يتعدّى بضعة آلاف من السّنين (٤٠٠٠ ق.م)[1]، والمعلومات المتوفرة عن الإنسان الأول وتطوره، وتطور حاجاته وإبداعاته ـــ سواء أكانت تلك التي ترجع إلى المرحلة المتوسطة في العصر الحجري القديم أي قبل مئة ألف عام، أم التي ترجع إلى المرحلة الأخيرة من ذلك العصر أي قبل عشرين ألف عام، أم التي ترجع إلى العصر الحجري الجديد أي قبل اثني عشر ألف عام تقريباً[2] ـــ هي معلومات على درجة كبيرة من الغموض والإبهام والابتسار بحيث إنّها فسحت المجال لتفسيرات متنوعة جزئيّة وأُحاديّة النظرة، وامتنع معها التّأكيد أو الجزم برأي واحد حول تفسير هذه النّشأة.

ثانيهما: إنّ بعض الباحثين حاول تفسير نشأة فنّ ما قبل التّاريخ منطلقاً من مفاهيم وقواعد معاصرة وحديثة، مسبغاً على ذلك الفنّ شروحات وتفسيرات نابعة من الواقع الفكري لإنسان الحضارة المعاصرة[3]، ففي ضوء المعلومات التي قدّمها علم الآثار عن تطور الأدوات الحجريّة، وتعدّد رسوم

---

[1] ـــ عائدة عارف سليمان: **مدارس الفن القديم** ـــ دار صادر ـــ بيروت ـــ ١٩٧٢م ـــ ص٦٥. وكذلك: عفيف بهنسي: **موسوعة الفن والعمارة؛ الفنون القديمة** ـــ المجلد الأول ـــ دار الرائد العربي ـــ بيروت ـــ ١٩٨٢م ـــ ص١٠.

[2] ـــ عائدة عارف سليمان: م.س ـــ ص١٧ـــ٢٦. وكذلك: عفيف بهنسي: م.س ـــ ص١٢. وكذلك: هربرت ريد: **الفن والمجتمع** ـــ ترجمة فارس مزي ضاهر ـــ بيروت ت ١٩٧٥م ـــ ص٢٥ـــ٤٢.

[3] ـــ إتيان سوريو: **الجماليّة عبر العصور** ـــ ترجمة ميشال عاصي ـــ منشورات عويدات ـــ بيروت ـــ ١٩٧٤م ـــ ص٤٣.

المغارات والكهوف وتنوُّعها، والزَّخرفة الفخَّاريَّة. أو التي قدَّمتها الأنثروبولوجيا عن عقليَّة وفنون الشُّعوب البدائيَّة المعاصرة في أمريكا وأفريقيا وأستراليا وآسيا. ثمَّ الافتراض بأنَّ عقليَّة هذه الشُّعوب البدائيَّة المعاصرة وفنَّها يحاكيان عقليَّة وفنَّ الشُّعوب البدائيَّة القديمة المنقرضة، وفي ضوء ما قدَّمه علم النَّفس المعاصر من تحليلٍ للبنية الذِّهنيَّة المعاصرة، ومن تفسيرٍ لتطوُّر العقليَّة الطِّفوليَّة ولفنون الأطفال، افترض أيضاً أنَّ العقليَّة الطِّفوليَّة وفنَّها يحاكيان فنَّ الإنسان البدائيِّ القديم ويلقيان الضَّوء على بنيته الذِّهنيَّة. نقول: في ضوء هذه المعلومات مجتزأة، وغير مأخوذة بكليَّتها وشموليَّتها، قدَّم بعضُ الباحثين تفسيرات أحاديَّة الجانب عن نشأة فنِّ ما قبل التَّاريخ أهمها:

أ ــ نشوء الفنِّ عن طريق المصادفة

وفحواه الآتي: من المحتمل أن يكون البدائي الأوَّل قد رافقه خلال صيده ألوان الحيوانات، وألوان الأتربة والنَّباتات، واهتدى مصادفة إلى تركيب بعض الألوان منها، وراقه أن يلوِّن جسمه، أو يصبغ وجهه بها للتَّسلية، ومن المحتمل أن يكون قد كرَّر ذلك مرَّاتٍ كثيرةً في أوقات فراغه، ثمَّ تقدَّم خطوةً أخرى فبدأ يمزج ألوانه عشوائيًّا، ويرسم خطوطه بيده بهذه الألوان بصورة عشوائيَّة، وخلال عمليَّة التَّسلية العابثة كان يكتشف بين هذه الخطوط الملوَّنة ما يشبه حيواناً خطَّه ببالِه، فبدأ بتصحيح الشَّكل وتهذيبه بحيث يتوافق مع انطباعه العقلي عن الحيوان بدلاً من ملاحظته البصريَّة، ومع تكرار تهذيب الصُّورة الذِّهنيَّة عن الحيوان كانت تتكامل تلك الصُّورة وتقترب من الشَّكل الواقعي الحقيقي، وبالتَّالي كان يزداد إحساسه بالواقع العيني[1]. إنَّ الآخذين بهذا التَّفسير يسوِّغونه استناداً إلى أمرين اثنين:

---

[1] ــ هربرت ريد: م.س ــ ص٢٦ــ ٢٧.

أولهما: ميل بعض علماء الأنثروبولوجيا إلى اعتبار أن البنية الذهنية للشعوب البدائية المعاصرة تختلف عن بنيتنا الذهنية الحضارية، من حيث خلوها من الأشكال المنطقية كما يرى **ليفي براول وكلود ليفي شتراوس**، أي إن [... تفكير البدائي هو ما قبل المنطقي، وإن النتائج لا تفسر بأسبابها، والفكرة عنده خليط غير متجانس من الانفعالات والهيجانات ...][5] فالمظهر المائع للفكر الذي يسم عقلية البدائي المعاصر يمكن أن يكون قريب الشبه من التسلية العابثة بالخطوط والألوان التي فرضها التعطل عن الصيد[6]، والفراغ الذي كان يستمر تسعة أشهر تقريبا، يحياها البدائي قسرا في كهفه هربا من البرد، فنشأة الفن هي بحسب هذا الزعم بنت المصادفة، بنت التسلية العابثة اللاواعية، وأن الرسوم البدائية التي تقر بجماليتها ما هي إلا مرحلة متطورة ومتقدمة، ونتاج لتلك اللعبة العشوائية بالخطوط والألوان.

وثانيهما: الاستنتاج المبني على ملاحظة رسوم الأطفال، فالطفل في سنواته الأولى عندما يرسم يبدأ باستعمال القلم بسذاجة، ويجري عدة خربشات لا معنى لها، وتتشابك الخطوط إلى أن يصبح رسم الطفل شبكة محيرة من الخطوط والدوائر، وخلال هذه الشبكة قد يكتشف تميز أشكال بالمصادفة، فهذه الدوائر مع تلك الخطوط يجد فيها ما يشبه أمه مثلا، وخطوط أخرى تلاقي أو يضيفها لتشكل بيتا، فالطفل قد خلق شكلا ما لموضوع ما بالمصادفة، ثم سلورته الرغبة بتكرار ذلك ثانية مع حذف الخطوط والدوائر الزائدة. وهكذا يمكن التسويغ والقول: **إن نشأة الفن عند الإنسان البدائي تتشابه مع نشأته عند**

---

[5] ـ محمد عبد الرحمن مرحبا: **قبل أن يتفلسف الإنسان** ـ دار النشر للجامعيين ـ بيروت ـ ١٩٥٨م ـ ص١٤ ـ وكذلك: **كلود ليفي شتراوس: الإنسان البري** ـ ترجمة نظير جاهل ـ ١٩٨٧م ـ ص٣١.

[6] ـ هربرت ريد: م.س ـ ص٢٨.

الطّفل، وعند البدائيّ المعاصر من حيث اكتشاف الشّكل مصادفةً من خلال الخطوط والألوان العشوائيّة، ثمّ اللجوء إلى تصحيحه بحيث يغدو قريباً من صورته في الذّهن أوّلاً، وقريباً من صورته في الواقع الحسيّ أخيراً[٧] ...

إنّ تفسير نشأة الفنّ بالاعتماد على تحليل ذهنيّة الشّعوب البدائيّة المعاصرة ورسوم الأطفال، لا يجوز الأخذ به في صيغته الإطلاقيّة، لأنّه من الممكن أن نفترض أنّ الإنسان البدائي المعاصر على الرّغم من بدائيّته قد تطوّر، وذهنيّته ليست بالضّرورة نسخة عن ذهنية الإنسان في العصر الحجري القديم، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ باحثين آخرين وهم على درجة علميّة عالية يؤكّدون لنا كما يقول **هاوزر**: [إنّه لا توجد أي موازاة بين فنّ ما قبل التّاريخ، وفنّ الأطفال وفنّ الشّعوب البدائيّة الأقرب عهداً، وذلك لأنّ تصاوير الأطفال وفن الشّعوب المعاصرة البدائيّة تتسم بنسزعة عقليّة لا حسيّة، فهي تكشف عمّا يعرفه الطّفل والفنّان البدائي الحالي لا عمّا يراه بالفعل، وهذه الرّسوم تقدم للموضوع صورة تتسم بالتّركيب النّظري لا بالطّابع العضوي البصري ...، أمّا فنون العصر الحجري القديم، فالغريب فيها، أنّها تعطينا انطباعاً بصريّاً يبلغ درجةً عاليةً من التلقائيّة، ونقاء الشّكل والتّحرّر من كل تأنّق أو قيد عقلي][٨]. وسنفسّر سبب ذلك لاحقاً.

---

[٧] ــ رينيه هويغ: **الفن تأويله وسبيله** ــ الجزء الأول ــ ترجمة صلاح برمدا ــ دمشق ــ ١٩٧٨م ــ ص٩٠ــ٩٢.

[٨] ــ أرنولد هاوزر: **الفن والمجتمع عبر التاريخ** ــ ترجمة فؤاد زكريا ــ المؤسسة العربية للنشر والدراسات ــ بيروت ــ ١٩٨١م ــ ص١٦.

ب ـ التفسير القائم على الشعور بالحاجة الجمالية

يأخذ به بعض الباحثين الذين ينطلقون من القول: بوجود إحساس جمالي لدى الإنسان البدائي القديم، وبوجود حاجة جمالية إلى التعبير عن هذا الإحساس معتمدين في ذلك على جمالية رسوم الكهوف وحيويتها، وهذا يعني أنها إبداعات فنية خلقها أفراد موهوبون عبروا بها [عن المشاعر الانفعالية التي كانت تنتاب عقول البدائيين][9]، فهذه الإبداعات عند أصحاب هذا التفسير هي حاجة جمالية وإحساس جمالي فطريان، مع التأكيد بالطبع على أن مفهوم الجمال حتى في فترة زمنية واحدة من العصور البدائية لم يكن واحدا في كل الأماكن، وأن إحساس الإنسان البدائي بالجمال لم يبلغ الدرجة التي بلغها الإنسان المعاصر، والحجة المعتمدة هي المعطيات الفنية الواقعية التي قدمتها **مغارة مجدولين** (فرنسا)، حيث لجأ الفنانون إلى [تحديد طريقة مستقلة أظهروا فيها قوة الحس والحركة][10]، وكذلك رسم **مغارة فالتورتا** (إسبانيا) [... الذي يصور نسوة زين رؤوسهن بالريش بأسلوب تخطيطي بديع بعيد عن إظهار الجزئيات والتفاصيل][11]. ورسم **مغارة لاسكو** (فرنسا) الذي يصور قطيعا من الأيائل تعبر جدولا من الماء، [وتبدو وكأنها خارجة من بطن الأرض الأم][12]. كل هذه الرسوم تشير في رأي هؤلاء الباحثين **إلى أن الفن حتى في نشأته الأولى لم يرتبط فقط بالحاجات البيولوجية والحياتية، ولم يكن فقط وسيلة للسحر والسيطرة، بل كان تعبيرا عن حاجة جمالية، فالفنان حتى في ذلك الزمان السحيق كان ينفر من محاكاة الواقع وسيطرته عليه من جهة، ومن جهة أخرى كان يريد أن يعبر عن**

---

[9] ـ إتيان سوريو: م.س ـ ص٣٩.

[10] ـ عفيف بهنسي: م.س ـ ١٣ ـ ١٥.

[11] ـ م. س ـ ذاته.

[12] ـ إتيان سوريو: م. س ـ ص٣٩.

أحاسيسه وانفعالاته المكثّفة والغامضة مثلما يفعل فنّان اليوم[١٣]. إنّ الأخذ بهذا التّفسير يعني:

أوّلاً: الإقرار الضّمني بتوفر عنصر الوعي منذ البداية، الوعي بتمايز الذّات عن الموضوع، وهذا غير معقول، لأنّ هذا الوعي لم يتكون إلاّ بعد أن اجتازت البشريّة طفولتها الأولى، ولم يتولد إلاّ بعد أحقاب من الممارسة.

وثانياً: الإقرار الضّمني بوجود تمايز بين نشاط الإنسان البدائي المادي الحياتي، ونشاطه الفني الواعي، وهذا أيضاً غير معقول، لأنّ طبيعة الحياة الوحشيّة فرضت على البدائي أن ينشط من أجل الحياة، وليس من أجل الفن، فالتّنشاطان الحياتي والفني لم يكونا منفصلين، إنّ الإنسان البدائي لم يبدع أداةً ما لفنّيّتها، بل لفائدتها، لقد كانت الغاية الأساسيّة من كل الإنجازات البدائيّة (العصا الخشبيّة، الفأس الصّوانيّة، الخنجر المصنوع من قرون الحيوانات ... إلخ) هي تلبية حاجة ماديّة، ولم تكن تعبيراً صرفاً عن إحساس جمالي، أو إرضاءً لمتعة، أو حاجة جماليتين، وهذا الرّأي تدعمه أيضاً الواقعة التي تشير إلى أنّ أغلب رسوم الكهوف، إنما تمثل حيوانات من النّوع الذي كان يعتمد عليه البدائيّ في غذائه (وعولاً، أيائل، ثيراناً متوحشة، أسماكاً ... إلخ).

جـ ــ التّفسير الشمولي الجدلي (جدليّة الفعل الإنساني والطّبيعة)

يتجاوز التّفسير الشّمولي الجدلي، النظرة الأحاديّة لتفسير نشوء الفن، وينطلق من تحديد جوهر العمل الإنساني وعلاقته بالفن، معتبراً أنّ الفن شكل من أشكاله، وأيضاً شكل من أشكال الوعي الاجتماعي، يحدد **ماركس** جوهر العمل بأنّه: [... نشاط هادف إلى جعل الأشياء الخارجيّة ملائمة للحاجات، وهو الشرط العام للمبادلة، بين الإنسان والطّبيعة، وهو ضرورة طبيعيّة للحياة

---

[١٣] ــ إتيان سوريو : م. س ــ ٣٩.

البشرية ...]"[14]، إن الإنسان لم يصبح إنسانا إلا بالعمل وبالوعي، وهذا يعني أن نشوء الفن — كشكل من أشكال العمل — قديم وملازم في وجوده لوجود الإنسان العامل الواعي، فلم يكن هناك إنسان بدون عمل، بدون وعي، (بدون فن).

إن نشأة الفن تبدأ إذن مع الفعل الإنساني في الطبيعة وترتبط بسيرورة التطور الطويلة للإنسان التي بدأت عندما وجد البدائي الأول نفسه مرميا في أحضان الطبيعة المتوحشة التي كانت تتأبى على تلبية أبسط حاجاته المادية (كقطف ثمرة عالية، أو قطع ليف شجرة، على سبيل المثال). وهذا البدائي الذي كان منفعلا بقوى الطبيعة العمياء ومضطرا إلى الحياة وفق ما تمليه عليه إرادتها، لأنه كان يشكل شيئا من أشيائها، بدأ سيرورته في الخروج من أسرها عندما بدأ لأول مرة — بدافع الجوع، يبحث عن الطعام — يمارس العمل، أي يستخدم يديه. وبهذه الممارسة — كما يرى إنجلز — كان يخلق نفسه، أي يتحول إلى إنسان عندما كان — كما يقول ماركس —: [... يضيف أشياء خارجية إلى أعضاء جسمه، بحيث يطيل حجمه الطبيعي ...]"[15]، فجذع الشجرة اليابس طوره إلى عصا، صارت امتدادا ليديه، يسقط بها ثمرة عالية، والحصاة الصوانية الحادة شحذها يداه وحولتها إلى سكين صارت امتدادا لأسنانه وأظفاره يذبح أو يخنق بها طريدة، أي إنه بدأ يستعمل أدوات الطبيعة لتلبية حاجاته المادية، وإرواء دوافعه البيولوجية. ومع تكرار هذه الممارسة كانت تتكثف تجارب اليد في صنع الأداة، وكان يتطور معها الدماغ ويتدخل في توجيه مهارة اليد، ويجعل خبرتها واعية، أي يجعل العمل واعيا وهادفا، يحدد الغاية والنتيجة التي ستأتي بعد صنع الأداة، وبذلك اكتشف الإنسان قدرة يديه على تقليد أدوات الطبيعة وعلى

---

14 — كارل ماركس: **رأس المال** — ج1 — ص186.
15 — م. س — ص181 — 182.

تطوير وخلق أدوات جديدة تلبّي حاجته، وهنا لم يعد مضطراً إلى الحياة وفق ما تمليه عليه إرادة الطّبيعة، ولا مضطراً إلى الاعتماد على الأداة وفق وجودها الطّبيعي الصّرف، بل أصبح يصنع أدواته ويكيفها ويحسّنها ويختار منها ما يحقّق له حاجاته[١٦]. ومن هنا اكتسبت الأداة (العصا، الفأس، السّكين) صفة السّحر أي وظيفة القدرة على الفعل والتّأثير في الطّبيعة.

ومع تطوّر اليد وعبر العمل تطوّر التّصويت في الحنجرة، وتحوّلت الصّيحات المبهمة البدائيّة، التي أُريد بها التّعبير عن أحاسيس الجسد، أو محاكاة أصوات الطّبيعة، إلى مقاطع منطوقة أو مرتلة، إلى رموز وإشارات إنذار (أصبحت وسيلة اتّصال)، ثمّ تحوّلت أخيراً إلى أسماء دالّة على الأشياء، إلى وسيلة تجريد وتصنيف وتمييز، فأصبحت (الكلمة ــ اللغة) وسيلة سيطرة على الطّبيعة باعتبارها وسيلة ضبط وحصر لأشيائها اللامتناهية[١٧]، وبذلك امتلكت اللغة صفة السّحر مثلما امتلكت الأدوات (السّكين، الفأس، العصا) هذه الصّفة.

لقد أدخل العملُ الإنسانَ البدائيَّ في علاقة تأثير متبادل مع الطّبيعة، فيه امتلك قوّة الهدم والبناء في الطّبيعة وفي ذاته معاً، فحوّل الطّبيعة من حالتها الوحشيّة إلى حالتها المؤنسنة، وانتقل هو من الطّور الحيواني إلى الطّور الإنساني، من مستوى الانفعال إلى مستوى الفعل، وبهذا الفعل كانت محاكاة الطّبيعة (تقليد أدواتها، وأصواتها) من حيث كونها إبداعاً إنسانيًّا واعياً هادفاً، ومن حيث كونها تغييراً وتبديلاً للطّبيعة، تكتسب صفة السّحر، أي حيازة الواقع والسّيطرة على الطّبيعة. وهذه الحيازة (القدرة السّحريّة على الفعل) طوّرها الإنسان بالعمل في أشكال لاحقة، فالحركة المنسجمة المتّسقة خلال العمل الجماعي حوّلها إلى فنّ

---

[١٦] ــ إرنست فيشر: **ضرورة الفن** ــ ترجمة ميشال سليمان ــ دار الحقيقة ــ بيروت ــ ١٩٦٥م ــ ص٢٤.

[١٧] ــ م. ن ــ ص٢٨ ــ ٢٩.

الرقص الجماعي ليزكي به عزيمة الصيادين قبل صيد الطريدة، أو بعده عند تمزيقها واقتسامها، والصيحات المصاحبة لحركة العمل الجماعي حولها إلى فسن الترتيل والغناء الجماعي لكي يشعر الجماعة بوحدتها العضوية، وبطمأنينة أفرادها. والطريدة التي سيطر عليها سابقا، تعلم بأن يسيطر عليها مجددا، بخداعه لها، بتمويه جسده بجلدها ورأسها، أو بالاستيلاء عليها في شكل صورة تشبه الأصل، أو تزيد عليه، لأنها لا تستطيع الفرار من صانعها، بل تظل تحت ملكه، فالصورة هي صورة الحيوان، وصناعة الإنسان، هي انعكاس للعالم الخارجي، وللإنسان معا، وهذه إحدى مقدمات ولادة العمل الفني. ولاحقا تعلم كيف ينقل الشكل من حالة التصوير إلى حالة التجسيم بالطين أو بالحجارة، وكان هذا مقدمة لولادة فن النحت[١٨].

وهكذا نرى أن ضروب الفن المتعددة لم تنشأ إلا عن العمل ومعه، ولم تبدع لأهداف جمالية، بل لأغراض حياتية بحتة، وهذا فالسحر وكل الفنون التي تفرعت عنه لم تكن إلا شكلا من أشكال الحيازة، شكلا من أشكال العمل الإنساني، وهو لم ينشأ إلا من خلال رغبة الإنسان في السيطرة على الطبيعة، ومن خلال الشعور بالعجز والخوف منها، ثم الوعي في الوقت نفسه بإمكان السيطرة عليها، فالسحر كوهم ، كتخيل، لم يحقق أي غاية، بل العمل هو الذي حقق كل شيء، وخلق السحر كمهنة تحول فيها الصياد الفنان الموهوب إلى ساحر وإلى كاهن أعفي من مهمات الصيد لاحقا[١٩]. وإن تفسير نشأة الفن بسيادة النزعة الإحيائية وحدها أمر غير مقبول، لأن الإحيائية (إضفاء الحياة على ظواهر الطبيعة) هي مرحلة متأخرة، نشأت مع البدايات الأولى للحضارة، في

---

[١٨] — هربرت ريد: م. س — ص٢١ — ٢٢. وكذلك: رينيه هويغ: م. س، ص٥٦، ٦٣.

[١٩] — هربرت ريد — م. س — ص٢٢.

أواخر العصر الحجري الجديد. وعكست نمط حياة الإنسان الجديدة في هذه المرحلة. إنّ كلّ هذا الذي أشرنا إليه سيتوضّح أكثر آتياً، عند الحديث عن فنّي العصرين الحجريين القديم والجديد وخصائصهما.

ثانياً: فن العصرين الحجريين القديم والحديث

آ ــ فن العصر الحجري القديم

إنّ أهمّ ما تركه لنا العصر الحجري القديم من فنّه هو تلك الرُّسوم الرّائعة التي توزّعت في كهوف ومغارات العالم القديم المأهولة آنذاك، وبقيت محافظة على نضرتها وسلمت من عاديات الزّمان، وتميّزت بواقعيّة عجيبة، وبأداءٍ فنّيٍّ رائعٍ وصل في دقّته وفي مطابقته للطّبيعة إلى ما وصلت إليه بعض المدارس الفنّيّة المعاصرة (الانطباعيّة مثلاً)[٢٠]. وقد شغلت هذه الميزة أذهان الباحثين وقادتهم إلى اختلافات في الآراء وإلى تفسيرات متعدّدة، ولكنّ التّفسير الذي استقرّت عليه آراءُ باحثين يتمتّعون بدرجة عاليةٍ من الكفاءة العلميّة هو الآتي:

عاش إنسان العصر الحجري القديم في ظروف طبيعيّة قاسيةٍ فرضت عليه أن يكون هاجسه الأساسي الحصول على غذائه اليومي أولاً، والمحافظة على الحياة، والاستمرار فيها ثانياً. وبكلمة أعم فرض عليه أن يكون صيّاداً وساحراً يحاول السّيطرة على الطّبيعة والفعل فيها، فهو لكونه صيّاداً وجب عليه أن يكون دقيق الملاحظة، وعلى معرفة حسّيّةٍ دقيقة بأشكال الحيوانات مهما كانت درجات اختلافها اللونيّة بسيطةً، ولذا كان بحاجةٍ إلى عينٍ نافذةٍ وأذنٍ حادّةٍ، بمعنى أن كلّ شيءٍ فرض عليه أن يتّجه بحواسه كلّها إلى الخارج، ولهذا أولى الفنّان الصّيّاد في العصر الحجري القديم قدرةً هائلةً على أن يميز بالعين المجردة فوارق

[٢٠] ــ أرنولد هاوزر: م. س ــ ص١٦ ــ ١٧.

لونية لا يميزها الإنسان الحديث إلا بوسائل علمية معقدة. إن القدرة البصرية الخارقة لديه جعلته يرسم ما يراه بدقة بالغة، ولهذا جاءت رسوم العصر الحجري القديم — التي أبدعها على الغالب الصيادون — تتسم بدرجة عالية من الواقعية[٢١]. وثانيا لما كانت تلك الطبيعة متوحشة تهدده بالموت، وجد أن كل ما يفعل في الطبيعة ويؤثر فيها مهما كان بسيطا (العصا الخشبية، الفأس الصوانية)، وكل ما يساعد على امتلاك العالم (التمويه الذي يضلل الحيوان ويوقعه في الشرك)، إنما يساعد على الحياة، ويمتلك بالضرورة خصوصية نافعة، هي الصفة السحرية[٢٢]. لقد توصل البدائي بالمصادفة وعبر تجاربه المكثفة إلى اكتشاف الرابطة بين النسخة والأصل، والرابطة بين كفه الحقيقية وبين صورتها على الجدار، بين الحيوان الحقيقي وتنكر الإنسان بجلده ورأسه أو تجسيمه بالطين، وأخيرا بين الحيوان وصورته، وهذا يعني أنه قد اكتشف الشرط الأول الأساس لولادة الفن. وهو فكرة المحاكاة والمشابهة، وقد قاده هذا الكشف إلى الشعور بإمكان خلق شيء من لا شيء، وهذا هو الشرط الثاني لولادة الفن[٢٣]. ولما كانت تنجح بعض رقصاته السحرية وتنكراته التي كانت تحاكي مشية الحيوان وهيكله، وبالتالي تضلله، ولما لم يكن يفرق بين الحقيقي وصورته، عمم الصيغة السحرية كمبدأ عام كمحاولة منه للسيطرة على الواقع، وأصبحت هذه الممارسة شكلا للسحر أولا، وفيما بعد شكلا للفن. لقد بدأ فن العصر الحجري القديم كحيازة للعالم تتحقق بأداة سحرية فاعلة، ونقصد بذلك أداة تحقق وظيفة اقتصادية، وحتى تكون الحيازة كاملة، (أو ناجحة على الأقل) يجب أن تتكامل الأداة

---

٢١ — م. س — ذاته.

٢٢ — نلاحظ عند الإنسان المعاصر السذج في الوقت الحالي أنه يضفي الصفة السحرية على الرافعة، والحفارة، والقاطع وغيرها من أدوات التقنية الحديثة التي تسهل العمل وتغير وجه الأرض (الطبيعة).

٢٣ — رينيه هويغ: م. س — ص٥٧ — ٥٨.

السِّحريَّة، وأن يستمرَّ تهذيبها، كما يجب أن تقترب الصُّورة من الواقع (من النموذج) حتَّى تزيد من قوَّة الإيهام، وتأخذ وظيفة البديل عن الحيوان، وإنَّ امتلاك هذا البديل (ذي الطَّابع السِّحري) إنَّما هو حيازة للواقع، ولأنَّ ذلك الفنَّان الصَّيَّاد السَّاحر لم يكن في مقدوره أن يميِّز بين عالم الخيال (الصُّور ــ الفن)، وعالم الواقع الحقيقي، فقد كانت تتداخل عنده الحدود الفاصلة بينهما، فلم يفرق بين الصُّورة وواقعها، وكان يعتقد أنَّهما شيءٌ واحدٌ، وأنَّه عندما يمتلك الصُّورة يمتلك الشَّيء ذاته، وأنَّه يسيطر على الموضوع عندما يصوِّره، لهذا جاءت كلُّ رسوم العصر الحجري القديم بهدف التَّأثير السِّحري، وليس كما يظنُّ بعضهم بهدف إرضاء منعة أو حاجة جماليَّة، والدَّليل على ذلك هو أنَّ الحيوانات قد مثلت بصور اخترقتها السِّهامُ، كما أنَّ بعض الصُّور كانت ترمى بالفعل بالسِّهام وتثقَّب، بعد أن ينتهي الفنَّان من رسمها، لأنَّ البدائيَّ كان يعتقد أنَّ الحيوان الحقيقي يعاني بالفعل من القتل، عندما تقتل الصُّورة السحريَّ تمثله[٢٤]. وحتَّى تنجح الرقيَّة السِّحريَّة ــ كما قلنا ــ يجب أن تأتي الصُّورة لا مشابهة للنموذج بل مطابقة له تماماً وبديلاً عنه. فالصُّورة التي لا تتطابق مع الطَّبيعة والواقع لا تؤدِّي وظيفتها السِّحريَّة النَّافعة، ولهذا جاءت رسوم العصر الحجري القديم متَّسمةً ــ كما قلنا في البداية ــ بواقعيَّة مدهشة، تصل فيها دقَّة الرَّسم إلى حدِّ الأداء المعجز، هذه الواقعيَّة تنبع من أنَّ هذا الفن استهدف التأثير السِّحريَّ، وأنَّ السِّحر والفنَّ لم تكن لهما في تلك المرحلة أي علاقة بالدِّين، لأنَّ هذه العلاقة لم توجد إلاَّ فيما بعد في العصر الحجري الجديد، أي عندما ارتبطت حياة الإنسان بالزِّراعة، ولاحظ الأثر الكبير الذي تحدثه فيها

---

[٢٤] ــ أرنولد هاوزر: م . س ــ ص٢٠ ــ ٢١. وكذلك: رينيه هويغ: م. س، ص٥٧، ٥٨. وكذلك: إرنست فيشر: م. س ــ ص٤٢ــ ٤٥.

الظّواهر الطّبيعيّة التي لم يستطع فهمها، فأسبغ عليها صفة الحيـــاة والغائيّـــة، فأرجعها إلى عالم آخر متعال، كما سنرى بعد قليل. وإنّ الشّروط الطّبيعيّـــة التي هيّأت لولادة الفنّ في العصر الحجريّ القديم، وهي العين النّافذة البصيرة، والطّريقة السّحريّة التي فرضت ضرورة المحاكاة إلى حدّ المطابقة، نجدها تختفي كلّها في العصر الحجريّ الجديد، عندما تحوّل الإنسان الصّـــيّاد إلى فلاّح.

ب ــ فن العصر الحجري الجديد

يتّسم فنّ هذا العصر بابتعاده عن الواقعيّة، وعدم اهتمامـــه بتفـــاصيل الصّورة الجزئيّة، فاصبحت الصّورة هنا منحوتةً أو مرسومةً هي إشارة أو رمـــز أو اصطلاح يدلّ على الموضوع. كما أصبحت مهمّة فنّان هذا العصر بلـــوغ فكرة الأشياء وماهيّتها، فلم يعد مهمًّا عنده ــ أن تكون الصّورة واقعيّة، محاكية للموضوع، بل المهم أن تكون رمزيّة دالّةً عليه. إنّ اعتماد الفنّان على التّجريديّـــة والعقلانيّة وتغير أسلوب التّعبير الفني لديه يُفسّر بتغير أسلوب الحياة، حيث انتقل الإنسان من الاقتصاد الحيواني القارض الذي يبيد كلّ شـــيء ــ كمـــا يقـــول إنجلز ــ إلى الاقتصاد الإنساني الحقيقي المنظم الذي يزيد الخيرات ويكاثرها. ففي هذا العصر لم يعد الإنسان يعيش من يده لفمه، ليومه، معتمداً على مـــا تقدّمـــه الطّبيعة مصادفةً، بل أصبح ينتج غذاءه بنفسه ويخطّط لهذا الإنتاج، فتعلّم الزّراعة، وربّى الماشية، ونظّم تلبية حاجاته الماديّـــة، وتحرّر من الإطار البيولوجي الحيـــواني واقتصد في غذائه، وتعلّم كيف يختزن الخيرات للمستقبل تحسّباً للنّوازل، وهجـــر الصّيد والتّرحال، وسكن الكهوف، وانتقل إلى الزّراعة والاســـتقرار وســـكن الكوخ (أو البيت) الملاصق لأرضه، هذا التّحوّل العام في نمط الحياة أدّى إلى تحوّل الرّهوط الاجتماعيّة المتنقلة المفكّكة التي تحيا حياة مضطربة إلى جماعات مســـتقرة هجرت البحث الفردي عن الغذاء، واعتمدت على الاقتصاد التّعاوني، وظـــهرت

لديه البوادر الأولى لامتلاك أرض صالحة للزّراعة، كما ظهرت بوادر الانقسام في العمل، بين الفلاحة والرّعي، بين الصّنعة اليدويّة والحرفة المتخصّصة، بين عمل الذّكر وعمل الأنثى[٢٥].

باختصار نقول: **لقد انتصر الإنسان على الطّبيعة، وانتقل من الوحشيّة إلى الإنسيّة، وخلق الحضارة**، هذا الانقلاب الجذريّ الشّامل في نمط الحياة خلق معه تحوّلاً جذريًّا في الكيان الرّووحي لإنسان العصر الحجريّ الجديد، فالسّحر الذي اتُّخذ في العصر الحجري القديم كوسيلة دفاعيّة ضدّ الموت والجوع، لم يعد له وجود هنا الآن، لقد أصبح الإنسان فلاّحاً يزرع النّبات ويربي الماشية، وبدأ يشعر بأنّ الحياة تزدهر في ظلّ طقس ملائم (مطر لا يحدث سيلاً، وشمس دافئة لا تحرق، وأرض خصبة لا تجف ... إلخ)، وعلى النّقيض فإنّها تذوي في ظلّ طقس رديء (عاصفة هوجاء، وسيلٌ جارفٌ مخرّبٌ، وشمسٌ محرقةٌ، وبرد قارسٌ ...). ولما لم يكن يملك حيلة في أن يجيء الطّقس ملائماً خيّراً، أو في أن يدفع الطّقس الرّديء، ولما كان التّناقض بين حدي الثّنائيّة الطّبيعيّة صارخاً يعايشه كلّ يوم، خلق كلّ ذلك لديه الشّعور بفكرة الأرواح الخيرة والشّريرة، والشّعور بفكرة القوى الخارقة للطّبيعة والمتعالية على الفهم، ومثلما فهم نفسه، كيف يعيش ويشعر (يحزن، ويغضب، ويريد، وينتقم) فهم هذه القوى وجعلها تشعر، وأسبغ عليها صفة الحياة الإنسيّة، وعليه أن يسترضيها ويقدّم لها القرابين والنّذور. فظهرت الرّموز المقدّسة والحاجة إلى الأصنام، وساد لديه مبدأ حيويّة الطّبيعة، وهذا هو الشّرط الأول لولادة النّظرة الثّنائيّة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية: إنّ الزّراعة وتربية الماشية تحتاجان إلى إعمال الذّهن أكثر مما يحتاجه الصّيد الذي هو أقرب إلى السلوك الحيواني الغريزي، فمع الزّراعة بدأت اليدان العاملتان

---

[٢٥] ـ فريدريك إنجلز: **دور العمل في تحويل القرد إلى إنسان** .

تتوجّهان بوحي من الذّهن كما يرغب ويريد، وهذا ما جعله يشعر بالثنائيّة في كيانه، وببداية انفصال العمل اليدوي عن العمل الذّهني، وهذا هو الشّرط الثّاني لولادة النّظرة الثّنائيّة للعالم، ومع سيادة هذه النّظرة انتقل الإنسان من السّحر، كنظرة أحاديّة حسّيّة تتركّز على الحياة، على ما هو عيني وواقعي في هذا العالم، إلى النّظرة الثّنائيّة (حيويّة الطّبيعة) التي تتأمّل المستقبل، الحياة المقبلة[٢٦].

ولذا لم يعد الفنّان هنا يصوّر بالعين الواقع القائم، بل أصبح يصمّم بالعقل عالماً جديداً، وبدخول العقل إلى الفنّ تمّ التّخلّي عن الصّور والأشكال العينيّة والأخذ برموز وتجريدات، فلم يعد العمل الفني تصويراً واقعيًّا، بل أصبح رمزاً للفأرة، وحلّت العناصر العقليّة الحسّيّة، وتحوّلت الصّورة إلى تمثيل تجريديّ شكليّ، فمع العصر الحجريّ الجديد دخل الأسلوب الشّكليّ السّكوني القائم على الزّخرف الهندسي، وبقي سائداً طوال فترة الحضارات الزّراعيّة في الشّرق القديم وغيرها، والسّبب في استمرار هذه السّيادة هو دخول المجتمعات البشريّة في مرحلة من التّنظيم هي أنّها خضعت لسيادة الدّولة الأوتوقراطيّة التي تحكم بشكل حديديّ من خلال الملك الكاهن، الذي يرفض التّجديد، هذا من جهة، ومن جهة ثانية إن طبقة الفلاحين بطبعها تميل إلى المحافظة على التّراث وتخاف من التّجديد، وهذا ما سنلاحظه في دراستنا لجماليّات الشّرق القديم، بشكل عام، وللفن المصري بشكل خاص.

---

٢٦ ـ هربرت ريد: م. س ـ ص٣٣ ـ ٣٧. وكذلك: أرنولد هاوزر: م. س ـ ص٣٧.


وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

الفصل الثّاني

فَنُّ الشَّرقِ القَديمِ وَجَمَاليَّاتُهُ

Damascus University

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

مقدّمة في السّمات العامّة لفنون الشّرق القديم.

الفن المصري.

الفن الرافدي.

الفن السومري.

الفن الأكادي.

الفن الأشوري.

الجماليّة الهنديّة.

الجماليّة الصّينيّة.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

مقدّمة في السّمات العامّة لفنون الشّرق القديم

نشأت فنون الشّرق القديم في مرحلة من تاريخ الحضارة البشريّة هي سيادة التّشكيلة الاقتصاديّة الاجتماعيّة العبوديّة، حيث خلّف الإنسان وراءه مرحلة البربريّة وانتقل إلى طور الحضارة، ورسّخ عبر عصور هذه التّشكيلة أركان الدّولة بكل ما تعنيه هذه الكلمة من مؤسّسات وأعراف وقوانين ناظمة للمجتمع، وقد عبّرت هذه الفنون عن التّصوّرات الميتافيزيائيّة والرّؤى الكونيّة لتلك الشّعوب، وعكس فنّ كلٌ منها الواقع الذي عاشه هذا الشّعب أو ذاك على نحو ما في رقعة معينة من الأرض وفي مرحلة معيّنة من التّاريخ، وعلى الرّغم من تأكيدنا على الخصوصيّة الأصيلة لفنّ كلّ شعب من تلك الشّعوب وعلى قدرة هذا الفنّ على عكس واقع الشّعب الذي أبدعه، فإنّنا لا نقصد بذلك أنّ هذا الشّعب أو ذاك لم يتأثر في إبداعه الفنّي بأساليب الإبداع عند جيرانه، أو بنظراتهم الجماليّة، لأنّ تلك الشّعوب كانت قد وصلت في ذلك الزّمان إلى درجة من الحضارة تجاورت فيها الأطر الجغرافيّة المغلقة، وأصبحت قادرة على أن تؤثّر أو تتأثّر بثقافات جيرانها عن طريق الغزو أو التّجارة.

وفي دراستنا اللاحقة لن نتناول فنون كلّ تلك الشّعوب وجماليّاتها، إذ لا يتّسعُ المجال هنا لذلك، كما أنّ غايتنا ليست دراسة تاريخ الفنّ، بل تبيان العلاقة بين نشوء الفنّ والتّعبير الفنّي الذي قدّمته شعوب الشّرق القديم، وبين التّفكير الجمالي (كجزء من الفلسفة) الذي نشأ على يد اليونان، ولهذا قصرنا الحديث بما يساعد على ذلك، أي على تقديم بعض النّماذج الفنيّة وخصائصها (كالفنّ المصري القديم، والفنون الرّافديّة، والفن الهندي، والفنّ الصّيني)، كما قصرنا الحديث على الجوانب البارزة في فنيّات الشّرق القديم وهي النّحت والعمارة

والتّصوير، إذ لا يتّسعُ أيضاً المجال للحديث عن الجانب الجمالي والفني في الأساطير والملاحم الشّعريّة.

على الرّغم من تباعد هذه الفنون في المكان والزّمان، واختلافها في الخصوصيّة الأصيلة المميزة لكل منها فإنّه يمكننا بشكل عام أن نقول: إنّها بمجملها اتّسمت بصفتين متعارضتين هما المحافظة والتّجديد، وقد تعايشت هاتان الصّفتان في تلك الفنون طويلاً، والسّبب في ذلك هو أنّ مجتمعات الشّرق القديم عاشت أسلوبين من الحياة، أولهما: أسلوب الحياة الزّراعيّة الذي اتّسم بنزعة محافظة تجلّت في سيادة الاقتصاد المنزلي، والعقائد الدّينيّة، والاتّجاه الشّكلي في الفن. فالقرية الفلاحيّة المحافظة التي ولدت في وادي النّيل، وبلاد الرّافدين، وعلى ضفاف الكنغ والسّند، كانت تبدع فنونها الزّخرفيّة المنزليّة ذات الطّابع الهندسي الشّكلي، ومن هنا جاء الاتّجاه الشّكلي والصّفة المحافظة في فنون الشّرق القديم[1]. والأسلوب الثّاني هو أسلوب الحياة الحضريّة في المدينة حيث ساد اقتصاد الحرفة والتّجارة، فالمدينة بحكم تجارتها واعتمادها على السّلعة الحرفيّة التي يجب أن تتجدّد لكي تنفسق، وبحكم طبيعة سوقها المتبدلة، وسيادة الاقتصاد النقدي فيها أثّرت في ميادين الحياة الثّقافيّة بشكل عام، وفي الفنّ بشكلٍ خاص، فالقرية الفلاحيّة المشار إليها لم يعد بمقدورها تحت ضغط اقتصاد الحرفة والسّوق والتّجارة أن تبقى منعزلةً عن المدينة، ولذا نشأ في البيئة المنزليّة الرّيفيّة المغلقة صناعة الصّور التّزيينيّة والحلي والأدوات المنزليّة تلبيةً لحاجة السّوق التّجاريّة، وبيوت العبادة، وقصور الأمراء، وبسبب ذلك كلّه ظهر أسلوب في الفنّ أكثر ديناميّةً وتجديداً، ومن هنا جاءت السّمة الثّانية التّجديديّة في فنون الشّرق القديم[2]. كما ظهرت ضرورة تطوير الفن

---

[1] — أرنولد هاوزر: م. س — ص٤١ — ٤٢.
[2] — م . س — ذاته.

المنـــزلي الحرفي، وأصبحت ممارسة هذا الفن ضرباً من المهنة، يرتزق منـــها مـــن يمارسها، وأصبح الفنّان يمارس مهنةً كالحدّاد أو الخذّاء، و لم يعدُّ صانع الفنون هـو السّاحر الصّـــيّاد أو الكاهن كما كان الحال في العصور الحجريّة، ومع ازديـــاد مساحة الأرض الصّالحة للزّراعة وتراكم الثّروة الزّراعيّة بشكل عام وحصرهـــا في أيدي رجال الدّين والأمراء كانت تزداد الحاجة إلى التّرف المنـــزلي. وقـــد أدّى ذلك أولاً إلى زيادة الحذق والمهارة في الصّناعة الفنّـــيّة وبالتّالي إلى ظهور طبقـــة حرفيّة فنّـــيّة، وثانياً إلى تنبه رجال الدّين والأمراء إلى أهمّـــيّة هـــذه الطّبقـــة واستخدامها للعمل في القصور والمعابد لتنتج الصّور والرّسوم والمنحوتات للدّنيـــا والتّرف وللدّين والعبادة. فكان الإنتاج الفنّي نصباً تذكاريّة تخلّد الملوك والأمـــراء والخاصّة الأغنياء، أو تماثيلَ وصوراً تلبّي حاجات طقوس العبادة فتجسّـــدُ الحسة القوى الطّبيعيّة الخيرة أو الشريرة، أو تخلد الكهنة[٣]. لقد كان الملـــوك والكهنـــة كأسياد يلزمون الفنّان بأن يمثّلهم بوقار وجلال، وبأن تكون تماثيلهم وصورهـــم سكونيّة محافظة وبعيدة عن الحركيّة والتّحديد، ولهذا لم يكـــن بمقـــدور الفنـــان كمرتزق وكخادم أن يعبّر عن آرائه، وأن يبدع فنّه بدوافع جماليّة، لقد ارتبـــط الفنّان بالنّظام الكهنوتي، وفُرض عليه ذلك أن يبقى مجهولاً وأن تختفي شخصيّته، ولهذا ظلّ الفنّان ـــ نحّاتاً أكان أم مصوّراً ـــ عاملاً يدويًا ينال التّقديـــر لخدمتـــه ومهارته فقط وليس لكونه موهوباً أو مبدعاً[٤]. هذه السّمات العامّة لفنون الشّـــرق القديم التي عكست علاقة الفنّان بواقعه الطّبيعي والاقتصـــادي ـــ الاجتمـــاعي، وبثقافة عصره، وارتباطه بالسّلطة، نجدها تتجلّى بدرجات متفاوتة الوضـــوح في الفنون الّتي نتحدّث عنها الآن.

---

[٣] ـــ م. س ـــ ص٤٦ ـــ ٤٧.
[٤] ـــ م. س ـــ ذاته.

(١) ـــ الفنُّ المصري . . .

الرُّوح المصريَّة وخصائص الفنِّ المصري:

يذهب **هيجل** إلى أنَّ الرُّوح المصريَّة عجزت عن الإفصاح عن ذاتها، ولهذا جاء الفنُّ المصريُّ رمزاً مغرقاً في السِّرِّيَّة. وعلى الرُّغم من أنَّنا نتحفَّظ على رأي الفيلسوف الكبير، سنعرضه بإيجاز، لأنَّه يشكل جانباً مهماً في الكشف عن سرِّ هذا الفنِّ. يرى **هيجل**: «أنَّ مصر حصرت نفسها في صلة وثيقة مع الطَّبيعة لكنَّها حاولت أن تكسرها»[٥]، لكي تظهر الرُّوح أمام نفسها، وكسر هذا الارتباط تجلّى في فعل الخلق الحضاري الذي مارسه المصريون على جميع المستويات، وبشكل خاص على مستوى الفن، فالرُّوح المصريَّة يتنازعها التَّناقض بين كونها غارقة في الطَّبيعة المادِّيَّة ومأسورة لها، وشعورها بقدرتها على الخلق ورغبتها الملحَّة في التَّحرُّر من ذلك الأسر. ولهذا [فإنَّ السِّمة المميزة لمصر هي هذه الحاجة إلى إظهار الرُّوح لذاته، وإلى تجسده الحقيقي، ولأنَّ هذه الحاجة غير ملبَّاة يسعى المصريون إلى إشباعها في صمت وإلى توكيد ذاتهم من خلال الفنِّ][٦]. ولما لم يجد الرُّوح بعدُ تجسُّده الحقيقي في هذا الفن، جاءت الأعمال الفنِّيَّة غامضةً وخرساء ورمزيَّة. وكلمَّا حاولت الرُّوح الخروج من أسرها والتَّعبير عن مضمونها، [... والسَّيطرة على هذه الرَّمزيَّة وتمثلها بوضوح؛ ازدادت غموضاً وإلغازاً أمام نفسها، وازداد شعورها بالدَّافع إلى العمل لكي تتحرَّر من سجنها ولكي تصل إلى تصور موضوعي][٧]، ولكنَّها لا تفلح. وهكذا تتكرَّر الأعمال الفنِّيَّة الرَّمزيَّة وتتنوَّع عبر سيرورة مصر التَّاريخيَّة القديمة، وكلها

---

٥ ـــ هيغل: **موسوعة الفن؛ الفن الرمزي** ـــ ترجمة جورج طرابيشي ـــ دار الطليعة ـــ بيروت ـــ ١٩٧٩م ـــ ص٨١ ـــ ٨٤.

٦ ـــ م. س ـــ ذاته.

٧ ـــ م . س ـــ ذاته.

نشير إلى المعاناة المريرة للروح في كفاحها من أجل التحرر من الطبيعة. وهذا ما نلاحظه في تماثيل **أبي الهول**، والتماثيل الحيوانية البشرية، وفن العمارة (الأهرامات والمعابد والمدافن) **فأبو الهول** لغز غامض؛ نصفه حيوان، ونصفه إنسان. الرأس البشري يبرز من خلال جسم حيواني، **أبو الهول** يعرض الروح على نحو ما تبدأ في الانبثاق من جانب الطبيعة منتزعة نفسها من الطبيعة ومتأملة ذاتها في حرية دون أن تحرر نفسها تماما من القيود التي فرضتها عليها»، وتأتي التماثيل الحيوانية لتكرر رمزية **أبي الهول**، فالوجه البشري الذي ينبثق من الصورة الحيوانية يؤكد أيضا رغبة الروح — التي رمز إليها بالوجه البشري — في التحرر من الشكل الحيواني المادي. ومرة ثالثة تتأكد هذه الرمزية في فن العمارة، «فالقصور نصفها تحت الأرض»، وهذا رمز إلى ارتباط الروح بالطبيعة، وجوهر الطبيعي هو الموت، «ونصفها الآخر فوق الأرض، في الهواء»، وهذا رمز إلى رغبة التحرر التي لم تثب. فهناك مملكة الموت (الطبيعة) تحت الأرض، ومملكة الحياة (الروح) فوقها. وهكذا فإن **هيجل** يرى أن **الفن المصري يمثل وحدة الارتباط بين الروحي والطبيعي، ويعبر عن الروح المصرية** التي « ... تشعر بأنها مكبوتة وتريد أن تعبر عن نفسها، ولكنها لا تستطيع إلا في إطار الحسي»[٨]، ولما تصل بعد إلى الروح الموضوعي.

هكذا ينظر **هيجل** إلى الروح المصرية وفنها، على أنهما يمثلان مرحلة من تطور الروح المطلق (العقل)، وهو لا يولي أي أهمية للواقع المادي (الطبيعي والاقتصادي) الذي كون هذه الروح على ما هي عليه. والحقيقة أن هناك جملة من الوقائع المادية أسهمت في خلق الروح المصرية، وفي تحديد خصائص الفن المصري الذي جاء تعبيرا عن هذه الروح، وهي: بيئة مصر الجغرافية، وحضارتها

---

[٨] — م . س — ص ٨٧.

الزّراعيّة، والعلاقات الاقتصاديّة الاجتماعيّة، وأخيراً المعتقدات الدّينيّة التي عكست تلك الوقائع، وارتبطت بها ارتباطاً وثيقاً.

لقد أثّرت بيئة مصر الجغرافيّة في تكوين البنية السّيكولوجيّة للمصري القديم، فالحدود الطّبيعيّة الآمنة خلقت لدى المصريّ شعوراً بالأمن والاستقرار جنّبه حدّة الطّبع وقلق النّفس. واتّصاف البيئة بالتّناظر الطّبيعي العجيب، وبتشابه الأرض، خلق في نفسيّة المصريّ حبًّا للتّناظر الهندسي والتّشابه وميلاً إلى الرّتابة، ونفوراً من كلّ ما يقطع سلسلتها. وفي ذلك الوسط الصّحراويّ، وحيث ينعدم المطر تكاد تكون الحياة مستحيلة لولا النّيل، الذي خلق على ضفّتيه شريطاً أخضر حيًّا، يدخل على الدّوام ــ سنويًّا ــ في صراع مع الحياة والموت (أو التّهديد بالموت)، فعندما تنخفض مياه النّيل تهدّد الصّحراءُ (الموتُ) الخصبَ (الحياةَ)، وعندما يفيض، ويتراجع وتبدأ الزّراعة تنتصر الحياة على الموت، هذا الصّراع الطّبيعي المتكرّر الذي عايشه المصريُّ آلاف السّنين خلق في نفسه كره الفناء، وحبّ الخلود، ورسّخ في ذهنه قناعةً بانتصار الحياة على الموت، وحتّى يكون الانتصار مضموناً يجب أن يصحبه العمل[٩]. ضمن هذا الواقع أبدع المصريّون حضارتهم الزّراعيّة ــ العمرانيّة ــ فشقّوا الأقنية وأقاموا السّدود، وكوّنوا تصوّراتهم الميتافيزيائيّة، ومعتقداتهم الدّينيّة، وبنوا المعابد والمدافن احتراماً لملوكهم وآلهتهم؛ آلهة الخصب والحياة.

هذه هي الوقائع التي تكوّنت ضمنها الرّوح المصريّة، وجاء الفنُّ المصريُّ ليعكس هذه الوقائع كلّها دون استثناء «ففيه نحس بوضوح التّشابه والتّناظر

---

[٩] ــ هـ. أ. فرانكفورت وجون. أ. ولسن وتوركليد جاكبسون: **ما قبل الفلسفة** ــ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ــ بيروت ــ ١٩٨٠م ــ ص ٤٤ ــ ٤٩.

الهندسي، والميل إلى الرتابة، كما نجد فيه مناظر الزرع والحيوان، والمظاهر الدينية التي تتجلى في تقديس الآلهة واحترام الموتى والملوك»[١٠].

والحضارة المصرية التي دامت قرابة ما يزيد على أربعة آلاف من الأعوام خضعت لأنواع متعددة من العلاقات الاجتماعية، فعرفت تقسيم العمل والانقسام الطبقي (التراتب الطبقي)، ففي القاعدة تنتشر فئات الشعب الخاضعة البائسة، ثم فوقها الطبقي الوسطى، وفوق هذا يسيطر ذوو الرتب العالية ورجال الدين، وكلهم يتمتعون بغنى وسلطان، وعلى رأس القمة يتربع الملك ــ الإله. هذا التراتب الطبقي الذي كثر فيه العبيد والشغيلة أفسح المجال لظهور ذلك الفن العملاق، فن العمارة والزخرفة؛ القصور للدنيا، للسادة الأحياء فوق، والمعابد والمدافن للآلهة، وللملوك الأموات. والزخرفة والزينة والحلي لكل المترفين أحياء في القصور أو أمواتا في المدافن[١١]. وقد استمر التراتب الطبقي عبر العصور الثلاثة للمملكة المصرية؛ القديمة فالوسطى فالحديثة، «وقد سعى الفنان المصري إلى أن يستلهم من كل عصر ما يمكن أن يشكل إضافة جديدة تعمق من نظرته إلى الحياة، وتغني خصوصية ذلك الفن، إلا أن تلك الإضافات بقيت تتحرك ضمن أطر محددة، ولم يكن في مقدورها أن تتخطى تلك الخصوصية إلا في النادر الأقل، وفي ما لا يعني تحولا عنها أو خروجا عليها»[١٢]، وخصائص الفن المصري الأساسية ترتبط ارتباطا وثيقا بذلك التراتب الطبقي، أي بسيادة السلطة الكهنوتية التي لم تتغير في جوهرها عبر تاريخ مصر القديمة، وأهم هذه الخصائص هي:

---

١٠ ــ م . س ــ ص ٥٤.

١١ ــ إتيان سوريو : م . س ــ ٤٩.

١٢ ــ أرنولد هاوزر: م . س ــ ص ٥٤. وكذلك: إتيان سوريو : م. س ــ ٥٤. وكذلك: عفيف بهنسي: م . س ــ ص٦٢ ــ ٩٠.

١ ـــ إنّ أبرز خصائص الفنّ المصريّ معقوليّة الأسلوب، أو «سيادة الأسلوب التّكميلي»[١٣]، والمقصود بذلك: سيطرة الصّورة الذّهنيّة على الآثار الفنّيّة، وهذه الصّورة هي من موروث العصر الحجري، والطّفوليّة البدائيّة للبشريّة، بمعنى أنّ كلّ موضوع له في ذهن الفنّان صورة تتركّب من عناصر متّسقة فيما بينها، تفرض على الفنّان البدائيّ عند الخلق الفنّي أن يظهرها كلّها، فالبدائي أو الطّفل عندما يرسم مثلاً إنساناً من أحد الجانبين أو مواجهة، فهو يحرص على أن يظهر عناصر الصّورة الذّهنيّة كلّها (الوجه والجذع والذّراعين والرّجلين)، ولهذا تأتي الصّورة الفنّيّة غير متّسقة من النّاحية البصريّة، بل كثيراً ما تكون متناقضة فيما بينها، والسّبب في ذلك هو التّخلّي عن مراعاة مبدأ المنظور، وعن الإحساس بالبعد (العمق) الذي يجسد على اللوحة بالظّلال والتّقاطعات، وقد تخلّى المصريون عن مبدأ المنظور من أجل الوضوح، وجاء تخلّيهم عنه في صيغة تحرم صارم بدا أقوى من أي رغبة كانت تتملكهم في التزام الرّؤية الطّبيعيّة بأمانة. لقد كان الفنّان المصريّ يشعر أنّ الالتزام بالمنظور، ومراعاة البعد (العمق) الذي يمثّل كما قلنا عن طريق الظّلال، وإن كان يتّفق مع الصّورة البصريّة إلاّ أنّه يؤدّي إلى خداع المشاهد، بينما أساليب الفنّ التّجريدي الشّكلي تراعي أصول التّهذيب فتحترم المشاهد، وأخصّ سمة في معقوليّة الأسلوب في الفن المصريّ هي:

٢ ـــ مبدأ المواجهة (المجابهة)[١٤]، والمقصود بهذا المبدأ هو أنّ الصّورة الفنّيّة لجسم البشري (منحوتة أكانت أم صورة) هي «في جميع أوضاعها سواء أكانت واقفة أم جالسة، سائرة أم ساكنة، تبدو مجابهة ومنتصبة بشكل يبقى

---

[١٣] ـــ م . س ـــ ذاته.

[١٤] ـــ أرنولد هاوزر: م . س ـــ ص ٥٤. وكذلك: إتيان سوريو: م. س ـــ ٥٤. وكذلك: عفيف بهنسي: م . س ـــ ص٦٢.

فيه أعلى الرأس مع منبت العنق ووسط الجذع في مستوى واحد "عمودي على القاعدة" وأي تغيير في العمود الفقري، أو أي انثناء نحو اليمين أو اليسار هو محظر»، وبمعنى آخر: إن الصورة يسيطر عليها وجهتا نظر متعامدتان تشكلان زاوية قائمة، تنتظم إحداهما الوجه الأمامي للتمثال، والثانية الوجه الجانبي، من غير أن تتخللهما أي انحناءة أو حركة خارجة عن نطاق التعامد، والتمثال بمجمله يشكل زاوية قائمة مع القاعدة، «فمبدأ المواجهة يتحكم في تصوير الشكل الإنساني، ويتحتم بموجبه أن يكون الصدر بأكمله متجها إلى المشاهد في أي وضع يصور منه الجسم، بحيث يكون الجزء الأعلى للجسم قابلا للانقسام إلى نصفين متساويين عن طريق خط رأسي. ومبدأ المواجهة هذا يطبق في الرسم أيضا، فاللوحة تمتد على مساحة مسطحة على بعدين اثنين، فالكائن الإنساني يرسم من الوجهة الجانبية، بينما الجزء الأعلى يرسم بمجابهة». إن تطبيق مبدأ المواجهة الذي منع في الفن المصري ظهور أي انحناءة أو حركة يمكن أن نلتمس له تعليلا سيكولوجيا وسوسيولوجيا على النحو الآتي:

إن الالتزام بمبدأ المجابهة يتيح مشاهدة أكبر كمية ممكنة من الجسم «المنحوت أو المصور»، وهذا يعني أن الفنان هنا يحاول أن يقدم في عمله أوضح الانطباعات الممكنة وأقلها تعقيدا، لكي يمنع حدوث أي سوء فهم لعناصر الصورة، أو خلط، أو اختفاء لها. فالفنان يحرص على أن يقدم أكمل تعبير عن الصورة، ولهذا فهو حتى عندما يرسم الوجه من الناحية الجانبية، فيرسم العين مواجهة، وذلك لأن العين تمتلك طاقة تعبيرية أكثر من بقية أقسام الوجه، هذا من الناحية السيكولوجية، وأما من الناحية السوسيولوجية فيمكن أن نقول: إن تصوير الجزء الأعلى من الجسم البشري بأسلوب

المواجهة ينطوي على التّعبير عن علاقة مباشرة بين الذّات التي تشاهد والعمل الفنّي، أي ينطوي على احترام الفنّان للمشاهد، وهو بدوره يطلب من المشاهد أن يحترمه. ولما كان الفنُّ المصريُّ ــ كما يقول هاوزر ــ «فنًّا ملوكيًّا، بمعنى أنّه يصور الملوك ويتوجّه إليهم، فهو بالضّرورة لابدّ من أن يراعي قواعد المجاملة واللياقة والاحترام ... وكل فنٍّ يحرص على الشُّهرة والمديح، ينطوي على عنصرٍ من مبدأ المواجهة؛ مواجهة المشاهد والفنّان الذي كلّف بالعمل، والسّيّد الذي تكون مهمة الفنّان إرضاءه، فالعمل الفنّي يتوجّهُ إليه مباشرة بوصفه ذواقة لا تؤثّرُ فيه ألوان الخداع المصطنع التي تتبدّى في الاتّجاه السُّوقيّ الذي يلجأ إلى الإيهام»[١٥].

٣ ــ اتُّهِمَ الفنُّ المصريُّ بسيادة النّزعة السُّكونيّة، والمقصود بذلك هو انعدام الحريّة والتّلقائيّة، وعدم إظهار الصُّورة الإنسانيّة على ما هي عليه في الواقع الطّبيعي، ويلاحظ هذا في مجال النّحت حيث تتبدّى التّماثيل الضّخمة بمظهر جمود العظمة وكهنوتيّتها، ولكنّ سيادة هذه النّزعة تبرّرُ وتدحض عندما ننظر في تاريخ الفنّ المصري، وتأثير تطوُّر العقيدة الدّينيّة فيه، وتطوُّر النّظام الاجتماعي ــ السّياسي؛ فنجد أنّ هذه النّزعة تسم الفنَّ المصريَّ في مرحلة المملكة الوسطى «عندما سيطرت الأرستقراطيّة الإقطاعيّة القويّة، فبدافع وعيها الطّبقي وحرصها الشّديد على السُّلطة قتلت النّزعة الفرديّة الحرّة، ومنعت تأثيرها في الفنّ وكبتت أيّ اتّجاه جديد إلى التّلقائيّة، والحريّة في التّعبير، وفرضت النّزعة السُّكونيّة الجامدة في فنّ البلاط الملكي ــ الكهنوتي»[١٦]، «وهذه النّزعة تعبّرُ عن سيادة نوعٍ أعلى ــ فوق الفردي ــ من النُّظم الاجتماعيّة وعن عالم يدين بعظمته لفضل الملك،

---

١٥ ــ أرنولد هاوزر: م. س ــ ص ٥٥.

١٦ ــ إيتيان سوريو: م. س ــ ص٥٤.

فالطبقة الأرستقراطية الإقطاعية الحاكمة التي ميزت نفسها ورفعتها فوق الطبقات الأخرى نظرت إلى القانون الأخلاقي العام (أيديولوجيتها) نظرة تتعالى على شعور الأفراد ورغباتهم، ومن مبادئ هذا القانون الأخلاقي مظاهر الأصول واللياقة التي هي طريقة الطبقة العليا في تمييز ذاتها، وألا يسمح المرء للآخرين بأن يصوروه على ما هو عليه في حقيقته، وإنما يجعلهم يصورونه حسبما ينبغي أن يبدو عليه لكي يتلاءم مع تقاليد مقدسة معينة بعيدة عن الواقع، وبعيدة عن العصر الذي يعيش فيه»[١٧]، وانسجاما مع هذه الأصول، والمبدأ الأخلاقي العام الذي فرضه الوضع الطبقي، فإن الفنان لا يحق له أن يبدي رأيه في الصور المتعددة التي ينحتها للملك، أو الوزير، أو الكاهن، أو الأمير، بل يجب عليه أن يصور كل واحد من هؤلاء حسبما يريد، ولما كان كل منهم يريد أن يصور حسبما تقتضي أصول اللياقة الأرستقراطية، أي يريد أن يظهر وفقا للأعراف الملوكية،بالمظهر الوقور الرزين الهادئ نفسه الذي يتبدى عليه الملك، لذا جاءت الصور ساكنة جامدة، وكلها متجانسة ذات نمطية واحدة، وغلبت عليها الصفة التمثيلية واختفت منها الخصائص الفردية والملامح التي يمكن أن تعطي كل شخصية ميزتها الخاصة[١٨].

٤ ــ يلاحظ في الفن المصري أنه يميل في تماثيله إلى تصوير الشخصيات في حالة من الشباب الدائم، والسبب في ذلك يرجع إلى العقيدة الدينية، فالمصريون هم أول من قال بخلود النفس، وفكرة الموت كانت تقلقهم، وتعذبهم، وقد حاولوا تحدي الموت بالخلود، فجسدوا هذا الأخير في أعمال التموميساء والتحنيط، وفي نحت تماثيل الآلهة، والملوك في حالة الشباب الدائم، وكأنها

---

[١٧] ــ أرنولد هاوزر: م . س ــ ص ٥٢.

[١٨] ــ إتيان سوريو: م . س ــ ص ٧٢. وكذلك: أرنولد هاوزر: م. س ــ ص٥٣.

تتحدَّى الزَّمن، وتستعيضُ بخلودها الجامد في الصَّخر الأصمِّ عن كلِّ ما ينتابُ الجسم من فساد، وتفسخ وتحلُّل، بفعل الزَّمن[١٩]. ولما كانت الرُّوح — كما يعتقدون — ترجع بعد هلاك الجسد، فمن المستحسن أن ترجع إلى جسدها الشَّاب.

على الرُّغم من سيادة هذه الخصائص العامَّة في الفنِّ المصريِّ، فإنَّه في بعض مراحله قد أدخل بعض التَّنويعات المخالفة لتلك الخصائص، ولكنَّها لا تمسُّ جوهرها العام السَّائد، وقد ارتبط ظهور هذه التَّنويعات بتطوُّرٍ جزئيٍّ في الحياة الاقتصاديَّة وأنظمة الحكم والمعتقدات الدِّينيَّة، ففي بعض الأعمال الفنِّيَّة الكبرى التي ترجع إلى عصر المملكة القديمة كتمثال «**الكاتب الجالس القرفصاء**» في متحف اللوفر، والتِّمثال المسمَّى «**شيخ البلد**» نجد فيهما نظرة حيويَّةً، وحرِّيَّةً في الشَّكل والموضوع[٢٠]. وهذا خروجٌ عن النَّزعة السُّكونيَّة التي سادت عصر المملكة الوسطى، كما نجد، في عصر المملكة القديمة، منحوتات ونقوشاً تتمتَّعُ بغنًى كبير في السِّمات الفرديَّة، ومطابقتها للواقع الطَّبيعي، والسَّبب في ذلك هنا يرجع إلى عقيدة الخلود المصريَّة، التي ترى أنَّ المتوفَّى سيحيا من جديد وتحلُّ روحه في تمثاله، فالفنَّان هنا ملزمٌ بأن يجعل تمثال الميت مطابقاً ومماثلاً للشَّكل الحقيقي الطَّبيعي الذي كان عليه في حياته، لكي تهتدي إليه الرُّوح بعد المسوت، فلا تضلُّ ولا تدخل تمثالاً آخر، ونزعة مطابقة الطَّبيعة نجدها تظهرُ مرَّةً ثانيةً في عصر المملكة الحديثة، عصر **أمنحوتب الرَّابع «أخناتون»**، لكنَّ السَّبب هنا يرجع إلى التَّجديد الذي تبنَّاه **أخناتون**، والثَّورة التي قادها على التَّقاليد الكهنوتيَّة الجامدة في العقيدة الدِّينيَّة، وفي الفنِّ، فمنه تعلَّم الفنَّانون حبَّ الحقيقة، وبذلك تحرَّروا من الأسلوب السُّكوني الجامد، وأصبحوا يميلون إلى اختيار موضوعات

---

[١٩] — إتيان سوريو: م . س — ص ٦٦.

[٢٠] — عفيف بهنسي: م . س — ص ٦٤.

جديدة، ومواقف جديدة، تتناول الحياة الفردية الروحية الباطنة، وإلى تصوير شخصيات تظهر على وجوهها المشاعر والأحاسيس المرهفة الخيوية[٢١]. وبدأت تظهر لديهم البوادر الأولى لمراعاة مبدأ المنظور في الرسم، والاهتمام بالمناظر الطبيعية، والميل إلى تصوير أحداث الحياة اليومية ومتعتها ومباهجها، وما تستلزمه كالحلي والنقش على صناديق الزينة والأسرة وقوارير الطيب[٢٢]. ولكن على الرغم من جدة كل شيء حيث الموضوعات تعبر عن عالم جديد، والوجوه تعكس روحا جديدة، وحساسية جديدة، فقد بقي هذا الفن يتمسك (بمبدأ المواجهة ...ة) والنسب تتحدد وفقا للمكانة الاجتماعية التي يحتلها الشخص المراد تصويره، مع تجاهل تام للواقع الطبيعي، فاللوحة المشهورة **لأخناتون** مع أسرته تختفي منها الصفة السكونية الباردة، إذ تعبر عن مواقف الحياة العادية، وتسودها روح إنسانية عميقة تتجاوز المفاهيم السابقة لأنماطها من اللوحات، ولكنها مع ذلك بقيت أثرا خاصا بالسادة، **فأخناتون** يظهر فيها بحجم يساوي ضعف الحجم الطبيعي، ويدير صدره للمشاهد، لقد خلقت اللوحة على صيغة قانون المواجهة.

وأخيرا نقول: إن الفنان المصري اتبع في عملية الخلق الفني أسلوبين اثنين: الأسلوب التقليدي السكوني الجامد الذي خلق بموجبه تماثيل الآلهة والملوك، والأسلوب الحر القريب إلى التلقائية والواقعية، وصور به العامة من الناس، وهم يقومون بأعمالهم اليومية. وهذا التمايز بين الأسلوبين حددته الطبيعة؛ طبيعة الموضوع وطبيعة الثقافة الأرستقراطية.

---

٢١ ــ أرنولد هاوزر: م . س ــ ص ٥٨، ٥٩، ٦٠.

٢٢ ــ إتيان سوريو: م . س ــ ص ٦.

(٢) ـــ الفنُّ الرَّافدي . . .

مقدِّمة أوَّلية لفهم الفن الرَّافدي

تؤكِّدُ الأبحاثُ الأثريَّة أنَّ بلاد ما بين النَّهرين قد سكنها الإنسان الأول في العصرين الحجريين القديم والحديث، فقد عثر في جنوب العراق على لقى حجريَّة مغرفة في بدائيَّتها، يرجع تاريخها إلى ١٠٠ ألف سنة ق.م، (إلى العصر الحجري القديم). كما عثر في المنطقة نفسها على آثار حجريَّة ترجع إلى ١٠ آلاف سنة ق.م، (إلى العصر الحجري الحديث)، وحسب ما يؤكِّد التَّاريخ المكتوب أنَّه منذ ٦٠٠٠ ق.م، أي منذ اكتشاف المعدن وحتَّى سنة ٥٠٠ ق..م تعاقبت على المنطقة أقوام متعدِّدة، تشابهت حضاراتها الزِّراعيَّة ومعتقداتها الميثولوجيَّة، وبنيتها النَّفسيَّة، فمن المحتمل أن يكون اختراع الزِّراعة لأوَّل مرَّة في تاريخ البشريَّة قد ظهر في هذه المنطقة لما تتميز به من خصوبة، الأمر الذي ساعد على ازدهار الزِّراعة لاحقاً وتطويرها بشكلٍ مستمرٍّ. ولكن بالمقابل تتصف المنطقة بطبيعة مضطربة غير آمنة، تبيد في لحظة ما بني في سنوات، فالسُّيول والفيضانات السَّنويَّة لدجلة والفرات، والعواصف الغباريَّة الهوجاء، والشَّمس المحرقة التي تشقِّق الأرض وتميت المزروعات، كانت تبدو لإنسان ذلك الزَّمان كقوى كونيَّة خارقة تتحدَّى يديه من جهة فلا يستطيع أن يفعل شيئاً، وتتحدَّى من جهة أخرى عقله، إذ تبدو له قوى مقلقة خارجة عن إطار معرفته الحسِّيَّة الملموسة[٢٣]. هذا الواقع الطَّبيعي غير الآمن يحتمل أن يكون قد أسهم في تكوين الطَّبع النَّفسي للعراقي القديم، فجاء قلقاً حذراً، حادَّ الطَّبع والمزاج. كما أنَّ استمرار عمليَّات الهدم المتوالية التي عايشها عبر أحقابه التَّاريخيَّة خلقت في ذهنه قناعة راسخة بأنَّ الحياة أيَّام معدودة، وكل شيء إلى فناء، ولا يمكن الاطمئنان إلى شيء. ولكن على الرُّغم من ذلك

---

[٢٣] ـــ نوركيد جاكبسون: **ما قبل الفلسفة** ـــ م. س ـــ ص١٤٧.

كله فإنه لم يكن بالمستسلم، فألح على بناء حضاراته المتعاقبة، وحاول أن يفهم طبيعة الكون، فخلق معتقداته الميثولوجية، وكون نظرته للعالم مستوحاة من ذلك الواقع، أو إذا جاز التعبير مفصلة على حجمه. لقد تكون في المجتمع الزراعي الرافدي نمط سياسي ديمقراطي بدائي، يتولى السلطة فيه مجلس عام، وفي مثل هذا المجتمع وفي تلك الحقبة كان ينظر إلى قوى الطبيعة كآلهة، ككائنات حية لها شخصيتها وفرديتها وإرادتها، وهي بالتالي تتشاور وتتحاور في أمر إدارة هذا الكون الذي هو بدوره مجتمع حي أو دولة، وعلى هذا نظرت الميثولوجيا الرافدية إلى الكون بجملته على أنه سلطة مكبرة تدير مجتمعا حيا كبيرا، يشبه السلطة الصغيرة، التي تدير المدينة الزراعية الرافدية[٢٤].

ومثلما يحدث في المجتمع الصغير من اتفاق أو صراع كذلك يحدث في مجتمع السماء بين القوى الطبيعية ــ الآلهة ــ وهكذا فإن العقيدة الميثولوجية الرافدية تعكس بصدق الواقع الاقتصادي ــ الاجتماعي لسكان الرافدين كشعوب بدوية انتقلت إلى طور الحضارة، ومارست ديموقراطيتها البدوية البدائية، وهنا يصدق قول **أرسطو**: [إن البشر يتصورون أن شكل الآلهة هو في شبههم، وإن طريقتها في الحياة هي شبه طريقتهم][٢٥]. لقد جاء الفن الرافدي معبرا عن هذا الواقع الموصوف على هذا النحو. إن الطابع العام للفن الرافدي ــ حتى على الرغم من بعض الفوارق الجوهرية بين فنون الأقوام المتعاقبة التي نشأت بفعل التطور ــ يتميز في جهد الفنان (المعمار أو المهندس، أو النحات، أو النقاش) للتكيف مع تلك الطبيعة التي تستعصي على الضبط، فتحتبا للدمار الاقتصادي، والفواجع البشرية التي كانت تسببها الفيضانات لجسأ المعماريون والمهندسون إلى بناء المنشآت ذات الأهمية على ربوات اصطناعية تحميها من

---

[٢٤] ــ م . س ــ ص ١٥٠، ١٥٧، ١٥٨.

[٢٥] ــ م . س ــ ص ١٦٠.

تلك الفيضانات، وبرعوا في شقّ القنوات لتصريف المياه، وفي بنـــاء السُّـــدود. وصفاء الجو في المنطقة دفعهم إلى تأمُّل السَّماء ورصد حركة الكواكب، وبالتَّـــالي إلى الاهتمام بالرِّياضيَّات واستخدامها في فنّ العمارة الهندسيَّة؛ وندرة الغابـــات جعلت العمارة الرَّافديَّة تستغني عن السُّقوف الخشبيَّة المستوية، وعـــن مســـاند النَّوافذ والأبواب، وتقيم الأقواس المعقودة، والسُّقوف المقببة من الآجرّ والطّـــين، وندرة الجبال في الوسط والجنوب أدّت بالمعمار الرَّافدي إلى اســـتعمال الطّمـــي المحروق أو المجفّف بالشَّمس. وتوفر هذه المادّة أدّى أيضاً إلى ظهور فنّ متميز هـــو فن الأختام الأسطوانيَّة، الذي يكاد يعطي وحده صورة دقيقة عن طبيعة الحيـــاة الزِّراعيَّة والتِّجاريَّة في ذلك الزَّمان[٣٦]. ونقول أخيراً: **إنّ افتقار المنطقة إلى الحجـــر والغابات اللّذين يحتاجهما فنّا النّحت والعمارة، قد أثّرَ بشـــكلٍ جوهـــريٍّ في طبيعة الفنّ الرَّافدي، ولكن على الرُّغم من هذا الافتقار فقد أبدع إنسان تلك الحضارات فنّه المتميِّز الّذي يقف بجماليّته، وقدرته التّعبيريّة على قدم المســـاواة مع الفنون القديمة الأخرى.**

هذه المقدِّمات الأوليَّة التي ســـقناها حول الواقـــع الطّبيعـــي لبـــلاد الرَّافدين، والبنية النَّفسيَّة، والعقيدة الميثولوجيَّة، والطّابع العام للفنّ الرَّافـــدي، يمكن أن تساعدنا على فهم مدارسه بدءاً من الفنّ السُّومري وانتـــهاءً بـــالفنّ الآشوري.

(٣) ـــ الفنّ السُّومري . . .

جاء وريثاً لفنّي العصرين الحجريين القديم والحديث، سكن السُّـــومريون جنوب العراق، ويحتمل أن يكونوا قد جاءوا من غـــرب جبـــال إيـــران نحـــو ٤٠٠٠ق.م، أو قبل ذلك، وأسّسوا حضارتهم التي تميزت بإبداعهم وتطويرهم لمـــا

---

[٣٦] ـــ عفيف بهنسي: م . من ـــ ص١١٠، ١١٩.

يعرف بالكتابة المسمارية، وتركوا خلال تاريخهم الحضاري فنا يتميز برمزيته وواقعيته بحسب مرحلتيه الحضاريتين اللتين مر بهما.

في المرحلة الأولى ... اتسم الفن السومري بنزعته التجريدية، وميله إلى البساطة، فلم يحفل الفنان هنا برسم التفاصيل التشريحية للتمثال أو الصورة، بسبل اهتم بإبراز المظهر الرمزي الذي يشير إلى الاحترام والخشوع. وهذا ما عبر عنه تمثال الإله (أبو وزوجته، ٣٠٠٠ق.م، تل أسمر)، ثم التماثيل التابعة لمعبد، [ونلاحظ في هذه التماثيل كلها وقفة الاحترام المجانبة للمشاهد، وضم اليدين إلى الصدر، ورفع الأكتاف، وجدية الوجه، وضم الرجلين والقدمين][١٧]. إن طابع الخشوع الذي تتصف به تماثيل هذه المرحلة يحتمل أن يكون سببه: [المعاناة التي كان يتحملها الكاهن الذي تفشل ممارساته السحرية في استنزال المطر وزيادة الخصوبة، جعلت كل النماذج الفنية تأتي تعبيرا عنها][١٨]، ولهذا جاء الفن السومري في هذه المرحلة رمزيا تجريديا وبعيدا عن الواقعية، وهذا ما نلاحظه في اللوحات المنقوشة النافرة: **مسلة العقبان، لوحة النسور** (متحف اللوفر ـ باريس)، وتصور انتصارات الملك **إي أناتم**، ثم **لوحة مدينة لاغاش، ولوحة الملك أنغور**؛ وكلها ترجع إلى ٣٠٠٠ق.م، وتبدو فيها الشخصيات بصورة رمزية، ولم تراع قواعد المنظور، ثم اللوحة التصويرية المسماة بـ **الحرب والسلم أو الراية**، المحفوظة في المتحف البريطاني، تبدو على الرغم من بدائيتها ذات تعبير جميل، وتوضح مضمون التناقض والاختلاف في حياة الناس وسلوكهم أيام الحرب والسلم[١٩].

---

١٧ ـ عفيف بهنسي: م . س ـ ص ١٣٥.

١٨ ـ بلند الحيدري: **زمن لكل الأزمنة؛ نظرات وآراء في الفن** ـ بيروت ـ ١٩٨١م ـ ص٩.

١٩ ـ عفيف بهنسي: م . س ـ ص ١٤٣.

وفي المرحلة الثّانية: اتّسم الفنُّ السُّومريُّ بالتّقرُّب من الأسلوب الطّبيعي والواقعي، وبالاهتمام بتفاصيل جديدة في الشّعر والأردية والتّشريح، وأشهر تماثيل هذه المرحلة هي تلك التي صنعت للملك الحكيم **كوديا** الذي شجّع الأدباء والفنّانين، وأجملها التّمثال الذي يبدو فيه **كوديا** جالساً على كرسيٍّ وقد اعتمر عمامةً ووضع يده اليمنى فوق اليسرى، وتحت أظافرها بوضوح، ومن تحت الرّداء بانت الرجلان ملتصقتين، ونقشت على مقدّمة ردائه بالكتابة المسمّاريّة إنجازاته[٣٠]. لقد استطاع الفنّان السُّومريُّ في هذا التّمثال أن يضفي علامات الهيبة والوقار على شخصيّة الملك، وعمق نظرته. ومما يزيد التّمثال هيبةً بساطته وخلوّه من الزّخرفة. **في هذا المرحلة الثّانية نلاحظ في الفنّ السُّومريّ استخدام الفنّان للمنظور، وميله إلى الإيجاز، وإلى رفض استخدام التّفاصيل الزّائدة، وإلى الموازنة بشكلٍ دقيق بين الحركة والغاية المتوخّاة منها في التّعبير، واستخدامه جزئيّات الوجه واليدين لإعطاء المعنى التّعبيري الذي يريده**[٣١]. وهناك ميزة في الفنّ السُّومريّ هي العلاقة بين الأدب والفنّ، التي يمثّلها هذا الفنُّ في عملين هما: (صورة إلهة الأرض، إلهة الخصب)، أو السّيّدة الوالدة كما تسمّيها الأسطورة السُّومريّة، وقد بدت في اللوحة وهي تحمل طفلاً وظهر من تلافيف ثوبها أطفالٌ آخرون، وتناثرت حولها الأجنة، والعمل الثّاني هو **تمثال أنكيدو**، البطل الأسطوري، صديق **جلجامش**، وقد جسّد فنّيًّا في تمثال من رخام نادر الوجود[٣٢].

٣٠ ــ بلند الحيدري: م . س ــ ص١٠ ــ ١١.
٣١ ــ بلند الحيدري: م . س ــ ص ١٠. وكذلك: عفيف بهنسي: م . س ــ ص ١٣٦.
٣٢ ــ بلند الحيدري: م . س ــ ص ١١.

(٤) ـــ الفن الأكادي (٢٣٤٠ ـ ٢١٨٠ ق.م)

يتداخل هذا الفن مع الفن السومري، لأن فترة الحكم الأكادي تداخلت مع فترتي السيادة السومرية الأولى والثانية، فالأكاديون حكموا على أنقاض المملكة السومرية الأولى من عام ٢٣٥٠ـ٢١٥٩ق.م، وبعد ذلك عاد السومريون للحكم ثانية على يد الملك الحكيم **كوديا**. فتداخل الفن والحضارة الأكاديان مع الفن والحضارة السومريين. ترك الأكاديون عددا كبيرا من الآثار الفنية النحتية والتصويرية التي تمثل معتقداتهم ونمط حياتهم، وانتصارات ملوكهم، وأشهر هذه الآثار عملان يخصان الملك **نارام سين** الأول، وهو نصبه، ويعد من روائع النحت الأكادي، والثاني لوحة تمثل انتصاراته، وهي مثال رائع عن النقش النافر[٣٣]. وتقدم الأختام الأسطوانية دليلا صادقا على براعة الأكاديين في فن التصوير. وعلى الرغم من أن الفن الأكادي اقتبس الكثير من الفن السومري، إلا أننا نلاحظ هنا أن **الفنان قد امتلك قدرة على إحساسه بالنسب الذهبية بين أجزاء الجسم الذي يرسمه أو ينحته**[٣٤]، وينجلى هذا في الأثر الفني المعروف «**رأس سرغون البرونزي**». كما يلاحظ أن **الرمزية التي طغت على الفنان السومري قد ابتعد عنها الفنان الأكادي ومال إلى الواقعية سواء أكان ذلك في التصوير أم في النحت**[٣٥]. [وهذه الواقعية أغنت أعمال الفنانين الأكاديين بالحيوية والحركة العارمة والدقة في إبراز التفاصيل التخصصية، وضبط نسب الأعضاء بعضها إلى

---

٣٣ ـــ عفيف بهنسي: م . س ـــ ص ١٣٧.
٣٤ ـــ بلند الحيدري: م . س ـــ ص١٠.
٣٥ ـــ م . س ـــ ذاته.

بعض كالرّأس بالنّسبة إلى الجذع ... إلخ]. ولهذا ذهب بعضهم إلى عدّ **النّحّات الأكّاديّ واضع أسس الدّراسة الواقعيّة في فنّ النّحت**[٣٦].

(٥) ــ الفنُّ البابلي ...

البابليُّون قومٌ هاجروا من بادية الشّام إلى العراق، وأسسوا مملكتهم التي شملت العراق بكامله، وجعلوا عاصمتهم بابل، ولم يزدهر الفنُّ البابليُّ إلاّ في عصر حمورابي ١٧٩٢ــ١٧٥٠ق.م، والمعروف بشرائعه. ورثت بابل كلَّ النّتاج الحضاريّ الذي تركته سومر وأكاد، وقد وصل التّطور الاقتصاديُّ في بابل إلى درجة عالية، فقد بني هذا الاقتصاد على التّجارة والصّناعة (الحرف اليدويّة)، وتعقّدت العلاقات الماليّة بعض الشّيء، فنشأ لأول مرّة في التّاريخ تنظيم مصرفي بدائي، وبلغت التّجارة ومسك الدّفاتر والائتمان المالي درجة عالية[٣٧]. ضمن هذا الواقع الاقتصادي الحضاري المرن، يفترض أن يأتي الفنُّ البابليُّ متحرّراً متطوّراً ومتقدّماً على سابقيه السُّومري والأكّادي، ولكنّنا لا نجد ذلك، بل نجده على العكس يأخذ طابعاً شكليًّا صارماً، والسّببُ كما يبدو هو أنّ الحكم المطلق كان أشدّ صرامة، والرُّوح الدّينيّة كانت على أعلى درجة من التّزمّت، فدور الحاكم المتسلّط، والكاهن المتزمّت كان أقوى من دور التّاجر المتحرّر. وهذا ما أدّى إلى خنق النّزعة الفرديّة المتحرّرة، وخنق النّزعة الواقعيّة[٣٨]. ولهذا جاء الفنُّ البابلي متّسماً بنزعةٍ تجريديّة عقلانيّة تجلّت في الابتعاد عن الواقعيّة، وهذا ما نلاحظه في المظاهر الآتية:

١ ــ **الابتعاد عن مراعاة النّسب عند نحت الوجه البشري**، فالنّحّات البابلي «لم يقتصر على عرض الهيئة البشريّة عن طريق الالتزام الدّقيق بمبدأ

---

[٣٦] ــ م . س ــ ذاته.
[٣٧] ــ أرنولد هاوزر: م . س ــ ص ٦٣.
[٣٨] ــ م . س ــ ص ٦٤.

المواجهة، بحيث تدار الرأس لإظهار المنظر الجانبي كما هو الحال في الفن المصري، بل إن الأجزاء المميزة للوجه، وهي الأنف والعين تكبر إلى حد بعيد، على حين أن السمات الأقل أهمية، كالجبهة والذقن تصغر جدا»[٣٩].

٢ ـ **الابتعاد عن نحت الأجزاء** لأنها تعطل القدرة على الإيحاء بما للأعضاء من إمكانات على الحركة، ولأن التركيز على التفاصيل التشريحية يعرقل التفرج على العمل ككل. كما أن شخوص موضوعاته وأشكالها تأخذ عنده حجومها من دلالتها المعنوية، والرمزية التي سعى لأن يهبها إياها. فقد تكون العقرب بحجم الكلب، والشجرة بطول الأفعى الممدودة تحتها، وذلك بحسب الغاية التي قصد الفنان إيحاءها[٤٠].

٣ ـ **ميل النحت البابلي إلى استخدام أجزاء متداخلة لحيوانين**، مثلما نجد في **الثيران المجنحة** حيث يبدو الحيوان بخمس أرجل، أربع منها متحركة جانبية واثنتين ثابتتين من الأمام، «والغاية من هذا التجسيد الفني المخالف للقانون الطبيعي ترجع إلى دوافع عقلية خالصة، هي أن يوصل إلى المشاهد من جميع الجوانب صورة شكلية للموضوع تتميز بأنها تامة مكتفية بذاتها، وكاملة من الناحية الشكلية»[٤١].

ويلاحظ أخيرا **ميل الفنان البابلي إلى «استخدام الرموز الجزئية كدلالة تعبيرية عما تقدمه الأسطورة**، فقد يرسم وجه الإله على شكل ورقة عباد الشمس أو بعين واحدة تعبيرا عن الشر أو غير ذلك بحسب ما تقتضيه الحالة التعبيرية»[٤٢]. ومن أمثلة أعمال النحت الأسطورية **تمثال الإلهة لينجال** تظهر على

---

٣٩ ـ م . س ـ ذاته.

٤٠ ـ بلند الحيدري: م . س ـ ص ١٢.

٤١ ـ بلند الحيدري: م . س ـ ص١٢. وكذلك: أرنولد هاوزر: م . س ـ ص٦٤.

٤٢ ـ بلند الحيدري: م .س ـ ص ١٢.

شكل بومة بجنّحة ولها أرجل، وهي ذات قوة مرعبة، وتحمل بيدها مقياساً تسدّر الإنسان بقرب أجله[٤٣]. وأهمُّ المنحوتات البابليّة النّصب الحجري الذي نقشت عليه شريعة **حمورابي** ١٧٥٠ق.م، وفي أعلاه يظهر **حمورابي** أمام إله النّور والحقّ[٤٤]. (والنّصب محفوظ في متحف اللوفر بباريس).

(٦) ... الفنُّ الآشوري . . .

جاء الفنُّ الآشوريُّ في بداياته الأولى متأثّراً بالفنّ السُّومريّ والبابليّ، ويلاحظ التّأثير السُّومريُّ في المنحوتات ذات الطّابع الدّيني، والتّأثير البابلي في الأختام الأسطوانيّة وأعمال الحفر التي تحاكي كلُّها الأعمال الفنّيّة المعروفة في عصر **حمورابي**، وأوضح مظهرٍ للتّأثير البابلي هو سيادة التّجريديّة العقليّة التي تجلّت في استخدام الأسلوب نفسه الذي لجأ إليه البابليّون في تجسيم الحيوانات الأسطوريّة، وفي نحت الحيوان برأس إنسان وبخمس أرجل، بحيث يبدو التّشكّل متكاملاً من كلّ الجهات، ويعبّر عن هذه الأسلوب أروع منحوتات الفنّ الآشوري التي عثر عليها في دور **شاروكين** في خورسباد، وفي نينوى، وهي مجموعة الأسود والثّيران المجنّحة ذات الرّأس الإنساني[٤٥]. ولكن فيما بعد نلاحظ استقلاليّة الفنّ الآشوري التي تجلّت في توجيه العناية بمظاهر البطولة، والتّحلّي عن مظاهر الاحترام والخشوع الدّينيّة البادية في التّمثال السُّومري والمعبّر عنها بعقد الأيدي على الصّدر، ورفع الكتفين، لقد اختفت هذه المظاهر في التّمثال الآشوري، وحلّت محلّها اليد الممدودة التي تقبض على السّياط بقسوة حديديّة صارمة، وبدا الوجه عابساً متشنّجاً، حادّ التّقاطيع، تظهر فيه بوضوح نظرات

---

[٤٣] ــ عائدة عارف سليمان: م . س ــ ص ٧٩.
[٤٤] ــ عفيف بهنسي: م . س ــ ص ١٣٨.
[٤٥] ــ م . س ــ ص ١٤٢.

الحزم والصرامة[٤٦]. والآثار الفنية التي تعبر عن هذا التحول هي تماثيل **الملك شلمنصر الثالث** التي عثر عليها في آشور، ثم النقوش النافرة التي تبدو وكأنها تماثيل، وعثر عليها في خورسباد كنقوش **الملك سرغون الثاني**، وهي تجمع كل الخصائص الاستقلالية التي أشرنا إليها، ففي لوحة جميلة مشهورة تحمل اسم البطل الأسطوري **جلجامش** الذي اشتهر بقوته وحمايته للحيوانات الضعيفة، يبدو **جلجامش** واقفا بقامة منتصبة عملاقة، ووجه حديدي، يعصر بيده اليسرى أسدا، ويحمل بيده اليمنى سوطا، وبانت من تحت الرداء الرجلان بعضلاتهما المنتفخة وأعصابهما المتشنجة[٤٧]، **إن أهم ما يمتاز به هذا الفن هو إظهار القوة العضلية والسعي وراء الدقة التحتية في الأجزاء، لقد امتلك الفن الآشوري وحده، من بين كل المدارس الفنية القديمة، القدرة العالية على تجسيد مفهوم القوة والقسوة، وكان بذلك يعكس طبيعة السلطة التي كان يخضع لها المجتمع الآشوري**[٤٨]. وفي المرحلة الأخيرة لتطور هذا الفن نجده يتقدم خطوة أخرى في تصوير الموضوعات الدنيوية والواقعية، فتسجل الصور والنقوش الجدارية أساطير البطولة للملوك في الحرب وفي قنص الأسود، كما هو الحال في نقوش نينوى وكلش التي تسجل بطولات **آشور ناصربال**، ومشاهد صيده، وكذلك النقوش التي تصور معارك ومشاهد صيد **آشور بانيبال**، ويلاحظ في هذه النقوش أن التصوير الآشوري قد ارتقى إلى مستوى الواقعية المعبرة، وأنه يتميز بالروح الطبيعية والحيوية المثيرة، وذلك فيما يتعلق بالحيوانات المصورة، ولكن الأشكال البشرية بقيت تصور

---

٤٦ ـ م . س ـ ذاته.

٤٧ ـ م . س ـ ذاته.

٤٨ ـ أنطون مورتكات: **تموز** ـ ترجمة توفيق سليمان ـ ١٩٨٥م ـ ص٧٢، ٧٢.

بالطُّريقة الصَّارمة نفسها، بالزِّي نفسه والشَّكل الذي كان يبدو عليه الإنسان قبل ألفي عام[٤٩].

إنَّ راسب العصر الحجري الذي صوَّر الحيوان بصورة أقرب إلى الطَّبيعة مما صور الإنسان بقي سائداً في الفنِّ الآشوري وفي أغلب الفنون الشَّرقيَّة القديمة، والسَّبب في ذلك هو أنَّ كلَّ شيءٍ في العالم القديم، (الحضارات الزِّراعيَّة القديمة الأولى) كان يدور حول الحيوان، ولم يكن الإنسان موضوعاً للعرض الذي يعتمد على عنصر التَّصميم، بينما في العصور اللاحقة (في اليونان) أصبح الإنسان هو موضوع العرض الفنِّي وأنموذجه.

الجماليَّة الهنديَّة

يمتاز الفنُّ الهنديُّ عن فنون الشَّرق القديم بميله إلى تصوير الحياة الاجتماعيَّة، والتَّعبير عن الرُّؤى الكونيَّة، والمعتقدات الدِّينيَّة وطقوسها، ونجد هذا كلَّه فيما خلَّفه المعماريُّون من أبنية عملاقة تثير الدَّهشة بأعمدتها الشَّامخة بجلال، أبنية «شيِّدت طلباً للعبادة، والعزلة، ورغبة في التَّأمُّل، والابتعاد عن متع الدُّنيا، والسُّمو بالنَّفس، أو فيما تركه النَّحَّاتون والمصورون على واجهات تلك الأبنية وجدرانها من تماثيل ونقوش سكبوا فيها عواطفهم النَّبيلة ومشاعرهم الإنسانيَّة الصَّافية»[٥٠].

وأبرز ما يُلاحظُ في الجماليَّة الهنديَّة هو قدرتها على استغلال مبادئ الهندسة وقوانينها، فعلى أساسها أُبدعت أشكالٌ متنوِّعةٌ بلغت درجةً عاليةً من الأناقة واللطافة تتجلَّيان بشكلٍ خاصٍّ في تماثيل الجسم النِّسويِّ وقدرتها على «المزج بين لونيَّات عاطفيَّة وشعوريَّة متناقضة، فوفَّقت بين ما هو مرعب وغزلي، وحانق

---

[٤٩] ـ عائدة عارف سليمان: م . س ـ ص ٨٠. وكذلك: عفيف بهنسي: م . س ـ ص١٤٥. وكذلك: أنطون مورتكات: م . س ـ ص ٧٢ ـ ٧٤.

[٥٠] ـ بلند الحيدري: م . س ـ ص ٣٥.

وخارق للمألوف، وهائج ومحزن، **والفن العظيم هو ذاك الذي ينجح في التوفيق بين عاطفتين متناقضتين** كالحب والحقد أو كالبطولة والحنين المرهف ... وغير ذلك من المشاعر المتناقضة[٥١].

لقد استطاع الفن الهندي القديم أن يعبر عن أدق خلجات النفس البشرية وخباياها بطريقة رائعة ورقيقة، فصور في لوحاته دقائق حياة الناس الخاصة، ووصف عواطفهم الرقيقة الخافية، وسجل التلاوين الدقيقة والناعمة في الحب والبراءة الساذجة، ورسم للطبيعة الساحرة أنضر اللوحات التي تحاكيها أو تفوقها جمالا وجلالا[٥٢]. كل هذا الذي عبر عنه الفنان الهندي كان تحقيقا لمطلب فرضته الروح الهندية التي اعتبرت أن ممارسة الفن هي نشاط روحي محض، يتوخى في جوهره محاولة إصلاح العالم وإنقاذه من وهدة الانحطاط الذي يتردى فيه، وترتب على هذا الاعتبار أن نظرت إلى الفنان كقديس يخفف البلوى عن المعذبين، أو كطبيب روحاني يداوي ما سقم من النفوس، وبهذا يكون الإبداع الفني ضربا من الألق والفرح الروحي يستجيب بهما الفنان ليس لذاته وعواطفه، بل للدواع خارجة عن ذاته وهي أنه يغدق الفرح ويشبع الحاجات الجمالية عند الآخرين. فالإبداع الفني يكون هنا ضربا من التجربة الصوفية تحمل الفنان مسؤولية أخلاقية، وتطلب منه أن يصوغ الوجود ويعيد خلقه على نحو متألق خال من الشر والقبح[٥٣].

إن جمال الفن الهندي الموصوف على هذا النحو هو صاف «كصفاء المرأة عقب الولادة أو أثناء استغراقها في النوم»، ولكنه جمال الضعف أو الوهن لأنه

---

٥١ — إتيان سوريو : م . س — ص ١٩١ — ١٩٢.
٥٢ — هيغل: م . س — ص ٦١.
٥٣ — إتيان سوريو : م . س — ص ١٨٧، ١٩١، ١٩٢.

جمال الرُّوح الخالمة التي لم تستيقظ و لم تدرك ذاتها بعد، إذ في الحلم تذوب الذّات في الموجودات ولا تتمايز عنها. وإذا كانت الرُّوح الهنديَّة قد فرضت على فنِّها أن يجيء صافياً حالماً رقيقاً، فإنَّها فرضت عليه من جانبٍ آخر أن يجيء غامضاً فظّاً غليظاً، ومجيئه على هذا النَّحو الأخير يفسِّره لنا التَّحليل الهيجلي للعقيدة الدِّينيَّة الهنديَّة وحياتها[٥٤].

يرى **هيجل**: أنَّ هذه العقيدة تصوِّرت المطلق (الإله ــ براهما) على أنَّه «الكلي اللامتمايز اللامتعيِّن، الذي يفلت من الإدراك الحسّي»[٥٥]، ويترتَّب على هذا التَّصوُّر أن تنشأ بين الإله والإنسان هوَّة لا تعبر، لكنَّ العقيدة الدِّينيَّة تسمح من جهة ثانية بإقامة ضرب من الوحدة بينهما عن طريق الممارسة الصُّوفيَّة والخيال وذلك «بإفناء الوعي والذّات الإنسانيَّة إفناءً يصل إلى درجة الغيبوبة ... إذ يصير الإنسان نفسه إلهاً ...»[٥٦]، وإذا كان الإنسانيُّ ينتقل بالخيال إلى الألوهيَّة فإنَّه يسير بطريق معاكسة ويسقط الإلهي في ماديَّة فجَّة، بمعنى أنَّ الخيال الهندي يؤلِّه الإنسان الطَّبيعة، ويؤنسن ويطبعن الإله، ويسقط بذلك الجوهر الرُّوحاني (المطلق ــ الإله) في المادِّيَّة ويُحلُّه في جميع الأشياء، وبذلك تصبح كلُّ الأشياء المتناهية (الشَّمس، والنَّهر، والجبل، والقرد، والبقرة ...) هي تجسيدات إلهيَّة، والخيال الهندي عبر جدليَّته الصَّاعدة ــ النَّازلة «يخلق أشكالاً ووجوهاً تتولَّد من التَّحوُّلات المتواصلة والمتبادلة لهذين المظهرين»؛ المظهر الإلهي (الرُّوحاني ــ اللامتناهي ــ الكلّي ــ اللامحسوس)، والمظهر الطَّبيعي ــ الإنساني (المادّي ــ المتناهي ــ الخصوصي ــ المحسوس)، أي يخلق عالماً من الصُّور

---

٥٤ ــ هيجل: م . س ــ ص ٦٠.
٥٥ ــ م . س ــ ص ٥٨.
٥٦ ــ م . س ــ ذاته.

والأشكال يستعصي على الضبط والتثبيت[57]. وعندما يريد الخيال أن يجسد تلك الصور والوجود فنيا، فإنها تأتي مشوهة وبعيدة عن الواقع، فلكي «يجسد الكلي في وجوه خصوصية وحسية، عمد الفن إلى المغالاة في هذه الوجوه والإسراف فيها من حيث ضخامة الحجم والغلاظة، فالشكل الخصوصي الذي يراد له أن يعبر لا عن ذاته بل عن مدلول كلي من خارجه، لا بد له كيما يرضي حدسنا أن يقدم لنا في مظهر مغال فيه»[58]، «ولهذا لجأ الفن الهندي إلى غلو خرافي، فضاعف حجم الصورة وعدد أعضائها، وخلق تماثيل بعدة رؤوس وعدة أذرع وهدف بذلك إلى إعطاء فكرة عينية عن كلية المدلولات ووساعتها، فجاء متسما بالغموض وعدم الدقة»[59]. ولأنه يحاول (الخيال) أن يوحد بين الكلي والخصوص وأن يعبر عما هو سام ومتعال ومجرد بما هو واقعي ومحسوس ومحدود، لذلك ألغى الحدود بينهما، فأنزل الكلي المجرد من عليائه وضيق عليه ليسكنه في أشكال حسية، أفقدها هي الأخرى بدورها حدودها الواقعية المتناهية ووسعها وشوهها لكي تعطي كما قلنا فكرة عن ذلك الكلي المجرد، ولهذا «أبدع تلك الآثار المتوحشة ومختلة التناظم التي انعدمت فيها مراعاة الحدود والمقاييس»[60]، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن **العقيدة الدينية الهندية هي مذهب في «وحدة الوجود» ــ لكن وحدة الوجود بالخيال لا بالفكر** ــ وفيها يحتل الإنسان قطب الوجود، ففيه يلتقي الإلهي والطبيعي. وعلى هذا فإن الفن الهندي كان يستخدم التشخيص «تصوير القسمات البشرية ... إما لتمثيل تعينات مجردة، وإما لتمثيل موضوعات طبيعية كالجبال والأنهار والشمس»[61]،

---

57 ــ م . س ــ ص ٥٩.
58 ــ م . س ــ ذاته.
59 ــ م . س ــ ذاته.
60 ــ م . س ــ ص ٦١ــ ٦٢.
61 ــ م . س ــ ص ٦٣.

وكان يخطئ في الحالين، فيخطئ في الحال الأولى عندما يريد أن يعبّرَ عن الإلهيّ ويشخّصه، لأنّ الصُّورة البشريّة لا يمكنها أن تعبّر إلاّ عن الرُّوح العيني الواقعي للإنسان، لا تعبّر إلاّ عن عواطف الإنسان ومشاعره، وتشخيص المجرّد الكلّي في شكل بشري. يحتاج حتّى يكون هذا المجرّد قريباً من الفهم إلى إضافات جديدة للشّكل البشري، لكنّ هذه الإضافات تجرّد الشّكل البشري من نقائه.

ويخطئ في الحال الثّانية عندما يحاول تشخيص الطّبيعي (الجبل أو النّهر) على صورة بشريّة، فإنّه يشوّهُ الطّبيعيّ والإنسان معاً، لأنّ الطّبيعيّ المراد تشخيصه لا يستحقُّ أن يرتدي الشّكل البشري، لأنّ هذا الشّكل لا يصلح إلاّ للتّعبير عن الرُّوحي، وبالتّالي لا يصلح للتّعبير عمّا هو طبيعي محض، وعندما يلحُّ الفنُّ الهنديّ على هذا التّشخيص، يخلط بينهما ويأتي التّشخيص مخالفاً للحقيقة، لأنّ **الحقيقة في الفنّ هي مطابقة الدّاخل والخارج**[٦٢].

وأخيراً يجب ألاّ ننسى **بوذا** (٥٦٦ــ٤٨٦ق.م) في دعوته إلى التّحرُّر من مطالب الجسد الشّهوانيّة، وضرورة الألم للوصول إلى صفاء الذّات ونقائها، ثم تشجيعه للفنون التّشكيليّة على النّحو الذي ينسجم مع مبادئ دعوته، قد أثّر في الجماليّة الهنديّة فاتّسمت بالرّقّة والصّفاء وهما سجيّتان تدعو الديانة البوذيّة الإنسان إلى التّحلّي بهما[٦٣].

وعلى الرُّغم من أنّ الفنّ الهنديّ قد تأثّر بأساليب فارسيّة بابليّة ويونانيّة وصينيّة، ولكنّه **بقي محتفظاً بالخصائص التي أشرنا إليها وهي خلوه من الدّقّة والانضباط، وسعيه إلى الانسجام والتّساوق، كما بقيت الميزة البارزة له هي إلحاحه على تمثيل التّجريد الرُّوحي المتمثّل بالإله الأعلى، وعلى حذف كل مد**

---

٦٢ ــ م . س ــ ص ٦٣.

٦٣ ــ إتيان سوريو: م . س ــ ص ١٨٩ــ ١٩٠.

هو غريب عن هذا الإله من فردي وحسي، فظل عبر كل تمثيلاته ضربا من الممارسة الصوفية تستهدف التطهير والعزوف عن العالم الحسي المتناهي، لكي يصير الإنسان إلها ...

الجمالية الصينية

يقدم الفن الصيني القديم صورة صادقة عن الروح الصينية (العقيدة الدينية، والواقع الثقافي والسياسي والاجتماعي) التي تكونت عبر تاريخ الصين الطويل. فالعقيدة الدينية الصينية ترى أن الله والوجود يشكلان وحدة سرمدية، ولهذا تحتل الطبيعة عند الصينيين مكانة مقدسة، وقد ظهر في القرن الثامن عشر قبل الميلاد حكماء دعوا إلى قدسية الطبيعة، ثم ظهرت الكونفوشيوسية عام ٥٠٠ق.م ودعت إلى السمو بالنفس وتطهيرها عن طريق الفن، ثم جاءت البوذية من الهند عام ٤٨٦ق.م تقريبا، وهي بدورها تشجع الفن، وقد أثر دخول البوذية في طراز العمارة الدينية الصينية، فجاءت مشابهة للعمارة الهندية، غير أن الأثر الواضح للعقيدة الدينية في الفن الصيني يتجلى في أن هذا الفن يتخذ الطبيعة موضوعا أساسيا له، وفي أن الممارسة الفنية في الصين تشبه بعض الشيء الممارسة الفنية في الهند كضرب من العبادة فيها نشوة الاتصال بالخالق[٦٤].

وعلى المستوى السياسي ـ الاجتماعي نجد أن الصين قد خضعت لسلسلة من الانحطاط والنهوض فعانت شتى أنواع الكوارث والنكبات، التي تمثلت في تمزقها الداخلي بفعل الحروب الأهلية الدامية، والاعتداءات الخارجية، وعرفت بالمقابل في عهود بعض الأسر المالكة فترات من النهوض تمثلت في وحدتها الوطنية وازدهارها الحضاري وانفتاحها على العالم الخارجي، فنقلت ثقافتها إلى العالم، ودخلتها ثقافات الشعوب الأخرى، ولهذا جاء الفن الصيني غنيا ومتنوعا سواء

---

٦٤ ـ عفيف بهنسي: م . س ص ٣٥٠.

أكان ذلك بفعل تأثُّره بالمدارس الفنِّيَّة الوافدة من الخارج، كتأثُّره مثلاً ــ لا سيَّما في مجال النَّحت ــ بالطُّرز الرَّافديَّة والفارسيَّة، وبالطُّرز الإغريقيَّة الرُّومانيَّة فاعتمد النَّحاتون الصِّينيُّون أسلوباً يقوم على تعرية الصَّدر والاهتمام بالملابس الشَّفَّافة، وتمثيل الجسد بحركةٍ مغريةٍ، أمَّا إذا كان الموضوع بطلاً أو جنديًّا فإنَّ العضلات تبرز بوضوح، أم كان بفعل التَّشجيع الذي دعت إليه بعض الأسر الحاكمة في فترات الازدهار مما أدَّى إلى ظهور فنَّانين مبدعين، ومدارس فنِّيَّة متميِّزة، لا سيَّما في مجال التَّصوير الذي راعى ضرورة توضيح رشاقة الخطوط وشفافيَّة الألوان، والاهتمام البالغ بتصوير الطَّبيعة بصورة جليلة رائعة، وبرع بعض المصوِّرين بتصوير الطَّبيعة بأسلوب مجرَّد، ولجأ آخرون إلى التَّصوير على ورق خاصٍّ وبالحبر الصِّيني[٦٥]، وفي القرن الخامس ظهر الفنَّان **سي هو** الذي وضع المبادئ المميزة للفنِّ الصِّيني، وعلى الرُّغم من التَّنوُّع والغنى الذي يتجلَّى في هذا الفنِّ ــ كما قلنا ــ بسبب تأثُّره بروافد متعدِّدة، فإنَّه بسبب الأصول التَّقليديَّة الصِّينيَّة القائمة على احترام الأجداد مهما كانوا بعيدين في الزَّمن الماضي، فقد بقي محافظاً على أصالته الفنِّيَّة وخصوصيَّته الجماليَّة التي يمكن أن نوجزها في النِّقاط التَّالية:

١ ــ **إنَّ [الفنَّ الصِّينيَّ مرتبطٌ بتجربةٍ شعوريَّةٍ تتوخَّى المشاركة الكونيَّة]**، بمعنى أنَّ الفنَّان يهدف إلى مشاركة الطَّبيعة في عمليَّة الخلق الفنِّي. فمثلما تغني الطَّبيعة ذاته باستمرار، وتبدع آثارها الفنِّيَّة بتلقائيَّة، وعفويَّة حرَّة لا يمكن التَّنبؤ بها عقليًّا، كذلك يجب على الفنَّان أن يشارك في الكون من جهة، وأن يبدع آثاره بما يشبه تلك العفويَّة والتِّلقائيَّة من جهةٍ أخرى، [فالتَّجربة

---

[٦٥] ــ م . س ــ ص ٣٥٥ ــ ٣٥٧.

الفنية هنا ترتبط برفض عملية تعميم الإدراك التصوري، وبالسعي إلى إيجاد الحقيقة عن طريق تحليل المثل ودراسة النموذج[٦٦].

إن مشاركة الطبيعة في عملية الخلق الفني ترجع في بعض أصولها إلى العقيدة الدينية الهندية، لا سيما البوذية التي تلح على مشاركة الكل في الخلق، كما ترجع إلى نزعة الطمأنينة الصينية التي ترسخت في سيكولوجيا الصيني عبر استمرار نمط الحياة الداعي إلى المشاركة في الحركة العفوية للطبيعة.

٢ ــ وهناك سمة ثانية أساسية في الفن الصيني يتفرد بها عن بقية الفنون القديمة والحديثة **وهي أنه لا يمكن الفصل بين الفنون التشكيلية والأدب**[٦٧] (الشعر)، فرسم المشاهد الطبيعية متصل بوجود وقائع مماثلة له في قطاع الأدب، فمثلما يرسم الصيني المنظر الطبيعي بالألوان فإنه يرسمه بالشعر، **إن الصينيين يرسمون بالكلمات أجمل الألوان.**

٣ ــ وهناك ميزة ثالثة تنبع من **الروح الصينية التي تمتاز بأن [الإرادة الفردية تذوب في الإرادة الكلية، فهناك وحدة الروح الجوهري الكلي مع الروح الفردي ...**[٦٨] الفرد يذوب في الأسرة، في المجتمع، في الدولة]. ولذلك يبقى الأبناء يتوارثون عن أسلافهم التراث الثقافي والفني، [والفنان يعيش تجربة الأجداد ليخرج منها إلى مفهوم جديد للعالم، فالفنان الصيني لا يرفض القديم على حساب الجديد، لأنه يحمل في ذاته احتراما بالغا لتجارب الأجداد ولمشاعرهم الجمالية، ويحاول دوما أن يوفق بين هذا الاحترام والجدة والإبداع الذين يطمح إليهما، ويبذل جهدا ليجدد معاناة الأجداد ومشاعرهم.

---

٦٦ ــ إتيان سوريو: م . س ــ ص ١٩٧.
٦٧ ــ م . س ــ ص ١٩٧ ــ ١٩٨.
٦٨ ــ م . س ــ ص ٢٠٠ ــ ٢٠١.

٤ ــ والميزة الأخيرة هي «**النَّظرة التَّدوينيَّة والغنائيَّة**»[٦٩]، والمقصود بذلك أنَّ الفنَّان الصِّينيَّ عندما يرسم لوحة، يشعر وكأنَّه يعزف قطعةً موسيقيَّة، فيده التي ترسم إنَّما تفجِّر طاقةً روحيَّة، هي إيقاع الرُّوح الدَّاخلي، لكنَّها تفجِّرها بانتظام من خلال سيطرة الوعي، من خلال [البحث عن العقل وسط التَّبعثر والتَّداخل][٧٠]، ولهذا فالفنَّان عندما يمارس عملاً فنِّيًّا «يجب عليه أن يبحث عن إيقاع للعمل، وأن يمارس هذا الإيقاع لكي تتحقَّق له الطُّمأنينة، وعندما يمارس حركة الإيقاع التَّدويني وهو إيقاع يدوي روحي، يحاول أن يجدِّد هذه الحركة بأن يمارسها بإيجابيَّة وحيويَّة. عندما يبحث بالرِّيشة عن الإيقاعات فإنَّه مطالبٌ قبل كلِّ شيء بأن يعرف ما يمكن تسميته بالمعجم التَّدويني، ومعنى ذلك أنَّه مطالب بأن يتعلَّم كيف يرسم بشكلٍ هيروغليفي نوعاً ما أنفاً أو فماً أو غصناً من شجرة»[٧١]. وعلى الرُّغم من أنَّ هذه المعلومات أوَّليَّة، إلاَّ أنَّها ضروريَّة للوصول إلى عفويَّة كاملة، وهذا ما عبَّر عنه **سي هو** [بإيقاع الرُّوح في الأشياء، ومفاده إيجاد حركة تجسيميَّة عن طريق نوعٍ من المشاركة بين وجدان الشَّاعر ويده، ضمن نظامٍ مبدئيٍّ واحدٍ، والقيمة الموحية للخطوط، والتَّبادل المعبِّر في استعمال الألوان، والتَّقسيم الصَّحيح والدَّقيق لفضاء اللوحة، والتَّناسق بين أجزاء الشَّكل المقترح تنفيذه][٧٢]، ويشير **سي هو** بالمقابل إلى النَّقائص التي تعطِّل عمليَّة الإيقاع بالتَّالي الإبداع وهي [بلادة الرِّيشة لعدم توفُّر الطَّاقة في اليد، ثمَّ الشَّكُّ الدَّاخلي، ثمَّ غياب الطَّبيعة عن التَّنفيذ][٧٣].

---

٦٩ ــ إتيان سوريو : م ز س ــ ص٢٠١ ــ ٢٠٣.
٧٠ ــ م . س ــ ذاته.
٧١ ــ م . س ــ ذاته.
٧٢ ــ م . س ــ ذاته.
٧٣ ــ م . س ــ ذاته.

ولهذا اعتبر الصينيون أن الخط الصيني هو الفن الأسمى لأنه تحقيق نوع من المشاركة بين وجدان الفنان ويده. أي يحقق التكامل بين حركة اليد وإيقاع النفس. كما اعتبروا أن الأساليب الخطية، سواء أكانت الخط الصيني أم الرسم بالريشة، لا ترتبط بنوع من التقنية الشكلية، بل هي تبين العلاقة بين لذة التنفيذ التقني الناجح، والبحث عن الإيقاعات الداخلية للنفس.


وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

الفصل الثالث

التفكير الجمالي عند اليونان

Damascus University

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

ـ مقدمة في نشأة الآراء الجمالية عند اليونان
ـ الجمال عند فيثاغورس
ـ الجمال عند هيراقليطس
ـ الجمال هند ديمقريطس
ـ آراء السوفسطائيين الجمالية
ـ فلسفة أفلاطون الجمالية
ـ فلسفة أرسطو الجمالية

مقدمة في نشأة الآراء الجمالية عند اليونان

في الفترة الممتدة ما بين القرنين السادس والثالث قبل الميلاد وضع الإغريق المبادئ والنظريات الأولى للتفكير الجمالي، وكان أول ظهورها لديهم في الملاحم الشعرية الرفيعة المستوى التي كتبها **هوميروس** (الإلياذة والأوديسا) وفي أشعار **أرخيلوفوس وبندارس وهوراس** وفي مآسي وهزليات **إيسخلوس وسوفوكليس وأوريبيدس وارستوفانيس**. وارتقى فنا الشعر والخطابة إلى مستوى عال، وكان يترافق مع هذا المستوى الأدبي الرفيع تطور في فن العمارة حيث شيدت الروائع الخالدة وبلغ فن النحت أوج روعته في تماثيل **فدياس وبراكستيلوس**[1]. لقد ظهرت في الأعمال الأدبية وتحديدا في أشعار **هوميروس** المصطلحات الأولى لعلم الجمال، كمصطلح الجميل والمتناسب والمتناسق.

فالجميل عنده هو الموضوعي الواقعي المتناسق الذي يرضي الحس والعقل والجمال هو هبة الآلهة[2]، ولهذا يقول: «**إن أثينا سكبت الجمال على أوليس**» وعلى الرغم من أن **هوميروس** كان يحاول أن يزاوج بين الواقعي والأسطوري في فهمه لطبيعة الجمالي. إلا أنه كان أميل إلى اعتبار أن الجمال مرتبط بالنشاط العملي عند الإنسان، وإلى ما يشبه آراء **هوميروس** ذهب الشاعر والمؤرخ **هزيودوس**.

في القرن الخامس قبل الميلاد انتصر النظام الديمقراطي في أثينا وساعد ذلك على نشوء اتجاه فني جديد اتسم بتحرره من الارتباط بالدين والأخلاق[3]. ثم يميله إلى التعبير عن الواقع، وتسخيره الفن للتأثير في المواطنين سواء أكان ذلك بالخطابة

---

[1] — أرنولد هاوزر: م. س — ص٩٨، ٩٩.

[2] — توماس مونرو: **التطور في الفنون** - ج١. ترجمة محمد علي أبو درة، لويس جرجس، عبد العزيز حاويد. القاهرة ١٩٧١م. ص ٩٩، ١٠٤، ١٠٧.

[3] — أرنولد هاوزر: مصدر سابق ص ١٠٣ ؛ توماس مونرو: **المصدر السابق**. صفحة ١٠١.

أم بالتصوير أم بالموسيقا. لقد اتجه فن الديموقراطية الجديد اتجاهاً حسياً ومادياً يخالف الاتجاه السابق الذي كانت تسعى إليه الأرستقراطية للمحافظة عليه[٤]. فقد ازدهر المسرح، ولا سيما التراجيديا التي كانت تؤثر في عواطف الناس وتسحرها وتثير انفعالاتهم الحادة مما جعلهم يجدون فيها ملاذاً يهربون إليه من رتابة الحياة اليومية. ولعل هذا هو السبب الذي جعل **سقراط** يثور على **السوفسطائية** لأن خطباءها — كما يرى — ليس بالعقل يؤثرون في عواطف الناس بل بما يثيرونه فيهم من انفعال[٥]. ويثور من بعده **أفلاطون** على شعر التراجيديا الذي وجد فيه تسعيراً للعواطف الضعيفة وتلبيه لسلوك الطبقة الموسرة من التجار التي عزفت عن العقل والأخلاق وغرقت في لذّاتها ونعيمها الدنيوي، وهذا ما ترفضه الأخلاق الأرستقراطية (**سقراط وأفلاطون**) التي تمجد على العكس العقل والقيم الأخلاقية[٦].

هذا الاتجاه الجديد الواقعي في الفن الذي عاداه **سقراط وأفلاطون**، تزعمه ووضع له فلسفته السوفسطائيون (**غورغياس — وبروتاغوراس**). لقد حقق الفن اليوناني خلال ثلاثة قرون تقريباً ازدهاراً على جميع المستويات في الأدب والمسرح والموسيقا والغناء والرقص والنحت والعمارة، وساعد هذا الازدهار التفكير النظري المجرد على وضع الأسس والمبادئ الفلسفية للفن والجمال[٧]، فحاول هذا التفكير أن يحدد مسائل مهمة في علم الجمال، كمسألة علاقة الوعي الجمالي بالواقع وطبيعة الفن، وجوهر الإبداع، ودور الفن في المجتمع، وأهمية التربية الفنية، وتحليل مقاييس الجمال (**كالمتوافق والمناسب والقياس**) كما حاول وضع الفن

---

٤ — أرنولد هاوزر: مصدر سابق، ص ١٠٣ + توماس مونرو: المصدر السابق، صفحة ١٠١.

٥ — أميرة حلمي مطر: **علم الجمال**. القاهرة، ١٩٨٤م صفحة ١٤.

٦ — المصدر السابق ذاته.

٧ — توماس مونرو: مصدر سابق صفحة ١٠٦، ١٠٧.

ضمن إطار نظري يلتقي فيه تارة الجمال والخير والحق وينبني تارة أخرى على أسس رؤى مثالية وأسطورية ـــ فيعتبر الجمال هبة سماوية ـــ وتارة ثالثة على الواقع فيمجد الإنسان وبطولته وجماله الجسماني[٨]. وهذه المحاولات ولدت الآراء الجمالية على يد **فيثاغوراس وهيرقليطس وديموقريطس والسوفسطائين وسقراط وأفلاطون وأرسطو.**

الجمال عند فيثاغوراس: مولود ٥٧٠ ق.م.

بنى **فيثاغوراس** آراءه الجمالية على أساس مذهبه الفلسفي العام القائل: بفكرة التوافق والوحدة بين المتضادات. وفكرة التوفيق هذه ترجع بدورها إلى مذهبه القائل: بمستويين للوجود هما الوجود المعقول والوجود المحسوس، والكون بكليته تحكمه جملة من الثنائيات المتقابلة المتضادة. ثنائية النفس والجسد، والمحدود واللامحدود، والواحد والكثير. والذكر والأنثى، والخير والشر، والنور والظلام...إلخ. وصراع هذه الأضداد يهدف إلى حدوث وائتلاف بين المتضادين، ويتم بقيام وسط رياضي ونسبة عددية بينهما[٩]. على أساس هذا الفهم العام للوجود وضع **فيثاغوراس** في صيغة رياضية لأول مرة معيارا صوريا للجمال، فاعتبر أن الجمال هو ائتلاف الأضداد على أساس النسب العددية، والكون كله عبارة عن لوحة فنية أو قطعة موسيقية يتحقق فيها الانسجام الذي يتحدد جوهره بالأرقام العددية[١٠]. فالكواكب والسماوات عنده تحقق في حركتها الأزلية أروع توافق /هارمونية/ واكمل انسجام عددي بينهما، وكأنها في حركتها تعزف

---

٨ ـــ أميرة حلمي مطر: المصدر السابق صفحة ١٣.

٩ ـــ إميل برهيه: **تاريخ الفلسفة ج١. الفلسفة اليونانية.** ترجمة جورج طرابيشي بيروت ١٩٨٢م صفحة ٧٠، ٧١.

١٠ ـــ أميرة حلمي مطر: **علم الجمال.** المصدر السابق صفحة ١٩.

موسيقا إلهية رائعة الجمال ليس بمقدور الإنسان تصورها[11]. إن نظرية الائتلاف **الفيثاغورية** القائمة على وحدة الأضداد بنسب عددية، أثرّت في العديد من المبدعين فقد كتب **ايسخلوس** متأثراً بها ثلاثيته التراجيدية المعروفة باسم «**الاوروستيه**» التي يدور فيها الصراع بين حاميات النظام الأمومي. وحاميات النظام الأبوي. وينتهي الصراع بحل وسط، بقانون تفرضه الآلهة «أثينا يحفظ للمتصارعين حقوقهما. كما أن الطرز المعمارية التي شيد الإغريق على أساسها معابدهم وتصورهم. تأثرت أيضاً بالنظرية الجمالية **الفيثاغورية** في ائتلاف الأضداد فجمعت تلك الأبنية بشكل معتدل بين التطرف في التزويق وبين البساطة المسرفة[12]. لقد رأت **الفيثاغورية** أن توافق «هارمونية» الأرقام هو القانون الموضوعي الذي يحكم كل الظواهر الكونية، في الطبيعة والمجتمع، في السياسة والفن، وان فهم الظواهر الجمالية يسهل علينا بوساطة المعيار الرياضي الهندسي الذي وضعته للجمال والفن، لان فهم الجمال إنما هو فهم العلاقة الكمية، المقاييس الكمية بين أجزاء الموضوع الجميل، سواء أكان تمثالاً أم صورة، أم بناء أم قطعة موسيقية، أم جسداً بشرياً..[13] الخ. إن قانون التوافق العددي كمعيار للجمال يبرهن على صحته بشكل خاص في الموسيقا، وكان **فيثاغوراس** كعازف قيثارة ومؤلف الأنغام هو وتلاميذه أول من استخدم هذا القانون في الموسيقا، وبين أن شدة الصوت تتوافق مع طول الأوتار المهتزة، وطور نظام الفواصل الموسيقية[14]. على الرغم من أن **فيثاغوراس** كان مثالياً في مذهبه الفلسفي العام إلا انه كان موضوعياً واقعياً في فهمه للجمال، وإليه يرجع الفضل

---

[11] ــ وولتر ستيس: **تاريخ الفلسفة اليونانية**. ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد القاهرة ١٩٨٤م ــ صفحة ٣٩ ــ ٤٠.

[12] ــ أميرة حلمي مطر: المصدر السابق صفحة ٢١.

[13] ــ وولتر ستيس: مصدر سابق. صفحة ٤٠.

[14] ــ اميل برهييه: المصدر السابق. صفحة ٧٠ ــ ٧١.

في التنبيه إلى أهمية الأثر الذي تحدثه الموسيقا في النفس الإنسانية. لقد رأى أن الموسيقا ذات الألحان الرقيقة الرائعة تهذب النفس البشرية وتزيل منها الصفات الشريرة، وتمحو الغضب، وتخفف من الغيرة العمياء، والشهوة كما تخفف من تعب الإنسان وهمومه. ويحكي عن **فيثاغوراس**: «إنه كان يربي ويهذب نفوس تلاميذه وأصدقائه بالموسيقا. عن طريق شرح الألحان التي استطاع بمساعدتها أن يبدل الحالة الروحية السيئة إلى ضدها، وكان عند النوم يهدئ الحالة العقلية لتلاميذه ويخفف عنهم التعب الجسدي والعصبي ويهيئهم لنوم عميق هادئ وأحلام جميلة.

هيراقليطس: (٥٣٠ ــ ٤٧٠ ق.م)

هو أول فيلسوف قال بالصيرورة والتغير، فلا يوجد في الكون شيء ثابت أبدي. بل كل شيء يجري ويتغير ويصير، وأساس هذه الصيرورة هو جملة المتناقضات اللامتناهية فبدونها لا يكون كون ولا فساد[١٥]، وعلى أساس مذهبه هذا يقرر بان الجمال نسبي واقعي وصفة للعالم الموضوعي وهو أيضا وحدة وصراع المتناقضات وتناسقها. وحول نسبية الجمال يقول **هيراقليطس**: «إن أجمل قرد هو اقبح من اقبح إنسان، كما إن اجمل إنسان هو قبيح إذا ما قورن بالآلهة». وهذه النسبية ناجمة عن اختلاف أنواع الطبيعة، فالقرد والغزال والإنسان أنواع مختلفة، وبحسب النوع تتكون البنية الداخلية لوحدة وصراع وتناسق أجزاء الموضوع التي يفصح عنها الشكل الخارجي. وضمن الوحدة وصراع متناقضاتها يكون التناسق الذي هو أساس الجمال، والذي يتجلى في الكون بصورة عامة كما يتجلى في الفن بصورة خاصة[١٦]. وحول آراء **هيراقليطس** الجمالية قال

---

١٥ ــ اميل برهييه: مصدر سابق صفحة ٧٠ ــ ٧١.

١٦ ــ وولتر ستيس: مصدر سابق صفحة ٧٢ ــ ٧٣.

أرسطو في كتابه «العالم» إن الطبيعة تنزع إلى الأضداد، وهنا يكون التناسق، فالطبيعة ربطت بين الذكر والأنثى وليس بين الجنس الواحد، فأول ارتباط اجتماعي أوجدته الطبيعة كان في الجمع بين الأضداد، وفي الفن يحصل الشيء نفسه، فيكون التعبير الفني في اللوحات الفنية من تداخل الألوان، تداخل الأسود والأبيض، والأصفر والأحمر، وكذلك في الموسيقا نحصل على التناسق الموحد بين الأصوات والأنغام، العالي والمنخفض، والطويل والقصير،...الخ. و**هيراقليطس** يقول: «إن التناسق المبطن هو أفضل من التناسق الظاهري»[17]. وهذا يعني أن الموضوع يتحقق جماله بشكل أفضل عندما يكون تناسق الأضداد المكونة مخفية أكثر»[18]. وعلى هذا فان الإبداع الفني يكون انعكاساً وتعبيراً عن صفات وعلاقات العالم الموضوعي، وفهماً عميقاً للبنية الداخلية للموضوع المعبر عنه فنياً.

ديموقريطس: (٤٦٠ ــ ٣٧٠ ق.م).

تقترب آراء **ديمقريطس** الجمالية بعض الشيء من آراء **فيثاغوراس وهيراقليطس** فالجميل عنده هو المتناسق من جميع وجوهه، والجمال عنده يقوم في النظام الصارم، والتناسق والتناسب بين الأجزاء، وفي النسب الرياضية الصحيحة، ولكن أهم آرائه هي محاولته أن يضع للفن تفسيراً طبيعياً وواقعياً فقال بمفهوم المحاكاة»[19] وأشار إلى أن الإنسان أبدع فنونه عندما بدأ بتقليد الطبيعة. فتعلم الغناء من الطيور المغردة، كما أشار إلى أهمية الواقع الاجتماعي في نشوء الفن، فالموسيقا مثلاً هي أخر الفنون البشرية وقد أبدعها الإنسان ليس تلبية لحاجة فطرية أو بيولوجية، بل خلقها الرفاه والاستقرار الاجتماعي.

---

[17] ــ اميل برهييه: مصدر سابق صفحة ٧٥ + وولتر ستيس: مصدر سابق صفحة ٧٢ ــ ٧٥.

[18] ــ اميل برهييه: مصدر سابق صفحة ٧٥ + وولتر ستيس: مصدر سابق صفحة ٧٢ ــ ٧٥.

[19] ــ نايف بلوز: **علم الجمال**. مطبوعات جامعة دمشق ١٩٨٢م صفحة ١٠.

إن العرض الموجز الذي سقناه للآراء والنظريات الأولية عند **فيثاغوراس وهيرقليطس وديمقريطس** تبين لنا أن علم الجمال عند اليونان ارتبط بنظرتهم العامة إلى الوجود، بتلك النظرة الواقعية الطبيعية التي حددوا على أساسها مفهوم الجمال المتجلي لهم في أشياء ومواضيع الطبيعة التي تسيطر عليها العلاقات الكمية والنسب الرياضية السائدة في العالم، فمشاهدتهم الموضوعية أظهرت لهم أن الجميل هو ما يمتلك نظاما صارما وتناسقا بين أجزائه. لكن وجهة النظر هذه سنجدها تتغير عند **السوفسطائيين** ولاحقا عند **سقراط وأفلاطون**.

آراء السوفسطائيين الجمالية:

انطلق السوفسطائيون في فهمهم للجمال من نظريتهم في المعرفة، وفي حرية الفرد، فوحدوا بين المعرفة والإدراك الحسي، واعتبروا أن الإنسان حر في التعبير عن مشاعره وأحاسيسه الخاصة، وهم في هذه المسألة كانوا يعبرون عن موقفهم السياسي ومناصرتهم للديمقراطية، ومطالبتهم بالمساواة بين المواطنين. ووقفوا موقفا نقديا من التراث والقيم السائدة، واعتبروا أن ذلك كله يرجع إلى الإنسان وحده وليس إلى مصدر إلهي[٢٠]، وعلى هذه الأسس قرروا أن القيمة الجمالية باعتبار مصدرها الإنساني هي متغيرة بتغير حياة الإنسان في المكان والزمان[٢١]، وقد كان أكبر منظري الجمالية السوفسطائية، **بروتاغوراس وغورغياس**.

---

[٢٠] ـ وولتر ستيس: مصدر سابق صفحة ٩٩ + أميرة حلمي مطر: مصدر سابق صفحة ١٤ + عبد الرحمن بدوي: **ربيع الفكر اليوناني** القاهرة ١٩٥٨ صفحة ١٧٣.

[٢١] ـ عبد الرحمن بدوي: **ربيع الفكر اليوناني** ـ القاهرة ١٩٥٨م صفحة ١٧٠.

ـ بروتاغوراس (٤٨١ ـ ٤١١ ق.م)

كان نصيراً للديموقراطية السياسية التي ازدهرت في القرن الخامس قبل الميلاد. وانسجاماً مع هذا الوضع السياسي استطاع أن يضع إطاراً عاماً لفلسفة الفن والجمال. وكان أهم ما يميز هذا الإطار هو تأكيد **بروتاغوراس** على «نسبية القيم وإرجاعها إلى الإنسان، فإذا كان الإنسان مقياساً إلى كل شيء»[٢٢] كما يؤكد فهذا يعني أن قيم العدالة والحق والخير والجمال ليست ثابتة مطلقة، ولا ترجع إلى مصدر إلهي وإنما إلى اتفاق ومواصفات الناس الذين عاشوا في مكان وزمان ما[٢٣]. وعلى هذا الأساس يغدو الفن كنشاط إنساني ليس تعبيراً عن جمال مطلق إلهي، أو محاكاة له، فالجمال نسبي يتغير بحسب الظروف التي يعيشها البشر أفراداً أو جماعات، كما أن التعبير عن الجمال ليس هبة إلهية يتفرد بها أناس معينون، بل هو مهارة تكتسب بالخبرة والمران.

وان قيم الخير والعدالة والحق والجمال تكتسب بالتعلم، وكل حكم يمكن أن يكون حقاً إذا أمكن البرهان عليه، وكل موضوع يمكن أن يكون جميلاً بالنسبة لمن ينظر إليه، أو عندما نكشف للمشاهد عن الجميل في هذا الموضوع، وكثيراً ما تقنع المشاهد أو السامع بالخطابة أو الوصف أو التأثير العاطفي فنجعله يرى أو يتخيل الجانب الجميل في هذا الموضوع[٢٤]. فليس هناك جمال مطلق ولا قبح مطلق. إن واقع الديموقراطية السياسية التي عاشها وناصرها السوفسطائيون جعل فلسفتهم تزدهر كما جعلهم ينشطون في البحث في وسائل الإقناع، أي في

---

[٢٢] ـ وولتر ستيس: مصدر سابق صفحة ١٠١ + عبد الرحمن بدوي: مصدر سابق صفحة ١٧٣ـ ١٧٤.

[٢٣] ـ وولتر ستيس: مصدر سابق صفحة ١٠١ + عبد الرحمن بدوي: مصدر سابق صفحة ١٧٣ـ ١٧٤.

[٢٤] ـ عبد الرحمن بدوي: المصدر السابق صفحة ١٧٣ ـ ١٧٤.

الخطابة واللغة والنحو والجدل[٢٥]. إن المبادئ الأولية التي وضعها **بروتـــاغوراس** للنظرية السوفسطائية في الجمال والفن، ســـيطورها **غورغيساس** إلى النهايـــة، ويعرضها بشكل أوضح.

ـ غورغياس (٤٨٣ ـ ٣٧٥ ق.م)[٢٦]

كانت النظرية الشائعة عن الجمال عند اليونان ترى انه يفعل في النفس من خلال العلاقة القائمة بينه وبين الحقيقة. وكان الفلاسفة السابقون على **غورغياس** وبعض معاصريه يرون أن الإنسان ينفعل ويقتنع بالحقيقة التي يجلوها المنطق، وان انفعال العقل بالمنطق هو الأسلوب الأهم الذي يحدث الاقتناع والتأثـــير على الإنسان لتوجيه سلوكه، ولهذا فان التأثير الجمالي عندهم يتطابق مع التأثير العقلي المنطقي الرياضي أو هو نفسه. هذه النظرية التي تربط عقليا الجمـــال بالحقيقـــة المقدسة عند الفلاسفة رفضها **غورغياس** وأقام بديلا عنها نظرية مســـتقلة عـــن فكرة الحقيقة وقائمة على الوهم، واعتبر انه إلى جانب انفعال العقـــل بالحقيقـــة والمنطق فان هناك أسلوبا آخر له القدرة على إحداث الانفعال والإقناع وتوجيـــه السلوك وهو الجمال الفني الذي يفعل في النفس مثلما يفعل المنطق في العقل.

إن الحواس والنفس تنفعل بالموضوعات الجميلة. بشرية كانت أم فنيـــة أم لغوية ويكمن جوهر الانفعال في قدرة هذه المواضيع على خداع وإيهام المتلقـــي. وسحر الموضوع الجميل (كلمة أكان أم إنسانا أم أثرا فنيا) له القدرة على ســـلب الإنسان إرادته، ثم إقناعه بأن يسلك بما قد لا يتفق مع حكم العقل والمنطق.

---

[٢٥] ـ وولتر ستيس: مصدر سابق صفحة ١٠٩ + عبد الرحمـــن بـــدوي: المصـــدر السابق صفحة ١٧١ ـ ١٧٢.

[٢٦] ـ اعتمدت في صياغة أفكار غورغياس الجمالية على حوارية أفلاطون المعروفـــة باسم "غورغياس". ترجمة أديب نصور . دار صادر بيروت ١٩٦٦.

ويدلل **غورغياس** على ذلك ببعض الوقائع. فالخطيب في المحكمة يربح القضية إذا كان بارعاً في التأثير على القاضي. فيجعله يحكم بما قد لا يكون عدلاً. وهيلينا الجميلة الفاتنة زوجة **مينيلاوس** ملك إسبارطة سحرت بجمال **باريس بن بريام** ملك طروادة، فهربت معه تاركة زوجها الملك وهي في ذلك كما يرى **غورغياس** غير ملومة، لان سحر **باريس** كان أقوى من قواعد المنطق. وان النحات **بيغماليون** هامَ عشقاً بالتمثال الذي صنعه بيديه **لأفروديت** أو **غالاتيا** وهو معذور أيضاً في هذا، لأنه صدق متوهماً انه لا توجد امرأة في الأرض تعادل في جمالها تمثاله ولهذا فهو وحده الجدير بحب **بيغماليون**.

إن نظرية **غورغياس** في الجمال تربط القيمة الجمالية باللذة الحسية عن طريق الوهم والخداع، و لم يكن **غورغياس** يرى عيباً في أن مهمة الفن هي الخداع وتمويه الحقيقة، ما دام جوهر مذهبه الفلسفي العام لا يقر بوجود حقيقة، أو بإمكانية معرفتها. ولأن الفن في قدرته على الإيهام يكشف عن تناقض الوجود وعدم وضوحه فما دام الخداع والإيهام يحدثان لذة لدى المتلقي فهما مطلوبان. ولهذا ثار **سقرط** ومن بعده **أفلاطون** على النظرية السوفسطائية الجمالية، وعلى الفن الذي بُنيت عليه، لان ذلك الفن لم يكن يهدف ـــ كما يرى **أفلاطون** ـــ إلى توجيه الناس إلى الخير بل إلى اللذة. ولأنه لا ينطوي على الخير أو حقيقة أو جمال، بل هو تخييل ومحاكاة للحقيقة يشبهها فقط ظاهرياً، ويبتعد عنها جوهرياً وحتى عندما يحاكيها فلا يستند إلى العلم، لأنه يفتقد شرط المحاكاة وهي مراعاة المقاييس والنسب الرياضية ومراعاة الواقع. وهذا الفن بشكل عام، وشعر التراجيديا والخطابة بشكل خاص يتوجه إلى إثارة الجانب الضعيف في النفس البشرية، إلى الهوى والعواطف. ويهمل الجانب الجوهري فيها وهو الجزء العاقل.

فلسفة سقراط الجمالية (٤٧٠ ــ ٣٩٩ ق.م)[٢٧]

لم يترك **سقراط** أثرا فلسفيا مكتوبا، وكل آرائه الفلسفية والجمالية المتعارف عليها نقلت عن تلاميذه ومحاوريه وهو الذي قيل عنه: انه انزل الفلسفة من السماء إلى الأرض وأدخلها إلى كل بيت في أثينا. ومصداق هذا القول هو حياة **سقراط** نفسها التي كانت كلها ضربا من الفلسفة، تجلسى في سلوكه العملي اليومي، لقد أمضى حياته متجولا حافيا في شوارع أثينا يحاور أصناف الناس المختلفة، طلاب فلسفة، صناعا، عبيدا، شعراء، نحاتين...الخ... وكان هاجسه تعليم الناس وتوليد الأفكار في عقولهم للوصول إلى الحقيقة...[٢٨] ومشكلة الفلسفة هي معرفة الإنسان وسلوكه ورغباته من خلال الوقوف على خبايا النفس البشرية وإن جوهر النفس عنده هو العقل الذي أبدع فن أثينا بكل مظاهره. ولكي يجلو سر هذا العقل المبدع في جانبه الفني، بدأ في شبابه بممارسة النحت. وعاشر أصناف الفنانين والحرفيين وجادلهم في أسرار صنعتهم فأكسبه ذلك خبرة عميقة واطلاعا واسعا على مشاكل الفن[٢٩]. بنى **سقراط** آراءه الجمالية على أساس نظريته العامة في المعرفة التي ترفض القيمة المعرفية للتجربة والحواس، وعلى أساس فهمه الغائي للطبيعة. الذي يرى أن كل شيء فيها إنما وجد لتحقيق غاية. وان كل نشاط بشري له غاية معينة وأسمى غاياته

---

[٢٧] ــ المصدر الأساسي للتعرف على فلسفة سقراط الجمالية وغيرها هي حواريات أفلاطون، وفي تلك الحواريات تختلط اراء سقراط بآراء أفلاطون. ومن المحتمل ان يكون أفلاطون قد طرح آراءه الخاصة ونسبها إلى أستاذه. ولكسن الباحثين الثقاة يرون أن حواريات أفلاطون الأولى التي كتبها في حياة أستاذه تتضمن آراء سقار الخاصة. ويصح أن تتخذ كمصدر لمعرفة آراء سقراط.

[٢٨] ــ إميل برهييه: مصدر سابق صفحة ١٢١.

[٢٩] ــ ولتر ستيس: مصدر سابق صفحة ١١٣. + اميل برهييه: مصدر سابق صفحة ١٢٠.

هي الخير المطلق[٣٠]. ومن هنا فان النتاج الفني كجزء من نشاط البشر يجب أن يُقوَّم جماله على أساس تحقيقه للغاية المرجوة منه. فالجمال كصفة مجردة لا يطلق على موضوع ما. إلا عندما يكون هذا الموضوع نافعاً أو مفيداً. ويوضح **سقراط** هذه المسألة في حواره مع **أوتيديموس** فيقول: «لا يصح أن نصف شيئاً بالجمال ما لم يكن جميلاً بالنسبة لغاية ما. وما هو نافع لغرض معين فاستعماله جميل لهذا الغرض كما لا يصح أن يكون الجميل جميلاً بالنسبة لشيء آخر غير الموضوع الذي يتعلق به، ولهذا فما هو نافع لشيء ما هو بالتالي جميل بالنسبة إليه»[٣١]. ويوضح رأيه هذا أكثر في حواره مع **كريتوبولوس** فيُبيِّن بأن (صفة الجمال المشتركة بين الإنسان والحيوان والجماد هي أنها جميعاً قد صنعت على النحو الذي تحقق بسه الغرض من وجودها.[٣٢]) وبناءً على هذا يؤكد **سقراط** بأن «عينيه هو الجاحظتين اللتين تريان في كل الاتجاهات (أي تحققان الغاية على أكمل وجه) هما أجمل من عيني **كريتوبولوس** المشقوقتين، كما أن أنف **سقراط** الأفطس المنفتح باتساع إلى الأعلى، والذي يشم الروائح من كل اتجاه ولا يعيق في النظر هو أجمل من أنف محاوره الاقنى المرتفع قليلاً الذي لا يشم كما يرى **سقراط** إلا باتجاه واحد، ويعيق في النظر.)[٣٣]. إذن كل شيء ذو فائدة هو جميل حتى لو بدا قبيحاً، وكل شيء ولو بدا جميلاً هو قبيح إذا لم يحقق الغاية التي خلق لأجلها. والشيء يكون جميلاً وقبيحاً بآن واحد. فما ينقذ الإنسان من الجوع هو

---

٣٠ — وولتر ستيس: مصدر سابق صفحة ١٣٠.

٣١ — ثيوكاريس كيسيديس: **سقراط**. ترجمة طلال سهيل، دار الفارابي ١٩٨٧ صفحة ٢٥١.

٣٢ — ثيوكاريس كيسيديس: **سقراط**. المصدر السابق صفحة ٢٥١.

٣٣ — ثيوكاريس كيسيديس: **سقراط**. المصدر السابق صفحة ٢٥١.

جميل، ولكنه يغدو قبيحا عندما يسبب المرض والحمى. إن الجمال عند **سقراط** لا ينفصل عن الخير، وهو نسبي ونسبيته آتية من نسبية الخير التي يحددها اختلاف نشاط الإنسان ورغباته وأهدافه.

وإذا كان **سقراط** كما يبدو مما تقدم يربط الجمال بالخير بالمعنى النفعي الغائي، ففي محاورتي **القبيادس الثاني** يربطه بالخير بالمعنى الأخلاقي، أي بكل القيم السامية، بالعدالة والنبل والشجاعة، وطهارة النفس، فليست الشجاعة والتضحية من أجل الآخرين فعلا جميلا إلا لأن طبيعة الخير والجمال واحدة[٣٤]. إن هذه الوحدة العضوية بين الجمال والخير يفسر بها **سقراط** طبيعة الجمال، يحاول أن يؤكدها أيضا من خلال سعيه للكشف عن الجمال الباطني الروحي، الذي يجب أن يفصح عن ذاته بجمال ظاهري. وهذا ما نجده في حواريه **خارميدس** حيث يميل **سقراط** إلى القول: إن جمال **خارميدس** الساحر يمكن أن ينطوي على نفس تناسبه جمالا وخيرا. وفي حوار طويل له مع الرسام **يراسيوس** والنحات **كليتون** يشير **سقراط** إلى ضرورة التعبير الفني عن الحالات الشعورية والنفسية والصفات الروحية التي لا تتخذ حجما أو لونا كالبراءة والطهارة والشجاعة والحلم وغيرها ولكنها تظهر على وجوه البشر وفي عيونهم وسلوكهم هذه الصفات يمكن أن يعبر عنها بفنون النحت والرسم والشعر والفنان مطالب باختيار الملامح الإنسانية الدالة على الفضيلة لتأكيد الجمال الخلقي إلى جانب الجمال الحسي للصورة مع مراعاة النسب الفنية لها[٣٥]. وهنا **يطرح سقراط ضرورة التطابق بين المضمون (الجمال الخلقي)، وبين الشكل (الجمال الحسي) الذي تتحقق فيه النسب الذهبية.**

---

٣٤ ــ ثيوكاريس كيسيديس: **سقراط.** المصدر السابق صفحة ١٥٨ ــ ١٥٩.

٣٥ ــ افلاطون: حوارية **خارميدس** صفحة ١٥٤.

وهذا التطابق هو أساس التعبير الفني. وكما كان الفنان في إبداعه يحاكي الواقع ولكنه لا يعثر فيه على النموذج الفرد الكامل أخلاقاً وجمالاً، فيجب أن تكون محاكاته كما يرى **سقراط** ليست آلية بل إبداعاً يتخير فيه الفنان أجمل الوجوه والأجسام وأنبل الأخلاق وأسمى العقول، ثم يبدع نموذجه الجميل ويعممه ليقول لنا هكذا يجب أن يكون الجمال، و**سقراط** هنا يجعل مهمة الفنان هي الطموح والسعي إلى خلق عالم جميل خيّر يتعالى عما هو واقع، قبيح أو شرير أو لنقل ليس جميلاً كما يتطلب النموذج الذي يمتلك خلقاً عظيماً، وجسداً رائعاً وعقلاً نيراً حكيماً و**سقراط** هنا يوكل إلى الفن والفنان مهمة تربوية خلقية هي خلق الإنسان الكامل[٣٦]، ولهذا وقف **سقراط** من الآراء الجمالية السوفسطائية موقفاً عقلياً ناقداً، لأنها تشجع الفن الذي يعتمد على الخداع والإيهام فيضلل الجمهور. ولأن فنها يكتفي بجمال المظهر ولا يتعمق إلى بعث الجمال الباطني، فهو فن لا يهتم بالتعبير عن إنتاج الخير بل يكتفي بخلق اللذة في الجمهور المتذوق وقد عارض **سقراط** في عصره كل الاتجاهات في الفن التي تجعل منه غاية لذاته وليس وسيلة لتحقيق الغاية الأخلاقية وانطلاقاً من موقفه هذا رأى أن الفن سواء ما كان منه تشكيلاً أم صناعة فله وظيفة تخدم الحياة الإنسانية وبمعنى أدق الحياة الأخلاقية.

إن مأثرة **سقراط** الكبيرة في علم الجمال هي محاولته الكشف عن طبيعة الإبداع الفني، واعتبار أن الجمال والخير هما وحدة لا تنفصم، وأن الإنسان هو الموضوع الرئيس للتعبير الفني، وعلى الرغم من هذا كله فإن في فلسفة **سقراط** الجمالية نقيصة كبيرة هي نظرته الوضيعة إلى الصناع والزراع والعامة من

---

[٣٦] ـ الإنسان الكامل هنا ليس بالمعنى الصوفي الإسلامي بل بالمعنى اليوناني الذي كان يطمح سقراط في وجوده (الإنسان الشجاع الأخلاقي العادل الجميل).

الجمهور، تلك النظرة التي كونها على أساس التراتب الطبقي وسيادة الأرستقراطية في عصره. جعلته ينظر إلى أولئك الناس بأنهم يفتقدون العقل السليم. والخلق النبيل، ولذا فهم غير مؤهلين لأن يعبر عنهم فنيا، وفي هذا ظلم، كان أجدى بفيلسوف الأخلاق أن ينأى عنه.

وقف **سقراط** باسم العقل والأخلاق ضد النزعة الحسية، وضد الحساسية الفنية، وحارب النحاتين والمصورين الذين قدموا في فنهم الواقع المحسوس بتفصيلاته دون الالتزام بالقواعد التي تقيد الفن بنماذج ثابتة، ورفض شعر الواقعيين الذين أثاروا الانفعال ناسين سيطرة العقل واحترام القوانين المقدسة. لقد ناضل **سقراط** لتثبيت تعاليمه هذه في نفوس تلاميذه ومريديه وكان أقرب المقربين إليه وأشدهم تمسكا بتلك التعاليم هو تلميذه **أفلاطون**.

فلسفة أفلاطون الجمالية (٤٢٧ ــ ٣٤٧ ق.م)

ــ نظرية المحاكاة ومفهوم الجمال والفن

يروي **ديوجين لايرتوس** أن **أفلاطون** كان يمارس النقش والتصوير والنحت. وحديثه العميق عن أسرار الفن واستعماله لمصطلحات الفنانين يؤيد الرواية، ويدل على معرفة بالفن أساسها الخبرة والممارسة لا السماع والنظر[٣٧]. كما أن نثره الفني الرائع الذي قدمه في حواريات وجاء أعذب من الشعر يؤكد ما يروى عنه أيضا، أنه كان شاعرا في شبابه وقد أحرق أشعاره عند بداية تتلمذه على **سقراط**[٣٨]. حيث سيطر الأستاذ بنزعته العقلية على تلميذه، فتبنى الأخير

---

[٣٧] ــ أحمد فؤاد الأهواني: **أفلاطون**. القاهرة دار المعارف بدون تاريخ النشر صفحة ٤١.

[٣٨] ــ وولتر ستيس: مصدر سابق صفحة ١٤٧. + الأهواني: المصدر السابق صفحة ١٢.

المنهج العقلي وعماده الرياضة والهندسة وكتب على باب مدرسته (الأكاديمية) «لا يطرق بابنا من ليس مهندساً»[٣٩] ولكن **أفلاطون** غالى فيما بعد بتلك النزعة العقلية إلى حد أخرجه عنها وجعله يضعُ للمعقولات عالماً متعالياً خاصاً بها هو عالم المثل الإلهية التي تدركها النفس لأنها عاشت في صحبتها سابقاً، وعن طريق الحدس والإلهام والقوى اللاعقلية تتصل النفس بذلك العالم وتصل إلى الحقيقة، يقول في **فايدروس**: «إن الإلهام الذي تمنحه الآلهة للبشر هو أسمى من كل مهارة عقلية»[٤٠]. إن نظريته في المثل "المعقولات المتعالية"، وقوله بالحدس والإلهام كطريقة لمعرفتها، ومحاكاة الموجودات الحسية لها، يشكل ذلك كله رؤيته الفلسفية العامة، وفي إطار هذه الرؤية يجب إذن تفهم آرائه الجمالية الخاصة التي وضعها ليس في صيغة متماسكة بل منثورة في العديد من محاوراته.

ومن خلال تقصي محاوراته «**الجمهورية، فايدروس، السوفسطائي، بارمنيدس، طيماوس، فيدون**» يمكن فهم المثل عنده بأنها المعقولات القائمة في عالم الأزل مقابل المحسوسات أو الجزئيات الكثيرة الموجودة في عالم الكون والفساد، والمحسوسات تشارك في المثل أو تحاكيها وتقترب منها، فهي إذن أقل رتبة منها في الحقيقة في أحقية الوجود، ومن المثل ما يخص الفضائل (مثل الخير) أو الأشياء الجميلة (مثل الجمال). وكلها تدل على قيمة. ثم المثل الخاصة بالحقائق، كأشكال الهندسة والعلاقات الرياضية، كما يوجد مثل خاصة بالكائنات الطبيعية وأخرى بالمصنوعات الإنسانية فالمثل إذن هي اصل الكائنات، والله هو مبدع المثل فهي إلهية، وجميع الكائنات الطبيعية المحسوسة (جماد، نبات، حيوان، إنسان) خلقها الله وحاكى بها المثل الأزلية الثابتة، فالمحاكاة هي السبيل

---

[٣٩] ـ الأهواني: المصدر السابق صفحة ١٩.

[٤٠] ـ أفلاطون: حوارية **فايدروس** ـ ترجمة أميرة حلمي مطر القاهرة ١٩٦٩م صفحة ٥٧.

لوجود الكائنات عن المثل، والقول بالمحاكاة يلزم عنه القول بالمفارقة والتعالي[41]. وهذه هي الصفة الأساسية للمثل، أي إنها موجودة خارج المحسوسات متعالية عليها. وإن المعرفة بها هي المعرفة الصحيحة الحقة، ولا يؤتاها إلا حكيم بلغ شأوا عاليا في الفلسفة، أو شاعر، أو نبي أوتي إلهاما إلهيا. أما المعرفة بالمحسوسات المتغيرة المتحركة دوما فهي نسبية ولا تؤدي إلى الحق. ولما كان **أفلاطون** يحلم بمدينة فاضلة يسلك أبناؤها سبيل الوصول إلى المعرفة الصحيحة، إلى مثل الجمال والحق والخير، فهو عندما نظر إلى الفنون تبدت له وكأنها تبتعد عن الحق والجمال مرتين لأنها محاكاة المحاكاة ويوضح **أفلاطون** فكرته، فيسوق في الجمهورية حوارا بين **سقراط وغلوكون** مضمونه الآتي: هناك السرير الأول (المثال) الذي أبدعه الله، والسرير الثاني الذي يصنعه النجار، وهو محاكاة للمثل، ثم السرير الثالث الذي يرسمه المصور ويحاكي به سرير النجار. فصورة السرير الذي يقدمها الفنان بعيدة عن الحقيقة مرتين، لأنها محاكاة المحاكاة، الفنان إذن يحاكي المظهر لا الجوهر، والفن بشكل عام هو محاكاة للمظهر لا الحقائق، فالفنان عندما يرسم نجارا أو حدادا، فهو يجهل ماهية كل من الحرفتين اللتين يشتغل بهما. ومع ذلك إذا كان بارعا فانه يظهر الصورة بحيث تخدع الصبيان والعامة فيعتقدون أنها شيء حقيقي[42]. ولهذا يرى **أفلاطون** أن التعبير عن الحقيقة بالفن هو تعبير ناقص، وهو أدنى من التعبير عنها بالفلسفة و أن الوقوف عند التعبير الفني يجعلنا نتعلق بالمحسوسات فيمنعنا هذا من الارتفاع إلى المعقولات، وبذلك لا نبلغ الحق وهو غايتنا[43]. ولما كان الفن كما أشرنا.

---

[41] ــ أفلاطون: **الجمهورية** ــ ترجمة الشيخ حنا خباز . القاهرة المطبعة العصرية فقرة (٥٩٧).

[42] ــ **الجمهورية** ــ المصدر السابق فقرة ٥٩٧، ٥٩٨.

[43] ــ ا.ف. جاريت : **فلسفة الجمال** ــ ترجمة عبد الحميد يونس، رمزي يسي، عثمان نوبة ــ مطبعة الاعتماد بمصر ١٩٥٠م صفحة ٣٦.

ـــ هو محاكاة للمحسوسات وكانت هذه بدورها بعيدة عن الحـــق لأنهـــا محاكاة له، فكأننا بالفن نبتعد عن الحق مرتين.

بسبب هذا النقد الخطير الذي ساقه **أفلاطون** في الجمهورية[٤٤]، أشيع عنـه: إنه يقف ضد الفن بشكل عام. ولكن نصوص **أفلاطون** في محاوراته الأخرى تشير إلى فن آخر قد يصعب تحقيقه، وإلى أنه لم يعاد الفن معاداة مطلقة، وهـــذا مـــا سنراه لاحقاً. فهو على أساس نظريته في المثل عادى الفن **السوفسطائي**، وبمقابله امتدح الفن المصري، وأراد أن يجعل من الفن مدخلاً لدراسة الفلسفة وأداة ليلوغ الخير والحق والجمال.

ـــ في محاورتي **السوفسطائي وغورغياس** يـــهاجم **أفلاطـــون** الفـــن **السوفسطائي** لأن هذا الفن في رأيه يقوم على الخداع والتمويه، فالرســـام ذو النـــزعة **السوفسطائية** حين يعرض رسومه بألوانه وظلالها التي تموه وتحـــاكي الأشياء الطبيعية، يخدع الشباب ويثير في أبصارهم اللذة[٤٥]. وفي ذلك يقـــول **غورغياس** في المحاورة المسماة باسمه: «حين يبدع الرسامون شكلاً ملوناً مـــن عدة ألوان تشعر العين عند المبصر باللذة» وما يسري على الفنون التشـــكيلية من رسم ونحت وغيرها، يسري على الفنون الأدبية، فالخطيب يتخذ من اللفظ والعبارة أداة لتلوين الأفكار وتمويه الحقائق، إنه يرسم بالكلمـــات ويؤثـــر في السامع عن طريق تنميق الكلام وبلاغته وسجعه. وقد يصل الكلام إلى درجـــة عالية من قوة التأثير، فيوقف الخوف في النفس، أو يخلق فرحـــاً طاغيـــاً، أو يذهب الحزن من نفس المهموم، أو يبكي السعيد[٤٦]. وترجع قوة التأثـــير إلى

---

[٤٤] ـــ انظر الكتاب العاشر الجمهورية ومن الفقرة ٥٩٥ إلى نهاية الكتاب.

[٤٥] ـــ انف. جاريت. المصدر السابق صفحة ٦٠.

[٤٦] ـــ حوارية **غورغياس**. صفحة ٣٧، ٣٨، ٤٠.

سحر البيان وقدرته على التخيل فيخلق في نفس السامع الانفعال الذي يتناسب مع مقتضى الحال التي يريدها الخطيب. فهو إذن يموه الحقائق لأنه بكلامه التخييلي المنمق يسحر المستمع والجهال والشباب فيظنون أن كلامه المموه وحججه الزائفة تحاكي التفكير الصادق فيخدعون به، وبذلك يسوقهم إلى الاعتقاد بما يريد. وفي ذلك يقول **غورغياس**: «أي شيء أعظم من اللفظ أثرا في إقناع القضاة بالمحاكم، أو النواب في المجالس. أو المواطنين في الجمعية. أو في أي اجتماع سياسي؟ ولو ملكت القوة على نطق هذه اللفظ لجعلت الطبيب عبدا لك»[47]. إن الفنون **السوفسطائية** تموه الحقائق لأنها تحاكي الطبيعة محاكاة سيئة، ولا تسلك سبيل الحقيقة ما دامت تتوجه إلى مستوى العقل، ولهذا رفضها **أفلاطون** قائلا: «هذه الأعمال أسميها خداعا واعتبرها قبيحة لأنها تهدف إلى اللذة، ولا تعتبر فنا... لأنها لا تعتمد فيما تقدمه على سبب معقول لحقيقة ما تتحدث عنه، ولا تربط الأسباب بمسبباتها، ولا أستطيع أن اسمي العمل الذي لا يستند إلى سبب معقول فنا»[48].

هكذا نرى أن هجوم **أفلاطون** على الفن **السوفسطائي** ليس لأنه محاكاة، بل لأنه محاكاة سيئة لا تصحبها معرفة بحقيقة الأصل الذي تحاكيه، إنها قائمة على الخداع والتمويه ولا تمت إلى الجمال والخير بصلة. إنها ظنية وصاحبها لا يملك إلا الظن، لكنه يوهم الناس بأنه عالم بالحقيقة[49]. وقد ينجح الفن **السوفسطائي** باعتماده الإيهام والتخييل في إحداث اللذة وإثارة الانفعالات، لدى الناس

---

[47] ـ المصدر السابق ذاته.

[48] ـ أفلاطون: **غورغياس** صفحة ٥٤، ٥٥، ٥٦ + **فايدروس** صفحة ٩٦ ـ ١٠٠.

[49] ـ ا.ف. جاريت: مصدر سابق صفحة ٦٠.

وإيقاعهم تحت سلطان الأثر الفني الذي قدمه، لكنه لا ينجح في التعبير عن الجمال الفني الحق[٥٠]. ما دامت محاكاته تزييفاً للخير والجمال، وخداعاً للناس بأنه يقدم الفائدة والمتعة **فأفلاطون** إذن يقر بأن جوهر الفن هو المحاكاة، لكنه المحاكاة التي يقوم عليها الفن **الأفلاطوني**. هي التي تطلب الحقيقة، لا في اللذة أو الانفعال الحاصلين في النفس، بل في الصورة الفنية ذاتها. كما أن **أفلاطون** لم ينكر أثر الفن في النفس ودوره في تطهيرها وتهذيبها وتصفيتها، لكنه يرفض التطهير **السوفسطائي**. لأنه مؤقت وزائف، والتطهير الحقيقي هو الذي دعا إليه ومارسه سقراط. ويقدمه الفن الحقيقي الذي يعتمد على الفكر ويقوم على المحاكاة الصادقة للحقيقة. المبنية على العلم والمعرفة[٥١].

وإذا كان **أفلاطون** قد ذم الفن **السوفسطائي** لأنه لا يتوجه إلى المثل الثابتة (الجمال والحق والخير) التي ينشدها. بل يتعلق بالمحسوسات الجميلة المتغيرة وبالتالي لا يساعد ولا يهدف إلى بناء الجمهورية المثلى، فإنه امتدح الفن المصري لأنه رأى فيه عكس ما رآه في الفن **السوفسطائي**.

واعتبر **أفلاطون** أن الفن المصري هو النموذج الأفضل بين فنون عصره، يتبع نظماً وقواعد ثابتة لا تتغير. وقد رأينا سابقاً. أن الفن المصري قد خضع عبر تاريخه الطويل لسلطة الكهنوت والحكام الذين فرضوا عليه بنزعتهم المحافظة نظماً صارمة في ثباتها وعدم تغيرها. وأن المصريين التزموا في فن النحت بقانون المجابهة (الأرستقراطي) ولم يعيروا بالاً في رسومهم لقانون المنظور «الحسي» وبشكل عام رفضوا في فنونهم الخداع والتمويه، فجاءت نقوشهم وتماثيلهم ليست محاكاة ومطابقة للطبيعة. كتماثيل ورسوم اليونانيين. وقد أدرك **أفلاطون** عند

---

[٥٠] ــ أفلاطون: **غورغياس** صفحة ١٢٧.
[٥١] ــ أفلاطون: **الجمهورية** فقرة ٥٩٨.

زيارته لمصر هذه الخصائص للفن المصري، ووجد فيه ما يتفق مع مذهبه العام ونزعته المحافظة الأرستقراطية هو الآخر.

كان **أفلاطون** يعتبر أن مهمة الفنون أن تنسجم مع أخلاق الناس، فتلبي حاجاتهم إلى اللذة، وتدفعهم نحو الخير والحق، ووجد أن الفن المصري يحقق المهمتين معا لذا امتدحه وقال في **القوانين** «يبدو أن المصريين قد عرفوا منذ زمن بعيد كيف يجب أن يتعود الشباب تأمل الصور البديعة والألحان الجميلة التي حددوا معالمها وطبيعتها وعرضوا نماذجها في هياكلهم، ولم يكن يسمح لأي مصور أو فنان من أي نوع آخر أن يجدد في هيئاتها أو أن يهجر القواعد الوطنية ولا يسمح حتى اليوم بتغير في هذه الفنون أو في الموسيقا. والتماثيل. والنقوش القديمة لا تقل جمالا عن فنونهم الحديثة. فكلها مصنوعة بصنعة واحدة»[٥٢].

كما أدرك **أفلاطون** الدلالات والرموز الدينية للفن المصري والصلة الوثيقة بين هذا الفن والدين، لذلك اعتبر أن المصريين كانوا حكماء عندما حافظوا على القواعد والنظم الثابتة في فنونهم، وقد أدركوا ــ كما يزعمون ــ أنها من خلق الآلهة لا البشر. وبدا **لأفلاطون** أن ثباتها كثبات المثل التي يقول بها، وبأزليتها وقيامها في عالم السماء. وأن ثبات الفنون المصرية (**النحت والموسيقا والغناء**) كما يرى يرجع أيضا إلى أن المصريين قد عرفوا كيف يبدعون فنونهم هذه على أساس هيئة رياضية وهندسية، ولما كان **أفلاطون** يقر بوجود جمال في الهيئات الرياضية والأشكال الهندسية أسمى من جمال الموجودات الحية، كما يقول في محاورة **فيلابوس**: «إني أتحدث عن الخطوط المستقيمة والمنحنية، والسطوح والمجسمات الناشئة عنها، وهذه الأشكال ليست جميلة جمالا نسبيا كغيرها من

---

[٥٢] ــ أفلاطون: **القوانين** ٢ ــ ٦٥٦ ــ د. ٦٥٧.

الأشياء، بل هي جميلة جمالاً أزلياً وعلى الإطلاق»[٥٣] لهذا اعتبر أن الفنون المصرية هي وحدها الجديرة بالاحترام والتقدير.

لقد كان أكبر هموم **أفلاطون** هو المدينة الفاضلة وطرائق إصلاحها، ووجد أن الفن إحدى سبل الإصلاح لهذا طلب في «الجمهورية» من الشعراء والمهندسين والمصورين والمثالين أن يراعوا الرشاقة والائتلاف والانتظام والجمال في فنونهم لما لهذه الأمور من وقع في النفس. ولاحظ أن الفن المصري له أثر حسن في تنظيم الدولة، ومن هنا أيضاً فقد نال هذا الفن إعجابه. كما انه قد استحسن الموسيقا المصرية لقواعدها الثابتة ولدورها الذي تؤديه في حمل المصريين على احترام القانون. يقول في **القوانين**: «إن المصريين يقدسون كل ضروب الموسيقا والألحان ويحفظون الأناشيد التي تغنى في المناسبات. يقوم بذلك الكهنة والحكام ويتبعهم أفراد الشعب فيكون بذلك سبيلاً إلى احترام قوانين الدولة» ويقول في **القوانين** أيضاً: «إن في الموسيقا المصرية نظماً صحيحة قد اختيرت لتكون معايير، وجدير بواضع هذه القوانين أن يكون إلهاً أو شبه إله. ولذلك فإنهم ينسبون هذه الألحان إلى الإلهة **إيزيس**»[٥٤]. ولذا فهو ينصح الموسيقيين بوضع قواعد ثابتة تستطيع أن تصمد في وجه مطلب التجديد. يقول في **القوانين**: «إذا أردنا الارتقاء بموسيقانا فلا بد أن نضع لها قانوناً وقاعدة، وذلك لان حب التجديد الذي ينشأ بدافع اللذة والألم ليس من القوة بحيث يغير في الرقص والغناء والمقدس بحجة انهما قديمان وعلى العموم فان هذا ما يحدث في مصر»[٥٥].

لقد رأى **أفلاطون** أن مهمة الفلسفة هي تحقيق الحكمة والنظام والعدل في المدينة الفاضلة، وهذه المهمة يمكن تحقيقها إما عن طريق حكم الفلاسفة، كما

---

[٥٣] ــ أفلاطون: **فيلابوس** ٥١.
[٥٤] ــ أفلاطون: **القوانين** ٦٥٦.
[٥٥] ــ أفلاطون: **القوانين** ٦٥٦.

ذهب في الجمهورية وإما عن طريق سيادة القوانين العادلة، كما صور ذلك في أخر محاوراته، والفن الصحيح كما يرى يحقق الغرضين معا.

هكذا وجدنا أن قول **أفلاطون** بنظرية المثل «المعقولات ومحاكاتها قد حدد موقفه من الفن بشكل عام وان طريقة معرفة هذه المثل أي قوله بالحدس والإلهام سيحدد موقفه من الشعر بشكل خاص»[٥٦].

اعتبر **أفلاطون** أن شعر عصره كبقية الفنون الأخرى هو نموذج للمحاكاة السيئة، فهاجم في الجمهورية الشعر التمثيلي التراجيدي والكوميدية على السواء، لان الشاعر في هذا الشعر يخرج عن طبيعته ويتحرر من التزام الصورة المثالية الثابتة، لكي يحاكي صورا (شخصيات) كثيرة أخرى ويقدم كل ما يصدر عنها من حديث أو فعل سواء أوافقت الحقيقة أم لم توافقها، فالشعر التراجيدي يثير فينا الفعالات، لكن إثارته هذه ليست تطهيرا كما يرى **أرسطو**، وفوق ذلك فانه لا يحفل بتقديم الحقيقة العقلية فالشعراء التراجيديون يحاكون العالم المحسوس، وبذلك يقضون على الثبات واتزان النفس. والشأن نفسه في الكوميديا بل هي كما يقول في القوانين: «أحط، لأنها تولد فينا الضحك الذي لا يليق بالإنسان الحر»[٥٧]. فتصور الإنسان أدنى مما هو عليه في الواقع، وهي أكثر اتصالا بالواقع المحسوس وجزئيات الحياة اليومية. وهي بذلك أنأى عن الحقيقة.

فالشعر التمثيلي يروي شاعره الحقيقة من وجهة نظر الشخصية التي يمثلها، وهو عندما يندمج في دوره تنقلب طبيعته إلى طبيعة أخرى بصرف النظر عن قيمة ما يمثله أو عما فيه من خير أو حق أو جمال. لكن **أفلاطون** يستثني من هذا الهجوم الشعر الغنائي والملحمي لأنه أصدق تعبيرا عن الحقيقة. والشاعر في هذين النوعين يروي الحقيقة على لسانه، فيكون أصدق في عرضها، هذا من جهة، ومن

---

[٥٦] ـ أفلاطون: **انظر فايدروس**. ترجمة أميرة حلمي مطر صفحة ٢٤٧.
[٥٧] ـ أفلاطون: **القوانين** ف ٨١٦٧.

جهة أخرى وهي الأهم، أن هذا الشعر الذي يعبر عن الحقيقة وجمالها، يسلك شعراؤه في ذلك سبيل الإلهام والحدس، فتلهمهم الآلهة وتطلعهم على الحقيقة لكي ينقلوها إلى البشر[58]. هؤلاء الشعراء كما يقول: «هم ألسنة الآلهة أو سفراؤها إلى البشر»[59]. الاطلاع على الحقيقة يتم إذن بالإلهام، لكن واسطته الحبُّ «الحب الذي يدفع الفيلسوف نحو الحق، ويدفع الشاعر نحو الجمال، والجمسال والحق يتوحدان في عالم المثل، فمن رأى أحدهما رأى الآخر» هنا نجد إذن **أفلاطون** يعتبر أن الشعر الحقيقي هو ذلك الضرب من الإلهام أو النبوة. ويلخص رأيه هذا في محاورة **إيون** على النحو الآتي: «إن قول الشاعر البديع لا يتوقف عليه بل على وجود قوى إلهية، والشاعر البارع لا ينظم جيد الشعر بما يملكه من مهارة بل بوقوعه في حالة الإلهام، حين يغيب عن حواسه، وهو عندما يملكها ويسيطر على عقله، يعجز عن قول الشعر. فالله يسلب الشعراء عقولهم لكي يجعل منهم سفراء كما يفعل مع الرسل والأنبياء، والله ذاته هو صاحب الكلام يلقيه عن طريق الرسل حتى نعرفه»[60].

وإذا كان الإلهام (الحدس) وهو السبيل الصحيح لإبداع الفن الحقيقي بشكل عام، والشعر الحقيقي بشكل خاص قد فسَّره **أفلاطون** في **أيون** تفسيراً نازلاً من الآلهة إلى البشر. فإنه في **المأدبة** يفسره تفسيراً صاعداً يبدأ من المحسوسات ومشاهدة الصور الجميلة سواء ما كان منها طبيعياً أو فنياً، ويظل المرء يتدرج من الجمال المحسوس حتى يبلغ الجمال الكلي العقلي الذي يشمل جمال العلم وجمال الحكمة أو كما يقول في **المأدبة**: «حتى يبصر المرء فجأة الجمال

---

[58] ــ أفلاطون : **الجمهورية** ٦٠٧.
[59] ــ أفلاطون: حوارية **إيون** ــ ٥٣٤.
[60] ــ أفلاطون: حوارية **إيون** ٥٣٤.

العجيب الذي يعد جوهر الجمال بالذات، والذي أشتاق له زمنا طويلا»[٦١]. وهذا الجمال أزلي ثابت. إنه الجمال المطلق القائم بذاته، والذي يشارك في مثاله كسل شيء جميل. والحكيم والشاعر والفنان الذين يتوصلون إلى هذا الجمال، وهو الحق والخير لا يمكنهم وصفه لا بأدوات الحكيم والشاعر ولا بسأدوات الفنان، لا بالكلمات ولا بالألوان بل كل ما يستطيعونه هو أن يرمزوا ويشيروا إليه بالأمثلة والأساطير، أو أن يصفوا الطريق المؤدية إلى رؤيته.

مما تقدم نجد أن **أفلاطون** لم يرفض الفن بمعنى الرفض بل أراد فنا معينا ينسجم مع نظريته في المثل، وفي المعرفة ويقدم الخير للبشر، ويرشدهم إلى سبيل الحقيقة وينسجم مع موقفه الطبقي كما سنرى. ولهذا حدد أهم وظيفتين للفن

ـ **أولهما:** أنه يهيئ الشباب الذين يحكمون المدينة الفاضلة، ولتحقيق هذه الغاية طلب **أفلاطون** من الفنانين عامة والشعراء خاصة بأن تأتي «فنونهم في صورة الخير وإلا حرم عليهم مزاولة الشعر في الجمهورية»[٦٢]، لقد أراد إخضاع الفن للأخلاق ورفض نظرية الفن للفن.

ـ **ثانيهما:** أن الفن هو مدخل لدراسة الفلسفة، فالفلسفة هي حب الحكمة. وقبل أن يحب الإنسان الحكمة (الجمال العقلي) في سن الرشد، يحب الأشياء الجميلة المحسوسة في سن الشباب ثم يرتقي بعد ذلك إلى طلب المعقولات، فالموضوع الجميل إنما يكون كذلك لمشاركته في مثال الجمال بالذات. وهذا يعني أن الجمال عنده موضوعي خارجي، وليس ذاتيا تخلعه على الأشياء التي نراها جميلة. والجمال هو الائتلاف والتناسب والانسجام، والنفس طبقا لمبدأ الانسجام تميل نحو الجميل لمشاركته في مثال الجمال ولما فيه من تناسب، وتميل إلى ما يماثلها

---

[٦١] ـ أفلاطون: **المأدبة**، ٢١٠ ـ ٢١١.

[٦٢] ـ أفلاطون: **الجمهورية** صفحة ٤٠١.

إي إلى الحق الذي هو أيضاً انسجام، وأن الغاية من من التربية الفنيـــة وعشـــق الجمال هي بلوغ مثال الخير، وهكذا يوحد **أفلاطون** بين القيم الثلاث الســـامية. وسبيل الوصول إليها هو الحب.

الحب والجمال عند أفلاطون

الحب **الأفلاطوني** الذي شاع على ألسنة الناس كرمز للعفة والسمو عـــن المتعة الحسية، يتناقل أحياناً فيما بينهم للتندر، ولكنه ليس كما يتناقل، انه يرتبـط ارتباطاً وثيقاً بالقلق الفلسفي الذي عاناه **أفلاطون**، قلق التمـــزق بـــين عـــالم الصيرورة المتكثر المتبدل، وبين الحلم بعالم ثابت جميل خيرّ حق. وطريق الخلاص لا يكون إلا بحب الحق والجمال. الحب الذي لا ينعم به إلا من أوتي إلهاماً ألهيـــاً وعرف الجمال والحق على حقيقتيهما. ولا يؤتاه إلا من صفت نفوسهم، ونـــأت حتى عن أبسط الخطايا.

رأى **أفلاطون** أن بين الحب والجمال علاقة وثيقة، أشار إليها في محاورة **فايدروس** ولكنه في **المأدبة** شرحها بوضوح، وبين طبيعـــة الحـــب ودوره في تحصيل المعرفة لدى كل من الفيلسوف والفنان. يبدأ **أفلاطون** بعد أن ينقـــد سائر النظريات المعاصرة له على لسان **سقراط**، فيشرح طبيعة الحب «بأنـــه يتطلب موضوعاً محبوباً، بمعنى أنه الشعور بالرغبة في تملك شيء لم يكتســـب بعد، ومن الواضح أن من يمتلك شيئاً لا يرغب فيه. بل يرغب ويميل إلى مـــا يفتقده. ولَمَّا كانت غاية الحب الجمال، فهذا يعني أن الحب يفتقد إلى الجمال، وبالتالي فهو ليس جميلاً. ولما كان الجمال والخير هما شـــيء واحـــد. كـــان بالضرورة أيضاً أن الحب ليس خيراً. الحب إذن هو الميل إلى الجمال والخـــير فهما غايته. لذا لا يمكن أن يكون القبح والشر غاية له. ولما كانت أسمى ميول الإنسان وأسمى ما يفتقده وأسمى ما يطمح إليه هي الحكمة والمثل العليا. لـــذا

كان الحب هو حب الحكمة، والحب ليس هو الحكمة وليس هو الجهل، لان الحكماء لا يحبون الحكمة لأنها ملك أيديهم، والجهلة لا يحبونها كذلك لأنهم جاهلون بها ويظنون بأنفسهم الحكمة، ولذا فالحب وسيط بين الحكمة والجهل»[٦٣].

ولما كان الحب هو الرغبة في الجمال، لذا كان همه السعي إلى الخلق في الجمال. ومعنى الخلق في الجمال هو المشاركة الطبيعية الفانية في الخلود. والخلود قديم على المستوى الطبيعي، كتناسل الكائن الفاني، ولكن الخلود الحقيقي هو خلود النفس بإنتاجها الآثار الفنية أو الفلسفية ولهذا كان الحب في كل مجال يتضمن خلقا فنيا[٦٤].

وكلما سما الحب جاء الخلق الفني أو الفلسفي جميلا. ولكن الحب يرتبط بشخصية المحب ولذلك لا يسمو الحب دائما إلى الحكمة. فكثيرا ما يبقى متعلقا بالجمال الجزئي المحسوس، الذي يتمثل في وجود الأشخاص أو الموضوعات الجميلة، ولكن القلة النادرة منهم هي التي ترتقي من الجمال الحسي إلى الجمال الكلي (مثال الجمال) الذي تشارك فيه كل الموضوعات الجميلة، ويلخص **أفلاطون** الصعود في مراتب الحب على النحو الآتي: «الحب الحقيقي يرتقي من جمال الوجه إلى جمال النفس وما تتحلى به من أخلاق، ثم يصعد الحب إلى جمال العلوم فيرتقي إلى مستوى الجمال المعقول فيتدرج فيه حتى يصل إلى الجمال ذاته، فيحظى المحب بالرؤية التي تتوج هذه الأنواع كلها ولا يحظى بهذه الرؤية إلا من كان فيلسوفا حقيقيا. كما أن هذه الرؤية لا تتم بالاستدلال العقلي، بل بالرؤية العيانية المباشرة، لأن مثال الجمال تشارك فيه كل الموضوعات وهو بهذا يتميز عن

---

٦٣ ــ أفلاطون: **المأدبة** ــ ترجمة وليم الميري. القاهرة ــ مطبعة الاعتماد ١٩٤٥م ــ صفحة ٦٤ ــ ٧١.

٦٤ ــ أفلاطون: **المأدبة** ــ صفحة ٥٩ ــ ٧٣.

بقية المثل أي بقابليته للرؤية»[٦٥] فمثال الجمال يتصف بوضوحه، وهذا الوضوح كما يقول في **فايدروس** «هو السبب في أن الجمال أحب الأشياء إلى الإنسان، وعندما يرى الفيلسوف على الأرض ما يحاكي الجمال ينتابه شعور غامض ورجفة فيتوجه نحو موضوع الجمال فيقدسه تقديس إله... ونفس الفيلسوف تطمح إلى أن تصعد إلى عالم المثل في تأمل مثل الحق والخير والجمال»[٦٦].

وهكذا نلاحظ أن أفلاطون يفرق بين الحب الحسي الذي يقف عند حدود المحسوسات الجميلة وما تخلقه من لذة جسدية، والحب الروحي الذي يرتقي في تدرجه حتى يصل إلى مثال الجمال. وان التدرج في مراتب الحب يقابلها تدرج في مراتب رؤية الجمال والتنظيم والتنعم به.

وهكذا نجد أن العلاقة التي يقيمها **أفلاطون** بين الحب والجمال لا تخرج عن إطار نظريته في المثل وفي المعرفة (الإلمام) حيث يكون الحب أداة للإلمام ودافعاً قوياً يصل المحب بموضوع حبه، فيدفع الفيلسوف إلى حب الحقيقة والبحث عنها ويدفع الفنان إلى حب الجمال وخلقه، وعندما يصل الفيلسوف إلى مثال الحق والفنان إلى مثال الجمال ينعمان معاً برؤية الخير، ومثل الجمال والخير والحق تتوحد في الله والله هو الجمال المطلق والحق المطلق والخير المطلق.

ـ موقف أفلاطون الطبقي من الفن

إن نظرية **أفلاطون** في الفن والجمال على النحو الذي سقناه، يمكن أن تتوضح أكثر عندما نعلم أنها تعكس موقفه السياسي والطبقي. فعلى **المستوى السياسي** نجد **أفلاطون** قد عاصر فترة انحطاط الحضارة اليونانية في القرن الرابع ق.م. وشهد انهيار الديمقراطية في أثينا، ونزاعها الحاد مع

---

[٦٥] ـ أفلاطون: **المأدبة** صفحة ٨٠ ـ ٨٣.

[٦٦] ـ أفلاطون: **فايدروس** . صفحة ٢٥١، ٢٥٢.

الأرستقراطية. ووقف مع هذه الأخيرة معتبرا أن من أهم أسباب ذلك الانحطاط هو سيادة النزعة الديمقراطية التي جلبت معها التخلي عن القيم والمبادئ، وكل أنواع الانحطاط الأخلاقي، تحت شعار المساواة بين المواطنين الأحرار، والدعوة إلى تفتح الشخصية الإنسانية كإرادة حرة مستقلة[٦٧].

وعلى **المستوى الطبقي** اعتبر أن التراتب الطبقي القائم في مجتمعه والذي يتكون من الحكام والجند والعمال هو تراتب أزلي ثابت صنعته الآلهة وحاكت به قوى النفس الثلاث: العاقلة والغضبية والشهوانية. فالطبقات مغلقة. والخطر على المجتمع هو أن تنفتح على بعضها، فينسزل أو يرتقي فرد منها إلى الآخر، ولهذا فكل طبقة تتخصص في عمل ولا يجوز لها أن تعمل فيما تخصصت به الأخرى. فطبقة الحكام لا تعمل، وطبقة الجند عليها أن تحارب فلا تحكم ولا تعمل وطبقة العمال لا يحق لها أن تحكم. ويرجع فساد الحكومات إلى قيام الطبقات بغير ما خلقت له. وأسوأ أنواع الحكومات في رأيه هي الحكومة الديمقراطية، وهي حكم الشعب الذي يثور على الحكام الفاسدين ويذبحهم. ويمارس الحرية المطلقة وهذه هي الفوضى. ويصبح في الديمقراطية الشعب كله عبدا للعبيد[٦٨].

والآن بحسب موقف **أفلاطون** السياسي والطبقي هذا، كيف سيكون الفن؟. وأين هو موقع الفنانين في هذا التراتب الطبقي؟ بالطبع لن يكن عنده الفن الديموقراطي — الواقعي الذي تبناه **السوفسطائيون** إلا فنا منحطا مرفوضا.

والفنانون بموجب الوظيفة والمهمة الضخمة التي تلقيها الدولة على عاتقهم، وهي تأهيل أبناء الطبقة الأرستقراطية للحكم والسلطة، وإعدادهم لممارسة الفلسفة سوف لن يكونوا بالضرورة من طبقة العبيد أو العامة من الناس، لأن

---

٦٧ — وولتر ستيس. مصدر سابق صفحة ١٤٤.

٦٨ — أفلاطون: **الجمهورية** فقرة ٥٨١، فقرة ٤٣٣، فقرة ٥٥٧.

هؤلاء ليس في مقدورهم تذوق الفن، ولا يمكن أن يكونوا أصحاب عقل، ولهذا فالفن الذي يبدعونه أو الذي يتوجه إليهم — وحتى لو كان مبدعوه من أبناء الطبقة الراقية — هو فن ساقط، ما لم ترفض النظم والمعايير الثابتة التي ترفض فن الديموقراطية الواقعي الذي يحاكي المثل ولا يسعى إلى تثبيت قيم الأرستقراطية. بل يصف هموم الناس ومشاكلهم، ولا يمت بصلة إلى الفن الحقيقي الذي يزعمه. ونصوصه حول هذه المسألة واضحة. يقول في **الجمهورية**: «سوف تمتاز دولتنا دون غيرها من الدول بأن الإسكافي يظل إسكافياً بها. وليس رباناً يجمع قيادة السفن مع السكافه ويبقى الزارع زارعاً، ولا يصير قاضياً والمحارب محارباً وليس تاجراً. وإذا حل بدولتنا إنسان بارع في الظهور بكل الصور ومحاكاة كل شيء، وأراد عرض قصائده على الجمهور، فإننا سنكرمه تكريم قديس بارع، ولكننا سنخبره أن ليس له مكان في دولتنا وسنقصيه إلى دولة أخرى بعد أن نسكب العطر على رأسه»[٦٩]. النص واضح يرفض به **أفلاطون** كما قلنا سابقاً الانتقال من طبقة إلى أخرى. والفنان أكان شاعراً أم مثّالاً لا يسمح له بالتوجه إلى كل فئات الشعب بمختلف حرفهم وأعمالهم. لأنه كما يقول **أفلاطون** «يضعُ نصب عينيه إرضاء الجمهور»، وهو ليس فنّاناً حقيقيًّا لأنّه «أغفل المبدأ العاقل في النّفس»، أي أغفل التّوجُّه إلى الأرستقراطيّين. «واهتمّ بالجزء الانفعالي المتقلّب في الخُلُق، الذي يسهل تقليده» أي توجّه إلى الجانب الشّهواني وإلى خلق العبيد والسُّوقة والعامّة من النّاس، وفي ذلك يقول حول فنّ التّمثيل الدرامي: « ... إذا جاز للحكّام أن يمثّلوا شيئاً، فليحاكوا تلك الصّفات التي نشأوا عليها منذ حداثتهم كالشّجاعة والاعتدال والعفّة والكرم ولا يحاكوا الدّناءة وأنواع الرذائل لئلا تلصق بنفوسهم فتصير طبيعة فهم وسجيّة، ولن نسمح لهؤلاء الذين عنينا

---

[٦٩] — أفلاطون: **الجمهورية** فقرة ٣٧٩، ٣٩٨.

بصلاحهم أن يمثلوا النساء، ... ولا أن يمثلوا العبيد، ولا سلوك السفلة من الناس ولا المجانين ولا الحدادين ولا الصناع ولا ملاحي السفن ...»[٧٠]، لأن كل هؤلاء يمثلون الجمهور الذي لا يجوز أن يتوجه الفن إليه، ولا أن يشارك في المهرجانات الفنية في الحكم أو النقد الفني، كما كان يجري في عصره، بل يترك أمر الحكم على الأعمال الفنية إلى الفلاسفة لأنهم كما يقول في القوانين: « ... أدرى بمعرفة الأصل الذي يحاكيه الفنان، وعلى أي وجه تكون المحاكاة صحيحة، وما ينبغي عمله لكي تكون نافعة وجميلة»[٧١]، فالحكيم أدرى الناس بالحقيقة، والفنان الذي يعرفها، ويطلب منه نقلها إلى الناس، لا يمكن أن يكون، عند **أفلاطون**، إنسانا عاديا من العامة بل رجلا من طين خاص أهلته الآلهة لذلك.

هذه آراء **أفلاطون** في الفن، سيخالفها تلميذه **أرسطو** الذي يحب أستاذه، ولكنه يحب الحقيقة أكثر.

فلسفة أرسطو الجمالية (٣٨٤ ــ ٣٢٢ق.م)

تختلف رؤية **أرسطو** الفلسفية الواقعية الموضوعية عن رؤية أستاذ **أفلاطون** المثالية الخالمة، ولهذا جاءت الآراء الجمالية والفنية عند كل منهما مختلفة بل ومتعارضة، ونلمح ذلك بسهولة في أمرين اثنين:

أولهما: في اللغة التي تحدثا بها عن الجمال والفن، فقد جاءت لغة **أفلاطون** جميلة، وشاعرية تصل إلى درجة عالية من الرقة والعذوبة، بينما جاءت لغة **أرسطو** منطقية جافة قائمة على التحليل العلمي الدقيق واستقراء الواقع.

ثانيهما: في نظريتيهما المتعارضتين، إلى طبيعة الفنون ونشأتها. فبينما اعتبر **أفلاطون** أن الفنون الجميلة هي هبة الآلهة للبشر، ذهب **أرسطو** إلى عكس ذلك

---

[٧٠] ــ أفلاطون: **الجمهورية** فقرة ٣٩٧، ٣٩٨.
[٧١] ــ أفلاطون: **القوانين** فقرة ٦٦٧، ٦٦٩.

فقال: «إنَّ الطَّبيعة زودت الإنسان باليد التي هي خالقة الفنون»[٧٢]. فالفنون عنده إذن هي من خلق الإنسان.

عرض **أرسطو** آراءه الجماليَّة والفنيَّة في كتابين: **أولهما** السِّياسات، وقد كتبه في شبابه، وتحدَّث في الباب الثَّامن منه عن الموسيقا ودور الفن في التَّربية، **وثانيهما** كتاب **الخطابة**، وكتبه في شيخوخته، وقصر فيه الحديث على الفن الذي يحمل عنوانه. ولكن الكتاب الأساسي المهم الذي كتبه في مرحلة النُّضج هو **فنُّ الشِّعر**، وقد عرض فيه آراءه حول الفنون الأدبية اليونانيَّة: (الغناء، والرَّقص، والتَّراجيديا، والشعر الملحمي، والشعر الدرامي) عرضاً يدلُّ على سعة اطلاع وعمق بهذه الفنون، ويعطي صورة واضحةً لفلسفته الجماليَّة والفنيَّة، التي أقامها على أساس فهم جديد لطبيعة المحاكاة، وطبيعة الشعر، والمأساة، ووظيفة الفن. وسنتحدث الآن عن هذه المسائل على التَّوالي:

آ ــ طبيعة المحاكاة وطبيعة الشِّعر:

ذهب **أرسطو كأفلاطون** إلى أنَّ **المحاكاة هي أصل الإبداع الفنِّي**، ولكنَّه ضيَّق المفهوم الأفلاطوني لها، واعتبرها تخصُّ فقط الفنون الجميلة، ولا تشمل الفنون الأخرى التي ينتجها الإنسان للفائدة أو الاستعمال، كمنتوجات الحرفة والصناعة[٧٣]. وعلى عكس **أفلاطون** الذي اشترط أن يكون الفنُّ الحقيقي محاكاة لمثال الجمال، وليس للواقع، اعتبر **أرسطو** أنَّ الحياة بألمها وفرحها، وشرِّها وخيرها، يمكن أن تكون موضوعاً للمحاكاة. فشرط الفنِّ عنده هو أن تكون المحاكاة ذاتها جميلة، لأي موضوع، سواء أكان جميلاً أم قبيحاً، ويشير إلى ذلك في نصٍّ صريح فحواه: أنَّ بعض الكائنات التي تأنف العين من رؤيتها

---

٧٢ ــ أرسطو: **كتاب الحيوان** فقرة ٦٨٧.

٧٣ ــ أرسطو: **فن الشعر** ــ ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه، عبد الرحمن بدوي. بيروت. دار الثقافة ١٩٥٢ فقرة ١٤٤٧ ــ أ.

[... كالحيوانات الخسيسة والجيف ... فإنه يلذ لهـا "للعـين" أن تشـاهدها مصورة إذا أحكم تصويرها ...][٧٤]، ولكن لا يجوز أن نفهم من هذا أن المحاكـاة هي نسخ أو تصوير آلي للواقع كما هو، بل المحاكاة، كما سنرى لاحقـا، هـي عملية خلق وإبداع، لأن الفنان عندما يحاكي الواقع بصور يتذكرها، أو يتخيلها، فإنه يطمح إلى خلق واقع جديد، أغنى من الواقع الحقيقي، ولما كان كـل فنـان يحاكي الواقع ويجدده من منظور الفن الذي يمارسه، ومـن منظـور تصوراتـه وخيالاته، فهذا يعني أن المحاكاة تتميز أنواعها في الفنون وفقا لخصائصها، وتتحدد ماهيتها من حيث التطبيق، فهي كما يقول: « ... تختلف فيما بينها على أنحـاء ثلاثة، لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة، وإما بموضوعات متباينة، وإما بأسـلوب متمايز»[٧٥]. واختلاف المحاكاة أولا بالوسائل: هو أن بعض الفنـون، «يحـاكي بالألوان والرسوم كثيرا من الأشياء التي تصورهـا، وبعضـها الآخـر يحـاكي بالصوت»[٧٦]، فالفنون التشكيلية كالرسم والنحت تختلف محاكاتهـا بـاختلاف وسائلها كالألوان والأحجار وغير ذلك، والموسيقا بدورها تختلـف بوسـيلتها فتحاكي بالصوت الأشياء والأحياء. واختلافها ثانيا بالموضوع: هو أن موضـوع المحاكاة ليس الطبيعة الظاهرة والمظهر الخارجي للأشياء ــ كما ظن بعضـهم ــ بل موضوعها الأمور الباطنة، الفعل والانفعال والأخلاق ــ كما يؤكد هـذا في حديثه عن المأساة ــ فهذه الموضوعات الثلاث للمحاكـاة وفي ذلـك يقـول **أرسطو**: «المحاكون (الفنانون) يحاكون أفعالا، أصحابها بالضرورة إما أخيار، وإما أشرار ... فالشعراء يحاكون إما من هم أفضل منا، وإما أسوأ منا، وإما مسـاوون لنا، شأنهم شأن الرسامين ... **فهوميروس** يصور أشخاصه أعلى مما هم في الواقع،

---

٧٤ ــ أرسطو : **فن الشعر** ــ فقرة ١٠.
٧٥ ــ أرسطو : **فن الشعر** فقرة ١٤٤٧ فقرة أ.
٧٦ ــ أرسطو : **فن الشعر** المصدر السابق فقرة ١٤٤٨ أ.

وإقليوفون يصورهم كما هم، ونيقوخارس يصورهم أحسن مما هـــم عليـــه في الواقع ...»[٧٧].

والأمر الثالث الذي تختلف فيه أنواع المحاكاة هو الأسلوب، «...إذ يمكن بالوسائل نفسها وللموضوعات نفسها أن نحاكي عن طريق القصص، إما بـــأن نقص على لسان شخص آخر، كما يفعل هوميروس، وإما نحكي عن المرء نفسه، وإما نُحاكي الأشخاص وهم يفعلون»[٧٨] ويشير أرســـطو إلى أن ســـوفوكليس وهوميروس يحاكيان (يصوران) أشخاصاً أفاضل، وسوفوكليس يحـــاكي كمـــا يحاكي أرستوفانس أشخاصاً يفعلون ويعملون، والثلاثة يستعملون وسيلة واحـــدة هي اللغة والإيقاع مثلاً، ويعالجون موضوعاً واحداً هو البشر، إلا أن أســـاليبهم وطريقة معالجتهم جاءت مختلفة بعضها عن بعض[٧٩].

نخلص في النهاية إلى أن فكرة المحاكاة هي قانون الفن وتعم كـــل أنـــواع الخلق الفني. والشعر كضرب من الفنون الجميلة هو بدوره ضرب من المحاكـــاة، وقد «...نشأ عن سببين كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيـــه منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونـــه أكثرهـــا اســـتعداداً للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة ... وسبب آخر هو أن التعلم لذيذ ... فنحن نُسرُّ برؤية الصور لأننا نفيد مـــن مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول: «إن هذه الصـــورة صـــورة فلان، فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل، فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل ذلك»[٨٠]، ومثلما تحقق بعـــض الفنـــون

---

٧٧ ــ أرسطو: **فن الشعر** المصدر السابق فقرة ١٤٤٨ ا.
٧٨ ــ أرسطو: **فن الشعر** المصدر السابق فقرة ١٤٤٨/ ٢٠.
٧٩ ــ أرسطو: **فن الشعر** المصدر السابق ١٤٤٨أ / ٢٥.
٨٠ ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٤٨ ب / ٥ ــ ١٠ ــ ١٥.

المحاكاة بوسائل اللون أو الصوت، فإن بعضها الآخر ومنها الشعر «يحقق المحاكاة بوساطة الإيقاع وباللغة والانسجام مجتمعة أو متفرقة فالعزف بالناي مثلاً، والضرب بالقيثارة... والصفر يحاكي باللجوء إلى الإيقاع والانسجام وحدهما بينما الرقص يحاكي بالإيقاع دون الانسجام»[٨١]. **إن الوسائل الثلاث: الإيقاع واللغة والانسجام** وإن كانت تشترك فيها بعض الفنون متفرقة، إلا أنها في فن الشعر تكون مجتمعة، ومثلما تختلف الفنون في جملتها وفقاً لخصائص الوسائل والموضوعات والأسلوب، كذلك تختلف ضروب الشعر وفقاً للخصائص نفسها.

أولاً: بحسب خاصية الوسيلة نجد أن المأساة والملهاة والأناشيد الدينية تستعمل الوسائل الثلاث (**الإيقاع واللغة والانسجام**) بينما «...هنالك فن يحاكي بوساطة اللغة وحدها نثراً أو شعراً»[٨٢]، أي مع الوزن أو بدون الوزن، كالملحمة والمحاورات السقراطية، والمحاكيات المنظومة على أوزان ثلاثية.

ثانياً: بحسب الموضوع، نجد أنه لما كان المضمون المشترك المحاكي في الشعر هو الأفعال الإنسانية، ولما كان البشر ينقسمون من حيث الأخلاق إلى أفاضل وأراذل، فإن الأنواع الشعرية جاءت مختلفة بحسب محاكاتها لهذين الصنفين من البشر، فمنها ما يحاكي الأعمال الفاضلة كالملحمة والمأساة، ومنها ما يحاكي الأعمال الرذيلة كالملهاة[٨٣].

وثالثاً: بحسب الأسلوب، نجد أن بعض الشعراء يتحدثون بضمير المتكلم، وبعضهم يدع أشخاصه تتحدث عن ذاتها كما في الملهاة والمأساة، وبعضهم يجمع بين الأسلوبين.

---

٨١ ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٤٧ أ / ٢٥.
٨٢ ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٤٧ ب / ١٠.
٨٣ ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٤٨ أ.

وهكذا فالسبب في افتراق ضروب الشعر هو السبب نفسه في افتراق بقية الفنون، أي افتراق المحاكاة في خصائصها، كما أنه يمكن أن يضاف إلى ذلك سبب آخر: هو أن الشعراء يفترقون في طبائعهم ومواهبهم، فبعضهم يميل في طبعه إلى شعر الهجاء، وآخرون إلى شعر المديح، أو غير ذلك، وفي هذا يقول **أرسطو**: «انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا الأهاجي، بينما أنشأ الآخرين الأناشيد والمدائح»[٨٤]، «ونشأت المأساة والملهاة ارتجالاً، والمأساة ترجع إلى مؤلفي الأناشيد في أعياد الإله **باخوس**، إله الخمر، والملهاة إلى مؤلفي الأناشيد في أعياد إله الخصب، والقوة الجنسية[٨٥]..... ولما ظهرت المأساة والملهاة انقسم الشعراء وفقاً لطباعهم الخاصة إلى شعراء مآس، وشعراء ملاه»[٨٦]، ويفرق **أرسطو** بين الشعر والنظم، ويسوق مثالاً يقارن فيه بين **انبادوقليس** و**هوميروس** فكلاهما يشترك في اللغة الموزونة، ولكن **انبادوقليس** الذي نظم شعراً فلسفته الطبيعية لا يصح أن تسميه شاعراً، بينما يجب أن نسمي ذلك **هوميروس**، والسبب هو أن مضمون الشعر كفن هو الأفعال والانفعالات والأخلاق الإنسانية[٨٧]. وفي تحليله لمضمون الشعر يطرح **أرسطو** مسألة بالغة الأهمية في علم الجمال، وهي مسألة الصدق الفني، أو علاقة الفن بالواقع، وقد أشرنا قبل قليل إلى أن المحاكاة عنده ليست نسخاً للواقع بل هي خلق له، ولما كان الأمر عنده كذلك، فقد ذهب إلى أنه لا يجوز أن نطلب من الفن الأمانة المطلقة في التعبير عن الأشياء والظواهر، ويؤكد هذه القضية عبر مقايسة يقيمها بين الشعر والتاريخ،

---

٨٤ ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٤٨ب / ٢٥.
٨٥ ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٤٩ أ / ١٠.
٨٦ ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٤٩ / أ / ٥.
٨٧ ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٤٧/ ب/ ٢٠.

ويوضح فيها الفارق الجوهري بينهما، فالشعر بوصفه طموحا نحو المثل الأعلى يختلف عن التاريخ بوصفه تصويرا للأحداث الواقعة، والشعر يمثل ارتباطا ضروريا ومحتملا بين الأفعال، لا يكفي لتحقيقه تصوير الواقع، وعلى الرغم من أنه يطرح عالما مخالفا لعالم الواقع، فهو أقدر على إدراك خبايا النفس البشرية، ويعرف كيف يستنتج المنطق من أفعال البشر وانفعالاتهم، وفي ذلك يقول **أرسطو**: «إن مهمة الشاعر ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال، وإما بحسب الضرورة، ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث نثرا، والآخر يرويها شعرا، ــ فقد كان من الممكن تأليف تاريخ **هيرودوتس** نظما، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخا، سواء أكتب نظما أم نثرا، ــ وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث كما وقعت فعلا، بينما الآخر (الشاعر) يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة، وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي، وأعني بالكلي أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة»[٨٨]. إن التاريخ يتناول الجزئيات التي وقعت، والأشخاص الذين وجدوا أما الشعر فيتناول ويتخيل شخصيات ستقوم بأعمالها بالإمكان أو بالضرورة، وهذه الشخصيات التي يتحدث عنها الشاعر أو الروائي أو المسرحي، ليست شخصيات جزئية واقعية بعينها، وإنما هي نماذج كلية يمكن أن توجد في كل زمان ومكان بأفعالها وانفعالاتها وأخلاقها، ومن هنا يكون الأدب بشكل عام، والشعر بشكل خاص هو الممكن مطلقا، وهذا يعني في ميدان الصدق الفني والأدبي، أن الشاعر أو الفنان قد يبتدع ما يبدو ومستحيل الحدوث، وقد يعد هذا

---

[٨٨] ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٥١ / أ/ ٥ + ١٤٥١ /ب/ ٥ ــ ١٠.

جوهر الإبداع الفني، لأن هذا المستحيل قد يجعل الإنتاج الأدبي أكثر جمالاً[٨٩]، ولهذا فضل **أرسطو** في ميدان الفن والشعر المستحيل المحتمل على الممكن الذي لا يقبل التصديق[٩٠]، فالذي لا يمكن حدوثه في الواقع يتحول بقوة خيال الفنان أو الشاعر إلى مقنع. ومن هنا ذهب **أرسطو**: إلى أن عدم الالتزام بالصدق الفني في الشعر أو الفن بشكل عام يمكن تسويغه، إذا كان ذلك يزيد من روعة الأثر الفني، ولهذا فالصدق الفني لا يفهم على أنه تصوير للواقع على ما هو عليه، فالشاعر يعلو على الواقع ولكنه لا يناقضه[٩١]

إن الشعر في طبيعته هو محاكاة مبدعة، وأعلى مراحل تطوره هي المأساة والملهاة. وقد فصّل وأفاض في الحديث عن المأساة، ولكنه لم يفعل ذلك في الملهاة، بل ورد حديثه عنها بشكل موجز من خلال مقارنة أولية أقامها بينها وبين المأساة، ولهذا ذهب الباحثون إلى أن كتاب (**الشعر**) غير كامل، لأن **أرسطو** في الفصل السادس في مقدمة حديثه عن المأساة يشير إلى أنه سيتحدث عن الملهاة، لكن يبدو أنه لم ينجز ذلك، أو أن القسم المتعلق بالملهاة قد ضاع من النص اليوناني الأصلي ومن الترجمة العربية القديمة، ولهذا بقيت المأساة هي محور كتابه المذكور، فلننظر الآن في طبيعة هذا الفن (**المأساة**) الذي يعتبره كما قلنا أعلى مراحل الشعر.

ب ــ المأساة :

يعرف **أرسطو** المأساة بأنها: «محاكاة فعل نبيل تام بلغة مزودة بألوان من التزيين (أي تحتوي إيقاعاً ولحناً ونشيداً) تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، ولها طول معلوم، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون (يمثلون)، لا بوساطة

---

[٨٩] ــ وهذا ماعبرت عنه العرب بقولها: أعذب الشعر أكذبه.

[٩٠] ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٥١ / ب/ ٣٠.

[٩١] ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٥١ / ب/ ٣٠.

المحاكاة (ليس برواية) وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات»[٩٢] بناءً على هذا التعريف يستنبط **أرسطو** عناصر المأساة. **فمن جهة أولى**: لما كانت المحاكاة تتم بأشخاص يعملون، فهذا يعني أن المنظر المسرحي، والنشيد والموسيقا، واللغة بأوزانها هي من عناصر المأساة، **ومن جهة أخرى** لما كانت هي محاكاة فعل، فالفعل يفترض وجود أشخاص لهم أخلاق وأفكار خاصة، والأخلاق هي ما تجعلنا نحكم على الأشخاص الذين يفعلون بكذا وكذا من الصفات. والأفكار هي كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو للتصريح به. والأخلاق والأفكار تحددان الأفعال، أو ما يسمى بالعقدة (**Plot**) وهي تركيب الأفعال التي يقوم بها الممثلون (الأشخاص الفاعلون)، كل بحسب خلقه وأفكاره. وعلى هذا فإن المأساة تتكون من عناصر ستة وهي المنظر المسرحي، والموسيقا والنشيد، واللغة (المقولة)، وهذه العناصر الثلاثة الخارجية تخص الممثلين، أما العناصر الثلاثة الأخرى، العناصر الباطنية وهي الأخلاق والفكر والعقدة تخص المؤلفين، فالمأساة هي محاكاة تتضمن وسيلة هي اللغة والموسيقا، وطريقة هي المنظر المسرحي (الجهاز المسرحي)، وموضوع هو العقدة والخلق والفكر[٩٣].

العقدة أهم عناصر المأساة ويسميها **أرسطو** بالخرافة ولا يقصد بها هنا المعنى **الأرسطوري** اللاعلمي، بل يقصد بها الحكاية المؤلفة من جملة الأحداث والأفعال التي تتداخل حول موضوع معين تعالجه المأساة التي «تحاكي الفعل والحياة، والسعادة والشقاوة هما من نتائج الفعل»[٩٤] فالعقدة أهم العناصر لأنها تمثل الفعل الذي يحاكي وقائع الحياة، وتجري وتترابط حوله الأحداث، «فالوقائع الخارجة عن المأساة، وكذلك بعض الأحداث الداخلة فيها تكوّن غالباً العقدة

---

[٩٢] ـ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٤٩ / ب/ ٢٥.
[٩٣] ـ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٤٩ / ب/ ٣٠ و ٣٥ + ١٤٥٠ / أ / ٥، ١٠.
[٩٤] ـ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٥٠ / ا / ١٥.

... وهي ذلك القسم من المأساة الذي يبدأ ببدايتها ويستمر حتى الجزء الأخير الذي منه يصدر التحول في مواقف البطل وسلوكه إما إلى السعادة وإما إلى الشقاوة»[٩٥] والمأساة كعمل فني يكتبه الشاعر ويقوم الممثلون بمحاكاتـه على خشبة المسرح، تتطلب عقدها حلاً، والحل هو وصول البطل إلى الموقف الأخير الذي يجب أن ينسجم منطقياً مع سياق الأحداث، أو تفرضه وقسائع الضرورة والاحتمال، أي هو نهاية البطل السعيدة أو الشقية، التي تعبر عن فكرة ما، وتقدم عبرة للقارئ أو المشاهد، وتحدث في نفسيهما التطهير من الانفعالات السلبية، وهذه هي الغاية.

وأهم العناصر التي يدخلها المؤلف في حبك العقدة وحلها هو المواقف الأخلاقية التي تحملها شخصيات تتضارب في أفعالها وطباعها وميولها وأهوائها، ولهذا جعل أرسطو لموقف الشخصيات الأخلاقي الذي يتلو العقدة أهمية في عناصر المأساة. فالأخلاق التي تحملها الشخصيات ترسم لها طريق السلوك، أي تفرض عليها مواقف وأفعال، أي هي مواقف أشخاص يعبرون عنها بأفعالهم. ولما كانت الغاية من المأساة كما يقول: «هي أن تحاكي وقسائع تثير الخوف والرحمة»[٩٦]، وجب، أن يكون الأبطال واقعيين، «ليسوا أخياراً كل الخير، ينتقلون من السعادة إلى الشقاوة، فهذا يثير الاشمئزاز ولا يثير الخوف ولا الرحمة»[٩٧]، وإنه من غير المعقول ولا المقبول، ولا يتفق مع ما تقتضيه العدالة أن تلاحق النوائب الخيرين كل الخير. كما أنه يجب ألا يكونوا «... أشراراً ينتقلون من الشقاوة إلى السعادة، فهذا أبعد الأمور عن طبيعة المأساة... لأنه لا يوقظ الشعور الإنساني ولا الرحمة ولا الخوف... ولا لئيم العنصر يهوي من السعادة إلى الشقاوة، فهذا

---

[٩٥] ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٥٥ / ب/ ٢٥.
[٩٦] ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٥٢ / ب / ٣٥.
[٩٧] ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٥٣ / ب / ٥.

أيضا لا يثير الخوف ولا الرحمة»[98]، لأن الشرير لئيم الطبع تشمت بـــه عندمـــا يصيبه مكروه، لأنه يستحق العقاب، «ولما كانت الرحمة موضوعها الإنسان الذي لا يستحق الشقاء، والخوف موضوعه الإنسان الشبيه بنا»[99]، بقي إذن أن يكـون البطل (الشخصية) شبيها بنا، وأن تحل به المصائب لا لإثم اقترفه، بل لخطأ بسبب ضعفه الإنساني، فبهذه الشروط يمكن الشعور بالعطف نحوه والشـــفقة عليـــه، وحلول المصائب به، يبدو أمرا مقبولا ومعقولا، لا من مجرد الظلم الأعمى. يقول **أرسطو**: «البطل هو في منزلة وسطى، ليس في الذروة من الفضل والعدل، ولكنـــه يتردى في هوة الشقاء لا للؤم أو خساسة فيه، بل لخطأ ارتكبه»[100].

وحتى تحقق المأساة شكلها الأمثل، يجب أن يتحول البطل من الســـعادة إلى الشقاوة وبالعكس، وعلى الرغم من أن **أرسطو** يشترط في البطل أن يكون متطابقا منسجما مع نفسه إلا أنه يمكن أن يتغير موقفه، فيتحول فعله إلى ضده، ويتغـــير مصيره، وهذا التحول هو المميز الرئيسي في بناء المأساة، وأهـــم أســـبابه هـــو (التعرف) ومعناه: «الانتقال من الجهل إلى المعرفة، ويؤدي إلى الانتقال إما مـــن الكراهية إلى المحبة، وإما من المحبة إلى الكراهية عند الأشخاص المقدر لهم الســـعادة أو الشقاوة»[101]، التعرف يؤدي إلى التحول في المواقف، والأحداث تجري في بدء المأساة من غير أن يعرف البطل مثلا شقيقه، أو صديقه، أو عـــدوه اللـــدود، ثم يعرف ذلك فيتعقد الموقف من جديد إيذانا بأن العقدة قد وصلت إلى ذروتهـــا، وإنها تتطلب حلا.

---

[98] ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٥٣ / ب / ٥.
[99] ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٥٣ / ب / ٥.
[100] ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٥٣ / ب / ٥.
[101] ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٥٢ / أ / ٣٠.

وفي المقام الثالث تأتي الفكرة، ووظيفتها البرهان على وجود شيء أو عدم وجوده، «وينتسب إلى الفكرة كل ما يعتمد عليه اللغة، وأجسزاؤها هي البرهان والتفنيد، وإثارة الانفعالات مثل الرحمة والخوف، والغضب، وأيضاً التعظيم والتحقير ...»[١٠٢]، فهذه الأمور يجب أن تتوفر في المأساة، وأن يتم ترتيب الفعل التراجيدي بحيث يحدث هذه الآثار.

ثم تأتي اللغة، وتترجم عن الفكرة بحسب شخصية المتكلم، فالبطل يتكلم كلاماً بليغاً، أو شعراً، والعاديون يتكلمون كلاماً عادياً أو نثراً، ويتلوّن الكلام بحسب الحال والموقف، فقد يأتي أمراً صاعقاً، أو رجاءً ذليلاً، أو تهديداً والتماساً أو استفهاماً محيراً، الخ.

ثم في المرتبة الخامسة يأتي النشيد والموسيقا، وأخيراً المنظر المسرحي، وعلى الرغم من أهميته في إغراء الجمهور، وبه يمكن أن يثار الرعب الشديد، فهو يحتل **المرتبة الأخيرة** في عناصر المأساة، لأن **أرسطو** يرفض التأثير الخارجي الآتي من المنظر المسرحي (الديكور)، ويقول: «إن التأثير يجب أن يصدر عن تساليف الأحداث»[١٠٣]، أي أن يأتي من صلب المأساة، من مجرى حوادثها المتشابكة. ومن جهة أخرى يرى أن «قوة المأساة تظل قائمة حتى من غير مشاهدين، ومن غير ممثلين، فضلاً عن أن المخرج أقدر من الشاعر (المؤلف) في فن إخراج المناظر المسرحية»[١٠٤].

إن المأساة كعمل فني يشترط لها **أرسطو** أن تكوّن بعناصرها الستة هذه (**وحدة عضوية**) متناسبة منسجمة، أي أن تؤلف الأجزاء فيما بينها كلاً عضوياً

---

١٠٢ ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٥٦/ ب.
١٠٣ ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٥٣ / ب / ٥.
١٠٤ ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٥٠ / ب / ٢٠.

واحدا، «لأنه إذا نقل أو بتر جزء، انفرط عقد الكل وتزعزع»[١٠٥]، وكل جزء يأخذ مكانه وحجمه في طولها المعلوم. فلا يجوز أن تكون مفرطة في طولها، لأن ذلك يؤدي بالقارئ أو المشاهد إلى نسيان البدء قبل الوصول إلى النهاية، كما لا يجوز أن تكون مفرطة في القصر، لأن إدراكها يصبح غامضا، لهذا يجب أن تكون متوسطة الطول فيتمكن العقل من إدراكها جملة، فانسجام أجزائها هو الذي يكون وحدتها العضوية، وروعتها، وفي ذلك يقول **أرسطو**: «الجميل سواء أكان كائنا حيا أم شيئا مكونا من أجزاء تنطوي بالضرورة على نظام يقوم بين أجزائه هذه، وله عظم (مقدار، كمية) يخضع لشروط معلومة، فالجمال يقوم على العظم والنظام، ولهذا فالكائن العضوي الحي إذا كان صغيرا جدا لا يمكن أن يكون جميلا لأن إدراكنا له يصبح غامضا، وكأنه يقع في برهة لا يمكن إدراكها، كذلك إن كان عظيما جدا،... لا يمكن أن يحيط به النظر... وكما أن الأجسام والأحياء يجب أن يكون لها عظم يمكن تناوله بالإدراك، فكذلك الأمر في المأساة يجب أن يكون لها من الامتداد ما تقوى الذاكرة على وعيه بسهولة»[١٠٦]، إن الطول المناسب يسمح لسلسلة الأحداث أن تتوالى بحسب الضرورة أو الاحتمال، في بداية ووسط، وغاية. فينتقل البطل أو الشخصيات من موقف إلى آخر أو من الشقاء إلى النعيم أو العكس. ووحدة المأساة العضوية بأجزائها ككل، تقتضي وحدة الموضوع (**أو كما يسميه أرسطو وحدة الفعل**) وإن هذه الوحدة «لا تنشأ عن كون موضوعها شخصا واحدا»[١٠٧]، لأن الشخص الواحد (البطل) قد ينجز أفعالا لا تكون وحدة،

---

١٠٥ ــ أرسطو : **فن الشعر** فقرة ١٤٥١ / أ / ٣٠.
١٠٦ ــ أرسطو : **فن الشعر** فقرة ١٤٥١ / أ / ٥.
١٠٧ ــ أرسطو : **فن الشعر** فقرة ١٤٥١ / أ / ٢٠.

بمعنى أنها لا ترتبط بحيث إذا وقع الواحد لزمت عنه أفعالٌ أخرى، بل المقصود بوحدة الموضوع: هو أن المؤلف «يجعل مدار الفعل فيها حول شيء واحد... وكما في سائر الفنون تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع، كذلك في المأساة، لأنها محاكاة فعل، يجب أن يكون واحداً تاماً»[١٠٨].

لقد تحدث **أرسطو** بصراحة عن وحدة العمل المأساوي ككل، ووحدة الموضوع، ولم يشر إلى وحدة المكان، وأشار مرة واحدة إلى وحدة الزمان في سياق عرضه للفارق بين الملحمة والمأساة فقال: «المأساة تحصر نفسها قدر المستطاع في زمان مقداره دورة واحدة للشمس... بينما الملحمة لا تحد بزمان»[١٠٩]، وعندما درس النقاد في عصر النهضة كتاب **الشعر** استنتجوا منه وحدة الزمان، ووحدة المكان، وبعد إضافتهما إلى وحدة الموضوع فرض الفرنسيون في القرن السادس عشر ما سُمي قانون الوحدات الثلاث **لأرسطو** في المسرح»[١١٠].

وفي إطار مقارنته بين المأساة والملحمة يسورد دعوى القائلين إن الملحمة أفضل لأنها «تتوجه إلى جمهور ممتاز لا يحتاج إلى تمثيل الحركات، بينما المأساة تتوجه إلى جمهور وضيع»، لا يفهم بدون تمثيل»[١١١]. هذه الدعوى يرفضها **أرسطو** لأنها لا تنال مؤلف المأساة، بل الممثل الرديء الذي يكثر من تصنعه في الحركات، لأن المأساة يمكن أن تفهم بدون الممثلين وبدون المناظر المسرحية، يقول **أرسطو**: «المأساة بغير الحركات تأتي بالأثر نفسه الخاص بها، فبالقراءة البسيطة يمكن أن تسرى

---

١٠٨ ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٥١ / أ / ٢٥ ــ ٣٠.
١٠٩ ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٤٩ / ١٠، ١٥.
١١٠ ــ عبد الرحمن بدوي: **مقدمة كتاب فن الشعر** لأرسطو صفحة ١٩ ــ ٢٠.
١١١ ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٦٢ / أ.

قيمتها بوضوح»[١١٢]، وتتفوق المأساة على الملحمة في أنها أغنى بالعناصر، فهي «تشمل الموسيقا والمنظر المسرحي، وكلاهما وسيلة ممتازة لإحداث المتعة، وتمتاز المأساة كذلك بشدة الوضوح سواء في القراءة أم عند التمثيل»[١١٣]، بينما الملحمة لا يمكن أن تمثل كما هي لأنها: «إما أن تعرض بإيجاز فتبدو فقيرة وإما أن تتفق مع مدى اتساعها فتبدو متخلخلة»[١١٤]، لهذه الأسباب يرى **أرسطو** أن المأساة «تبلغ غايتها على النحو الأفضل، ولذا يمكن عدها أعلى مرتبة من الملحمة»[١١٥]. أما بالنسبة للملهاة، فعلى الرغم من أن كتاب **الشعر** ــ كما أشرنا سابقا ــ جاء ناقصا فخلا الحديث عن الملهاة إلا في الفصل الخامس حيث عرفها وفرق في سطور عاجلة بينها وبين المأساة، وبهذا يمكننا أن نستنتج بوضوح تفضيل **أرسطو** للمأساة على الملهاة، التي يعرفها بأنها: «محاكاة الأراذل من الناس لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح، إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر»[١١٦]، فالهزلي تشويه ونقص في الطبيعة بغير ألم ولا ضرر، وعلى هذا تكون الملهاة محاكاة الجانب المضحك في الفعل القبيح أو الصفة القبيحة، وتصور الناس أدنى مما هم عليه في الواقع، بينما المأساة كما رأينا تحاكي أفعال الأفاضل وتصور الناس أعلى مما هم عليه في الواقع، وبهذا تتفوق المأساة على الملهاة.

وبقي أخيرا أن نتحدث عن التطهير كغاية للمأساة، وسنفعل ذلك آتيا ضمن إطار الحديث عن وظيفة الفن.

---

١١٢ ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٦٢ / أ / ١٥.
١١٣ ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٦٢ / أ / ١٥.
١١٤ ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٦٢ / ب / ٥.
١١٥ ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٦٢ / ب / ١٥.
١١٦ ــ أرسطو: **فن الشعر** فقرة ١٤٤٩ / أ / ٣٥.

ج . نظرية التطهير ووظيفة الفن:

إن المأساة تهدف إلى تطهير **Catharsis** نفس القارئ أو المشاهدين من الانفعالات السلبية، وذلك بإثارتها انفعال الشفقة على الأبطال الذين تحل بهم نوائب لا يستحقونها، وإثارة انفعال الخوف عليهم لأنهم يشبهوننا، ومصيرنا كمصيرهم، وهذه الإثارة تطلق الزائد من الانفعالات أو توقظ الساكن منها، فتحدث بذلك عملية توازن نفسي. هذا هو مفهوم التطهير، وقد أثار شيئاً من الغموض لدى بعض الدارسين، فذهبوا إلى أن معناه هنا شبيه بالمعنى الفيزيولوجي في الطب، فمن المعروف أن إحداث المناعة ضد مرض ما يتم بتلقيح البدن الصحيح بجرثوم من المرض نفسه، ومن المحتمل أن يكون **أرسطو** كابن طبيب قد قصد ما هو قريب من هذا المعنى، أي أن أصحاب الأمزجة الرديئة الذين لا يتصفون بالتوازن في انفعالاتهم، وتغلب عليهم الانفعالات السلبية، كالخوف والرحمة، وما يشبههما، يمكن أن يعالجوا بمشاهدة المآسي التي تحدث لهم سلوه مصحوبة بمتعة جمالية، ولهذا يجب في رأي هؤلاء الباحثين أن نحذف المعاني الأخلاقية والدينية التي يسقطها باحثون آخرون على معنى التطهير. لكن **عبد الرحمن بدوي** في مقدمة ترجمته لكتاب **فن الشعر** يذهب إلى: «أن التأويل السابق سطحي ولا بد من ربط التطهير عند **أرسطو** في كتاب **الشعر** ... بتقاليد المسرح اليوناني وأصل المآسي، وهو أصل ديني يتصل بالأعياد الخاصة **بديونيزيوس** وطقوس عبادته، ولا بد إذن من إدخال العنصر الروحي في تأويل التطهير»[١١٧]. ونميل إلى الأخذ برأي بدوي لسببين:

الأول: هو إن نظرية التطهير **الأرسطية** لها علاقة بثلاث قضايا أساسية في فلسفته العامة والأخلاقية بشكل خاص. وهي أخذُهُ بالسبب الغائي، ومذهبه في

---

[١١٧] ـ عبد الرحمن بدوي: **مقدمة كتاب فن الشعر** لأرسطو صفحة ٤٩ ـ ٥٠.

علاقة الصورة بالمادة، ورأيه في الفضيلة. فلما أخذ بالسبب الغائي اعتبر أن كل ما يحدث في الطبيعة إنما يحدث لغاية، وغاية المأساة هي إحداث التطهير الروحي والخلقي. ولما رأى أن العلاقة بين الصورة والمادة تقوم في سعي الأخير وحركتها للحصول على كمالها بالصورة، قرر أن المأساة تأخذ صورها وكمالها عند تحقيق التطهير. ولما ذهب في فلسفته الأخلاقية إلى أن جوهر الفضيلة يقوم باتزان النفس وانضباطها واستعبادها للميول المتطرفة، اعتبر أن الفن بشكل عام، والمأساة بشكل خاص يحققان هذه المهمة.

والسبب الثاني: هو أن التطهير الذي تحدث عنه في كتاب (**فن الشعر**) وتحققه المأساة يشبه التطهير الذي تحدث عنه في كتاب (**السياسات**) في الباب الثامن والذي تحققه الموسيقا، **وأرسطو** يؤكد ذلك في نص صريح فيقول: «يجب أن يعمد إلى الموسيقا رغبة في التهذيب، ثم لتطهير النفس، وما نعنيه بتطهير النفس... سنعود إليه فنبسط ذلك بجلاء أتم في مقالاتنا عن صناعة الشعر»[118]، كما يشير إلى ضرب من التطهير الروحي تحدثه الموسيقا الدينية وأناشيدها، فيقول في ذلك: «يجب استخدام الأنغام المهيجة لانفعالات النفس كالشفقة والخوف والتهيج العاطفي... التي يختلف عنفها بحسب الأشخاص... وهذه الطائفة من الناس التي تهيجها الأنغام الحاملة على الغضب تعمد إلى الأناشيد الدينية كأي دواء مطهر، لتهدئ ثورتها النفسية»[119]؛ إن الموسيقا الدينية تثير حماسة هائجة يعقبها بعد ذلك هدوء وسكينة، فهي تشفي كالأدوية الطبية، ويكون تأثيرها أشد على أصحاب الطباع المرهفة الحس أو العاطفية أو الخاملة فتحدث لديهم «التطهير النفساني وبعض النشاط المرافق للذة... ولهذا يجب أن يعمد في التربية

---

[118] ــ أرسطو: **السياسات**. ترجمة اﻟ أوغسطينوس بربارة البولسي، بيروت، ١٩٥٧، اللجنة اللبنانية الدولية لترجمة الروائع الإنسانية ١٣٤١ / ب / ٤٠.

[119] ــ أرسطو: **السياسات**. المصدر السابق ١٣٤٢/ أ / ١٠.

إلى الغناء الأخلاقي وإلى الأنغام الرزينة»[120]، فالتطهير الذي تحدثه الموسيقا هو تعديل وتبديل لميول النفس وأهوائها لإحداث اتزانها، وعندما تتزن النفس تمتنع عن فعل الشر الذي تقوم به النفوس المنحرفة.

مما تقدم يتبين أن التطهير يتضمن العنصرين الروحي والأخلاقي، ولذا لا يجوز استبعادهما، كما رأى بعضهم. بل يجب التأكيد عليهما لفهم نظرية التطهير، ولأن **أرسطو** نفسه أكد ذلك كما رأينا، وكما سنرى آتياً عند دراسة الوظيفة التي يسندها للموسيقا بشكل خاص، وللفن بشكل عام، وهي (التربية في الدولة الفضلى) وهي وظيفة تنسجم وتتآزر مع ما أسنده للمأساة.

يتساءل **أرسطو** عن هدف الموسيقا «هل هو تهذيب الأخلاق، أو اللعب، أو تلهي الكاملين؟»[121] ويجيب: «إن الموسيقا قد وضعت حسب الرأي الصوابي لأجل الغايات الثلاث السابقة... »[122]، ويعلل رأيه: بأن من طبيعة البشر أن يميلوا بعد التعب إلى اللعب والراحة، وهذه الأخيرة تستطاب عندما تكون مصحوبة بلذة، والموسيقا تملك القدرة على إبهاج النفس، ولهذا يلجأ الناس في مجالس أنسهم بعد عنائهم إلى سماعها، وهي تستطاب من قبل كل البشر، وكل الأعمار، ولكنها لا تطلب فقط لأجل هذين الهدفين: اللعب واللذة، بل تطلب كما يقول: «لأننا نكتسب بالموسيقا بعض المزايا الخلقية، وتظهر لنا ذلك أناشيد كثيرة... تهيج في النفوس نشوة الطرب والحماسة، وتلك النشوة هي انفعال الأخلاق النفسية، وإن الجميع فضلاً عن ذلك يتأثرون بمجرد سماعهم أقوالاً تحاكي طبعهم»[123]، فالموسيقا كالشعر محاكاة، وهي إلى جانب قدرتها على التعبير عن

---

[120] ــ أرسطو: **السياسات** المصدر السابق ١٣٤٢ / أ / ٣٠.
[121] ــ أرسطو: **السياسات** فقرة ١٣٣٩ / ب / ١٥.
[122] ــ أرسطو: **السياسات** فقرة ١٣٣٩ / ب / ١٥.
[123] ــ أرسطو: **السياسات** فقرة ١٣٤٠ / أ / ١٠.

الانفعالات النفسية وإثارتها لها، فهي تعبر عن الخلق والأفعال، فالإيقاع والنغم والغناء كلها تعبر عن حركة النفس ومضمونه في ذلك يقول: «إننا نجد في الإيقاع والغناء معاني الغضب والوداعة والشجاعة والعفة، وكل نقائض هذه الحالات النفسية وكل الصفات الأخلاقية الأخرى، والوقائع توضح لنا هذه الحقيقة، فنحن نشعر بتبدل يطرأ على حالاتنا النفسية عندما نسمع غناء أو إيقاعا»[١٢٤]، وبهذه القدرة التعبيرية عن حركة النفس وميولها الأخلاقية تتفوق الموسيقا كالشعر على الفنون التشكيلية كالرسم والنحت فهذه وإن كانت تراعي النسب والانسجام وتعبر بهما عن اتزان النفس الباطني، وعما يلائم النفس البشرية، إلا أنها لا تصل في قدرتها على التعبير عن أحوال النفس إلى ما يصل إليه الشعر والموسيقا، بسبب أن هذين الفنين يخصان حاسة السمع، ويحاكيان المسموعات، ويعبران عن حركة النفس الباطنة، بينما المحسوسات الأخرى كالمذوقات والملموسات والمرئيات فلا تملك هذه القدرة، وفي هذا يقول **أرسطو**: «وقد اتفق أن لا تكون للأخلاق محاكاة في المحسوسات الأخرى كالملموسات والمذوقات... أما المرئيات فهي محاكاة ضئيلة للأخلاق، وإنما رسومها وألوانها هي إشارات للأخلاق... أما الأغاني ففيها محاكاة للأخلاق، وهذا أمر ظاهر، إذ تختلف طبائع الأنغام اختلافا صريحا يجعلنا نشعر بحالات نفسية متباينة تتنوع بتنوع كل من تلك الأنغام، فبعضها يثير في النفس الشجن، ويحملنا على الأسى والانقباض، وبعضها الآخر يهيب بالنفس إلى الرخاء، وغيرها يولد فينا حالة متوسطة معتدلة، وبعض الأنغام يهيج في النفس نشوة الطرب والحماسة»[١٢٥]. يؤكد **أرسطو** على وجود العلاقة الوثيقة بين النغم والإيقاع وبين النفس الإنسانية، ويذهب إلى أن هذه النفس ذاتها هي نغم. ولما كانت الأنغام

---

[١٢٤] — أرسطو: **السياسات** فقرة ١٣٤٠ / أ / ٢٠.

[١٢٥] — أرسطو: **السياسات** فقرة ١٣٤٠ / أ /٣٠، ٣٥، ٤٠ + ١٣٤٠ / ب / ٥.

والإيقاعات تتباين فيما بينها، وتتباين أيضاً النفوس التي تنفعل بها، فإما أن تهدأ، وإما أن تهتاج، وإما أن تحزن، وإما أن تفرح، وإما أن تعتدل، وجب على مؤلفي الألحان الموسيقية أن يراعوا طبائع الناس الذين يتوجهون إليهم بأنغامهم، «فالأحرار والمثقفون» لهم أنغامهم الخاصة ولأجل الصناع والأجراء ومن يحاكيهم... وأصحاب النفوس المتحولة عن استعدادها الطبيعي. يجب وضع «الألحان العنيفة» التي تعيد لنفوسهم المنحرفة اتزانها واعتدالها. وباختصار توضع الأنغام بحسب النفوس والطبائع «فكل يستطيب ما يلائم طبعه»[١٢٦]. وباعتبار أن الموسيقا تبتغي تحقيق «عدة منافع هي التهذيب الخلقي والتطهير والرغبة في اللهو للترويح عن النفس بعد انقباضها... لذا أصبح من الواجب استخدام كل الأنغام... فتستخدم في التربية الأنغام الملائمة للآداب، وفي الجفلات التي تقام للعمال والصناع يجب استخدام الأنغام العملية المهيجة لأهواء النفس»[١٢٧]، وعلى الرغم من أن هذا الرأي قد يشتم منه موقف معاد للعامة والجمهور، إلا أنه يمكن التماس العذر **لأرسطو** في عصره آنذاك، وحتى بالنسبة لعصرنا هذا نجد بعض الناس ترفض نفوسهم الأنغام الهادئة الرزينة، وتميل إلى الأنغام العنيفة المثيرة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن **أرسطو** يطلب من الموسيقا ألا تنزل إلى مستوى الجمهور، ويوجه اللوم إلى الموسيقي الذي يبغي الكسب وإرضاء الجمهور، ولا يقبل على تعلم الموسيقا من أجل «... فضيلته الشخصية بل من أجل متعة سامعيه»[١٢٨]

---

١٢٦ ــ أرسطو: **السياسات** فقرة ١٣٤٢ / أ / ٢٠، ٢٥.
١٢٧ ــ أرسطو: **السياسات** فقرة ١٣٤١ / ب / ٣٥، ٤٠ + ١٣٤٢ / أ / ٥.
١٢٨ ــ أرسطو: **السياسات** فقرة ١٣٤١ / ب / ١٠ ــ ١٥.

فمثل «...ذاك التعاطي لفن الموسيقا غير جدير بأحرار بل بـــأجراء»[129]، والموسيقي الذي يتزلف إلى جمهور العامة، يبتذل، «ويتخلق بأخلاقهم»[130]، ومثل هذا نجده في الواقع الراهن.

إن **أرسطو** الذي اعتبر التطهير الوظيفة الأولى والأساســية للمأســاة والموسيقا لم يقصر هذه الوظيفة عليهما، بل جعلها تعم بقية الفنون، وهـــو عندما أولى الشعر والموسيقا أهمية خاصة في التربية والتهذيب لم يتجـــاهل «وحدة التربية وصنعتها العمومية» التي «غايتها الإقبال على أفعال الفضيلة» والفنون بجملتها تحقـــق إلى جـــانب وظيفـــة التطـــهير راحـــة النفـــس المتعبة،وممارستها أو تذوقها ضرب من اللهو الملذ،وقضاء على الفراغ المعطل لقوى النفس الخلاقة.وليس من أجل هذه الوظائف وحدها تغـــدو تربيـــة المواطنين ضرورة، «بل لكونها حرة وجميلة، لكونها وسيلة تمكن من تعلـــم معارف أخرى كثيرة»[131]، الفنون أداة للمعرفة، أو لنقل هي شـــكل مـــن أشكال النشاط المعرفي للإنسان، لأن التفهم الجمالي والفني يقومـــان علـــى أساس اللذة في المعرفة. وتنمية الذوق الجمالي والفني عند النشء والمواطنـــين مسألة ضرورية ليس من أجل المنفعة، بل من أجل خلق الإنسان الحقيقـــي بتنمية الحس الجمالي وإشباعه لديه. و**أرسطو** يقول: «يجب تعلم التصويـــر لا لتجنب الخطأ في ابتياع اللوازم الخاصة، أو توقي الانخداع في الشراء، بـــل لأنه يزيد المرء تفهما لجمال الأشياء، هذا وإن التماس النفع في كل شـــيء لا

---

[129] ــ أرسطو: **السياسات** فقرة ١٣٤١ / ب / ١٠ ــ ١٥.
[130] ــ أرسطو: **السياسات** فقرة ١٣٤١ / ب / ١٠ ــ ١٥.
[131] ــ أرسطو: **السياسات** فقرة ١٣٣٨ / أ / ٣٥، ٤٠.

يليق بالنفوس الأبية الحرة»[١٣٢]، وما يسري على التصوير هنا يسري على بقية الفنون، و**أرسطو** في كل ما سبق يحاول أن يسند إلى الجمال والفن مهمة تجنيب الإنسان السقوط في وقائعية الأشياء المباشرة التي تسلبه جوهره، وهو إدراك الشمولية والكلية، ثم تحرير الإنسان من عبودية المنفعة المادية، لكي يبدع ليس وفقاً لحاجاته المباشرة البيولوجية أو غيرها، بل أيضاً وفقاً لقوانين الجمال.

وأخيراً نقول: لقد أراد **أرسطو** من التربية الجمالية والفنية بناء الإنسان الفاضل أخلاقياً وفكرياً، ولكنه لم يسخر الفن لغايات أخلاقية، و لم يضح بالمتعة الجمالية، وعلى يديه اتجه التفكير الجمالي في الفلسفة اليونانية اتجاهاً موضوعياً واقعياً نأى به عن مثالية **أفلاطون**، ووصل إلى ذروته، لنبدأ بعده بالانحدار في العصر الهيلينستي والروماني.

---

[١٣٢] ـــ أرسطو: **السياسات** فقرة ١٣٣٨ / ب.

الفصل الرابع

التفكير الجمالي
في العصر الهيلينستي والروماني

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

روح العصر الهلينستي

المدرسة الرواقية

المدرسة الأبيقورية

العصر الروماني

أفلوطين

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

ـ روح العصر الهيلينستي :

يطلق اسم العصر الهيلينستي على القرون الثلاثة التي تلت **الاسكندر المكدوني** عام ٣٢٣ ق.م في إيران. وفي هذه الحقبة انتشرت الثقافة اليونانية في بلدان الشرق، وامتدت من الهند إلى روما وإسبانيا، وشملت بلاد الرافدين ومصر وسوريا، وكافة بلدان حوض المتوسط، وانتقل مركز الفن والفكر من أثينا إلى بعض مدن الشرق والغرب (إنطاكية، الإسكندرية، روما، صقلية وغيرها) وكانت أداة الثقافة هي القوينة (koinè) اللهجة الدارجة من اللغة اليونانية. فمع فتوحات **الاسكندر المقدوني** انفتحت شعوب العالم آنذاك بعضها على بعض، وامحت بينها الفوارق القومية والثقافية، وألغيت الحدود الإقليمية، وخلق هذا الوضع ما يمكن أن يسمى بالمواطن العالمي (kosmopxolity)[١٣٣]، حيث أصبح في مقدور أي إنسان من أي مملكة أو إقليم أن يكسون مواطنا في أي مدينة يشاؤها، إذ صار الانتماء يتحدد على أساس مشاركة هذا المواطن في خدمته للمدينة التي قرر الانتماء إليها، وليس على أساس الجنس والقومية[١٣٤]. وقد أدى هذا الاختلاط إلى التبادل الثقافي بين الغرب اليوناني، وشعوب الشرق، وإلى التلفيق بين مختلف التيارات الثقافية والفنية، ونشأت حضارة مهجنة ذات طابع خاص ـ يسميه **اشبنغلر** بالتشكل الكاذب ـ هي الحضارة الهيلينستية[١٣٥]. وقد كان الاتجاه التلفيقي هو الصفة المميزة للفكر الهيلينستي في الفلسفة والفن، فالتمازج الذي حصل بين ثقافات الشعوب فرض على المثقف الهيلينستي أن يفهم بعمق الثقافة اليونانية، ثم الاتجاهات الثقافية للشعوب الأخرى، وتشكل الذوق

---

١٣٣ ـ إميل برهية: **تاريخ الفلسفة (الفلسفة الهلينستية والرومانية)** ـ ترجمة جورج طرابشي ـ بيروت ـ ١٩٨٢م صفحة ٣٤.

١٣٤ ـ ارنولد هاوزر: مصدر سبق ذكره. صفحة ١٢٤.

١٣٥ ـ عبد الرحمن بدوي: **خريف الفكر اليوناني** ـ القاهرة ١٩٥٩م، ط٣ صفحة ٦.

الفني الهيلينستي على نحو يخضع فيه لجميع المؤثرات ويقبلها بدون تمييز، وامتزج بذلك التراث الكلاسيكي اليوناني في الفن، بالأسلوب اليومي البسيط وبالنزعة الواقعية، واقترنت النزعة التلفيقية بامتزاج مختلف الفنون والقوالب الفنية، وأدى ذلك إلى ظهور أساليب فنية[١٣٦]. ولكن على الرغم من المواطنة العالمية، واحترام كل شعب لثقافة الشعوب الأخرى كانت وطأة العبودية واقتسام الممالك بين خلفاء **الاسكندر** تثقل كاهل المواطن من أي قومية أو لون أو عرق دون تمييز، كما كانت التمايزات الطبقية تزداد حدة وضرورة، وتتأذى منها الطبقات الوسطى وما دونها. إزاء هذه الظروف الجديدة التي أوجدتها الهيمنة **المكدونية** وما نتج عنها على المستويين الثقافي والسياسي كانت ردة الفعل الفكرية هي انكفاء الإنسان على ذاته بحثاً عن الحرية التي فقدها في العالم الخارجي، لعله يجدها في عالمه الباطني. فلما فقد الطمأنينة الإيجابية في الخارج بحث في ذاته عن طمأنينة سلبية، إما في «الإرادة المتوترة بالجهد والعمل بحسب مقتضى الطبيعة لبلوغ الفضيلة كما فعلت **الرواقية**، وإما في العطالة واللامبالاة، والانصراف عن مشكلات الحياة السياسية واليومية والاستمتاع باللذات السلبية الضرورية الطبيعية التي لا تؤدي إلى ألم كما فعلت **الأبيقورية**»[١٣٧].

وعلى الرغم من صلة هاتين المدرستين بالثقافة اليونانية إلا أن روح العصر وثقافته الجديدة طرحت المسألة المعاصرة الملحة آنذاك هي: «إن مهمة العقل وضع تصورات تهدي إلى قواعد السلوك وتؤدي إلى السعادة، ثم ترسيخ هذه القواعد في النفوس على أساس المنطق والمحاكمة العقلية»[١٣٨]. وقد جاءت **الرواقية**

---

١٣٦ ـ ارنولد هاوزر: مصدر سبق ذكره صفحة ١٢٤ ـ ١٢٦.

١٣٧ ـ بدوي: **خريف الفكر اليوناني** صفحة ٦ ـ ٨. + عادل العوا: **المذاهب الفلسفية**. دمشق ١٩٦٣ صفحة ١٨٦. + برهيية: المصدر السابق صفحة ٣٤.

١٣٨ ـ اميل برهيية: مصدر سبق ذكره صفحة ٣٤.

والأبيقورية معبرتين عن هذه الروح وقدمتا حل المسألة بضرورة «التخلي عن التفكير النظري أولا، والانصراف إلى العمل والأخلاق العملية ثانيا»[١٣٩]، ولهذا اتجهت تعاليم المدرستين في المسائل الطبيعية ونظرية المعرفة والمنطق اتجاها عمليا هادف إلى وضع أخلاق عملية تبتغي تحقيق اللذة أو الفضيلة، كما نـدرت أو كادت تخلو تعاليمهما من التفكير الجمالي الفلسفي بالمعنى **الأفلاطوني** أو **الأرسطي**، فاقتصر هذا التفكير على بعض المسائل اللغوية ذات الصلة بالحاجات اليومية كالمنطق والخطابة، وسنرى الآن كم هي فقيرة وسطحية هذه المسائل عند هاتين المدرستين.

المدرسة الرواقية:

من أشهر أعلامها: **زينون الأكتيومي** (**قبرص ٣٣٦ ــ أثينا ٢٦٤**) ثم تلميذه **كليانتوس**. ثم **كريزيبوس** ــ من طرسوس في كيليكيا ــ المنظم والواضع لأجزاء المذهب الرواقي. وفي العصر الروماني نجد العبد **إبكتاتوس**، ثم **سنيكا**، ثم الإمبراطور **ماركوس أورليوس**[١٤٠]. وقد ذهب الرواقيون جميعا إلى أن الفن تقليد للطبيعة، وبنوا آراءهم الجمالية على أساس فلسفتهم العامة في الأخلاق ونظرية المعرفة، ففي مجال الأخلاق اعتبروا أن الفلسفة الحقيقية هي الفلسفة العملية التي تقوم على العمل المطابق لقوانين العقل، الذي يجري بمقتضى قوانين الطبيعة، فالفلسفة هي أخلاق وغايتها وضع قوانين للسلوك الإنساني[١٤١].

وفي مجال المعرفة ميزوا بين الصورة الحسية والإدراك الحسي، فالصورة الحسية صادرة مباشرة عن المحسوسات، التي هي الأصل في كل معرفة،

---

١٣٩ ــ بدوي: **المصدر السابق** صفحة ٧.

١٤٠ ــ إميل برهييه: مصدر سبق ذكره صفحة ٣٧ ــ ٤٠.

١٤١ ــ عبد الرحمن بدوي: **خريف الفكر اليوناني** صفحة ١٣ ــ ١٥.

والإحساس هو انطباع أثر المحسوس في النفس، كانطباع نقش الخاتم على الشمع تماماً، أو هو (أي الإحساس) تغير يحدث في النفس تحت تأثير موضوعات خارجية، والإحساس والصورة الحسية هي أساس كل معرفة، ومعيار الصدق والكذب في المعرفة يتوقف على درجة الاقتناع النفسي، فما يأتي إلى النفس بقوة ويظهر لها في صورة الاقتناع يكون صادقاً[١٤٢].

وعلى هذا فإن الفن والآثار الفنية تقدر قيمتها بمقدار مساعدتها الإنسان على بلوغ الفضيلة، وبمقدار درجة تأثيرها الحسي في النفس، أو انفعال هذه بها. ومن هنا فرق الرواقيون بين اللفظ كلفظ يسمع، أي كحركة صوتية في الهواء، وبينه كلفظ يدل على المعنى، فالسمع غير الفهم، وإن كان اللفظ نفسه هو مسموع ومفهوم بآن واحد، ولما كانت النفس عندهم مادية، وتتأثر بصوت (حركة) اللفظ المسموع لهذا أولوا عنايتهم إلى دراسة فن الكلام والخطب والإيقاع اللفظي، وكيف يجب إحداث التأثير على النفس لكي تسلك سبيل العقل والفضيلة، ويكون الإنسان بهذا أكثر كمالاً.

وانسجاماً مع نزعتهم الفردية وروح مذهبهم العام القاضي بالابتعاد عن المشاغل اليومية والحياة الاجتماعية، فقد رفضوا أن يكون للإبداع الفني والآثار الفنية أي تأثير في الحياة الاجتماعية، وأن يكون للحياة الاجتماعية أي دور في الإبداع الفني.

المدرسة الأبيقورية: نسبة إلى أبيقور (٣٤١ ـ ٢٧١ ق.م)

لم يقدم **الأبيقوريون** بحوثاً نظرية في التفكير الجمالي، بل تناولوا بسطحية بعض مسائل الفن كالموسيقا والخطابة، وذهبوا إلى أن الموسيقا تعطي لذة شعورية، كاللذة التي يعطيها الطعام والشراب، ولكنها لا تملك

---

[١٤٢] ـ عبد الرحمن بدوي: **خريف الفكر اليوناني** صفحة ١٨.

أي تأثير على إرادة الإنسان وشعوره كما أنها لا تملك أي مضمون اجتماعي.

وأهم **الأبيقوريين** الذين تحدثوا في الفن والخطابة **فيلودامس ولوكراسيوس**. وضع **فيلودامس** كتاب (**الخطابة**) وحاول فيه أن يجيب على السؤال المطروح آنذاك وهو: **هل الخطابة فن؟** وقصد بالإجابة عن هذا السؤال الرد على **السوفسطائيين** الذين زعموا كما رأينا أن الخطابة تستخدم في كسب القضايا في المحاكم، وفي كسب الرأي العام أمام مجالس الشعب، وكان **أبيقور** قد أشار في حينه إلى أن الفتيان الذين يدفعون أقوالهم **للسوفسطائيين** إنما يرددونها هباء، فالخطابة فن، ولكنه لا ينفع رجل السياسة، كما قصد الرد على بعض **الأبيقوريين** المغالين الذين زعموا أن **أبيقور** لم يعتبر الخطابة فنا. ووضع **فيلودامس** كتابا آخر في الموسيقا رد فيه على الرواقي **ديوجينس البابلي** الذي ذهب إلى أن الموسيقا ذات صلة وثيقة بالحضارة اليونانية وبالتقوى وبعبادة الآلهة وأن لها فضلا كبيرا في تسكين الأهواء والانفعالات، وإنها يمكن أن توحد بين البشر، بينما يذهب **فيلودامس** إلى ضرورة التمسك بالعقل ورفض العادات والأفكار، وهو يشك مثلا في أن يكون الغناء قادرا على أن يضيف شيئا إلى رصانة الأفكار في القصيدة[١٤٣].

وأما **لوكراسيوس (٩٩ ــ ٥٥ ق.م)** فقد ذهب إلى أن الفن يحقق لذة وهو وسيلة لتعميم المعرفة بطبائع الأشياء، وأشار إلى أن الفن نشأ بواقع الحاجة إليه، وظهرت فنون الموسيقا والرقص والغناء مع تطور الجماعات البشرية،

---

[١٤٣] ــ إميل برهييه: المصدر السابق صفحة ١٨٨ ــ ١٩٠.

وكانت هذه الفنون أول ظهورها كتقليد للطبيعة فالموسيقا والغناء ظهرا وتطورا من خلال تقليد الإنسان لأصوات الريح والطيور ثم بدأ الإنسان يتعلم كيف يخرج الأصوات من فمه مقلداً ظواهر الطبيعة، ومع الزمن اهتدى إلى اختراع الأنغام الموسيقية، وقد ساق **لوكراسيوس** آراءه الفلسفية العامة والجمالية الخاصة في قصيدته المطولة (**طبائع الأشياء**) والقصيدة تتصف في بعض المواضع بجماليتها، برشاقتها وبراعتها الجدلية، لكنها في مواضيع أخرى تسف، وتخرج بجدبها وجدية الموضوع الفلسفي الذي تعالجه عن الرشاقة والخفة فتفقد جماليتها. وتتضمن القصيدة دعوة الإنسان إلى أن يدرب نفسه على الشعور بالطمأنينة، والبرهان على فناء النفس ودفع الخوف من العدم والموت، ورتابة الأشياء الأزلية، وغير ذلك من المبادئ الأساسية للفلسفة **الأبيقورية**[١٤٤].

ـ العصر الروماني :

لقد استمرت المدرستان **الرواقية والأبيقورية** طوال العصر الروماني اللاحق، وخلا بالتالي هذا العصر من الدراسات الجمالية النظرية العميقة، واقتصر على ذكر وتحليل التفاصيل الواقعية. ونجد هنا بعض المفكرين عالجوا تقريباً المسائل نفسها التي عولجت في العصر الهيلينستي. فوضع **هوراس** في القرن الأول الميلادي رسالة في النقد الفني أكد فيها على وحدة الشكل والمضمون، والانسجام بين اللفظ والمعنى، والتخلي عن الصنعة والتكلف[١٤٥]. كما وضع **ثيوفراسطس** كتاب (**الشخصيات**) وحاول فيه تفسير الشخصية بالكشف عن خبايا النفس البشرية وذلك من خلال دراسة واقع الشخصية، وتحليل سلوكها والتفصيلات الجزئية الخاصة بها، وليس على طريقة **أرسطو** بالاستدلال عليها في

---

١٤٤ ـ إميل برهييه: المصدر السابق صفحة ١٨٨ ـ ١٩٠.

١٤٥ ـ أميرة حلمي مطر: **علم الجمال**. مصدر سبق ذكره صفحة ٧٧ ـ ٧٨.

المسرحية من خلال العقدة وتغير المواقف وبالاستناد إلى المبادئ العقلية والأخلاقية، كما نجد **ارستوكسينوس** يدرس الموسيقا على أساس بنيتها الداخلية، أي على أساس العلاقة الديناميكية بين الأنغام، ولهذا رفض النظرية **الفيثاغورية** التي ردت الموسيقا إلى نسب رياضية، كما رفض النظريات الأخرى القائلة بأن الموسيقا هي مجرد لذة حسية تخاطب الآذان[١٤٦].

وكتب **شيشرون** (**١٠٦ ــ ٤٣ ق.م**) رسالة في الخطابة، بين فيها أن المضمون الجيد للخطبة لا يكفي وحده، وإن للشكل أهمية مساوية للمضمون. وقد أعطى للملكة المتخيلة دورا أساسيا في الإبداع الأدبي وزعم أن «التنبو يحصل في الأحلام بسبب بعد النفس عن العالم المحسوس»[١٤٧]، كما حاول في آرائه الجمالية أن «يقدم النظرة اليونانية إلى الجمال في صورة مبسطة ومستساغة من قبل الرومان العمليين»[١٤٨].

وكتب **لونجينوس في القرن الثالث الميلادي** بحثا عن الجليل بين فيه عظمة الروح. وأن الباطن يسمو على الشكل الخارجي، والشعور بالجليل ينبسع من الداخل، والمضمون الخصب يؤثر في النفس أكثر مما يؤثر الشكل المنمق. ويستمد العمل الأدبي روعته من تعبيره الذي ينسجم مع ما في النفس البشرية من نبل وسمو. وقد أرجع عناصر الروعة في العمل الأدبي إلى: عظمة الفكرة وأصالة التصور والخيال، كما هو الحال في شعر **هوميروس**، وعمق الانفعال وشدته، وجمال الأسلوب، ثم البراعة في استخدام الصورة البلاغية، وأخيرا الوحدة العضوية بين أسلوب العمل الفني ومضمونه. وقد حاول **لونجينوس** «أن يدرس العلاقة الوظيفية بين المضمون الفني والشكل اللغوي على ضوء مفهوم الجلال كي يصل

---

١٤٦ ــ أميرة حلمي مطر: **علم الجمال**. مصدر سبق ذكره صفحة ٧٧ ــ ٧٨.
١٤٧ ــ أميرة حلمي مطر: **الفلسفة اليونانية** . القاهرة ١٩٨٠م صفحة ١٩٤.
١٤٨ ــ نايف بلوز: **علم الجمال**. مطبوعات جامعة دمشق ١٩٨٢م صفحة ١٢.

إلى معيار لقيمة الفن، وذهب إلى أن قوة الشعر ترجع إلى الفكرة الفنية، وهـذه بدورها تفسر بخصائص وشخصية الشاعر المبدع. وقد دافع عن التراث اليوناني أمام موجة الانحطاط والتجديد الكاذب الخالي من كل أصالة وإبداع في الإمبراطورية الرومانية»[١٤٩].

وقدم **فيلوستراتوس (١٧٠ ــ ٢٤٥م)** تفسيراً جديداً للمحاكاة اعتمد فيه على القول بالخيال الخلاق، وشدد على أهمية التفاعل بين نظرية المحاكاة، والخيال كأساس للإبداع الفني، فالمحاكاة تلتزم بما يقدمه الحس، بينما الخيال يتجاوز ذلك، والفنان يذهب بخياله إلى ما هو أبعد وأرحب من الواقع العياني، فالخيال عنده قوة مبدعة، وليس قوة من قوى المعرفة كما عده السابقون.

وأخيراً يجب أن لا ننسى مدرسة **الإسكندرية** «التي امتلكت أهمية خاصة في نشوء نظرية الأدب، فقد وضعت هذه المدرسة منظومة من عناصر البلاغة الأدبية ذات قيمة خاصة في الشعر، تدل على دقة ذهنية واضحة، فكثير من المقولات الأساسية في نظرية الأدب مثل الاستعارة والمجاز، ومستوى الأسلوب، وقوة التعبير، وغير ذلك من المقولات نجد لها أساساً في مدرسة **الإسكندرية**»[١٥٠].

أفلوطين ٢٠٤ ــ ٢٧٠م :

هو أهم شخصية فكرية في العصر الروماني، وزعيم **الأفلاطونية المحدثة**. وقد جاء فكره الفلسفي بشكل عام، والجمالي بشكل خاص انعكاساً لمآسي وآلام العصر الروماني وتعبيراً صادقاً عن **الاتجاه التلفيقي** الذي ساد في العصر الهيلينستي واستمر في العصر الروماني. لقد مثل فكر **أفلوطين** المزاوجة بين التيسار الروحاني الشرقي الذي يستلهم الأسرار الدينية، والتيارات الغنوصية الصوفية

---

١٤٩ ــ نايف بلوز: **علم الجمال** المصدر السابق صفحة ١٤.

١٥٠ ــ نايف بلوز: **علم الجمال** . المصدر السابق صفحة ١٤.

الشرقية السائدة آنذاك وبين مثالية **أفلاطون** العقلية. وقد بنى **أفلوطين** فلسفته الجمالية على أساسين في فلسفته الصوفية اللاهوتية.

الأساس الأول: قوله بفيض الموجودات عن الله، فالله كقوة يفيض عنه الوجود، ولكن هذا الفيض ليس على جهة إخراج ما في ذاته مستسن قوة إلى الخارج، لأن مثل هذا الفيض يؤدي إلى تكثر ونقسص في جوهسر الله الواحد الكامل، وهسذا لا يجوز في حقه. بل الفيض يكون على سبيل إصدار الشمس لشعاع، فشعاعها لا ينقص شيئا منها، أو على سبيل نقل العلم من العالم إلى المتعلم، فالعلم المنقول لا ينقص ولا يغير شيئا في جوهر العلم لدى العالم[١٥١]. وعلى هذا الأساس لما كان الله هو الأحد المطلق وهو الموجود والكامل والجميل، وجودا وكمالا وجمالا مطلقا، وتفيض عنه الموجودات.

انتقد **أفلوطين** الرأي القائل: إن الجمال هو التناسب والاتساق والانسجام بين الأجزاء، لأنه إذا صح رأي من يقول بذلك «**فلا يوجد جمال في الشيء البسيط بل في المركب ذي التناسب والقياس ولا يوجد في الجزء بل في الكل، فالأجزاء لا تكون جميلة إلا بقدر مساهمتها في بعث الجمال في الكل** ... كما أنه لا بد أن تكون أجزاء الشيء الجميل جميلة، إذ لا يمكن أن يكون الكل الجميل مركبا من أجزاء قبيحة، ولا بد أن يشمل جمال الكل الأجزاء أيضا ... ولكن هناك عناصر بسيطة أيضا فيها جمال مثل الصوت أو اللون أو شعاع الشمس، والذهب، فأين التناسب في هذه الأشياء ؟... ولو صح أن الجمال في التناسب فأين نجده — أي التناسب — في الأشياء المعنوية مثل النوايا والقوانين والتعاليم، أو في الفضائل ؟ ثم ألا يمكن أن نجد تناسبا وانسجاما بين الأشياء القبيحة»[١٥٢].

---

١٥١ — عبد الرحمن بدوي: **خريف الفكر اليوناني** صفحة ١٣٠ — ١٣١.

١٥٢ — أفلوطين: **تا** — ١/ ٦/ ١.

هكذا يرفض **أفلوطين** أن يكون الجمال في تناسب وانسجام أجزاء الشيء، ويؤكد «أن الجمال كائنٌ في الفكرة التي يعبر عنها»[١٥٣]، أو بمعنى آخر «يكمن الجمال في الإيحاء الباطني الذي لا يظهر في الحس»[١٥٤] أي في الإيحاء الذي نسميه النفس. وعلى هذا «يكون الوجه جميلاً عندما يظهر فيه جمال النفس»[١٥٥]. ويتجلى الجمال في النفس بمقدار تجلي صورة الخير الإلهي فيها، «لأن أجمل التماثيل هي الأكبر حياة، حتى ولو كانت تقاسيمها غيرها أصح منها، فالرجل البشع والحي هو أجمل من تمثال رجل جميل، لأنه مرغوب فيه أكثر لأن له نفساً وله نفس أكثر امتلاكاً لصورة الخير، وهو يمتلكها لأن نور الخير جعل الوانه تبرق»[١٥٦]. ولهذا قرر **أفلوطين** أن ما نراه من جمال في الوجود، إنما هو قبس وفيض من جمال الألوهية، لأنه «من الله يصدر الجمال وكل الحقيقة»[١٥٧] وعالم الألوهية هو عالم «... الجمال الخالص... المكتفي بذاته الذي يفيض على محبيه جمالاً ويملأهم بالحب»[١٥٨]، وعالم الجمال هو محل المثل والمعقولات. وأما عالم المحسوس فلا توصف موجوداته بالجمال إلا بقدر ما تتلقى من صورة إلهية، يقول في ذلك **أفلوطين**: «كل ما هو جميل يكتسب الجمال من الفكرة أو المثال التي هي خلق للروح...»[١٥٩] فالجمال المحسوس ليس مصدره المادة بل الصورة المعقولة، والفنان الحقيقي لا ينسخ عن الطبيعة، بل يأخذ صوره وخيالاته من عالم المعقولات، عالم الصورة الكاملة التي بموجبها تشكلت الطبيعة، فالجمال الطبيعي الحسي، أو الفني يرجع دوماً إلى الصورة العقلية. والطبيعة والفن هما محاكاة

---

١٥٣ ــ أفلوطين: تا ــ ١ /٦/ ١.
١٥٤ ــ أفلوطين: تا ــ ٢/ ٩/ ١٦ + تا ــ ٥ / ٨/ ٢.
١٥٥ ــ أفلوطين: تا ــ ١/ ٦ / ٣.
١٥٦ ــ أفلوطين: تا ــ ٦ / ٧ / ٢٢.
١٥٧ ــ أفلوطين: تاسوع ١/ فصل ٦ / ٦.
١٥٨ ــ أفلوطين: تا ــ ١ : ٦ / ٩.
١٥٩ ــ أفلوطين: تا ــ ١ / ٦ / ٩.

للنماذج العقلية كما يرى **أفلاطون** ويتابعه **أفلوطين**. والجمال في عالم المعقولات والصور هو أسمى منه في عالم الطبيعة والآثار الفنية، لأن الجمال «يوجد في العلة أعظم منه في المعلول»[١٦٠]، «ومصدر الجمال هو الصورة التي تصدر من الخالق إلى المخلوق كما يصدر الجمال من الفنان إلى العمل الفني»[١٦١]، ولهذا فإن جمال الموجودات الحسية الذي يخاطب الإحساس هو صدى باهت للجمال الخالص، يقول **أفلوطين** «... هذه الأنواع ليس إلا ظلالا وصورا قد هبطت إلى المادة لتزينها وتنبه إعجابنا»[١٦٢] **فهناك إذن نوعان من الجمال: الجمال المحسوس والجمال الروحاني.**

والإنسان يتذوق جمال المحسوسات لأن نفسه في أصلها جميلة، وتنتمي إلى عالم المعقول، عالم الصور والجمال، وهي تستمد جمالها من العقل، من الصورة. «فالنفس إلهية، أو هي جزء من الجمال»[١٦٣]، ولهذا فإنه يلذ لها أن تبصر الجمال لأنه قريب من طبيعتها المعقولة المصورة، فهي «... عندما ترى موجودا جميلا تتذكر مشاهدة هذا الموجود في مثال الجمال، تتذكر نفسها وتندفع نحوه لأنه قريب من طبيعتها... وفي النفس قدرة على إدراك الجمال أكثر من باقي القوى... وتنسجم به لأن لها فكرة عنه»[١٦٤]، فطبيعة النفس المعقولة المصورة تجعلها ترتاح إلى الأشياء الجميلة لأنها مصورة، بينما تنفر من الأشياء المادية القبيحة. والقبيح عند **أفلوطين** هو كل ما تنقصه الصورة، «القبيح هو ما لا

---

١٦٠ ــ أفلوطين: **تا** ــ ٥/ ٨ / ٢.
١٦١ ــ أفلوطين: **تا** ــ ٥ / ٨ / ٢.
١٦٢ ــ أفلوطين: **تا** ــ ١/ ٦/ ٣.
١٦٣ ــ أفلوطين: **تا** ــ ١ / ٦ / ٦.
١٦٤ ــ أفلوطين: **تا** ــ١/ ٦ / ٢ ــ ٣.

ينطوي تحت صورة معينة، ولا يتصل بالعقل، أي حين لا تكون المادة قد تقبلت تحديد الصورة»[١٦٥] وأما تذوق النفس للجمال فيبنيه **أفلوطين** على:

الأساس الثاني: وهو ميله إلى حذف ثنائية العالم المعقول (الله) الواحد اللامتناهي، والعالم المحسوس (الموجودات) المتكثر المتناهي. صحيحٌ أن وبينهما هوة لا تعبر بالمعرفة العقلية، لكنها تعبر بالكشف، بتجربة ذوقية صوفية أساسها الاستبطان، الرجوع إلى أعماق النفس، ثم تحريرها من شهوات الجسد، وفي ذلك يقول **أفلوطين**: «يجب عليَّ أن أدخل نفسي، ومن هنا استيقظ، وبهذه اليقظة أتحد بالله...»[١٦٦] ويقول أيضاً: «يجب عليَّ أن أحجب عن نفسي النور الخارجي لكي أحيا وحدي في النور الباطن...»[١٦٧].

على هذا الأساس طرح **أفلوطين** مسألة سمو النفس وتذوقها للجمال الروحاني. فلما كان الجمال الخالص كما رأينا هو جمال الألوهية، جمال العالم المعقول، فإن تذوق هذا الجمال، وهو التذوق الحقيقي، لا يكون إلا بانتقال من العالم المحسوس إلى العالم المعقول، وهذا الانتقال لا يتحقق إلا بضرب من المعرفة القلبية الذوقية آلته النفس، يقول **أفلوطين**: «الجمال السامي تسمو إليه النفس بغير مساعدة الحواس... ولا يدركه من لم يكن قد حازه في نفسه»[١٦٨] ويعني ذلك أن هذا التذوق لا يتم إلا عندما تصفو دواخلنا من شوائب المادة وعالمها المحسوس، لأن الآلة التي ندرك بها العالم المعقول، عالم الجمال يجب أن يكون من جنسه، أي نفساً طاهرة صافية خالصة من كل ما يغاير جوهرها، نفساً تحررت من كل ما يظلمها، ويحجبها عن رؤية نور الجمال، أي تحررت من القبح والشر، فصارت

---

١٦٥ ــ أفلوطين: **تا** ــ ١/ ٦ /٢.
١٦٦ ــ أفلوطين: **تا** ــ ٦ / ٩ / ١٠.
١٦٧ ــ أفلوطين: **تا** ــ ٦/ ٧/ ٣٤ ، ٦ / ٩ / ٧.
١٦٨ ــ أفلوطين: **تا** ــ ١/ ٦ / ٤.

عاقلة جميلة خيرة، قادرة على تذوق الجمال، والاتصال بالعالم الإلهـــي. يقـــول **أفلوطين**: «عندما تتطهر النفس تصير عقلا وفكرا متصلا بالإلهي الذي يصدر عنه الجمال، وكل ما يتصل بالجمال، لأن جمال النفس مستمد من العقل... والنفـــس تصير جميلة وخيرة عندما تتشبه بالله»[١٦٩]. ولكن هذه النفس الصافية المتصوفـــة على هذا النحو والتي تؤهل صاحبه لمعاينة الجمال لا يملكها إلا القلة القليلة مـــن القديسين والصوفيين الذين أيدهم العناية الإلهية بلطفها ونعمتها، فصاروا بذلـــك قادرين على الكشف ورؤية الجمال الحقيقي، «... الجمال الذي لا يدركـــه إلا أولئك الذين يسمون إلى الفضائل ويبتعدون عن كل ما يغريهم بالانحطاط»[١٧٠].

وإذا كانت هذه هي حال النفس العاقلة الجميلة التي يحدث لها الكشـــف ورؤية الجمال، فإن النفس الجاهلة القبيحة هي النفس المحجوبة عن هذه الرؤيـــة، ومثلما الشيء القبيح يأتيه قبحه من عدم حيازته صورة، كذلك النفـــس يأتيـــها قبحها عندما تتغير صورتها العاقلة بسبب التصاقها بالمادة والشـــهوات، «... إن قبح النفس يأتي من كونها ظالمة، قلقة مليئة بالأهواء، ولا تحب ســـوى الملـــذات الرخيصة... فلا ترى ما تراه النفوس الأخرى النقية، بل إن صورتها تتغير بفعـــل هذا الارتباط بالمادة، فتكون أشبه بإنسان قد وقع في الوحل والطـــين... وقبـــح النفس يأتيها من طبيعة غير طبيعتها»[١٧١]. فجمال النفس وقبحها عند **أفلوطـــين** مرهونان بكونها خيرة وعاقلة، أو بعدم كونها ذلك، لأنه يعتبر أن القبح هو الشر، والجمال هو الخير، وهو في ذلك يتتبع خطى **أفلاطون** فيقـــول: «... الجمـــال والخير متحدان، مثلما الشر والقبح مرتبطان، والجمال هو الخير، ومـــن الخـــير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها... والأعمال والنوايا تستمد

---

١٦٩ ــ أفلوطين: **تا** ــ ١/ ٦ / ٦.
١٧٠ ــ أفلوطين: **تا** ــ ١/ ٦ / ٧.
١٧١ ــ أفلوطين: **تا** ــ ١/ ٦ / ٥.

جمالها من النفس لأنها إلهية، أو لأنها جزء من الجمال تجعل كل ما تمسه وتسيطر عليه جميلاً، على الأقل في حدود قدرة الشيء على تلقي الجمال»[١٧٢]. إن أفلوطين إذ يرد الجمال إلى العقل والخير، يرى أن الموجود الذي تنتفي عنه صفة المعقولية والخيرية لا يكون جميلاً. ولما كانت الموجودات كلها صدوراً عن الخير المطلق، وتخضع لقوانين العالم المعقول بنسب متفاوتة بحسب قدرها على تلقي الجمال والمعقولية، فإن كل موجود واقعي يمتلك قدراً ما من الجمال، وهذا يعني انتفاء القبح المطلق من العالم المحسوس. وحتى يتسنى لنا تذوق الجمال في كل موجود، وبعد ذلك الجمال المطلق، يدعونا أفلوطين ــ كما رأينا ــ إلى أن نتجاوز العالم المحسوس إلى ما وراءه، إلى العالم العقلي وتحرير النفس من الشهوات ومن علائق المادة، ومن هنا يكون تذوق الجمال عنده ضرباً من التجربة الصوفية المجاهدة التي تنتصر فيها النفس على ما هو وضيع ودنيء، وتتسامى لكي تظفر بجمال العالم الروحي، إنه ضرب من الصوفية التي توحد بين حقيقة الوجود والخير والجمال، فالتذوق الجمالي يتشابه مع التصوف أو ينتهي إليه، لأنه كالتصوف ينبني ليس على معرفة عقلية خالصة، بل على معرفة ذوقية قلبية، إنه تذوق روحاني يستمد قيمته من كونه رمزاً أو إشارة إلى الحقيقة العقلية، فالجمال في الفن والطبيعة والكون هو فيض وأثر ونتيجة من المبدأ الكلي الواحد، الخير المطلق والجمال المطلق، الذي يلهم أصحاب النفوس الصافية والمتصوفة إلى التسامي إليه.

وأخيراً نقول: لقد استقى أفلوطين فلسفته العامة والجمالية الخالصة من عناصر أفلاطونية وفيثاغورية، وعناصر شرقية قدمتها له مدرسة الإسكندرية كما أن واقع العصر الروماني الذي وصل إلى درجة متدنية من الانحطاط الروحي والأخلاقي، كان أحد العناصر المكونة لهذه الفلسفة التي جاءت ردة فعل سلبية

---

[١٧٢] ــ أفلوطين: تا ــ ١ / ٦ / ٦.

على ذلك الواقع القبيح والشرير، ودعوة إلى الهرب منه والاحتمـــاء بـــالذات، والتأمل طمعا بالوصول إلى عالم خير وجميل، وقد نقل العرب خطأ تســـاعيات **أفلوطين** تحت عنوان (أوثولوجيا **أرسطو طاليس**) (**كتاب الربوبية**). وســـنرى لاحقا الأثر الذي تركته نظرية الفيض الأفلوطينية على التفكير الفلسفي والجمـــالي عند العرب (**إخوان الصفا، الفارابي، ابن سينا**) وعلى الفلسفة المسيحية المدرسية ممثلة في أكبر زعيمين من زعمائها **أوغسطين والأكويني** اللذين وجدا في ظواهر الانســـجام والنظام الكوني دليلا على عمل الخالق، فعملا على توحيد الجمـــال والتناسب والنظام الذي يرضي العقل والحس ويوجه إلى تأمل عظمة الخالق.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

الفصل الخامس

التفكير الفني والجمالي
عند الفلاسفة العرب المسلمين

Damascus University



نظريـــــــــة الفـــــــــن عنـــــــــد الفـــــــــارابي

مذهـــــــب ابـــــــن ســـــــينا الفـــــــني والجمـــــــالي

آراء ابـــــــن رشـــــــد الفنيـــــــة والجماليـــــــة

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

ـــ مقدمة:

إذا ميزنا كما هو متعارف عليه في علم الجمال، بين امتلاك العالم جماليا، أي الرؤية الجمالية، كشكل من أشكال رؤية العالم، وبين الفن الذي هو تعبير عن هذه الرؤية، أي خلق وإضافة موضوعات جميلة وجديدة إلى العالم، وقلنا: إن الاثنين معا يشكلان موضوعات علم الجمال، فنجد أن الفلاسفة العرب المسلمين قد اهتموا بالجانب الثاني (بالفن) بالتعبير الجمالي أكثر من اهتمامهم بالجانب الأول (الرؤية الجمالية). وقد أطلع هؤلاء الفلاسفة على آراء **أفلاطون وأرسطو** الجمالية، وأخذوا منهما نظرية المحاكاة، وفهموا هذه النظرية ضمن السياق التاريخي لتطور الحضارة العربية الإسلامية، وبما يخدم وينسجم مع فلسفتهم الاجتماعية والأخلاقية، لكونهم مصلحين اجتماعيين، ويمكن أن نفهم نظرية المحاكاة عندهم كما يبدو من نصوصهم، أنها تعني الفن بشكل عام أو التصوير الفني، وإن لم يكن هذا المصطلح واردا في عصرهم. والمحاكاة تتضمن عندهم فعل التخيل، الذي يتجلى في سلوك الفنان وهو يجسد خياله في صورة (بناء، تمثال، لحن، قصيدة...)، وفعل التخييل الذي يتجلى بما تنقله هذه الصورة إلى خيال المتلقي لكي يتمتع ويتعلم ويقوم سلوكه. وكان اهتمامهم بفعل التخييل أو سيكولوجية الفنان المبدع ضعيفا[1]، بينما كان اهتمامهم بفعل التخييل، أو سيكولوجية المتلقي كبيرا، وسبب ذلك اعتقادهم أن إصلاح المجتمع يمكن أن يتم عن طريق إصلاح أفراده بما تخيله وتوحيه لهم الفنون، وتوجه سلوكهم نحو الخير والفضيلة، ولهذا رأوا أن المحاكاة تنبع أهميتها من فعلها الثاني، التخييل، أي من الوظائف المسندة إليها في تحقيق اللذة والمساعدة على التعليم وتقويم السلوك

[1] ـــ لا ننسى هنا أن البلاغيين العرب قد أولوا عناية خاصة بسيكولوجيا الفنان الشاعر، ولكن هذه العناية كانت أقل من عنايتهم بالكيفية التي تؤثر بها القصيدة في نفس المتلقي (السامع).

للوصول إلى الفضيلة والسعادة، ولهذا السبب كان إصرارهم الشديد على الفن الصادق الجدي الذي يحقق هذه الوظائف مجتمعة. ومن هنا ربطوا القيمة الجمالية بالقيمة الأخلاقية، والمتعة الجمالية بالتعليم والسلوك الحسن، أي ربطوا بين الخير والجمال، وبين القبح والشر، وذهبوا إلى أن كل فعل يهدف إلى الخير يكون جميلاً، وبالعكس.

وباختصار كان احترامهم للفن، وفهمهم له على هذا النحو يعكس واقعهم الاجتماعي الذي عاشوه آنذاك. حيث كان ينظر إلى الفن بشكل عام من موقفين أساسيين متناقضين: أحدهما لم ير فيه إلا وسيلة للترف والمتعة، وكان هذا على الغالب هو موقف ذوي النفوذ والسلطة، ولأنه يحقق لهم ذلك لم يروا حرجاً في السماح بممارسة الفنون كافة وعلى رأسها الشعر والموسيقا، والموقف الآخر وهو موقف المتزمتين في تدينهم و لم ير في الفن إلا تلبية للغرائز الحيوانية، والمتع الحسية. وجاء رأي الفلاسفة العرب المسلمين رافضاً للرأيين السابقين معاً، ومؤكداً إن الفن يتضمن بطبيعته إحداث المتعة، ولكنها تختلف عن المتع البيولوجية، لأن المتعة الجمالية تخص الروح، ويمكن ويجب أن تستخدم لغاية نبيلة في التعليم وتقويم السلوك للوصول ببني البشر إلى الفضيلة والسعادة. وسيذهب هذا المذهب **الفارابي وابن سينا، وابن رشد** الذين سنتحدث عن آرائهم الفنية والجمالية لاحقاً:

أولاً: نظرية الفن عند الفارابي

(المحاكاة، التخيل والتخييل) أو (التصوير الفني وأثره على المتلقي)

تنسجم نظرية الفن عند **الفارابي** مع مذهبه الفلسفي العام ورؤيته للواقع الاجتماعي الفاسد الذي عاشه وأراد إصلاحه، وينجلى هذا في فهمه للمحاكاة ووظيفتها في إحداث المتعة والمساعدة على التعليم وتقويم السلوك.

لم يورد **الفارابي** تعريفا للمحاكاة، لكننا نستطيع أن نستشف معناها من خلال نصوصه الواضحة، يقول **الفارابي**: «يحاكي الإنسان بيده شيئا ما، مثل أن يعمل تمثالا يحاكي إنسانا بعينه، أو شيئا غير ذلك... أو يؤلف القول الذي يصنعه، أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه قول، وهو أن يجعل القول دالا على أمور تحاكي ذلك الشيء»، ويقيم **الفارابي** موازنة بين فن الشعر وفن الرسم يقول: «إن موضوع هذه الصناعة (أي الشعر) الأقاويل، وموضوع تلك الصناعة (الرسم) الأصباغ وأن بين كليهما فرقا إلا أن فعليهما جميعا التشبيه وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم»[2]، إن الألوان في الرسم والكلمات في الشعر هي المواد التي يستخدمها الفنان المصور أو الشاعر، فيركبها على هيئة مخصوصة يحاكي بها ما يريد أن يحاكيه، وينقل المعاني التي يريدها إلى المتلقي ويجعلها مفهومة عنده، ويقال الشيء نفسه في الموسيقا «... فالأنغام والألحان تحاكي انفعالات تعيشها النفس وتتأثر بإعادة تصويرها»[3] بناء على ذلك يمكن أن نستنتج ونقول: **إن المحاكاة عنده هي ضروب التصوير الفني كافة الذي تقدم به الفنون موضوعاتها والذي يوجد له أساس واقعي**، وهذا التصوير (المحاكاة) ليس نسخا آليا للواقع كما يتبين من قول **الفارابي**: «ربما نحن لم نعرف زيدا فنرى تمثاله، فنعرفه بما يحاكيه لنا، لا بصورته نفسها. وربما لم نر تمثالا له نفسه، ولكن نرى صورة تمثاله في المرآة فنكون قد عرفناه بما يحاكي ما يحاكيه، فنكون قد تباعدنا عن حقيقته برتبتين...»[4] إن نوعية المحاكاة القريبة والبعيدة اللتين يشير إليهما هذا النص ليستا مطابقتين للواقع، ويبدو هنا وكأن **الفارابي** لا

---

[2] ـ الفارابي: **رسالة في قوانين صناعة الشعراء**، تحقيق بدوي، ص ١٥٧ ـ ١٥٨.

[3] ـ الفارابي: **كتاب الموسيقا الكبير**، تحقيق غطاس عبد الملك خشبه، ١٩٦٧، ص٦٢ ـ ٦٣.

[4] ـ الفارابي: **جوامع الشعر**، تحقيق محمد سليم سالم، القاهرة، ١٩٧١، ص١٧٥.

يخرج عن إطار فهم **أفلاطون** للمحاكاة، لكن الحقيقة غير ذلك لأن **أفلاطون** في تحمل مذهبه يحتقر المحاكاة لأنها تبتعد عن الواقع وتقدم ظلالاً له أو نسخاً مشوهة عنه، ولا تفيد معرفة. بينما يرى **الفارابي** أن مطابقة المحاكاة للواقع أو عدمها ليست بذات أهمية، لأنها مهما ابتعدت مراتب عن الواقع تبقى غايتها ـ كما سنرى ـ الإمتاع والتعليم وتقويم السلوك، وبهذه الأمور تحقق للبشر سعادتهم. وموضوع المحاكاة هو كل ما يتعلق بالإنسان أي «جميع الموجودات الممكنة التي يقع بها علم الإنسان، وكل ما يتعلق بأفعاله...»[5] أما محاكاة موضوعات العالم الطبيعي فلا قيمة لها عند **الفارابي** إلا بمقدار ما تتعلق بالإنسان، بإدراكه، وسلوكه وانفعالاته، وحول ذلك يشير إلى فني الشعر والموسيقا اللذين يحاكيان بالصوت بعض مواضيع العالم الطبيعي ويؤثران على سلوك الإنسان، ويقومانه لكون النفس البشرية تنفعل بهما، كما يصنف الشعر بحسب أوزانه وإيقاعاته الثقيلة الموحية المؤثرة في النفس.[6] وهو كعالم بالموسيقا يسمي الألحان الموسيقية بأسماء الانفعالات التي يثيرها كل لحن، فيقول: «فصول النغم التي بها تكتسب انفعالات النفس... تشتق أسماء أصنافها من أسماء أصناف الانفعالات...»[7] ومن فصول النغم «... الحزني... والأسفي... والبغضي والمخوف، والرحمي...»[8] وبعض الشعر وبعض ألحان الموسيقا «... يوقع في النفس تصورات أشياء ويحاكي أموراً يرسمها فيها»[9]، وما يقوم به الشعر والموسيقا من فعل وتأثير يعممه **الفارابي** على بقية الفنون الأخرى فيقول: «وحالها في ذلك (أي حال الألحان في تأثيرها)

---

[5] ـ الفارابي: **كتاب الموسيقا الكبير**، ص١١٨٣ ـ ١١٨٤.

[6] ـ الفارابي: **رسالة في قوانين صناعة الشعراء**، تحقيق بدوي، أخذنا مضمون النص بتصرف، ص ٢٥٣ ـ ٢٥٤.

[7] ـ الفارابي: **كتاب الموسيقا الكبير**، ص١١٨٤.

[8] ـ الفارابي: **كتاب الموسيقا الكبير**، ص١١٨٤.

[9] ـ الفارابي: **كتاب الموسيقا الكبير**، ص ٦٢ ـ ٦٣.

كالحال في التزاويق والتماثيل، فمنها ما يحاكي هيئات أشياء وانفعالاتها وأفعالها وأخلاقها وشيمها»[١٠]. ومعنى كل ما تقدم هو: أن المحاكاة، وإن كانت تختلف في أدواتها ووسائلها، هي تصوير فني يملك قدرة على التأثير في النفس. وقد فسر **الفارابي** الكيفية التي تتم بها عملية التصوير الفني (الإبداع)، أي البنية السيكولوجية للفنان عند قيامه بعملية الخلق الفني أي (فعل التخيل). ثم الكيفية التي يخلق بها التصوير الفني الإيحاءات النفسية للتأثير على المتلقي، أي البنية السيكولوجية للمتلقي أو (فعل التخييل) على النحو الآتي:

آ ــ لقد فسر فعل التخيل والخلق الفني انطلاقا من نظريته في المعرفة وتحليله لقوى النفس وتوصل إلى أن التعبير الفني هو القدرة على التفكير بالصور الحسية بوساطة قوة المتخيلة «التي تحفظ رسوم المحسوسات بعد غيبتها عن الحس وتركب بعضها إلى بعض، وتفصل بعضها عن بعض في اليقظة والنوم تركيبات وتفصيلات بعضها صادق وبعضها كاذب ولها مع ذلك إدراك النسافع والضار واللذيذ والمؤذي دون الجميل والقبيح من الأفعال والأخلاق»[١١].

إن قوة المتخيلة ينحصر عملها في عالم الحس، فهي تعجز عن تخيل شيء ما، لم يكن قد مر قبلا في حاسة من الحواس، فالأعمى لا يتخيل الألوان، والأصم لا يتخيل الأصوات وهي تميز الأفعال الخيرة من الشريرة. وإلى جانب وظيفتها «حفظ رسوم المحسوسات وتركيب بعضها إلى بعض لها فعل ثالث وهو المحاكاة، فإنها خاصة من بين سائر القوى لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسات التي تبقى محفوظة فيها»[١٢] وتتم المحاكاة عندما تقوم المتخيلة بتركيب أو فصل الصور

---

[١٠] ــ الفارابي: **كتاب الموسيقا الكبير**، ص ٦٢ ــ ٦٣.

[١١] ــ الفارابي: **السياسات المدنية**، حيدر آباد الدكن، ١٣٤٦ هـ ، ص٤٠.

[١٢] ــ الفارابي : **آراء أهل المدينة الفاضلة**، طبعة المجمع العلمي الفرنسي، بيروت، القاهرة، ١٩٨٠،ص٩٥.

التي مرت بها سابقاً في عالم الحس، فتبتكر أشكالاً وصوراً جديدة بحسب ما تراه مناسباً، «...يتفق في بعضها أن تكون موافقة لما هو محسوس، وفي بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس»[١٣]، هذا الابتكار الجديد (الإبداع الفني) هو المحاكاة التي لها أساس حسي واقعي، قد يطابق الواقع وقد لا يطابقه. وحتى لا تشتط المتخيلة في تركيبها أو فصلها للصور وخلقها أشكالاً خيالية محضة بعيدة عن الواقع الحسي، فإن القوة الناطقة تلجم جموحها، وتوجه نشاطها، فتلزمها بأن تأخذ من الواقع مادة صورها، وتضيف إلى هذه المادة صورها الخيالية، وتعيد تشكيل الواقع بما يمكن أن يقبله الإنسان ويتناسب مع طبعه وأحاسيسه ومشاعره، ويسوق **الفارابي** مثالاً على ذلك، الملحن أو صانع الألحان الذي «ينبغي له أن يمتلك قوة غريزية»[١٤]، أي موهبة، تمكنه من أن «يتخيل طبيعة الإنسان حتى لا يستحسن ما ليس طبيعياً للإنسان، ويطرح ما هو طبيعي له»[١٥]، ولتحقيق ذلك لا بد له من «...الإدمان على سماع الألحان المختلفة والمقايسة بينهما وتأمل مواضع النغم في لحن يقصد به أمراً، فلا يزال يكرر ذلك حتى تحصل له القوة على صيغة أمثال تلك الألحان وذلك مثل ما تُتعلم سائر الصنائع العملية»[١٦] وما يقال عن الإبداع في الموسيقا يقال عنه في بقية الفنون الأخرى، إذ يجب عليها (المحاكاة) ــ كما قلنا ــ أن تنطلق من الواقع، فتأخذ منه مادة صورها، ولا تخرج عنه نهائياً أو تبتعد كثيراً في شطحات الخيال، ولهذا فإن الإبداع الفني (المحاكاة) هو تركيب من الخيال والواقع، من اللاوعي والوعي، من الموهبة وخبرة الحياة العملية. ولهذا لا

---

[١٣] ــ الفارابي: **آراء أهل المدينة الفاضلة**، طبعة المجمع العلمي الفرنسسي، بيروت، القاهرة، ١٩٨٠، ص٨٧.

[١٤] ــ الفارابي: **كتاب الموسيقا الكبير**، تحقيق غطاس خشبة، ص٥٥.

[١٥] ــ الفارابي: **كتاب الموسيقا الكبير**، تحقيق غطاس خشبة، ص٥٥.

[١٦] ــ الفارابي: **كتاب الموسيقا الكبير**، تحقيق غطاس خشبة، ص ٨١.

نبالغ إذا قلنا: إن **الفارابي** قد اقترب بهذا الفهم من حدود الفهم الصحيح المعاصر لعملية الإبداع الفني.

ويترتب على مسألة تقييد المتخيلة عند المحاكاة بالقوة الناطقة وبحدود الواقع مسألة أخرى هي: إلى أي مدى تكون المحاكاة صادقة أو كاذبة؟. يجيب **الفارابي** عن ذلك بتفرقته بين المحاكاة والمغالطة السوفسطائية، حيث يرى أن المغالطة تهدف إلى تزوير الحقيقة، «والمغالط يوهم السامع إلى نقيض الشيء»[17] يوهمه «أن الموجود غير موجود»[18]، أما «المحاكاة فلا توهم إلى نقيض الشيء»[19] بل تهدف إلى «إظهار وجه الشبه»[20] بين الموضوع الواقعي ومحاكاته، وهذا يعني أن المحاكاة تريد تقريب الحقيقة إلى المتلقي عن طريق المشابهة بين الشيء وما يحاكيه من عدة وجوه، وهي كوسيلة للتعليم تلتزم بالحقيقة وبضرورة إيصالها إلى المتلقي على أفضل وجه ممكن من وجوه الصدق، لكن الصدق في المحاكاة ــ كما يرى ــ لا يماثل صدق الحقائق المنطقية والواقعية، ولا يجوز أن يطلب منه ذلك، ولا أن ينظر إليه على أساس مقايسة المحاكاة بالمنطق، لأن الفن ليس منطقا، وإن الصورة الفنية ليست مقدمة أو قضية منطقية، لأن صدق المحاكاة أو كذبها أمر نسبي ينظر إليه على أساس التوفيق بين فعل التخيل المنضبط بمبادئ العقل والوجود (التقيد بحدود الواقع)، وفعل التخييل (التأثير والإقناع الذي تحدثه الصورة الفنية في نفس المتلقي لكي توجه سلوكه نحو الفضيلة).

ب ــ وأما فعل التخييل وأثره في المتلقي، (أي وظيفة المحاكاة) فيوضحه كما يلي: «إن الإنسان إذا نظر إلى شيء يشبه بعض ما يعاف، فإنه يخيل إليه من

---

[17] ــ الفارابي: **رسالة في قوانين صناعة الشعراء**، تحقيق بدوي، ص(١٥١ ــ ١٥٢.
[18] ــ الفارابي: **رسالة في قوانين صناعة الشعراء**، تحقيق بدوي، ص١٥١ ــ ١٥٢.
[19] ــ الفارابي: **رسالة في قوانين صناعة الشعراء**، تحقيق بدوي، ص١٥١ ــ ١٥٢.
[20] ــ الفارابي: **رسالة في قوانين صناعة الشعراء**، تحقيق بدوي، ص١٥١ ــ ١٥٢.

ساعته في ذلك الشيء أنه مما يُعاف، فتنفر نفسه منه وتتجنبه، وإن اتفق أنه ليس في الحقيقة كما خيل له... وإن الإنسان كثيراً ما تتبع أفعاله تخيلاته، وكثيراً ما تتبع ظنه أو بحسب ظنه أو علمه»[٢١]، التخييل هو الإيحاء أو الإيهام الذي تخلقه الصورة الفنية في نفس المتلقي، وتلزمه بأن يقبل على فعل الخير أو يحجم عن فعل الشر، من غير اختيار، وبدون تفكير أو إعمال العقل، التخييل هو حالة نفسية، أو جملة انفعالات تخلقها الصورة الفنية لدى المتلقي الذي يجد نفسه ملزماً أن يسلك بحسب هذه الانفعالات دون اللجوء إلى العقل والمنطق وغرض المحاكاة (الفن بشكل عام) هو التخييل الذي يوجه المتلقي «... نحو فعل الشيء الذي خُيِّل له فيه أمرٌ، من طلبٍ له، أو هرب منه ... سواء كان الأمر على ما خُيِّل أو لم يكن»[٢٢] والتخييل إما أن يتوجه على الغالب إلى الجمهور (العامة) الذي لا يستعمل في سلوكه العقل والبرهان فتتم السيطرة عليه، ويوجه بسهولة نحو فعل الخير، أو يُبعد عن فعل الشر، ويقوم التخييل هنا لدى الجمهور مقام العقل والبرهان لدى الخاصة. يقول **الفارابي**: «... إما أن يكون الإنسان المستدرج لا روية له ترشده فينهض نحو الفعل الذي يلتمس منه بالتخيل، فيقوم التخييل هنا مقام الروية»[٢٣] وهو «مثل العلم في البرهان والإقناع في الخطابة»[٢٤]، وإما أن يتوجه على الأقل إلى الخاصة الذين يستعملون العقل والفكر، ومثل هذا النوع من البشر يجب إثارته وحمله بسرعة نحو الإقدام على فعل ما، أو الإحجام عن آخر، قبل أن يستعمل عقله ويطيل الروية فيما سيقدم عليه، فتبرد عنده حدة الانفعال والإثارة وقد يتوقف عن الفعل ويؤجله، وفي هذا يقول **الفارابي**: «وإما أن يكون

---

[٢١] — الفارابي: **جوامع الشعر**، تحقيق محمد سليم سالم، ص ١٧٤ — ١٧٥.
[٢٢] — الفارابي: **جوامع الشعر**، تحقيق محمد سليم سالم، ص ١٧٥.
[٢٣] — الفارابي: **إحصاء العلوم**،ص ٢٧.
[٢٤] — الفارابي: **جوامع الشعر**، تحقيق محمد سليم سالم، ص ١٧٤.

إنسان له روية في الذي يلتمس منه، ولا يؤمن إذا روى فيه أن يمتنع، فيعالج بالأقاويل الكاذبة، ليسبق بالتخييل رويته حتى يبادر إلى ذلك الفعل، فيكون بالغلبة قبل أن يستدرج برويته ما في عقبى ذلك الفعل فيمتنع منه أصلا، ويتعقبه، فيرى أن لا يستعمل فيه ويؤخره إلى وقت آخر»[٢٥]، وهكذا فإن التخييل الذي هو غرض المحاكاة يكتسب أهميته من أنه يتوجه إلى العامة والخاصة من الناس لكي يعلمهم ويرشدهم في حين أن البرهان يتوجه إلى خاصتهم، وهذا تقوم المحاكاة عن طريق التخييل بوظيفة التعليم والتقويم إلى جانب تحقيق المتعة الروحية، ومن هنا تكتسب شرعية وجودها، وضرورة ممارستها، وهذا يعني أن الفن أيضا يكتسب شرعية وجوده، ولا يمكن الاستغناء عنه.

ج ــ وظيفة المحاكاة: (المتعة الجمالية، والتعليم، والتقويم): إن المتعة الروحية التي يشعر بها المتلقي عند معايشته للصورة الفنية (المحاكاة) يرجع سببها إلى إدراك الحواس لما هو جديد وطريف في هذه الصورة، لأن «اللذة لا يمكن أن تكون بغير إدراك ...وليس معنى اللذيذ شيئا سوى أنه مدرك لأفضل إدراك..»[٢٦]، ولما كان الإدراك الأفضل هو معرفة، فهذا يعني: إن الشعور بالمتعة الجمالية مرافق لتحصيل المعرفة التي تقدمها الصورة الفنية بواسطة التخييل، لأن التصوير الفني (أو الفن بمجمله) هو إعادة تشكيل الواقع تشكيلا جماليا جديدا، خاليا نسبيا من القبح، ويتحقق فيه الانسجام وحسن الترتيب، وعندما تدرك الحواس هذا الواقع الجمالي الجديد، وتقايس بين ما هو كائن، وما يجب أن يكون، تمتدي النفس إلى ضرب من المعرفة يرافقها حدوث اللذة والمتعة الجمالية.

---

[٢٥] ــ الفارابي: **إحصاء العلوم**، ص٢٧.

[٢٦] ــ الفارابي: **فلسفة أرسطو طاليس ومراتب أجزاء فلسفته** ...، تحقيق محسن مهدي، بيروت، ١٩٦١، ص٦١.

وإن شدة اللذة ترتبط بشدة الإتقان في المحاكاة، لأن «اللذة هـــي إدراك الملائم»[٢٧] أي المتقن المنسجم، «... وكلما كان المدرك أفضل وأكمل في نفسه، كان الالتذاذ بإدراكه أكمل وأتم ...»[٢٨]، وهنا يربط اللذة بـــإدراك الـــترتيب والانسجام.

إن المحاكاة (الصورة الفنية) تخلق اللذة للمتلقي خلال تعلمه بها وهو يحصل معرفة، ثم خلال تذوقه لجمالها، وهو يعايش فيها عالماً جديداً رحباً حراً حيّاً خالياً من القبح والشر والجمود والسكون.

ولما ربط **الفارابي** اللذة بالإدراك بشكل عام (بتحصيل المعرفة) ثم ربطـــها بإدراك الانسجام والترتيب بشكل خاص (بتذوق وإدراك الجمال) وعند الإدراك الأفضل هو الإدراك الملذ والأنفع، ذهب إلى توحيد القيمة الجمالية مـــع القيمـــة النفعية، والأخلاقية، ورأى أنه لا فرق «... بين أن يقال: أنفع في غاية فاضلـــة، وبين أن يقال: أنفع وأجمل، فإن الأنفع والأجمل هو بالضرورة لغايـــة فاضلـــة، والأنفع في غاية فاضلة هو الأجمل في تلك الغاية»[٢٩]، «وإن المقصـــود الإنســـاني ثلاثة: اللذيذ والنافع والجميل، والنافع إما نافع في اللذة، وإما نافع في الجميـــل»[٣٠] وهذه المقصودات الإنسانية في شكلها الأكمل هي السعادة القصوى، وتحتاج من أجل كمالها إلى «أمور الجد وهي جميع الأشياء النافعة التي توصـــل إلى أكمـــل المقصودات الإنسانية، وذلك هو السعادة القصوى»[٣١]، وأمور الجد هي المعرفـــة التي تتطلب جهداً شاقاً لتحصيلها، ثم الفعل الفاضل في الحياة، ويحتاج أيضـــاً إلى الجهد والتكرار لكي يصبح عادة. وهذا الجهد الشاق يجب أن تعوضـــه بعـــض

---

٢٧ ــ الفارابي: **كتاب النصوص**، حيدر آباد الركن، ١٣٤٥ هـ ، ص٧.
٢٨ ــ الفارابي: **فلسفة ارسطو طاليس ومراتب أجزاء فلسفته** ... ص٦١.
٢٩ ــ الفارابي، **تحصيل السعادة**، حيدر آباد الدكن،١٣٥٤ هـ، ص٢١.
٣٠ ــ الفارابي: **التنبيه على سبيل السعادة**، تحقيق، حيدر آباد الدكن، ٣٥٤، ص١٩.
٣١ ــ الفارابي: **كتاب الموسيقا الكبير**، ص ١١٨٥.

أصناف الفنون التي هي بمثابة «... أصناف اللعب التي يقصد بها تكميل الراحة، والراحة يقصد بها استرداد ما ينبعث به الإنسان نحو أفعال الجد»[٣٢]، «واللعب ليس هو الغاية القصوى للإنسان... ولا يطلب لذاته...»[٣٣]، وهكذا فإن **الفارابي** لا يعد المتعة الجمالية والترفيه واللعب الوظيفة الوحيدة والنهائية للفن — وإن كان يراها ضرورية — بل يعدها وسيلة مساعدة لكي يستمر الإنسان من جديد في تحصيل وتقويم السلوك، ولهذا يسند **الفارابي** إلى الفن وظيفتين أخريين، هما الوظيفة التعليمية، ثم الوظيفة الأخلاقية. ويمكن للفن أن يحقق السعادة القصوى عندما يؤدي هذه الوظائف الثلاث بشكل متواز، فيراعي الطبع الإنساني الذي ليس ميالا دائما إلى الجهد والتعب، وليس ميالا دائما إلى اللهو واللعب.

يطلب **الفارابي** إلى المحاكاة أن تقوم بوظيفة تعليمية للجمهور، ولهذا نكرر القول: إنه يبني نظرية في الفن على أساس اجتماعي ومعرفي، فيرى أن الناس يطمحون بطبعهم إلى السعادة، ولكن أكثرهم يجهل الطريق المؤدية إليها، وهي معرفة الأشياء بذاتها، ثم معرفة المبادئ الأولية، ولذا يجب تعليمهم إياها، ويتم عنده «تعلم الشيء على ضربين: أحدهما أن يعقل بذاته، والثاني أن يتخيل بمثاله الذي يحاكيه»[٣٤]، «الأشياء تعرف بوجهين إما أن ترتسم في نفوسهم كما هي موجودة وإما أن ترتسم فيهم بالمناسبة (بالمقارنة) والتمثيل وذلك أن يحصل في نفوسهم مثالاتها التي تحاكيها»[٣٥]، والبشر صنفان: أحدهما قلة، وهو صنف الحكماء وأصحاب النظر العقلي، ويدرك الأشياء «... عن طريق تصورها ونقلها كما هي عليه في الوجود ... فترتسم في نفس الإنسان ذواتها كما هي موجودة

---

٣٢ — الفارابي: **كتاب الموسيقا الكبير**، ص١١٨٥.
٣٣ — الفارابي: **كتاب الموسيقا الكبير**، ص١١٨٥.
٣٤ — الفارابي: **تحصيل السعادة**، حيدر آباد الدكن، ١٣٥٤ هـ، ص٤٠.
٣٥ — الفارابي: **آراء أهل المدينة الفاضلة**، ط. المصدر السابق، ص٩٦.

عليه في الحقيقة»[٣٦] والآخر كثرة وهو صنف الناس العاديين الذين لا يدركون مبادئ الموجودات وذوات الأشياء إلا عن طريق المحاكاة والتخييل «... وقد التمس تعليمهم لها (المبادئ والأشياء) بوجوه أخرى هي المحاكاة... فترتسم في نفس الإنسان خيالات الأشياء ومثالاتها..»[٣٧]، فالمحاكاة إذن هي إحدى أدوات المعرفة التي تؤدي إلى سعادة الجماعات.

وحاكم المدينة الفاضلة الذي يتوخى سعادة مدينته ينبغي عليه أن يمتلك القدرة على تخييل الأمور النظرية التي ثبتت صحتها بالبرهان العقلي حتى يمكن إيصالها إلى الجمهور[٣٨]، لأن هذه الأمور النظرية «... إنما يتقبلها أكثر الناس وهي عندهم متخيلة لا متصورة»[٣٩]، أي غير مدركة مباشرة بالعقل والبرهان، وإنما يتم إدراكها بالمحاكاة والتخييل، وفهم هذه المبادئ كما رأينا هو السبيل للوصول إلى الغاية القصوى وهي السعادة التي «يرومها أكثر الناس أيضاً بطريقة متخيلة لا متصورة»[٤٠].

وأما بالنسبة للوظيفة الأخلاقية وتقويم السلوك، نجد أن **الفارابي** ـ مثلما ربط بين الجمال واللذة والمنفعة، يربط بينه وبين الخير، لأن عنده «الخير الإرادي والشر الإرادي وهما الجميل والقبيح، يحدثان عن الإنسان خاصة»[٤١]، ومعنى هذا أن الإنسان لا يولد بالفطرة خيراً أو شريراً، ففعل الخير وفعل الشر هما مكتسبان بالعادة، والأفعال « كلها الجميل منها والقبيح هي مكتسبة... والذي يكتسب به الإنسان الخلق هو الاعتياد، وأعني تكرار فعل الشيء الواحد مراراً كثيرة زماناً

---

[٣٦] ـ الفارابي: **السياسات المدنية**، ص٨٥.
[٣٧] ـ الفارابي: **السياسات المدنية**، ص٨٥.
[٣٨] ـ الفارابي: **تحصيل السعادة**، حيدر آباد الركن، ١٤٥٣ هـ، النص مأخوذ بتصرف صفحة ٣٢ ـ ٣٣.
[٣٩] ـ الفارابي: **السياسات المدنية**، ص٨٥.
[٤٠] ـ الفارابي: **السياسات المدنية**، ص٨٥.
[٤١] ـ الفارابي: **السياسات المدنية**، ص٨٥.

طويلا في أوقات متقاربة... والخلق الجميل يحصل عن الاعتياد... كذلك يحصل الخلق القبيح»[٤٢]، ويأتي هنا دور المحاكاة (الفن) فتخيل للبشر جمال أفعال الخير وقبح أفعال الشر، فيقبلون على الأولى ويحجمون عن الثانية، وفي ذلك تحقق سعادتهم.

ثانيا ــ الرؤية الجمالية عند الفارابي:

أشرنا في مقدمة هذا الفصل إلى أن اهتمام الفلاسفة العرب المسلمين بنظرية الفن كان أكبر من اهتمامهم بنظرية الجمال (الرؤية الجمالية)، ولكننا نلمح لدى **الفارابي** اهتماما بنظرية الجمال يقيمها على أساس ميتافيزيائي،ونقصد به نظريته في الفيض التي تقول: يفيض عن الله سلسلة من العقول آخرها العقل العاشر الفعال، ويفيض عن كل عقل عالم أو سماء، يديره ويشرف عليه هذا العقل، وآخر هذه العوالم فلك القمر. وفي هذه النظرية نجد بذور الرؤية الجمالية في أحاديثه عن الله وصفاته في كتابيه **آراء أهل المدينة الفاضلة**، **والسياسة المدنية**، وفي شروحاته المتعلقة بكمال وجمال الجواهر الروحانية (الأسباب الثواني والعقل الفعال) يقول الفارابي: «والجمال والبهاء والزينة في كل موجود هو أن يوجد وجوده الأفضل ويحصل لله كماله الأخير، وإذا كان الأول وجوده أفضل وجود فجماله إذن فائق لجمال كل ذي الجمال، وكذلك زينته وبهاؤه، ثم هذه كلها لله في جوهره وذاته وذلك في نفسه وبما يعقل من ذاته»[٤٣]، إن معنى النص واضح جدا ويشير إلى أن جمال أي موجود مشروط بالوجود الأفضل والكمال النهائي، وهذا الجمال وإن كان ذاتيا ومساوقا لوجوده الخاص فهو جمال نسبي لأنه ليس نابعا من جوهره، ولا قائما على الصورة الكاملة منذ البداية، بينما

---

[٤٢] ــ حيدر آباد الركن: **التنبيه على سبيل السعادة**، ٤٥٣، ص ٨.

[٤٣] ــ الفارابي: **آراء أهل المدينة الفاضلة**، طبعة المعهد العلمي الفرنسي للدراسات الشرقية، بيروت والقاهرة، ١٩٨٠، ص٤١ **وكتاب السياسة**، ص٤٦.

الموجود الأول الله وحده فقط يحوز منذ الأزل في ذاته الوجود الأفضل، والكمال النهائي المطلق، ولذا فهو فائق في جماله لجمال كل موجود. وفي الله فقط يتحقق التطابق التام المطلق بين الوجود وكمال الوجود، وهما شيء واحد «والجمال والكمال ليسا هما فيه سوى ذات واحدة»[٤٤] فجمال الموجود الأول هو كمال وجوده، وكمال وجوده ناجم عن كون جوهره عقلاً محضاً بذاته وهو العاقل لذاته والمعقول بذاته.

إن تصوُّر **الفارابي** للموجود الأول على هذا النحو جعله يعد الوجود الأفضل والكمال النهائي هو المعيار الأساسي للجمال، وغبطة ولذة وسرور الموجود الأول هي مطلقة، وهي ناجمة عن إدراكه الكامل المطلق لذاته الجميلة الكاملة المطلقة. «واللذة والسرور والغبطة إنما تنتج وتحصل أكثر بأن يدرك الأجمل والأبهى والأزين بالإدراك الأتقن والأتم، فإذا كان هو الأجمل في النهاية والأبهى والأزين، فإدراكه لذاته الإدراك الأتقن في الغاية»[٤٥].

وأما وجود الجواهر الروحانية وكمالها وجمالها، فهو وجود وكمال وجمال ناقص بالنسبة إلى الله، وبالنسبة إلى بعضها بعضاً بحسب تراتبها في التسلسل الفيضي، يقول **الفارابي**: «... وجوهره (أي الله) جوهر يفيض منه كل وجود كيف كان ذلك الوجود كاملاً أو ناقصاً، وجوهره أيضاً جوهر إذا فاضت منه الموجودات بترتيب مراتبها حصل عنه لكل موجود قسطه الذي لسه من الوجود ومرتبته منه، فيبتدئ من أكملها وجوداً ثم يتلوه ما هو أنقص منه، ثم لا يزال بعد ذلك يتلو الأنقص إلى أن ينتهي إلى الموجود الذي إن تخطى عنه إلى ما دونه تخطى إلى ما لم يمكن أن يوجد أصلاً»[٤٦] أي إن الموجودات الروحانية (

---

[٤٤] ـــ الفارابي: **آراء أهل المدينة الفاضلة**، ص٤١.
[٤٥] ـــ الفارابي: **آراء أهل المدينة الفاضلة**، ص٤١ ـــ ٤٢.
[٤٦] ـــ الفارابي: **آراء أهل المدينة الفاضلة**، ص٤٥.

العقول المفارقة) تتراتب بالتفاضل فيما بينها بدءا من أعلاها كمثالا نزولا إلى أنقصها، حيث ينتهي الفيض عند العقل العاشر، وكل واحد من هذه العشرة يعقل ذاته ويعقل الأول، وليس في واحد منها كفاية في أن يكون فاضل الوجود بأن يعقل ذاته، بل إنما يقتنص الفضيلة الكاملة بأن يعقل مع ذاته ذات السبب الأول»[47]. ولما كانت هذه العقول تتفاوت هكذا في مراتب وجودها وكمالها وجمالها وإدراكها للأول ولذاتها، كانت بالضرورة تتفاوت في غبطتها ولذتها وسرورها «...بحسب زيادة فضيلة الأول على فضيلة ذاته يكون بما عقل الأول فضل اغتباطه بنفسه أكثر من اغتباطه بما عند عقل ذاته، وكذلك زيادة التذاذه بذاته بما عقل الأول على التذاذه بما عقل من ذاته»[48]، إن حقيقة الجمال والغبطة واللذة مرتبطة بمرتبة الوجود وكماله في عالم العقل والتعقل.

أما بالنسبة للإنسان الذي يعيش في العالم الأرضي، فيخطر على الذهن للوهلة الأولى بأنه يمكن الاستنتاج بأن الجمال منفصل عن الإنسان وعن هذا العالم، لأن **الفارابي** ينهي الفيض عند العقل العاشر، وعند فلك القمر. لكن عندما ننظر إلى مذهب **الفارابي** في الفيض بجملته نرى أن الوجود بكليته هو وحدة واحدة، يقول **الفارابي**: «ومتى وجد للأول الوجود الذي هو له، **لزم ضرورة أن يوجد عنه سائر الموجودات**... ووجود ما يوجد عنه إنما هو على جهة فيض وجوده لوجود شيء آخر، وعلى أن وجود غيره فائض عن وجوده هو...»[49] ويقول أيضا: «...وجوهره جوهر، إذا حصلت الموجودات مرتبة في مراتبها ـ أن يأتلف ويرتبط وينتظم بعضها مع بعض: إئتلافا وارتباطا وانتظاما **تصير** هـا

---

[47] ـ الفارابي: **آراء أهل المدينة الفاضلة**، ص٥٦.
[48] ـ الفارابي: **آراء أهل المدينة الفاضلة**، ص٥٦ ـ ٥٧.
[49] ـ الفارابي: **آراء أهل المدينة الفاضلة**، ص٤٣.

الأشياء الكثيرة جملة واحدة، وتحصل كشيء واحـــد»[٥٠]، إن الموجـود الأول الكامل الوجود هو فياض بذاته، وما يفيض عنه يكون من جنســـه، والنتيجة المترتبة على هذا المذهب الفيضي هي القول بوحدة الوجود وبحســـب ذلـك لا ينفصل الإنسان في العالم الأرضي عن عالم السماء. والموجودات السماوية تترتب بدءاً من «... أفضلها ثم الأنقص فالأنقص إلى أن تنتهي إلى أنقصها»[٥١] وهـــو العقل العاشر، وتترتب الموجودات الأرضية على العكس بـــأن «.. تقـــدم أولا أخسها، ثم الأفضل فالأفضل إلى أن تنتهي إلى أفضلها وهو الحيوان الناطق الـــذي ليس أفضل منه»[٥٢]. إن آخر الفيوضات الإلهية وهو العقل العاشر الفعال يلتقـــي أفضل الموجودات الأرضية أكملها وهو الإنسان الذي يحتل في التسلسل الفيـــض موقع حلقة الوصل بين عالم السماء وعالم الأرض بوساطة جزئه الناطق وفي ذلك يقول **الفارابي**:«وأما الجزء الناطق من النفس فإنه إذا استكمل وصار عقلاً بـــالفعل فإن يكون قريب الشبه بالأشياء المفارقة، إلا أن كمال وجوده وجماله إنما يستفيده بأن يعقل الأشياء التي فوقه في الرتبة والتي دونه في الرتبة»[٥٣]، فالجمال إذن قـــائم وواقع في هذا العالم وإن كان يستمد واقعيته من الضـــرورة الميتافيزيائيـــة الـــتي افترضها **الفارابي**، والجمال يمتلكه الإنسان بتساميه عندما يحقـــق بصيرورتـــه في البحث عن المعرفة كما له ووجوده الأفضل فيصير عقلاً بالفعل، وبهذا التســـامي إلى هذه الرتبة يتصل الإنسان بالعقل الفعال ويبلغ مرتبة النبوة التي تمثل أكمـــل الوجود الإنساني وأجمله.

---

٥٠ ـــ الفارابي: **آراء أهل المدينة الفاضلة**، ص٤٥.
٥١ ـــ الفارابي: **آراء أهل المدينة الفاضلة**، ص٥٥.
٥٢ ـــ الفارابي: **آراء أهل المدينة الفاضلة**، ص٥٥.
٥٣ ـــ الفارابي: **السياسة المدنية**، تحقيق فوزي النجار، بيروت، ١٩٦٤، ص٤٢.

وإذا حاولنا أن نقيم ربطا منطقيا بين آراء **الفارابي** الجمالية هذه، وآرائه الاجتماعية التي بنى عليها نظريته في الفن، نجد أن جمال الإنسان وكماله يتحققان ضمن إطار المجتمع وليس خارجه لأن «كل واحد من الناس مفطور على أنه محتاج في قوامه وفي أن يبلغ أفضل كمالاته إلى أشياء كثيرة لا يمكنه أن يقوم بها كلها وحده، فلذلك لا يمكن أن يكون الإنسان ينال الكمال الذي لأجله جعلت له الفطرة الطبيعية إلا باجتماع جماعة كثيرة متعاونين»[٥٩]، إن التعاون المقصود هنا ليس تعاون جماعة معطاة في مرحلة معينة من التاريخ، أو تعاون جماعة مغلقة بل هو تعاون بين أجيال متعاقبة، وبين جماعات متعددة من أقوام وأجناس مختلفة، كما يفيد مذهب **الفارابي**، وعلى هذا يكون كمال الوجود والكمال العقلي اللذان هما معيار الجمال مشروطين ليس فقط بما يملكه الفرد من ملكات وقدرات نفسية أو بما يحتله من مرتبة في السلم الطبقي الاجتماعي، بل أيضا مشروطين بصيرورة الجماعة وتاريخيتها التي تكتمل معارفها آنا بعد آن، أي بالمرحلة التاريخية التي تجتازها الجماعة أو الأمة أو البشرية بأسرها، وهي تناضل لكي تنتقل من مرحلة العقل بالقوة إلى مرحلة العقل بالفعل، وتتمكن بذلك من الاتصال بالعقل الفعال في شخص النبي أو شخص الفيلسوف.

إن نظرية **الفارابي** في الجمال والمتعة الجمالية (الغبطة واللذة) هي نظرية واقعية، وإن كانت تستمد واقعيتها من أساس ميتافيزيائي هو التسلسل الفيضي وثنائية الإنسان في تركيبه من جسد وروح.

---

٥٩ — الفارابي: **المدينة الفاضلة**، ص١١٠.

مذهب ابن سنا الفني والجمالي:

معنى المحاكاة (التخيل والصدق الفني)

لا يخرج **ابن سينا** في آرائه الفنية والجمالية عن آراء أستاذه **الفارابي**، بل يحاول توضيحها استناداً إلى ثقافته العلمية كطبيب وعالم نفس. فيرى أن الفنون بمجملها هي محاكاة تتمايز فيما بينها بأدواتها. فالمحاكاة في الموسيقا تقوم على اللحن، وفي الرقص على الإيقاع، وفي الشعر على الكلام. وهي «طبع وفطرة في الإنسان»[55] يميل إليها لما تجلب له من لذة وبها يتميز عن الحيوان الأعجم، فالإنسان وحده دون سائر الحيوان يستطيع أن يتذوق الفن، فكأن المحاكاة هي كالنطق ماهية أخرى للإنسان. ولا تختلف المحاكاة عند **ابن سينا** عنها عند **الفارابي**، فهي تصوير فني للواقع، وليست تقليداً ولا مطابقة للشيء المحتذى، وفي هذا يقول **ابن سينا**: «إنما إيراد الشيء وليس هو هو، فذلك كما يحاكي الحيوان الطبيعي بصورة هي في الظاهر كالطبيعي»[56] وهذا يعني أنه لا بد من وجود فارق بين الشيء الواقعي المحاكى وصورته المحاكية له. ولكن وجود هذا الفارق لا يعني أن المحاكاة يحق لها أن تخرج كلياً عن أي قيد، لأنها كما سنرى هي نتاج الوعي، مثلما هي نتاج المتخيلة؛ ولهذا فهي ملزمة بتصوير مشكلات الإنسان، ونجد **ابن سينا**، في معرض نقده للشعر العربي ومقارنته له بالشعر اليوناني، يطلب من فن الشعر أن يعبر عن مواقف البشر وأفعالها وأحوالها لا أن يعبر عن الذوات

---

[55] ــ ابن سينا: **فن الشعر**؛ من كتاب الشفاء، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ١٩٧٥، ص١٧٢.

[56] ــ ابن سينا: **فن الشعر**؛ من كتاب الشفاء، تحقيق بدوي، ص١٦٨ ــ ١٦٩.

والشخصيات[٥٧]، كما يطلب من الموسيقا أن تحاكي في ألحانها انفعالات البشر وخلقهم وأخلاقهم[٥٨]، وما هو مطلوب من الشعر والموسيقا يعممه **ابن سينا** على بقية الفنون الأخرى. كما أن المحاكاة ملزمة بالتقيد بالمقاييس والشروط التي تفرضها طبيعتها كإبداع فني، وهي أن لا تخرج عن حدود الواقع، وهذا ما نجده في حديث **ابن سينا** عن تقييد القوة الناطقة للقوة المتخيلة عند تركيب هذه الصور الجديدة. إن القوة المتخيلة ــ كما يصفها **ابن سينا** ــ تتسم بأنها: «دائمة الحركة ما لم تغلب، وحركتها محاكيات الأشياء بأشباحها وأضدادها فتارة تحاكي المزاج كمن يغلب عليه السواد فتخيل له صورا سوداء، ومحاكاة أفكار سبقت، وأفكار رجيت»[٥٩] وتتمثل حركية المتخيلة بقدرتها على التحرر من الواقع الحسي، ويتم ذلك بأن تختزن المتخيلة صورا ماضية أخذتها من الحس، ثم تستحضر هذه الصور وتركبها وتبتكر صورا جديدة مخالفة أو مناقضة لأصولها الحسية السابقة كأن «... تتخيل إنسانا أعظم من فيل، ومن جملة العالم... ويمكن أن تركب بعض الصور كأن تتوهم إنسانا بعضه طائر أو بعضه فرس، ويمكن أن تتصور صورا أو أفعالا ليست موجودة أصلا.... وإن كانت تلك الصور قد انتزعتها من عالم المحسوسات»[٦٠].

هذا الابتكار الجديد الذي تقوم به المتخيلة هو المحاكاة، وحتى لا يكون ابتكارها بعيدا عن الواقع والمعقول فإن القوة العاقلة تضبطها بأن «... تستولي عليها فتستخدمها في تركيب صور بأعينها وتمثيلها على وجه يقع للنفس فيه

---

٥٧ ــ ابن سينا: **فن الشعر**؛ من كتاب الشفاء (النص مأخوذ بتصرف)، تحقيق بدوي، ١٦٩ ــ ١٧٠.

٥٨ ــ ابن سينا: **جوامع علم الموسيقا**، (النص ماخوذ بتصرف)، تحقيق زكريا يوسف، ٩٥٦ (ص٧٥.

٥٩ ــ ابن سينا: **عيون الحكمة**، تحقيق بدوي، ١٩٥٦، ص٣٩.

٦٠ ــ ابن سينا: **رسالة في تفسير الرؤية**، ص٢٧٩.

غرض صحيح، وحتى لا تتمكن المتخيلة من التصرف على ما لها أن تتصرف عليه بطباعها بل تكون منجرَّة مع تصريف النفس إياها انجراراً... وتصرفها عن المتخيلات التي لا تطابق الموجودات من خارج»[٦١]، وهكذا فإن المحاكاة التي تستقي من المتخيلة مادتها (صورها) يجب عليها أن تتقيد بإطار الواقع الحسي وبمنطق القوة الناطقة التي تُلزم المحاكي (المصور، الفنان) أن يقدم صوره ضمن إطار الموجود والممكن. يقول **ابن سينا**: «المصور ينبغي أن يحاكي الشيء الواحد بأحد أمور ثلاثة: إما بأمور موجودة في الحقيقة وإما بأمور يقال: إنها كانت موجودة، وإما بأمور يظن أنها ستوجد وتظهر»[٦٢]، لأن الصورة عندما تخرج من هذا الإطار لا تعدو فاعلة ومؤثرة في نفس المتلقي، لأنها تفقد قوة التخييل والإقناع، ولأن «الموجود والممكن أشد إقناعاً للنفس، فإن التجربة أيضاً إذا أسندت إلى موجود أقنعت أكثر مما تقنع إذا أسندت إلى مخترع»[٦٣].

بناءً على هذا الفهم يطرح **ابن سينا** بشكل أعمق من **الفارابي** مسألة الصدق والكذب في المحاكاة، ويرى أن هذه المسألة لا يجوز أن تتخذ أساساً لتقويم الفنون، ولا أن ينظر إلى التمايز بين صدق القضية المنطقية، وبين صدق المحاكاة على أساس الوضوح في العقل، بل على أساس الفعل والتأثير في النفس. وإن النظر إليهما على هذا الأساس يرينا كما يقول: «إنَّ التَّصديق إذعان، والتَّخييل إذعان»[٦٤]. وإنَّ المحاكاة تتفوق في إتقانها وفعلها على قضايا المنطق الصَّادقة، ومن طبيعتها ألا يكون صدقها بارداً كصدق القضايا المنطقيَّة، لأنَّ النفس البشرية بطبيعتها أميل إلى قبول الصورة التي تملك شيئاً من طراوة وخيال، يقول

---

٦١ ــ ابن سينا: **النفس**؛ من كتاب الشفاء، تحقيق جورج قنواتي وسعيد زايد، القاهرة، ١٩٧٥، ص١٥٣.

٦٢ ــ ابن سينا: **فن الشعر** من كتاب الشفاء، تحقيق بدوي، ص ١٩٦.

٦٣ ــ ابن سينا: **فن الشعر**؛ من كتاب الشفاء، تحقيق بدوي، ص١٨٤.

٦٤ ــ ابن سينا: **فن الشعر**؛ من كتاب الشفاء، تحقيق بدوي، ص ١٦٢.

ابن سينا: « ... وللمحاكاة شيء من التعجب ليس للصـــدق، لأن الصـــدق المشهور كالمفروغ منه ولا طراوة له، والصدق المجهول غير ملتفت إليه. والقـــول الصادق إذا حرف عن العادة وألحق به شيء تستأنس به النفس، فربمـــا أفـــاد التصديق والتخييل معا، وربما شغل التخييل عن الالتفات إلى التصديق والشعور به ... ولكن الناس أطوع للتخييل منهم للتصديـــق وكثير منـــهم إذا سمـــع التصديقات استنكرها وهرب منها»[٦٥]، وإذا كان ابن سينا يرى أن الصـــدق في التصوير الفني أمر نسبي، فهذا لا يعني أنه يعد الكذب من طبيعتـــه، وإن نســـبية الصدق فيه تنبع من أنه يتناول تصوير الموجودات والممكنات، ولكنه عند تصويـــر الممكنات فلا بد له أن يراعي فيها التسلسل المنطقي، على فرض أنها حدثت، أمـــا «ما كان بعيدا عن الوجود أصلا فينبغي ألا يستعمل»[٦٦]، وهكذا فإن ابن ســـينا يترك للتصوير الفني (المحاكاة) حرية الحركة، ـــ وهنا تبدو نســـبية الصـــدق ـــ ويقيده بنفس الوقت ضمن إطار العقل والواقع، وبهذا يشير إلى العلاقة التي تربـــط الفن بالواقع والخيال، كما تربطه بالمنطق والعقل.

التخييل ووظيفة المحاكاة:

تحقق المحاكاة بمساعدة التخييل وظائف ثلاث هي: إحـــداث المتعـــة، ثم التعليم وتقويم السلوك. والتخييل يعني به ابن سينا: الإيحاء الذي تنقله المحاكـــاة أو الصورة الفنية إلى مخيلة المتلقي فينفعل هذا بذلك الإيحاء، وتخضع له نفســـه دون محاكمة العقل، وفي ذلك يقول ابن سينا: «المخيل هو الذي تذعن لـــه النفـــس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة تنفعل انفعالا نفسيا غير فكري سواء أكان المخيل مصدقا به أم غير مصـــدق...»[٦٧] إن

---

٦٥ ـــ م.س ـــ ذاته.

٦٦ ـــ ابن سينا: **فن الشعر** من كتاب الشفاء، تحقيق بدوي، ص١٨٩.

٦٧ ـــ ابن سينا: **فن الشعر** من كتاب الشفاء، تحقيق بدوي، ص١٦١.

المخيّل هو العمل الفني الذي يقدم إلى مخيلة المتلقي مخيّلات لكي ينفعل بها، ولا يقدم إلى عقله قضايا لكي يحاكمها في ضوء المنطق، لأن «المخيلات هي مقدمات ليس تقال ليصدق بها، بل لتخيل شيئاً على أنه شيء آخر وعلى سبيل المحاكاة، ويتبعه في الأكثر تنفير للنفس عن شيء أو ترغيبها فيه وبالجملة قبض أو بسط مثل تشبيهنا العسل بالمرارة، فينفر عنه الطبع، وتشبيهنا التهور بالشجاعة، أو الجبن بالاحتياط، فيرغب فيه الطبع»[٦٨]، ويوضح ابن سينا هذه العملية النفسية في الإقبال على الفعل أو الإحجام عنه عند حدوث التخييل على النحو الآتي: تتحرك مخيلة المتلقي عند وقوعها على الصورة الفنية وتتنازع في حركتها بين الجذب والدفع لكونها تتضمن «... القوة النزوعية التي يخدمها الشهوة والغضب»[٦٩]، «فالنزوع نحو الجذب هو للمتخيَّل أو المظنون نافع أو ملائم، وهذه القوة تسمى شهوانية، والنزوع نحو الدفع هو للمتخيل ضارٌ أو غير ملائم على سبيل الغلبة وتسمى غضبية وهما مبدأ استعمال المحركة»[٧٠] وشدة الحركة نحو الإقدام أو الإحجام تتوقف مع درجة الصدق في التخييل، والمقصود بالصدق هنا، طريقة المشابهة بين شيء وشيء، يقدمها العمل الفني للاستحسان أو الاستهجان، وعدم خروج ما يخيله هذا العمل الفني عن الحس الإنساني العام المشترك، أي عدم مغالاته في الابتعاد عن حدود الواقع والمعقول كما أشرنا. وليس من المقصود به الصدق المنطقي الذي يقدِّمه البرهان، لأنَّ هذا الصدق لا تنفعل له النفس مثلما تنفعل للصدق في التَّخييل، وهذا الصدق في التَّخييل لا يهدف في جوهره إلى الإقناع والتَّصديق، أو تقديم البرهان على صدق ما يخيله العمل الفني، بل يهدف

---

[٦٨] ـ ابن سينا: **النجاة**، تحقيق محي الدين صبري الكردي، ١٩٣٨، ص٦٤.

[٦٩] ـ م.س، ص١٦٨.

[٧٠] ـ ابن سينا: **تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات**، مطبعة الجوائب القسطنطينية، ١٢٩٨ هـ، ص٢٠.

إلى إثارة الانفعال بدون وعي. يقول ابن سينا: « ... فإنه قد يصدق بقول من الأقوال ولا ينفعل عنه، فإن قيل مرة أخرى وعلى هيئة أخرى انفعلت النفس عنه طاعة للتخييل لا للتصديق، وكثيرا ما يؤثر الانفعال ولا يحدث تصديقا ...»[٧١] وتتناسب شدة الانفعال بالتخييل مع ما تحققه المحاكاة من ترتيب وانسجام بين عناصر الموضوع الذي تحاكيه، لأن «الشيء الذي حقيقته الترتيب إذا زال عنه الترتيب لم يفعل فعله»[٧٢].

إن البشر ينفعلون بالتخييل ويذعنون له أكثر من التصديق لأنهم يجدون فيه لذة ومتعة يرجع سببها إلى أن المحاكاة لا تنسخ الواقع نسخا حرفيا ــ كما رأينا ــ بل هي على العكس تصور الواقع تصويرا فنيا جديدا، فإما أن تجمله وتصوره على هيئة مرتبة ومنسجمة ومتجانسة، وإما أن تقبحه، وهي في الحالين تقصد التخييل وتثير التعجب الذي يسبب الشعور بالمتعة، ولهذا نرى البشر ــ كما يقول: « ... يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة ... ولو شاهدوها أنفسها لتنكبوا عنها، فيكون المفرح ليس تلك الصور نفسها ولا المنقوش، بل كونه محاكاة بغيرها إذا كانت أتقنت»[٧٣]. ولما كان «للمحاكاة شيء من التعجب ليس للصدق»[٧٤]، وغرضها التخييل الذي يثير الانفعال والتعجب ويخلق المتعة في نفوس الناس، فهي تتفوق على الصدق البرهاني الذي ينقل الواقع بدقة وحرفية ولا يثير التعجب وبالتالي لا يحدث متعة. ولكي تحقق المحاكاة المتعة يجب أن يكون قد تم الإحساس سابقا بالموضوعات الواقعية التي تحاكيها، لأن محاكاة الموضوعات البعيدة عن الواقع ليس لها تأثير في النفس لأنه لم يتم بها

---

٧١ ــ ابن سينا: **فن الشعر**؛ من كتاب الشفاء ، تحقيق بدوي، ص ١٦١ ــ ١٦٢.
٧٢ ــ ابن سينا: **فن الشعر**؛ من كتاب الشفاء ، تحقيق بدوي، ص ١٧١.
٧٣ ــ ابن سينا: **فن الشعر**؛ من كتاب الشفاء ، تحقيق بدوي، ص ١٧١ ــ ١٧٢.
٧٤ ــ ابن سينا: **فن الشعر**؛ من كتاب الشفاء ، تحقيق بدوي، ص١٦٢.

الإحساس سابقاً، ولا يوجد ما يقابلها في الواقع، ولا تحمل بالنسبة للمتلقي أي معنى أو فائدة، لأن المتعة التي تخلقها المحاكاة تنجم عن المقايسة التي يقيمها المتلقي بين الموضوعي الواقعي، وصورته المحاكية له، وفي ذلك يقول ابن سينا: «...يكون سرور الناس بالصورة المنقوشة بعد أن يكونوا قد أحسوا الخُلُق التي هي أمثالها، فإن لم يحسوها من قبل لم تتم لذتهم»[٧٥] تنبع أهمية المحاكاة عند ابن سينا من كونها تجعل التعلم لذيذاً وميسوراً، وذلك بإشارتها إلى المعنى أو تقديمه إلى المتعلم بوضوح، «... فالإشارة إذا اقترنت بالعبارة أوقعت المعنى في النفس إيقاعاً جلياً، وذلك أن النفس تنبسط وتلتذ بالمحاكاة، فيكون ذلك سبباً لأن يقع عندها الأمر أفضل موقع»[٧٦]، واللذة في التعلم بالمحاكاة تأتي من أن المحاكاة تزيد من جمال الموضوع المخيَّل، أو من قبحه، والمتعلم حين يقايس بين جمال الموضوع الواقعي أو قبحه، وبين جماله وقبحه في المحاكاة يشعر بالمتعة، ولهذا «صار التعليم لذيذاً لا إلى الفلاسفة فقط، بل إلى الجمهور»[٧٧]. ولما كانت المحاكاة وسيلة مساعدة للتعليم فقد استخدمت من قبل الحكام وذوي النفوذ لتثبيت العقائد التي تخدم مصالحهم، وفي ذلك يقول ابن سينا: «...إن الأولين كانوا يقررون الاعتقاد في النفوس بالتخييل الشعري ثم نبغت الخطابة بعد ذلك فزاولوا تقرير الاعتقادات في النفوس بالإقناع»[٧٨]. والدور الذي يقوم به الشعر والخطابة في تقرير العقائد السياسية والإيديولوجية تقوم به أيضاً بقية الفنون الأخرى.

---

٧٥ ــ ابن سينا: **فن الشعر**؛ من كتاب الشفاء ، تحقيق بدوي، ص١٧٢.
٧٦ ــ ابن سينا: **فن الشعر**؛ من كتاب الشفاء ، تحقيق بدوي، ص١٧٢.
٧٧ ــ ابن سينا؛ **فن الشعر**؛ من كتاب الشفاء ، تحقيق بدوي، ص١٧٣.
٧٨ ــ ابن سينا: **فن الشعر**؛ من كتاب الشفاء ، تحقيق بدوي، ص١٧٤.

ومن أجل أن تحقق المحاكاة (الفنون) وظيفتها الأخلاقية يطلب **ابن سينا** إليها أن تكون ملتزمة بمشكلات البشر، فتحثهم على أفعال الخير وتردعهم عن أفعال الشر، وهي «... ليست محاكاة للناس أنفسهم، بل لعاداتهم وأفعالهم...»[٧٩] ولهذا يدخل إلى جانب عنصر الخيال في المحاكاة عنصرا آخر هو الوعي الهادف إلى تحقيق الغايات النبيلة، «فهي إما أن يقصد بها التحسين، وإما أن يقصد بها التقبيح، فالشيء إنما يحاكى ليحسن أو يقبح... كالمصورين يصورون الملك بصورة حسنة، ويصورون الشيطان بصورة قبيحة...»[٨٠] إن غاية المحاكاة هي تحسين الموضوع المحاكى للإقدام على فعل الخير، أو تقبيحه للإحجام عن فعل الشر، ولتحقيق هذه الغاية يجب على المحاكاة أن تعتمد على المحسوس وتبتعد عن الأمور المجردة عندما تخيل الفضائل للجمهور والعامة، ولهذا ألح ابن سينا على جمالية المحاكاة وشدة التخييل ودورهما في تقويم السلوك الإنساني وتوجيهه.

الرؤية الجمالية عند ابن سينا:

لا تختلف هذه الرؤية عند **ابن سينا** عنها عند **الفارابي**، لأن الأساس الذي أقام عليه **ابن سينا** رؤيته الجمالية (الأشياء ومراتبها) هو نفسه الأساس الذي أقام عليه **الفارابي** وهو (مراتب الموجودات وثنائية الإنسان). يعرض رؤيته الجمالية في مباحث الإلهيات، وفي كتاب الشفاء، وفي مختصره النجاة، وفي بعض الفقرات في الإشارات والتنبيهات. ففي كتاب النجاة في قسم الإلهيات يعقد **ابن سينا** عدة فصول يثبت فيها واجب الوجود في ذاته (الله) ويبرهن أنه «سبب للموجودات، وأنه عقل وعاقل ومعقول»[٨١]، و«أنه بذاته عاشق ومعشوق، ولذيذ وملتذ، وأن

---

[٧٩] ــ ابن سينا: **فن الشعر**؛ من كتاب الشفاء ، تحقيق بدوي، ص١٧٨.

[٨٠] ــ ابن سينا: **فن الشعر**؛ من كتاب الشفاء ، تحقيق بدوي، ص١٦٨ ــ ١٦٩.

[٨١] ــ ابن سينا: **النجاة**، تحقيق محي الدين صبري الكردي، القاهرة ١٩٣٨، ص٢٤٥.

اللذة هي إدراك الخير الملائم»[٨٢] ويعرف ابن سينا الجمال كالآتي: «وجمال كل شيء وبهاؤه هو أن يكون على ما يجب له»[٨٣]. هذا التعريف مرادف لتعريف الفارابي. والأول عند الفارابي هو نفسه عند ابن سينا واجب الوجود الذي يوجد على ما يجب له من الجمال المحض والبهاء المحض وفي ذلك يقول ابن سينا: «ولا يمكن أن يكون جمالٌ أو بهاء فوق أن تكون الماهية عقلية محضة، خيرية محضة، بريئة عن كل واحد من أنحاء النقص، واحدة لكل جهة»[٨٤]، ولما كان كما هو واضح هنا أن الكمال المطلق عنده هو معيار الجمال، وأيضاً معيار الخير، فإن إدراك هذا الكمال وتعقله هو سبب اللذة، يقول ابن سينا: «فواجب الوجود الذي في غاية الجمال والكمال والبهاء والذي يعقل ذاته بتلك الغاية في البهاء والجمال وتمام التعقل، ويتعقل العاقل والمعقول على أنهما واحد في الحقيقة، يكون ذاته لذاته أعظم عاشق ومعشوق وأعظم لاذ وملتذ»[٨٥]، إن مفهوم اللذة يشترط الإدراك، إدراك الجمال وإدراك الخير، ولما كان الله مطلق الجمال، مطلق الخير، وإدراكه وتعقله لجماله وخيره هو مطلق أيضاً، كانت لذته مطلقة. يقول ابن سينا: «الأول أفضل مدرك بأفضل إدراك لأفضل مدرك»[٨٦]، النص واضح، فالله أكمل موجود جمالاً وخيراً، يدرك ذاته الكاملة بأكمل عقل ولهذا فهو كما يقول: «أفضل لاذ وملتذ، ويكون ذلك أمراً لا يقاس إليه شيء»، لأن العقول التي فاضت عنه لا تدركه كما يدرك ذاته، وهي تختلف في درجة إدراكها له بحسب مراتبها منه وبالنسبة إلى الإنسان الذي يمثل موجوداً متدنياً بالقياس إلى تلك العقول، فإدراكه بالضرورة لواجب الوجود أو للعقول التي فاضت عنه ليس

---

٨٢ ـ ابن سينا: **النجاة**، تحقيق محي الدين صبري الكردي، القاهرة ١٩٣٨، ص٢٤٥.
٨٣ ـ ابن سينا: **النجاة**، تحقيق محي الدين صبري الكردي، القاهرة ١٩٣٨، ص٢٤٥.
٨٤ ـ ابن سينا: **النجاة**، تحقيق محي الدين صبري الكردي، القاهرة ١٩٣٨، ص٢٤٥.
٨٥ ـ ابن سينا: **النجاة**، تحقيق محي الدين صبري الكردي، القاهرة ١٩٣٨، ص٢٤٥.
٨٦ ـ ابن سينا: **النجاة**، تحقيق محي الدين صبري الكردي، القاهرة ١٩٣٨، ص٢٤٥.

كاملا، وبذلك تكون لذته ناقصة لأنه ليس ملائما للموجود الناقص أن يـــدرك بصورة كاملة ما هو أكمل منه ولهذا أدخل **ابن سينا** مفهوم الملائم في تعريفه للذة فقال: «اللذة هي إدراك الملائم من جهة ما هو ملائم». ولما كان الإنسان عنـــده ثنائي الجوهر يتركب من الحس والعقل ويدرك بكليهما، فإن الإدراك بالحس أقـل من الإدراك بالعقل، لأن الإدراك بالأول أي بالحس لا يصل إلى درجة الاكتنـــاه الذاتي للموضوع المدرك، ولذلك تكون اللذة أقل، أما في الإدراك العقلي فتصـــل الذات المدركة إلى لب الموضوع وجوهره وتقف على أسراره، وفي ذلك يقـــول: «إن إدراك العقل للمعقول أقوى من إدراك الحس للمحسوس، لأنه، أعني العقـل، يعقل ويدرك الأمر الباقي الكلي ويتحد به ويصير هو هو على وجه ما، ويدركـــه بكنهه لا بظاهره وليس كذلك الحس بالمحسوس». وهكذا فإن **ابن سينا** يســـير على خطى **الفارابي**، ويفهم مثله الجمال على أساس ميتافيزيقي (نظرية الفيـــض ومراتب الأشياء) وعلى أساس ثنائية الإنسان وتركيبه من الحس والعقل.

آراء ابن رشد الفنية والجمالية:

معـــنى المحاكاة (التخـــيل والصـــدق الفني)

لقد عاصر **ابن رشد** مرحلة ازدهار الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس ومراكش، وشاهد ازدهار الفنون لا سيما الشعر والموسيقا، وحظوتها لدى النـــاس وميلهم إليها. واطلع على آراء **الفارابي وابن سينا** التي تحترم الفـــن والجمـــال، وامتلك ثقافة عميقة في الإسلام والفلسفة اليونانية، فعرف كقاض وفقيه متنـــور، وكأكبر شارح **لأرسطو**، وكممثل كبير للعقلانية. كل ذلك جعلـــه ينظـــر إلى الفنون بعين الاحترام. وهو في آرائه الجمالية الفنية لا يختلف عـــن آراء ســـلفيه **الفارابي وابن سينا**، فقد عد المحاكاة طبعا أو ماهية ثانية للإنسان يتميز بها عـــن الحيوان الأعجم، «فالإنسان وحده من بين سائر الحيوان هو الذي يلتذ بالتشـــبيه

للأشياء التي قد أحسها وبالمحاكاة لها»[٨٧] ، وإذا كانت المحاكاة طبعاً أو ماهية للإنسان فيترتب على ذلك ضرورة احترامها، وعدم إنكارها، لأن من ينكرها إنما ينكر الطبع الإنساني، وبالتالي احترام الفنون التي تعد المحاكاة أساساً لها كلها من رسم وشعر وموسيقا، وعلى الرغم من أن المحاكاة طبع، يشبه الموهبة، فنصقلها خبرة الحياة بالدربة والمران وتُكتسب بالعادة، وفي ذلك يقول **ابن رشد**: «... كما أن الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالأفعال، مثل محاكاة بعضهم بعضاً بالألوان والأشكال والأصوات، وذلك إما بصناعة أو ملكة توجد للمحاكين، وإما من قبل عادة تقدمت لهم في ذلك. كذلك توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطبع والتخييل»[٨٨]، المحاكاة إذن هي هذا الميل الإنساني إلى المشابهة والمماثلة بين شيء واقعي أو نظري مجرد، وصورته المحاكية له إما باللون وإما بالصوت إما بالقول وإما بغير ذلك، ولهذا فإن المحاكاة عنده لا تعني نقلاً أو نسخاً للواقع، بل هي تشكيل له بأحسن أو بأقبح مما هو عليه بحسب الغاية التي يقصدها المحاكي (الفنان) إذ «... إن كل تشبيه وحكاية إنما يقصد بها التحسين أو التقبيح»[٨٩]. المحاكاة المطابقة للواقع لا توجد في صيغة مطابقة مطلقة، إذ لا بد للفنان من أن يزيد أو ينقص شيئاً في الموضوع المحاكى فيحسنه أو يقبحه بحسب ما يريد أن يخيله وينقله إلى المتلقي، وبهذا يغدو الموضوع المحاكى كمسا يقول **ابن رشد**: «... كالمادة المعدة لأن تستحيل إلى أحد الطرفين، أعني أنها تستحيل تارة إلى التحسين بزيادة عليها، وتارة إلى التقبيح بزيادة أيضاً عليها»[٩٠]. ولكن هذا لا يعني أن الفنان هو حر بشكل مطلق في أن يحاكي ويبدع صوره كما

---

٨٧ ــ ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ٢٠٦.
٨٨ ــ ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ٢٠٣.
٨٩ ــ ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ٢٠٤.
٩٠ ــ ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ٢٠٥

يشاء، بل يجب عليه: «أن يصور الشيء بحسب ما هو عليه في الوجود»[٩١]، ولهذا رفض ابن رشد المحاكاة الكاذبة التي تخالف الواقعي والمنطقي، واشترط في صدق المحاكاة أن «... تكون الأشياء المحاكيات أموراً موجودة، لا أموراً لها أسماء مخترعة... وإذا كانت الأفعال ممكنة، كان الإقناع فيها أكثر وقوعاً...»[٩٢]، وتأكيد ابن رشد على ضرورة محاكاة الأمور الموجودة لا المخترعة، لا يتناقض مع تأكيده السابق بأن المحاكاة لا يجوز أن تكون مطابقة للواقع، لأنه كابن سينا يترك للتصوير الفني فسحة واسعة يتحرك فيها هي أنه يتناول «الأمور الموجودة أو الممكنة الوجود لأن هذه هي التي يقصد الهرب منها أو طلبها»[٩٣]، والممكنات ليست واقعاً مفروضاً، لكن العقل لا يستبعد حدوثها، وضمن إطارها يستطيع خيال الفنان أن يبدع صوره بحرية. وابن رشد عندما يقيد خيال الفنان، فهو يقيده بحدود المعقول، ويرفض اللامعقول في صوره، يرفض «محاكاة ممتنع الحدوث»[٩٤] و«التحريف في المحاكاة»[٩٥] لأن ذلك «... يجعل الصدق قليلاً حيث الكذب كثير»[٩٦]، وتفقد المحاكاة قدرتها على خلق التصديق والإقناع في نفس المتلقي. وهذا يعني أن الصدق في المحاكاة، (أي في التصوير الفني وفعل التخيل) هو مسألة نسبية تتحد من خلال التزام المحاكاة بحدود الموجود والممكن.

وظيفة المحاكاة (التخييل)

ينبني على صدق المحاكاة (التخيل) صدق التخييل، لأنه كما يقول ابن رشد: «التخييل الفاضل هو الذي لا يتجاوز خسواص الأشياء ولا

---

[٩١] ـ ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ١١٠.
[٩٢] ـ ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ٢١٤.
[٩٣] ـ ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ٧٩.
[٩٤] ـ ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ١٥٨.
[٩٥] ـ ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ١٥٩
[٩٦] ـ ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ١٦٠

حقيقتها»[97]، وتتحدد درجة التخييل الصادرة بدرجة النزوع إلى الفعل على نحو ما أو حاد وخيله العمل الفني (المحاكاة)، إذ «يحرك النفس إلى الطلب أو الهرب»[98] طلب الفضيلة أو الهرب من الرذيلة. ومن هنا تأخذ المحاكاة بشقها الثاني فعل التخييل أهمية خاصة لأنها تقوم كالبرهان العقلي بوظيفة تعليمية وأخلاقية إلى جانب المتعة التي تحدثها في نفس المتعلم (المتلقي) خلال تعلمه بها. فالمحاكاة هي وسيلة لتعليم الناس، إذ «ليس كل صنف من أصناف الناس ينبغي أن يستعمل معهم البرهان في الأشياء النظرية التي يراد منهم اعتقادها»[99] لأنهم يتفاوتون في قدرتهم على التعلم بالنظر العقلي، ولذا لا بد لأكثرهم من أن تقرب الحقيقة إلى أذهانهم ويتعلموا بالطريقة التي يلتذون بها وهي المحاكاة التي تعد «... أداة معينة على فهم الأمر الذي يقصد تفهيمه لما فيها من الالتذاذ الذي هو موجود في الإشارات من قبل ما فيها من التخييل، فتكون النفس بحسب التذاذها أتم قبولاً له»[100]، وهذه اللذة التي تحدث ـ كما قلنا ـ خلال عملية التعلم بالمحاكاة تنشأ من المماثلة (المقايسة) التي يقيمها المتلقي (المتعلم) بين التخييل والتعليم على النحو الآتي: إنّ « الصور فيها ضرب من المقايسة وتعريف الأخفى وهو الغائب الذي هو المشبه بالأظهر وهو المثال الذي أقيم مقامه، ففيه يضرب نوع ما من أنواع التعلم الذي يكون بالقياس، وذلك أن خيال الشيء يتنزل منه منزلة المقدمة، والشيء الذي قصد تخييله وتفهيمه يتنزل منزلة النتيجة، ولهذا الشبه بين التخييل والتعليم كان التخييل لذيذاً»[101]، وبمعنى أوضح، إن اللذة تحدث عندما يقسايس المرء بين الموضوع الواقعي الذي أحسه وبين المحاكاة له، «... والإنسان لا يلتذ

---

[97] ـ ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ٢١٤.
[98] ـ ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ١٢٨.
[99] ـ ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ٢٠.
[100] ـ ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ٢٠٦.
[101] ـ ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ١٨٧.

بالنظر إلى صور الأشياء الموجودة نفسها، لكنه يلتـــذ بمحاكاتهـــا وتصويرهـــا بالأصباغ والألوان ولذلك استعمل الناس صناعة الزوافة والتصوير»[١٠٢] الإنســـان لا يلتذ بتأمل الأشياء الواقعية، ولكنه يلتذ بها إذا حوكيت، هذه اللّذة التي تحدثها المحاكاة أو التخييل هي الأساس في قيام ونشوء جميع الفنون، وهي الـــتي تجعـــل التعليم سهلاً، ولهذا كانت المحاكاة «... أداة معينة على فهم الأمر الذي يقصـــد تفهيمه لما كان فيها من الالتذاذ الذي هو موجود في الإشارات من قبل ما فيها من التخييل، فتكون النفس بحسب التذاذها أتم قبولاً له... والإشارات لما كانت إنمـا هي تشبيهات لأمور قد أحست، فبيّن أنها إنما تستعمل لموضع المسارعة إلى الفـهم والقبول له، وإنه إنما يفهم لما فيها من الإلتذاذ لموضع التخييل الـــذي فيـــها»[١٠٣]. وإلى جانب الشـــعور باللذة التي تثير الدافع إلى التعلم يضـــيف **ابن رشد** دافعـــاً آخر إليه هـــو التعجب، «وشـــهوة التعلم في الجمهور إنما تكون من قبل شـــهوة الإنســـان لأن يكون في نفسه عجيباً أو متعجباً منه »[١٠٤]، إن الدهشة كما يقول **أفلاطـــون** هي الدافع إلى المعرفة والتفلسف. واللـــذة والتعجـــب أو الدهشـــة تتضمنهما عملية التعلم بالمحاكاة.

والغاية من التعليم هي تقويم سلوك الإنســـان والارتفاع به إلى مســـتوى الخير والفضيلة، ولهذا يربط **ابن رشـــد** وظيفة الفن التعليمية بوظيفته الأخلاقيـــة. فيرى أن غاية المحاكاة هي أن ترتبط بأفعال الإنسان وانفعالاته فتقســـوم ســـلوكه وتدفعه إلى الإقبال على الفضيلة، والابتعاد عن الرذيلة، يقول **ابن رشـــد**: « لمـــا كان المحاكون والمشبهون إنما يقصدون بذلك أن يحثوا على بعض الأفعال الإراديـــة وأن يكفوا عن عمل بعضها، فقد يجب ضرورة أن تكون الأمور الـــتي تقصـــد

١٠٢ ــ ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص٢١٠.
١٠٣ ــ ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ٢٠٦
١٠٤ ــ ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ١٨٥.

محاكاتها: إما فضائل وإما رذائل، وذلك أن كل فعل وكل خلق إنما هو تابع لأحد هذين، أعني الفضيلة والرذيلة»[١٠٥]. ومثلما تخلق المحاكاة بفعل التخييل لذة للمتلقي وهو يتعلم كذلك تخلق له لذة وهو يقوم سلوكه، ويجب أن يقصد من المحاكاة ليس حصول أي لذة كانت بل «...حصول اللذة بتخييل الفضائل، وهي اللذة المناسبة»[١٠٦].

وهنا نجد **ابن رشد** لا ينكر المتعة الجمالية لأنها من طبيعة المحاكاة، ولكنها يجب أن تسخر لخدمة الفضيلة، ولهذا يربطها بتقويم السلوك، مثلما يربطها بالتعليم، ويترتب على هذا أن الفنون والمحاكاة ليست مهمتها تصوير الناس كأشخاص عاديين محسوسين، بل تصوير عاداتهم وأفعالهم وأخلاقهم. فهي كما يقول: «ليست صناعة تحاكي الناس أنفسهم من جهة ما هم أشخاص ناس محسوسين، بل إنما تحاكيهم من قبل عاداتهم الجميلة وأفعالهم الحسنة واعتقاداتهم السعيدة، والعادات تشمل الأفعال والخلق»[١٠٧]. إن **ابن رشد** يلح على الفن الملتزم، الذي يوجه سلوك البشر، فيخيل لهم السعادة الحاصلة من الفعل الفاضل، والشقاوة الناجمة من الفعل الشرير.

---

١٠٥ — ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ٦٥.
١٠٦ — ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ١٠٥.
١٠٧ — ابن رشد: **تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر**، تحقيق بدوي، ص ٧٩ — ٨٠.

الفصل السادس

التَّفْكِيرُ الجمالي و الفني
في القرون الوسطى المسيحية

Damascus University

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

أولا- الفن المسيحي في القرون الوسطى

- أساليب الفن المسيحي بعد انتصار الكنيسة
- الفن المسيحي في أوربا الغربية
- الفن القوطي وخصائصه الأسلوبية

ثانيا- التفكير الجمالي عند أوغسطين والأكويني

- أوغسطين
- توما الأكويني

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

أولا: الفن المسيحي في القرون الوسطى*

ـ خصائصه:

اتسم الفن المسيحي بأنواعه وأساليبه المتعددة بتعبيره عن عقلية التشكيلة الإقطاعية التي سادت الامتداد التاريخي الطويل للقرون الوسطى، كما اتسم بتعبيره عن طبيعة الأنظمة الاقتصادية والطبقات الاجتماعية التي نشأت على هوامش تلك التشكيلة، وتمايزت في أنماط حياتها وثقافتها ونظرتها إلى العالم، وإلى جانب ذلك كله عبر عن المثل العليا للعقيدة المسيحية، وتميز في نشوئه وتطوره بمرحلتين أساسيتين: الأولى هي ما قبل انتصار المسيحية، والثانية ما بعده.

المرحلة الأولى: وهي ـ كما يرى الباحثون ـ القرون الثلاثة الأولى من ولادة المسيحية لم يكن فيها الفن المسيحي قد ارتبط ارتباطا باطنيا ومباشرا بالعقيدة المسيحية، ولم يكن سوى تطوير للفن الروماني الوثني المتأخر، الذي سبق المسيحية بقليل وعبر عن حياة يطغى عليها الانفعال والقلق الناجمان عن ظروف القهر والاضطهاد التي عاشها أناس ذلك العصر. والحل الذي قدمته المسيحية فيما بعد لحذف تلك المشكلات النفسية وأسبابها لم يكن من الممكن التعبير عنه فنيا قبل مضي تلك القرون الثلاثة الأولى، حيث بقيت فيها الحياة وفي ظل الإمبراطورية الرومانية تسير دون تغيير في نظمها الاقتصادية، وفي طرائقها التربوية، وثقافتها العامة وأساليبها التعليمية. ولهذا لم يكن من الممكن حدوث تغيير مفاجئ في أساليب التعبير بشكل عام وفي الفن بشكل خاص، فاستمر الفن المسيحي الناشئ يستخدم أساليب التعبير القديمة الوثنية، وبقيت قوالب الثقافة

---

* اعتمدت في كتابة هذه الفقرة على موسوعة عفيف بهنسي، موسوعة تاريخ الفن والعمارة ـ الفنون القديمة. وعلى كتاب أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ ج١.

القديمة ووسائل تعبيرها هي السائدة ولكن زال منها مضمونها وروحها. بمعنى أنه عندما أصبح المضمون الروحي للحياة مسيحياً، بقي الناس يعبرون عن أنفسهم في قوالب الفلسفة القديمة والشعر والفن القديمين. وهكذا فإن النظرة المسيحية إلى الحياة تألفت أولاً: من موقف نفسي جديد لم تتميز معالمه بعد، وثانياً من قوالب فكرية رفيعة المستوى نضجت عقلياً وجمالياً منذ أمد بعيد. والمثل الأعلى للمسيحية لم يستطع أن يغير منذ البداية الأشكال الخارجية للفن، ولكنه غير وظيفته الاجتماعية، فهنا في هذه المرحلة اتسم الفن المسيحي — كالفن الروماني الوثني — بتعبيره عن الصفة الجمالية في الإيقاع، وعن التوازن الإيقاعي للحركات، والتكوين البهيج للألوان، وبتصويره للجسد البشري بحيويته ورشاقته الطبيعية، وبكلمة موجزة كان أسلوبه في التعبير الفني أسلوباً في (التعبير الأرضي) إذا جاز القول.

المرحلة الثانية: وتبدأ منذ العام ٣٢٥م عندما جعل الإمبراطور **قسطنطين** المسيحية ديانة رسمية للدولة حيث بدأ الفن المسيحي يعبر عن النظرة الجديدة للعالم التي جاءت بها العقيدة المسيحية، النظرة التي أحلت الرؤية الميتافيزيقية المتعالية محل النظام الطبيعي للأشياء الذي أخذت به العصور الوثنية. أي بدأ يعبر عن روح العصر المتمسك بعميق مشاعره بالمسيحية، وأصبح كهنوتياً في تنظيمه، وتحت سيطرة رجال الكنيسة، ونزع إلى الروحانية والتجريد، ولم يعد يكترث بالحياة العضوية، ولا بما هو شخصي مميز للفرد والنوع، وبدأت تظهر الرغبة في تصوير الجانب الروحي لا الحسي، وفي التعبير عن الفكرة دون الاهتمام بالشكل الخارجي، ويتجلى ذلك في اتجاهين **أولهما:** عدم مراعاة التصوير لمبدأ المنظور، فكانت تصور الشخصيات المهمة وإن كانت بعيدة عن المشاهد بمقياس أكبر من ذلك الذي تصور به الشخصيات القريبة من المشاهد. **وثانيهما:** الاهتمام بتصوير

الأفعال والحوادث وبعثها أمام الذهن بوضوح كتصوير قصص من الكتاب المقدس وسير القديسين، وصار غرض الفن المسيحي هنا أن يلائم ذوق الطبقات الدنيا في المجتمع. لقد سيطر في هذه المرحلة المبدأ القائل: إن الجمال لا يكون إلا للروح. بينما الجسد الذي كانت تعطى له أهمية كبيرة في الفن الروماني الوثني المتأخر، والفن المسيحي الأول — أصبح الآن لا شأن له، وهو كأي مادة قبيح ومنفر. ولكن يجب الإشارة هنا إلى أن مبدأ احتقار الجسد صار مبدأً ثانوياً عندما تمت السيطرة الكلية النهائية للكنيسة، فصار فنها يصور **السيد المسيح وحواريه** في هيئات أشخاص يتميزون بالفخامة والجلال وكأنهم رومانيون أجلاء، أو ولاة للإمبراطورية أو أعضاء بارزون في مجلس الشيوخ الروماني. إن إعلان المسيحية ديناً رسمياً للدولة جعل من المستحيل نشوء فن مستقل عن العقيدة فأخضعت الكنيسة الفنون بأنواعها لخدمتها لكي تنشر العقيدة بين أوساط العامة، ونظرت إلى الفن بوصفه ترضية للجماهير الجاهلة التي تتأثر بانطباعات الحس، ولم يكن يسمح له بأن يكون متعة للعين، ولا لزوم له لو كان البشر يقرأون ويستدلون.

إن سيادة المضمون الروحي للمسيحية على الفن في هذه المرحلة أدى إلى إحداث تغيير جذري في القوالب الفنية ابتداءً من القرن الخامس الميلادي بعد انحلال الإمبراطورية الغربية، فأصبح أسلوب التعبير الفني هو الأسلوب العلوي، أي التعالي على الواقع والتحرر منه، فتخلت الأساليب الفنية عن جمالها الإيقاعي، وأغرقت في تسطيحها للأشكال البشرية وتصويرها بطريقة المواجهة، ففقدت هذه الأشكال حيويتها وازدادت روحانية وابتعاداً عن الحياة. كل هذا كان يلبي مطلب العقيدة المسيحية وهو الهروب إلى العالم الآخر، فمات الإنسان المادي الوثني واستيقظ الإنسان الروحي المسيحي الجديد، وصار كل شيء يعبر عن كلمات القديس **بولس** «إنني أحيا ولكن لست أنا الذي أحيا، وإنما **المسيح** هو

الذي نحيا فيّ». وزالت روما الإمبراطورية الوثنية مع دعوتها إلى الاستمتاع بالحس وانتصرت الكنيسة فاستحدثت أسلوباً فنياً ينسجم مع مطلبها الروحي ويقطع العلاقة مع الأسلوب القديم.

أساليب الفن المسيحي بعد انتصار الكنيسة:

إلى جانب التمايز في الفن المسيحي بين مرحلتيه قبل انتصار المسيحية وبعده، فإننا نميز فيه أيضاً بعد انتصار المسيحية عدة تنوعات وتفريعات في أساليب تعبيره فرضتها خصوصية الفترات الزمنية من تاريخ أوروبا المسيحية الوسيطة، فنجد مثلاً تمايزاً في أساليب التعبير بين الفن البيزنطي الشرقي، والفنين الرومانسكي والقوطي الغربيين. وسنحاول أن نوضح بإيجاز خصائص هذه الأساليب وأساليب تمايزها بعضها عن بعض.

١ ـ أسلوب الفن البيزنطي الشرقي:

تمّ في بيزنطة (القسطنطينية) التوحيد بين السلطة الزمنية والروحية في يد حاكم أوتوقراطي هو الإمبراطور وبنيت سيطرته على نظرية الحق الإلهي، ونُظر إليه كممثل وكظل لله على الأرض. أي أنه حاكم زمني سياسي، وكاهن أعظم في الوقت نفسه، وهذه الأوتوقراطية الشرقية جعلت الثقافة والفن يتركزان في البلاط القيصري، وهذا يعني أن فن البلاط القيصري البيزنطي هو الفن المسيحي الذي حددت غايته بأن يكون تعبيراً عن السلطة المطلقة وعن عظمة الشخصيات الحاكمة التي ترى نفسها فوق مستوى البشر، وتطلب منهم احترامها،ولتحقيق هذه الغاية جاء أسلوب التصوير بالمواجهة، ففيه تتخذ الشخصية المهمة المصوَّرة ـ وهي شخصية الكاهن أو الإمبراطور ـ طابع الهيئة الجامدة الوقورة، وهذا يخلق عند المشاهد حالة نفسية من التموضع الذاتي، تؤدي به إلى تقديس هذه الشخصية. وهذه الحالة النفسية تتكرر عندما يعاين المشاهد واقعياً كبرياء الملك

وهو يراعي بدقة آداب السلوك التي تتعلق به. وفي الواقع جاء أسلوب التصوير بالمواجهة شبيهاً بأداء الشعائر الدينية، وتعبيراً عن مظاهر الحياة المسيحية للحكام البيزنطيين، فقد حاول هؤلاء، أباطرةً أكانوا أم كهنة، أن يخلقوا رموز سلطتهم الزمنية أو الروحية بمراعاتهم الشكلية الدقيقة لطقوس البلاط والكنيسة، وحرصوا على أن يظهروا بمظهر الوقار الجاد الذي يتحكم فيه الاستبداد السلطوي الدنيوي أو الزهد المسيحي. وهذه المظاهر أدت إلى فرض شروط واحدة على الفن البيزنطي وإلى سيادة النزعة المسيحية، ولهذا نجد **السيد المسيح والسيدة مريم** عليهما السلام يصوران في بيزنطة كما لو كانا ملكاً وملكة، يصوران وهما يلبسان أردية ملكية نفيسة ويجلسان على عرشهما في وقار وتحفظ دون أن يعبر وجههما عن شيء، ويقترب منهما صف طويل من الحواريين والقديسين بإيقاعات بطيئة وقورة، تماماً كما تتبع الحاشية الإمبراطور والإمبراطورة في حفلات البلاط الرسمية، وتمنع الشعائر الصارمة أشخاص الصورة أن يتحركوا بحرية أو يخرجوا عن الصف المنتظم أو حتى أن ينظروا إلى جانبهم، فكل شيء يبعث على الشعور بالهيبة في جلاله الملوكي، وفي استبعاده لكل العناصر الإنسانية الذاتية العرضية. والتعبير النموذجي عن هذه الشعائر يتجلى في العمل الفني الرائع في كنيسة القديس **فيتالي**، الذي يصور **جوستنيان وتيودورا** وهما يقومان بتقديم القرابين النذرية في هيكل الكنيسة، ففي هذا العمل الفني استبعد كل ما هو معقد، وكل ما يتحلل إلى خطوط وألوان متوسطة أو غامضة، إذ إن كل شيء بسيط واضح ظاهر، وكل شيء منحصر داخل حدود فاصلة لا لبس فيها ولا غموض ويعبر عنه دون ظلال أو ألوان وسطى.

إن التعبير عن الروح المتسلطة المتعالية الذي قام به فن التصوير بالمواجهة نجده يتجلى ثانية في فن النحت وعمارة الكنائس. فتصميم الكنيسة البيزنطية قد

أخذ من المباني العامة الرومانية التي تنقسم في الداخل إلى أجزاء من مختلف المراتب والقيم، فالقسم الخاص بالقساوسة ينفصل عن بقية المبنى، وإنّ القبة التي هي أشبه ما تكون بالتاج تزيد من تأكيد علاقة التدرج في المرتبة وتؤكد بدورها الانفصال عن بقية أجزاء المبنى، وهذا ينسجم مع النظرة الأرسستقراطية المتعالية. ولكن أسلوب التصوير بالمواجهة ونزعته السكونية نجده يختفي في رسم المنمنمات (الرسوم التزيينية التوضيحية على هامش الكتب) حيث تظهر في هذه الرسوم النزعة إلى مطابقة الطبيعة، وتتجلى فيها أيضاً الحيوية والتلقائية في التعبير، ولهذا لا يمكن القول: إن الفن المسيحي البيزنطي يتسم بمجمله بنزعته السكونية الجامدة، بل أيضاً بنزعة مطابقة الطبيعة الحيوية والدنيوية التي وصلت إلى أوجها في الفن القوطي.

الفن المسيحي في أوروبا الغربية:

يلاحظ في هذا الفن أن أساليب تعبيره المختلفة، وتطويره كانت محكومة بجملة من التغيرات الاقتصادية ــ الاجتماعية، والثقافية، خضعت لها أوروبا الغربية، ويمكن أن نميز بين أساليب هذا الفن أهم أسلوبين وهما: الأسلوب الرومانسكي، الذي جاء تطويراً لفن المجتمعات الزراعية الأوربية الذي تميز بنزعته التجريدية الهندسية، ثم الأسلوب القوطي الذي جاء معبراً عن تطور العصر الاقتصادي وعن نظرته الجديدة إلى العالم.

أسلوب الفن الرومانسكي: (القرن التاسع ــ القرن الحادي عشر)

المقصود به هو الأسلوب الذي ساد فن العمارة في البلاد الأوربية بعد انهيار الإمبراطورية الرومانية القديمة، وقبل ظهور الفن القوطي، أي هو فن البلدان الأوربية التي كانت تابعة للكنيسة الكاثوليكية الرومانية في مقابل الأسلوب البيزنطي الذي ساد البلاد التي كانت تابعة للكنيسة الأرثوذكسية أو اليونانية.

والفن الرومانسكي هو فن طبقة رجال الدين (فن الأديرة) والطبقة الأرستقراطية النبيلة، أي إن قوالب وأساليب الفن الرومانسكي كانت محكومة بالعقلية الكهنوتية ـ الإقطاعية التي عكست بموضوعية نظام الإقطاع الاقتصادي ـ الاجتماعي الذي ساد أوروبا بكاملها.

لقد اتسم النظام الاقتصادي لذلك العصر باستقلالية الإقطاعية التابعة للنبيل أو للدير، وخلقت هذه الاستقلالية ما يسمى اقتصاد القرية المغلقة المكتفية بذاتها التي تعتمد في داخلها وثروتها فقط على ملكية الأرض وزراعتها، هذا الاقتصاد المنزلي الاستهلاكي قتل لدى الناس كل حافز إلى فائض الإنتاج، وكل فكرة إلى حساب الربح والتجارة، وكل اهتمام بالاختراع التكنولوجي (الصناعة) الذي يزيد من الإنتاج، إن اقتصاد القرية المنعزلة جعل سكانها يتوهمون أن حدود العالم تنتهي عند حدود أراضيها، وهذا افتقروا إلى خلق مفاهيم أوسع وأشمل، كما تم الاستغناء عن المدينة والاتصال بالعالم الخارجي بسبب افتقار هذا الاقتصاد إلى فيض الإنتاج والتجارة والمال والمواصلات. كل هذا كان يدعم بقوة المحافظة على القوالب الاجتماعية القديمة في العمل والإنتاج والحياة الثقافية، وكان يتماشى مع نظرة رجال الدين والنبلاء إلى العالم والحياة في تعاليهم على الشعب وفي ترسيخ التراتب الطبقي السائد، والزعم إنه حواجز ثابتة أزلية قضت بها المشيئة الإلهية، ومن يحاول الخروج عن هذه الحواجز أو يتجاهلها، فهو يعترض على ما أراده الله للبشر، ففي مثل هذا النظام الاقتصادي الاجتماعي كان يمتنع بالضرورة ظهور فكرة التنافس العقلي أو تأكيد الفردية. وهكذا فجمود الحياة الاقتصادية ـ الاجتماعية خلق جمودا في الفكر والأدب والفن، وسيطرت نزعة محافظة جامدة سكونية قتلت فكرة التطور والتقدم، وتم النظر إلى القيم والحقائق المتعارف عليها، وكأنها حقائق وقيم أزلية، ولما كانت الكنيسة هي صاحبة

السلطة المطلقة فقد وأدت كل شك حول صحة الأوامر والتعاليم التي تحفظ سيادة النظام القائم بوصفها أوامر وتعاليم أزلية ثابتة نابعة عن الإرادة الإلهية. وكل ما يحدث في الأرض من ظلم واستغلال إنما هو تعبير عن مقصد إلهي متعال لا يدرك كنهه البشر. لقد ربطت الكنيسة كل مظاهر الحياة العقلية من علم وفن بسلطتها وبنظرتها اللاهوتية، ووضعت مبدأ الإيمان فوق مبدأ المعرفة، ووجهت الثقافة بحسب هذا المبدأ بطريقة غير قابلة للنقد والنقض، ومن هنا فقد جاء الفن الرومانيسكي تعبيراً عن الثقافة المتسلطة والقيود المفروضة على الفكر وتعبيراً عن روح النظام الإقطاعي المغلق البعيد عن التطور والفردية وروح المغامرة والحرية، وظهرت أول الأعمال الفنية المعبرة عن السلطة المطلقة لرجال الدين والنبلاء في فن العمارة الرومانسكية الكنسية، الذي ازدهر ازدهاراً لا نظير له في القرون الوسطى، وقد جاء بناء الكنائس سواء بكثرة عددها أو ضخامتها تعبيراً عن الغنى الطائل والسلطة المطلقة لأولئك الذين أمروا ببنائها، رهباناً كسانوا أم أمراء أم ملوكاً، (فقلاع الله) كما سميت كانت تحاكي في شموخها وضخامتها ومتانتها حصون وقلاع الأمراء والملوك، ولهذا فإنه من الطبيعي أن يتم الربط بين العمارة الرومانسكية بقوالبها الثقيلة الضخمة، وقوة المركز الاجتماعي لمشيديها، وأن تعد تعبيراً عن شعور ثابت بالسمو الطبقي، إن سمات الهدوء والوقسار والميل إلى الأشكال الهندسية التصميمية البسيطة التي اتسم بها فن العمارة الرومانسكي يمكن أن تفسر بميل هذا الفن إلى البساطة والتجانس والبعد عن التلفيق، لأنه لم يعد فناً للبلاط الإمبراطوري، أي لم يعد خاضعاً لذوق البلاط المرهف المتقلب، كما لم تعد تتحكم به ذهنية المدينة القلقة المضطربة فهو في خشونته وبدائيته فن ريفي، وهو في ثباته واستقراره فن الإيمان الديني الثابت الذي ينظر إلى القيم والحقائق وكأنها ثابتة أزلية، ولما كان هذا الفن ـ كما قلنا ـ خاضعاً ليس لسيادة البلاط،

بل للثقافة الكهنوتية، لم يعد موضوعا للمتعة الجمالية، بل صار امتدادا للفرائض الإلهية وقربانا لله، وعلى الرغم من سيادة الكنيسة ونفوذ سلطانها إلى قاعدة عريضة من الناس، إلا أنه بقي فنا لرجال الدين، فهو بقوالبه المحدودة وبوصفه أداة للدعاية الكنسية كان يهدف إلى خلق حالة ذهنية متدينة تتسم بسالغموض. إن العقلية الإقطاعية المغلقة المعادية للفردية والتميز ثم العقلية الدينية الكنسية الطامحة بدورها إلى إلغاء الفردية وإلى خلق عقلية واحدة لدى جميع المؤمنين، قد التقتا كلتاهما في نظرتهما إلى العالم وفضلتا على مستوى الثقافة والفن كل ما هو متجانس، وصورتا العالم تصويرا نمطيا يكون فيه كل شيء متجانسا، وقد تجلت النزعة النمطية الشكلية في الفن الرومانسكي في وجوه النساس المتشابهة، وفي الأيدي الكبيرة الخشنة وفي الجبال المتصلبة كالمعادن، وفي أعمال النحت حيث تذوب ولا تتحدد تفاصيل الأشكال المنحوتة إذ لا قيمة لها لأنها لا تزيد على كونها دعامات وأعمدة تحمل الكنيسة.

إن النزعة النمطية والشكلية المغرقة والتجريد من الواقع التي وسمت الفن الرومانسكي طوال القرنين التاسع والعاشر الميلاديين، وعبرت عن سيادة الاتجاه الكهنوتي المضاد لنزعة مطابقة الطبيعة وعن العقلية الإقطاعية والجمود العقائدي، بدأت تظهر إلى جانبها اتجاهات انفعالية تعبيرية أفصحت عن الميل إلى الأخذ بالنظرة التحررية إلى الفن التي انسجمت بدورها واتفقت مع تطور التجارة وازدهار الحياة الحضرية في القرن الحادي عشر الميلادي حيث بدأت تظهر بوادر أسلوب فني جديد في النحت وعمارة الكنائس مهدت لظهور الفن القوطي، وتجلى ذلك في الميل إلى الأخذ بالنظرة الدينامية إلى الفن التي تم التعبير عنها في الخروج على الأبعاد الطبيعية والتكبير المفرط للأجزاء المعبرة في الوجه والجسم، ولا سيما العينين واليدين، والمبالغة في الحركة، والانحناءات الزائدة على الجسد

والأذرع المرفوعة إلى الأعلى والأرجل المتشابكة بطريقة راقصة. هذه المظاهر الحركية في أعمال النحت وتزيين جدران الكنائس تشير إلى الرغبة في التعبير عن الانفعال وإلى الأخذ بالنزعة الانفعالية التعبيرية التي أشرنا إليها أعلاه. إن هذه الدينامية التي اتسم بها الفن الرومانسكي المتأخر في القرن الحادي عشر كانت تقود إلى تشويه يلحق بصورة الطبيعة، وإلى ضياع المفاهيم الكلاسيكية عن الجمال، ولكن هذا التشويه لم يكن كما كان في العصور الوسطى الأولى ناجماً عن اهتمام بجمال الجسد والتركيز على جمال الروح، أو التركيز على جمال العالم المتعالي وإهمال العالم الأرضي. بل نجم عن الغلو والإغراق بالنزعة الانفعالية التعبيرية، وتقديم موضوعاته وآثاره الفنية برؤية حالمة خيالية جامحة. بمعنى أن الأشكال الفنية المنحوتة أو المصورة لم تعد تشير إلى حقيقة العالم المتعالي الخارق للطبيعة عن طريق ترك وإنكار الطابع المستقل للنظام الطبيعي البحت، بل أصبحت تصور المتعالي من هذا العالم بمنطق الرؤية الإنسانية الحالمة دون أن تهمل ما هو أرضي وإنساني، إن صفة الرؤية — وهي الطابع الخاص للفن الرومانسكي المتأخر — هي التي تقدم لنا تفسيراً معقولاً للأطوال المفرطة للأشخاص وللوقفات غير الطبيعية التي صورها هذا الفن.

الفن القوطي وخصائصه الأسلوبية:

النظرة الجديدة إلى العالم في العصر القوطي:

منذ بداية القرن الثالث عشر الميلادي على وجه التقريب بدأت تظهر في المجتمع الأوروبي بوادر تغير في بنيته الطبقية، فبدأت تتزعزع هيمنة الطبقة الإقطاعية أمام مزاحمة الطبقة البورجوازية الناشئة، ورافق هذا التغير الاجتماعي تطور في الروح الثقافية الأوروبية السائدة، وتجلى ذلك في التعبير المباشر عن الاستمتاع الدنيوي الواقعي بالحياة، والانتقال من مملكة الله إلى مملكة الطبيعة، من

الاهتمام بالعالم الآخر إلى الاهتمام بالحياة اليومية، وبالواقع المحسوس، وبهذا الانتقال استعادت الحياة العضوية قيمتها ومعناها اللذين فقدتهما في العصور المسيحية المتقدمة. كما تغير مفهوم الطبيعة والإله والعلاقة بينهما، فالطبيعة لم تعد عالماً مادياً أخرس، واصبح ينظر إليها بضرب من التعاطف الروحي، وغدا كل شيء من أشيائها مهما كان تافهاً له علاقة مباشرة مع الله ويعبر بدوره عن الطبيعة الإلهية بطريقته الخاصة. وفكرة التسلسل الميتافيزيقي في مراتب الأشياء التي تعبر عن مجتمع مؤلف من طبقات متدرجة، عُدِّلت إلى الفكرة الجديدة القائلة: بأنه لا يوجد مرتبة من مراتب الوجود مهما كانت متدنية إلا وهي ضرورية لأن لها دلالتها وفيها قبس من الألوهية، وإن المراتب متصلة بعضها ببعض وإن كانت متدرجة، والهوة بين الله وموجودات الطبيعة لم تعد فاصلة على الإطلاق، لأن الفكرة السائدة الآن هي شمول الألوهية، وبحسب ذلك لا يستبعد بشكل مطلق إمكان ارتفاع الإنسان عن مستواه مهما كان متديناً. وهكذا فإن فكرة الإله المستقل الذي يتعالى على العالم ويحركه من الخارج كانت تتمشى مع النظرة الارسطقراطية إلى العالم في العصور الإقطاعية المتقدمة، قد حلّت محلها فكرة الإله الحاضر الذي يمارس فعله على جميع مستويات الطبيعة التي تتمشى مع النزعة التحررية للعصر. هذا التحول في مفهوم الإله والطبيعة والعلاقة بينهما لم يكن من الممكن أن يحدث لولا حدوث تغير في مفهوم الحقيقة، فقد أصبح الناس آنذاك في العصر القومي يعترفون بنوعين من الحقيقة، أي الاعتراف بالنظرية المسماة في الفلسفة بـ (ثنائية الحقيقة) وقد عبرت هذه النظرية بوضوح عن الانقسام العقلي الذي أحدثه الخروج عن التقاليد الإقطاعية وتحرر الأذهان تدريجياً من الكنيسة والعقلية الإقطاعية، وقد قدمت هذه النظرية حلاً جيداً لتناقضات العصر القومي الذي لم يستطع أن يتحرر كلياً من الإيمان المطلق، و لم تتغلغل فيه الروح العلمية

بشكل كاف، وبالتالي فإن البشر لم يكونوا على استعداد للتضحية بالإيمان من أجل العلم، ولا بالعلم من أجل الإيمان، ولهذا كانوا عاجزين عن بناء ثقافتهم إلا على أساس هذا المركب من حقيقة الإيمان وحقيقة العلم. ومثلما كانت روح العصر أو نظرته الفلسفية الجديدة تميل إلى التأليف بين حقيقتي الإيمان والعلم (ثنائية الحقيقة) فإنها كانت تميل إلى التأليف بين النظريتين المتصارعتين المعروفتين في العصر الوسيط، بين الاسمية (الواقعية بالمعنى المعاصر) التي تنكر أي وجود موضوعي للأفكار ولا تعترف بحقيقة ثانية غير الحوادث الفردية العينية، غير المتكررة والمنفردة في التجربة الحسية، وبين الواقعية (المثالية بالمعنى المعاصر) التي تذهب إلى أن الأفكار المجردة والكليات تملك وجوداً موضوعياً حقيقياً، ولكن التأليف الفلسفي بين هاتين النظريتين المتضادتين كان لصالح الاسمية لأن طبيعة العصر كانت تقتضي ذلك فقد نشأ من هذا التأليف ما يمكن أن نسميه بالاسمية المعتدلة التي بقيت تحتفظ بعناصر مثالية، ولكنها كانت أبعد عن الواقعية (المثالية) المتطرفة، وأقرب إلى الاسمية المتطرفة. لقد فتحت الاسمية المعتدلة الباب أمام النزعة النسبية والنسزعة الفردية، وأدّت إلى القول: إن الحقيقة تعتمد ولو جزئياً على الأقل على الوقائع الزمنية المتغيرة لهذا العالم، و لم تنكر حقيقة الأفكار وإنما عدتها غير منفصلة عن موضوعات التجربة الحسية. إن تحول النظرة الفلسفية إلى العالم من الواقعية إلى الاسمية لا يفسر إلا في ضوء التحولات الاجتماعية الجارية في ذلك العصر، فالواقعية آنذاك كانت تعبر عن نظرة سكونية محافظة وتنسجم مع نظام إقطاعي غير ديموقراطي، يقوم على تنظيمات مغلقة مطلقاً، ويمارس الديكتاتورية على المستوى الاقتصادي اليومي، وعلى مستوى الثقافة والعقيدة الدينية، و لم يكن يحسب حساباً إلا للتسلسل في المراتب، ولا يسمح بحرية الحركة للفرد لا على مستوى الفكر، ولا على مستوى الحياة في الارتقاء إلى أعلى. بينما

الاسمية كانت تعبر عن انحلال الأشكال المتسلطة في المجتمع، وانتصار الحياة الاجتماعية التي تنظر إلى أهمية الفوارق الفردية، على الحياة الاجتماعية القائمة على خضوع الفرد غير المشروط، فالاسمية كانت تعبر عن نظرة دينامية تحررية تقدمية، وتقول: إن لكل شيء جزئي نصيباً من الوجود، وكانت بهذا تتمشى مع نظام للحياة يعطي حتى لمن هم في أدنى درجات السلم الاجتماعي فرصتهم في الارتقاء.

إن هذه النظرة الفلسفية الجديدة للعالم التي قامت على تعديل فكرة التسلسل في مراتب الموجودات، والتخفيف من حدة الهوة الفاصلة بين الله والعالم، وعلى الأخذ بثنائية الحقيقة، والميل إلى الاسمية، قد أثرت في الفن القوطي تأثيراً بالغاً فجاء متسماً بمرونته الروحية، وديناميته المتنامية، من خلال ميله إلى نزعة مطابقة الطبيعة ثم ثنائيته في التعبير عن متناقضات عصره.

آ ــ نزعة مطابقة الطبيعة في الفن القوطي:

ويقصد بها أنها في تصويرها الفني ترد الواقع بأسره إلى مجموع الانطباعات الحسية، وتتجلى هذه النزعة في الفن القوطي في تصويرها للهيئات البشرية والمناظر الطبيعية كما تبدو للعين المجردة، وقد جاءت هذه النزعة في الفن القوطي مضادة للتجريد النمطي الذي اتسمت به الفنون الاقطاعية السابقة التي كانت تصور موضوعاتها (أشخاص البشر وموجودات الطبيعة) على نمط واحد، يفقد هذه الموضوعات حيويتها ويضفي عليها طابعاً سكونياً جامداً، ونزعة مطابقة الطبيعة في تضادها مع هذا التجريد كانت تعبر عن روح العصر وتنسجم مع نظرته الجديدة إلى العالم حيث لم تعد الطبيعة وموجوداتها ــ كما رأينا ــ أشياء جامدة صماء، لا حياة فيها ولا حس، وليس لها أي قيمة أو معنى، بل صارت توصف بشفافيتها الروحية وقدرتها على التعبير وأصبحت ذات قيمة

ومعنى، وجديرة بأن تكون موضوعات للفن، كما أن حياة البشر اليومية استعادت قيمتها ومعناها، وأصبح بمقدور الفنان أن يمجدها ويصور وقائعها العادية المباشرة الملموسة دون اللجوء إلى تفسير أخروي خارق للطبيعة. وبمعنى آخر: إن تبني نزعة مطابقة الطبيعة نقل الفن من حالة لم يكن يُنظر فيها إلى الجنس البشري إلا في كليته واطراده (وحدة النموذج وتكراره)، ولا يميز بين الناس إلا تبعاً لكونهم ينعمون بالخلاص أو سيلحق بهم اللعنة، ويتجاهل كل الفوارق الفردية الأخرى على أساس أنها خارجة كل الخروج عن الموضوع، إلى حالة مختلفة كل الاختلاف تؤكد الفردانية وتحاول الوصول إليها في كل شكل، إلى حالة استيقظ فيها إحساس الناس بالأشياء العادية، إذ بدأوا يرون لذة فيما هو عرضي وتافه في الحياة اليومية، وهنا تتجلى نزعة مطابقة الطبيعة في الفن القوطي، في تجسيده لكل تلك الأحاسيس، وفي هذا يكمن تغيره الأساسي عن فن العصور الوسطى المتقدمة الذي أولى كل عنايته إلى الجانب الروحي ورفض كل تعبير عن الواقع الحسي المعاش، بينما الفن القوطي يجعل صحة كل تعبير ـــ حتى ولو كان تعبيراً عن أمور مثالية وإلهية ـــ متوقفة على الوصول إلى مطابقة كاملة مع الواقع الطبيعي المحسوس. كما تجلّى نزعة مطابقة الطبيعة في الفن القوطي في تصويره للأشكال الروحية والمثالية المتعالية على المحسوس بطريقة حسية وتجريبية ملموسة، وكان ذلك يتمشى مع النظرية الفلسفية الجديدة (الاسمية) التي تؤكد ـــ كما أشرنا ـــ على أن الأفكار المجردة ليست منفصلة عن الأشياء الجزئية وإنما هي مندمجة فيها وبالتالي تؤكد حقيقة الأفكار والجزئيات.

ب ـــ النزعة الثنائية:

لقد وجد الفن القوطي في ثنائية الحقيقة مخرجه الوحيد من سيطرة الفكر الكنسي النصي، ولهذا فقد جاءت ثنائيته كوجه آخر لثنائية الحقيقة والتعبير عنها،

وعكست شتى التناقضات الثنائية التي لم يستطع العصر أن يغلب إحداها عن الأخرى، كالتناقض بين الروحي والمادي، بين التمسك بالعالم الآخر والعالم الحاضر، والتناقض بين الجبرية والحرية، بين الإيمان والعلم، بين العقلية الإقطاعية المغلقة ونوازعها التي تنكر الحياة، وبين العقلية البرجوازية المنفتحة ونوازعها التي تؤكد الحياة، بين الديكتاتورية الفكرية للكنيسة ونصيتها الجامدة، والتحرر الذهني الناشئ القائم على الفردية والذاتية. وتتجلى ثنائية الفن القوطي في جملة من المظاهر أهمها: **أولاً** في الفكرة الجديدة القائلة: إن تصوير حالة معينة من الأشياء تتسم بأنها حقيقية في ذاتها، ينبغي لكي يكون هذا التصوير صحيحاً من الوجهة الفنية أن يطابق الأحوال الخاصة المعطاة في التجربة الحسية، بحيث إن القيمة الفنية والقيمة المثالية لتصويرٍ ما قد تكونان غير متساويتين، هذه الفكرة الجديدة التي لم تعرفها الفنون في العصور الوسطى المتقدمة تدل على أن ثنائية الحقيقة قد عرفت طريقها وتطبيقها في الفن القوطي. **وثانياً** في تأليفه بين قوالب الفن الكلاسيكي المبنية على مبدأ التركيز، وبين مبدأ تجزيء الكل. بمعنى أن الفن القوطي يجزيء الكل إلى عدد من التأليفات الجزئية التي يحتل كل منها مكانه تبعاً لمبدأ الوحدة في الفن الكلاسيكي. فالفن القوطي يتميز بتنوعه وتغيره اللامحدود، وتبدو فيه الحركة دائمة لا تنقطع، وقد أدى به الأخذ بالحركة الدائمة إلى ترك كاتدرائيات دون إتمامها. وفي حالة إتمامها تعطي المرء شعوراً بأنها ناقصة على نحوٍ ما ويستحيل إتمامها، لأنها تسير في نمو لا ينتهي ولا يقف عند حد، هذا الميل إلى اللامحدود وعدم الاكتفاء بأي نهاية يفسر في الإحساس بحركية الحياة وتغيرها في ذلك العصر، وصفة عدم الاستقرار في الفن القوطي التي تؤدي إلى تفكيك الشعور نجد تفسيرها في ميله إلى الأخذ بالنزعة الاسمية التي تعطي أهمية وقيمة إلى كثرة الجزئيات المتغيرة العابرة. **وثالثاً** تتجلى ثنائية الفن القوطي في علاقته بالطبيعة

حيث عبر عن التناقض الداخلي بين العنصرين المادي والروحي، وجمع بين العناصر العقلية واللاعقلية، لا سيما في فن العمارة، الذي وصف بأنه «مجسرد ترجمة للفلسفة السكولائية إلى حجارة» وهو فن تحكمه الضرورة المجردة على نقيض اللامعقولية التي تتصف بها الدوافع الجمالية، ويعبر ببساطة عما هو ضروري من الوجهة التكنيكية، وعما هو ممكن من الوجهة البنائية. وفسر أسلوب العمارة القوطية على أساس عقلي يرى أن هذا الفن يستمد قالبه من المهمة العملية المراد إنجازها، ومن الحل التكنيكي الذي يوضع لها. كما فسر هذا الأسلوب من جهة أخرى على أساس جمالي (لا عقلي) يرى أن الفكرة الفنية لا تتحقق إلا في التصرف المضني في الموارد التكنيكية، وإن الحل التكنيكي ذاته ليس إلا نتيجة لاستهداف قالب معين. ولكن الواقع هو أن الفن القوطي الذي ولد في عصر ساد فيه التناقض كل جوانب الحياة الاجتماعية والثقافية، نجده يعبر فيه العنصر الروحي والعنصر المادي بلغتين مختلفتين، ويبدو فيه أن التكنيك معقول، والمقاصد الفنية والجمالية غير معقولة.

ج ــ الديناميكية المتنامية في الفن القوطي (فن العمارة)

تبدو العمارة القوطية (الكنيسة) من الداخل في عملية نمو، وكأنها ترتفع أمام النظر، فهي تعبر عن عملية لا عن نتيجة أو حصيلة، وإن انحلال الكتل بأكملها إلى عدد من القوى وتفكيك كل ما هو جامد مستقر عن طريق ديالكتيك تتحكم فيه مختلف وظائف الفن المعماري وتسلسل المراتب فيه، كل ذلك يعطي المرء إحساساً بصراع درامي يريد أن ينتهي أمام أنظارنا إلى قرار حاسم. إن تأثير المبنى القوطي على هذا النحو لم يكن من الممكن أن يظل كمسا هو دون أن ينتقص منه شيء، عندما يترك دون أن يتم، بل إن عدم الاكتمال هذا يزيد في واقع الأمر من جاذبيته وقوته. إن عدم اتخاذ القوالب الفنية صورة نهائية،

وهي صفة يتميز بها كل أسلوب دينامي يزيد من قوة شعور المرء بالحركة اللانهائية غير المستقرة التي يكون كل توازن ساكن بالنسبة إليها مؤقتا فحسب، وهنا نجد أصل الاتجاه الحديث في تفضيل ما هو غير تام، وما هو تخطيطي جزئي. فمنذ العصر القوطي أصبح كل فن عظيم يتسم بعدم الاكتمال الداخلي أو الخارجي، وبالعزوف عن قول الكلمة الأخيرة، فهناك على الدوام شيء يترك لكي يكمله المشاهد أو القارئ. إن المبنى القوطي ليس هو ذاته كتلة معبرة عن الحركة فحسب. بل إنه يعمل على تعبئة المشاهد ذاته، ويحول عملية الاستمتاع إلى عملية متدرجة الاكتمال، فمثل هذا المبنى لا يمكن أن يدرك كله دفعة واحدة من أي نقطة نظر ممكنة، ولا يمكن من أي زاوية أن يمثل نظرة كاملة مستقرة تكشف عن تركيب الكل، بل إنه على العكس من ذلك يرغم الناظر على أنْ يعمل دوما على تغيير زاوية نظره، ولا يتيح له تكوين صورة عن الكل إلا من خلال حركته الخاصة، وفعله وقدرته على إعادة البناء. إن الجديد الذي جاء به الفن القوطي هو عمق تجربته وحساسيته المرهفة، وهما نتاج التداخل والامتزاج بين الروحانية المسيحية، والنزعة الحسية التي استيقظت في العصر القوطي، وعنصر الجدة الذي يتجلى في هذا الفن ليس هو الانفعال، بل هو شخصية التعبير التي أصبح الفنان بفضلها يجعل أي عمل في الفن القوطي أو في ما بعده نوعا من الاعتراف بإيمانه الخاص، ومن هنا فإن ميزة الفن القوطي وأثره على الفنون اللاحقة بعده حتى العصر الحديث هي الاعتراف بشخصية الفنان كشخصية فذة لها تجربتها الخاصة، والبدء بعهد النزعة الشخصية الباطنة، والنضال من أجل تطويع وإبداع وسائل تكنيكية جديدة.

ثانياً: التفكير الجمالي عند أوغيسطين والأكويني

ـــ مقدمة:

رأينا عند دراستنا لخصائص الفن المسيحي الدور السلبي لعبه الواقع الاقتصادي ـــ الاجتماعي، ثم سيادة الإقطاع الكنسي وأيديولوجيته في وسم الفنون بالميسم الديني، حيث ذهب رجال الكنيسة إلى أن الجمال هو جمال الروح، وجمال العالم العلوي الألوهي، والفن الحقيقي هو ما يعبر عن هذا الجمال، أما الفن الذي يعبر عن جمال الجسد والطبيعة، فهو ضرب من العبث الشيطاني واللهو، والجري وراء الملذات الدنيوية، ولهذا عارضوا تعليم الفنون ودراستها، ولكنهم من جهة أخرى أدركوا أهميتها وتأثيرها على الإنسان وميله الفطري إليها، فرغبوا في تسخيرها لخدمة الكنيسة وربطها بالحياة الروحية لكي تعبر عن الفضائل الأساسية التي جسدها السيد المسيح عليه السلام في سلوكه كالتقوى وتمجيد الله وتضحيته من أجل خلاص البشرية، وبهذا فإنها تساهم في تخلي الناس عن دنيويات الحياة التي رسختها الوثنية الرومانية.

إن التعارض في موقف رجال الدين، بين معاداتهم للفنون، ورغبتهم في تسخيرها لصالح الكنيسة ومراعاة ميل البشر إليها، حاول أن يحله اثنان من كبار القديسين هما **أوغيسطين**، **وتوما الأكويني**، وذلك بالعمل على تأليف جديد يزاوج بين مذهبي **أفلاطون وأفلوطين** اللذين ينسجمان مع العقيدة المسيحية ويريان أن الجمال الحق ليس هو الجمال المحسوس، بل جمال العالم العلوي الألوهي، وبين مذهب **أرسطو** الذي يرى أن الجمال هو واقعي وموضوعي، لأن جميع الموجودات الطبيعية يمكن أن تتصف به، وسره يكمن في التناسب والتوتيب العضوي لأجزاء الموضوع الذي نحس ونعاين جماله واقعياً.

أوغيسطين (٣٥٤ ـــ ٤٣٠م)

إن التأليف الجديد الذي أشرنا إليه في المقدمة السابقة وجد فيه **أوغيسطين** ما يحل تناقضاته الفكرية هو بالذات ثم تناقضات عصره. ولذا جاء تفكيره الجمالي تعبيراً عن هذه التناقضات. فقد عانى في حياته الروحية القلق وفقدان السكينة، ففي شبابه الأول كان وثنياً على مذهب المانوية، فالأفلاطونية المحدثة، ثم انتقل إلى المسيحية، وشهد في حياته انهيار الامبراطورية الرومانية المتغطرسة، انهيار القيم في ذلك العصر المعذب. وعاش سيادة الدعوة إلى الهروب من العالم الخارج إلى عالم الباطن (عالم الذات) وهذا ما نلاحظه في مؤلفه الهام (الاعترافات) فنجده يأخذ من فكر **أفلوطين** ما يتفق مع جوهر العقيدة المسيحية التي ترى أن الله هو مصدر الجمال المطلق، وأن الكون بجملته هو إبداع فني لله، الذي هو منبع كل جمال. «فالله هو الفنان العظيم الذي يعطي الشكل والجمال، والنظام لكل شيء بحسب قوانينه الخاصة، وهو حقيقة كل جمال بل هو أعظمه»[1] إن الله جميل جمالاً مطلقاً أبدياً محسوساً. والعالم بكليته ــ على الرغم من ظواهر القبح الموجودة فيه ــ هو جميل لأنه صنع الله أو قبس من نور جماله المطلق. لقد حاول **أوغسطين** أن يجسد مفهومه للجمال التقوى المسيحية الداعية إلى نبذ جمال الموضوعات الأرضية والتخلي عن خيرات هذا العالم وملذاته، لأن الميل إلى هذه الملذات هو الذي يولد في الإنسان كل أنواع الشرور. والإنسان بسبب هذا الميل لا يعطي أهمية للاعتدال والاتزان، في طلب تلك الموضوعات الجميلة والخيرات والملذات، ولا ينجح في تحقيق ذلك الاعتدال، وهو إن نجح في ذلك، فيبقى الجمال الإلهي هو الذي يحقق له الغبطة الدائمة في الأرض والسماء. يقول **أوغسطين**: [للأجسام الجميلة محسناتها، وللذهب والفضة زخرفاتهما، ولكل جميل فتنة... وللعالم رونقه وللقيادة والسلطة مفاتنهما. لكنها كلها تولد ذلك الميل الأرعن إلى الانتقام...

---

[1] ــ أوغيسطين: الاعترافات. ترجمة الخوري يوحنا الحلو ــ بيروت دار المشرق ١٩٩١. الصفحات ٧٠ ــ ٧١، ٧٢.

ولحياتنا على هذه الأرض لذة خاصة إذ ما عرفنا أن نحفظ توازناً رتيباً رضياً بيننا وبين ما في العالم من جمالات، وتلك الخيرات تحملنا على الخطيئة حين نطلب بلا اتزان ما هو دنيء فيها... وننسى الخالق، ورغم ما للخيرات الدنيوية من بهاء فالله أجمل منها، والبار يجد غبطته في الله وحده]. ولهذا فعلى الرغم من حب الإنسان لجمال الموضوعات الدنيوية، فإن **أوغيسطين** يدعوه إلى التخلي عن ذلك الحب، فيقول: [لا أحب الجمال الجسدي الزائل، ولا النور الساطع، ولا الأصوات العذبة، ولا أريج الزهور... إنما هناك نور وصوت وشذى... أحبها حين أحب الله، نور الإنسان الباطن وصوته وشذاه...]. إن **أوغيسطين** يرفض الجمال الدنيوي الموضوعي تحت تأثير **أفلوطين** وانسجاماً مع عقيدته المسيحية، وهو يرى أن [... هذه الجمالات تسير في سبيلها إلى اللاوجود، وتمزق نفسنا بما فيها من أشواق ومطامح تجرها إلى الهلاك، فالنفس البشرية تتوق إلى أن تستقر في الأشياء التي تحبها دون أن تجد فيها راحة لأنها تتغير دوماً ولا تثبت على حال]، [ونفس الإنسان لا تجد سعادتها إن استقرت في الجمالات الخارجة عن الله لأنه لا كيان لهذه الجمالات إلا في الله]. وبناء على هذا يقرر **أوغيسطين**: أن جمال العالم المحسوس وتراتب وانسجام أجزائه هو رمز لوحدة المطلق، وتعبير عن الحق والخير اللذين نحس بهما في كل موضوع جميل، لكن هذا الموضوع الجميل لا يحمل بذاته الجمال والحق والخير، بل يحمل هذه المعاني، وفي هذا يقول: [إن جمال الفضيلة ينبع من وحدتها وقبح الرذيلة ينبع من انقسامها، وإن النفس العاقلة إذ تفرح للجمال الحقيقي الإلهي، لأنها ترتكز على تلك الوحدة وعلى جوهر الحقيقة

---

[٢] ـ أوغيسطين: الاعترافات ـ صفحة ٣٥.
[٣] ـ أوغيسطين: الاعترافات ـ صفحة ١٩٨.
[٤] ـ أوغيسطين: الاعترافات ـ صفحة ٦٨.
[٥] ـ أوغيسطين: الاعترافات ـ صفحة ٦٧.

والخير الأسمى. وانقسام الحياة غير العاقلة يوصل إلى معرفة جوهر الشر الأكبر الذي هو طبيعة وحياة][6] وعلى هذا [...فإن الخطيئة ليس فيها جمال العدل (الاعتدال) والفطنة والعقل البشري، ولا جمال المخلوقات][7]. لأنها ليست رمزاً لوحدة المطلق فهي انقسام، وهي في جوهرها نقيض الخير وهي ليست حقاً لأنها تناقض، ولهذا يجب علينا في رأي **أوغيسطين** ـــ وكما أشرنا ـــ أن نصرف عن الجمال المحسوس انتباهنا، ونوجهه إلى الفكرة القائمة فيه، فهي وحدها تستحق الانتباه. وهكذا يبدو **أوغيسطين** أفلوطينياً ومسيحياً.

ولكننا سنجده الآن يتجه اتجاهاً أرسطياً في حديثه عن "الجميل والمناسب" وهو يشير في الاعترافات إلى أنه وضع كتاباً بهذا العنوان، ولكنه ضاع[8]. فهو يرى أن الإنسان يميل إلى الموضوع الجميل ويحبه لما فيه من تناسب وانسجام وينفر من القبيح ويكرهه لما فيه من نشاز واختلال، وفي هذا يقول **أوغيسطين**: [... في الأجسام جمال يقوم على تناسق المجموع والأجزاء تناسقاً جوهره صحة النسبة بين شيئين، كتناسق الجز والكل. ومناسبة الحذاء للرجل، وهلم جرا...][9] ويحدد الجميل بأنه [كل ما يروق في ذاته] أي كل ما يبهجنا إلى الدرجة القصوى، ويحدد المناسب بأنه [كل ما يروق لتناسقه مع شيء آخر][10].

وعلى هذا يكون الموضوع جميلاً ـــ مثلاً ـــ بالنسبة للعينين عندما يتحقق التناسب العقلي بين أجزائه، ويكون موضوع آخر جميلاً عذباً بالنسبة للأذنين ـــ لحناً أو أغنية ـــ إذا كان قد أُلف بطريقة عقلية، ويظهر فيه الانسجام العقلي. وهذا يعني أن الجمال الذي يجذبنا في الموضوعات الجميلة ليس هو اللون في

---

[6] ـــ أوغيسطين: الاعترافات ـــ صفحة ٧٣.
[7] ـــ أوغيسطين: الاعترافات ـــ صفحة ٣٦.
[8] ـــ أوغيسطين: الاعترافات ـــ صفحة ٧١.
[9] ـــ أوغيسطين: الاعترافات ـــ صفحة ٧٠ ـــ ٧١.
[10] ـــ أوغيسطين: الاعترافات ـــ صفحة ٧٠ ـــ ٧١.

اللوحة، ولا الوتر في عذوبة الصوت الذي يخلق الصفاء لحظة الغناء، بل السذي يجذبنا هو أنّ [الحواس تستدعي العقل حين يوجد التناسب والتناغم][11]، ولهذا يرى أوغيسطين: [أن ما يشكل تحدياً للنظر هو التقسيم الخاطئ للأجزاء والذي لم يكن ضرورياً، والتناسب العقلي هو الذي يشكل جوهر الموضوع الجميل، وهو الذي يخلق وحدة هذا الموضوع الجميل على الوجه الأكمل... والجزاء الموضوعة بدون ترتيب هي بدون عقل. ويسري هذا على كل الفنون وكل أعمال الإنسان][12]. إن العالم بكليته هو لوحة رائعة على الإطلاق رسمها الفنان الأكبر "الله" ولا يوجد فيها أدنى خلل من توزيع الألوان والمساحات والظل وغير ذلك أو سيمفونية رائعة على الإطلاق وضعها الله وحقق الاتساق بين أجزائها الكبيرة والصغيرة، ويعزفها أفراد الجوقة دون أدنى خلل، [فالله لم يترك ملاكاً واحداً، ولا رجلاً واحداً، ولا حتى أعضاء الحيوان الصغيرة والحقيرة، ولا أيضاً ريشة عصفور، ولا حتى أقل زهرة، ولا ورقة شجرة دون أن يمنحها الانسجام في أقسامها ونوعاً من السلام][13]، [والعقل البشري هو السذي يحكم على هذا الجمال، على معطيات الحواس، فيسألها كيما تصبح كمالات الله غير المنظورة منظورة للعقل بواسطة مخلوقاته...][14] وهكذا فإن جمال العالم المحسوس — وإن كان منبعه الجمال الإلهي المتعالي — فإنه موجود بالفعل، وكامن في موضوعاته الجميلة.

---

[11] — جان كلود فريس: أوغيسطين. ترجمة عفيف رزق بيروت ١٩٨٢ صفحة ٩١ — ٩٢.

[12] — جان كلود فريس: أوغيسطين. صفحة ٩٢.

[13] — جان كلود فريس: أوغيسطين. صفحة ١٣٩.

[14] — أوغيسطين: الاعترافات. صفحة ١٩٩.

توما الأكويني (١٢٢٥ ــ ١٢٧٤م)

حاول **الأكويني** في تفكيره الجمالي أن يزاوج بين آراء **أرسطو** الجمالية والعقيدة المسيحية «فتبنى نظرية **أرسطو** في المحاكاة»[١٥] وذهب إلى أن الأثر الجميل هو الذي يحاكي الأصل بدقة ولو كان هذا الأصل مشوهاً، بمعنى أنّ الأشياء القبيحة تكتسب جمالاً عندما تحاكى محاكاة جميلة، كما أقر **الأكويني** بجمال العالم الحسي، وحاول أن يكشف عن الملامح الموضوعية لجمال العالم، فاعتبر أن «معيار الجمال هو الكمال والتناسب والبهاء، وهذه الصفات تتحقق بشكل مطلق في الله، وإن الجميل هو ما يشبه الله الذي هو الجمال الأعلى ومصدر كل جمال في الطبيعة وفي الفن»[١٦] وقد ميّز **الأكويني** على طريقة **أرسطو** بين « الجميل المنزه عن الغرض والخيّر النافع، فالجميل هو ما يرضي السمع والبصر»[١٧] اللذين يرتبطان بالتفكير وبما نتذوق الجمال، ولا نتذوقه عبر الحواس الأخرى كالشم واللمس والذوق. وعلى هذا الأساس ميز **الأكويني** بين المتعة الجمالية الروحية التي ترتبط بالفكر، وهي ضرب من الإدراك العقلي، واللذة البيولوجية الحسية التي ترتبط بإرواء الحاجة المادية، وتحقق منفعة ما (كالمحافظة على الحياة). والإنسان يؤثر الأولى على الثانية، « لأن الجزء العقلي عند الإنسان أشرف وأعظم إدراكاً من الجزء الحسي... ولأن الحس يقف عند عوارض الشيء الظاهرة، وأما العقل فيبلغ إدراكه إلى كنه الشيء، لأن موضوع العقل هو الماهية»[١٨] ولأن المتعة الجمالية بصرية أكانت أم سمعية هي أرقى من اللذة البيولوجية «لأن البصر والسمع يخدمان العقل»[١٩]. فالمتعة الجمالية عند الإنسان

---

١٥ ــ نايف بلوز: **علم الجمال**، جامعة دمشق، ١٩٨٥م، ص١٥.
١٦ ــ نايف بلوز: **علم الجمال**، جامعة دمشق، ١٩٨٥، ص١٥.
١٧ ــ نايف بلوز: **علم الجمال**، جامعة دمشق، ١٩٨٥، ص١٥.
١٨ ــ توما الأكويني: **الخلاصة اللاهوتية**، جزء١، ص ٥٠٩.
١٩ ــ توما الأكويني: **الخلاصة اللاهوتية**، جزء١، ص٥٠٩.

ناجمة عن كمال الموضوع الجميل وتناسقه وبهائه ومطابقة ألوانه وأصواته مع الانطباعات الحسية في ذهن المتذوق، وهذه المطابقة ليس لها علاقة باللذة البيولوجية التي لاتحصل إلا باللمس المباشر وبتحقيق النفع، «فالذئب لا يلتذ برؤية الغزال وتناسق أعضائه، ولا بوداعة الحمل، بل بتمزيقهما والاقتيات بهما...»[٢٠].

وعلى الرغم من أن اللذة الحسية هي — كما يسميها **الأكويني** — «خيرات ناقصة يتمناها الجميع»[٢١] ويشترك فيها الإنسان مع الحيوان كلذة الطعام والشراب واللمس، إلا أن الإنسان يخضع هذه اللذات للإرادة باعتبار موافقتها للعقل، ويميل إلى «الجميل لأنه يهدئ الرغبات»[٢٢] الأمر الذي لا يلتفت إليه الحيوان الأعجم.

وأخيراً نقول: إنه رغم محاولة **الأكويني** في التوفيق بين العنصر الحسي الطبيعي والمضمون الروحي اللامحسوس، فقد بقي علم الجمال في القرون الوسطى عاجزاً عن تخطي التعارض بين حاجة علم الجمال إلى الاستقلال عن اللاهوت، وبين الاتجاه اللاهوتي الساعي إلى وضع علم الجمال في خدمة اللاهوت. ويظهر هذا التعارض عند البحث في مشكلة الجمال الفني، «حيث عُدَّت نظريات الفنون آنذاك جزءاً من العقيدة المسيحية، وعد الفن نفسه مظهراً من مظاهر الوحي الإلهي، ولكن هذا لا يعني أن الفن يعبر عن الألوهية غير المحسوسة، بل هو مجرد رمز حسي لها»[٢٣]. هذا التعارض المشار إليه بدأ بحله المفكرون الجماليون في عصر النهضة.

---

[٢٠] ـ توما الأكويني: **الخلاصة اللاهوتية**، جزء١، ، ص٥٠٩.
[٢١] ـ توما الأكويني: **الخلاصة اللاهوتية**، جزء١، ص٥٠٩.
[٢٢] ـ توما الأكويني: **الخلاصة اللاهوتية**، جزء١، ص٥٠٩.
[٢٣] ـ نايف بلوز: **علم الجمال**، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٨٥، ص ١٦.

الفصل السابع

التَّفْكِيرُ الجَمَاليُّ في عصر النَّهضة

Damascus University

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

ـــ الإطار الثقافي والروحي لعصر النهضة.

ـــ الآراء والنظريات الجمالية عند جماليي عصر النهضة.

أولاً: علاقة الفن بالعلم.

ثانياً: علاقة الفن بالواقع.

ثالثاً: الحرية والتلقائية.

رابعاً: أنسنة الموضوعات الدينية:

(جدلية الواقع الحي والتدين العميق)

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

مقدمة

الإطار الثقافي والروحي لعصر النهضة (صورة العالم)

مع مطلع القرن الخامس عشر أو قبله بدأ في أوروبا انهيار النظام الإقطاعي القائم على ملكية الأرض من قبل النبلاء، أو من قبل الكنيسة، فقد استنفد هذا النظام أغراضه، وفقد قدرته على التطور والاستمرار، فلم تعد ظهور الأقنان قادرة على تحمل لسع السياط. فهجروا الأرض إلى المدينة ليمارسوا أي ضرب من ضروب الحرفة، وبدأت تتشكل النوى الأولى للمانيفاكتورة، أي بدأت تتشكل العلاقات الجنينية الأولى للرأسمالية الصاعدة، [وكانت قلاع النبلاء الممثلة للإقطاع تتصدع وتنهار من الداخل قبل أن تدكها مسن الخارج مدافع البرجوازية الناشئة][24] وكانت أوروبا تجهز نفسها للدخول إلى عالم جديد تاركة وراءها العالم القديم (العصور الوسطى) بظلمه وظلامه. ففقدت صورته الكآبة كسل حسن أو رواء في عيون الأجيال الجديدة وسقطت قيمه في سلوكهم وعقولهم، فلم تعد ترضي مطامحهم.

وباختصار: كانت صورته تتغير وتتشوه في أذهانهم وعيونهم. وكانت أجيال عصر النهضة في مراحلها الأولى تبدو أمام نفسها وكأنها خارجة لتوّها من كهف **أفلاطون**، فيبهرها ضوء الشمس للوهلة الأولى، لكنها ما تلبث أن تعتاد النظر إليها في منتصف النهار فترى الحقيقة واضحة متميزة لا يلبسها إبهام أو غموض. والواقع كان كذلك، فقد خرج أناس عصر النهضة من الحبوس، حبوس أقبية الكنيسة، أو حبوس قلاع النبلاء، وخلعوا المسوح السود، وتمردوا. فتصالحوا مع متطلبات الجسد، وارتادوا العالم عبر المحيطات بحثاً عن الذهب والتجارة المربحة والحياة المغامرة المفعمة بالحيوية والإرادة الحرة. نموذجهم ومثالهم الأعلى **أوليس**

---

[24] - B. Engels. Spisy. Dil I. Praha 1975 str. 75.

وهرقل إنسانا أثينا وروما في أوج شبابهما. وبدأ إنسان عصر النهضة يشعر لنوه بأنه عملاق، وكانت العلاقات الرأسمالية الجديدة وتحولات العصر الاقتصادية والثقافية تقتضي مثل هذا الشعور، والواقع كان كذلك، فقد تميز المفكرون والفلاسفة، والتقنيون بحدة ذهنهم وتعالي مطامحهم، وصفائهم وتعدد مواهبهم وثقافاتهم فكان الواحد منهم يتقن عدة لغات، وهو — إلى جانب كونه فيلسوفاً — إما رياضي وإما عالم فيزياء، وإما مهندس، وإما طبيب وإما شاعر، وإما فنان».[٢٥] ومن هنا يمكن القول: إن الرأسمالية التي ولدت حديثاً كانت تمثل ظاهرة تقدمية قضت على تخلف الإقطاعية وعقليتها البليدة، ونظامها السكوني المستسلم.ففي إيطاليا وُلِدَ عصر النهضة بعلاقات الرأسمالية الجديدة، التي انتقلت فيما بعد إلى بقية بلدان أوروبا. وقد وُلِدَ مع تلك العلاقات، أو انعكس عنها ثقافة جديدة فتصور جديد للعالم، وتميزت هذه الثقافة بنزعاتها: الإنسية والعلمية والعلمانية والإنسانية:

لقد تجلت النزعة الإنسية بالإقبال على دراسة التراث اليوناني والروماني، فرجع المفكرون إلى دراسة طبيعة **أرسطو**، ورياضيات **فيثاغوراس**، وهندسة **أوكليدس**، وميكانيك **أرخميدس**، واجتماع **لوكريس**. ولم يعد مسهماً الآن اكتشاف نصوص جديدة أو التوفيق بين نصوص **أرسطو وأفلاطون** وغيرهما، وتفسير الكتاب المقدس كما كان الحال في القرون الوسطى على يد **الأكويني** وغيره. بل المهم هو قراءة التراث اليوناني بروح جديدة تنسجم مع تحولات العصر[٢٦]، وكانت الغاية هي إكمال التواصل الحضاري والإفادة من التجربة الزمانية لحضارات ماضية.

---

[٢٥] - K. Marx. Spisy. Dil I. Praha 1975 str. 94.

[٢٦] — إميل برهييه: **تاريخ الفلسفة — العصر الوسيط وعصر النهضة**. ترجمة جورج طرابيشي. بيروت. ١٩٨٣. صفحة ٢٦٨ — ٢٦٩.

وأما النـــزعة العلمية فقد تجلت بالإقبال على دراسة الطبيعـــة في ذاتهـــا ولذاتها، وبمنهج تجريبي بعيداً عن الغائية والميتافيزياء، وعن أنواع السحر والشعوذة كافة، التي كانت سائدة في العصر الوسيط، وقد أدت دراسة الطبيعـــة بالمنـــهج التجريبي إلى تطور التكنولوجيا، فأبدع الفنيون والحرفيون الإيطاليون كثيراً مـــن المخترعات التي كانت تتطلبها طبيعة الحياة الجديدة، كما تمّ اكتشاف البوصلـــة والبارود والمطبعة التي سهلت الاتصال الثقافي بين شعوب أوروبا، وعممت الفكر وألغت حدود الثقافة الإقليمية المضيقة.

لقد كان الدافع لمثقفي العصر بالإقبال على دراسة التراث اليوناني بـــروح جديدة، ودراسة الطبيعة بالمنهج التجريبي هو شعورهم بأن الحياة الـــتي جمـــدت طويلاً يجب الآن أن تستأنف السير من جديد، وفي هذا الصدد كتب الكاردينـــال **نيقولاوس دي كوزا** (١٤٣٣) يقول: [إننا نشاهد في كل مكان أكثر الرجـــال انكباباً على دراسة الفنون الحرة والميكانيكية يتحولون بعقولهـــم نحـــو العصـــور اليونانية بنهم عظيم وكأنهم يتوقعون دورة انقلاب كاملة تكتمل عما قريـــب][٢٧].

وقد أدى هذا الإقبال المشار إليه ـــ كما يرى **بوهييه** ـــ إلى تطور التجربة زمانيـــاً ومكانياً، وهذا أدى بدوره إلى سيادة النـــزعة العلمانية لدى غالبية مفكري ذلك العصر، إذ إن تطور التجربة مكانياً كان يؤدي إلى تحطـــيم حـــدود المعمـــورة، فالحدود المتعارف عليها والتي رسمتها القرون الوسطى على أساس الانتماء للديانـــة المسيحية في أوروبا وحوض المتوسط لم تعد هي الحدود الصحيحة لهذا العالم، فقد اكتشفت قارات جديدة وأنماط بشرية جديدة لها أعراف وديانات تخالف أعـــراف شعوب أوروبا وديانتها المسيحية، إن العالم واحد وترتبط أو يجـــب أن ترتبـــط شعوبه ليس بالديانة أو الأعراف بل بتماثلها في الشكل الإنساني[٢٨].

---

[٢٧] ـــ إميل برهييه: المصدر السابق صفحة ٢٦٩.

[٢٨] ـــ إميل برهييه: المصدر السابق صفحة ٢٦٩.

وأما النـــزعة الإنسانية فقد تجلت في تمجيد شخصية الإنسان وتحريره مـــن كل أشكال القيود الاجتماعية والروحية والثقافية، لأن حريته هي الكفيلة بتطويـر مواهبه وتفجير طاقاته التي لا تحد. فالقيود الإقطاعية التي حطـــــت مـــن قيمـــة الإنسان، ومارست عليه شتى ضروب الذل والمهانة منعت بالضرورة قدراته عـــن النمو والازدهار، ومن هنا وجد مفكرو عصر النهضة أنه يجب النضال ضد تلـــك القيود، ويجب أن تعطى للإنسان القيمة الأولى والأساسية بما هو إنسان، لا بما هو كائن حي ينتج ويستعبد للآخرين، ويستسلم للقدر، بل بما هو حر وشجاع، لأن الحرية والشجاعة صنوان، وابلغ من عبَّر عن قيمة الإنسان وحريته ومجدهما مـــن مفكري العصر هو **جان بيك دي لاميراندول**، لقد كتب وكأنه يعارض النـــص التوراتي، ويوجه كلامه إلى الذين يحطون من قيمة الإنسان ويـــزرعون في وعيـــه الخوف والخنوع، يقول: [في آخر يوم من أيام الخليقة، خلق الله الإنسان وجعلـــه يفهم قوانين الكون، وعلمه كيف يجب أن يُحب جمال العالم، ويعجـــــب مـــن عظمته، ولقد خاطب الله **آدم** قائلاً: أنا لم أقيدك بمكان معين، ولم افرض عليـــك عملاً معيناً، لكي تقوم أنت وبمحض إرادتك باختيار المكان والعمل والهـــدف، وأنت الوحيد من الكائنات الحية الذي لا تحد طبيعته أي حدود، فبقوتك ترســـم حدود طبيعتك لقد وضعتك وسط العالم، لكي يسهل عليك أن تراقب وتـــدرس ما يحيط بك، لم أصنع منك مخلوقاً سماوياً، ولكني لم أجعلك أرضياً، لست ميتـــاً، ولكنك لم تقرب من الموت وذلك لكي تستطيع أن تخلق لنفسك ما تحتاج إليـــه، وتكوِّن نفسك بنفسك، لقد أعطيتك إمكان النـــزول إلى درجـــة الحيوانـــات، وكذلك إمكان الارتفاع إلى مستوى الكائنات الشبيهة بالآلهة، كل ذلك رهـــن بإرادتك الداخلية]. وإلى مثـــل مـــا ذهـــب إليـــه **دي لامـــيراندول**، ذهـــب **ليون باتيستا ألبيرتي** (١٤٠٤ ـــ ١٤٧٢) فقال: [لقد وضـــع الله في الإنســـان

عنصراً سماوياً، فهو يفوق جمالاً وفهماً كل مخلوق آخر، لقد وهبه الله الشكل والأعضاء المتناسبة القادرة على تأدية أي حركات كانت، ووهبه أيضاً التعلم والتفكير اللذين يستطيع بهما أن يبحث وأن يميز ويعرف ما يجب عليه أن يهرب منه، وما يجب عليه أن يعمله لكي يحافظ على نفسه، وإلى جانب هذه الهبة العظيمة وضع الله في روحه الاعتدال والتحكم بالشهوات والرغبات الباطلة، والإنسان لم يولد لكي يمضي حياته المحزنة دون هدف، بل لكي يقوم بأعمال عظيمة مهمة[1].

إن الإنسان يستمد أهدافه العظيمة وسلوكه النبيل من حريته، وهو ليس بحاجة إلى قيود خارجية أو إلى قوانين وضعية تلزمه بسلوك ما. فالإنسان في رأي مفكري عصر النهضة يتمتع بتوازن وتناسب داخليين يمنعانه من سلوك الشر، والشر لا يوجد إلا في مجتمع فاسد يسوغ وجوده بتلبسك القوانين الوضعية السائدة. ولكن هذه القوانين تلغيها الحرية والتوازن الداخلي اللذان منحتهما الطبيعة للإنسان، وزودته بمناعة ضد كل ما هو شر وسلبي، فالشر والسلبي هما نتاج علاقات اجتماعية فاسدة، حذفت فيها كل نسزعة إنسانية والغسي فيها قانون الطبيعة. إن الطبيعة لم تمنح عائلة ما صفات راقية، وأخرى وضيعة، فالعائلة التي سمت وارتقت وتمايزت عن الأخريات، إنما تم لها ذلك بفعل ظروف اقتصادية واجتماعية شاذة، وغير طبيعية، وكذلك لم تمنح الطبيعة إنساناً ما دماً يغاير لونه دماء الآخرين، ومن هنا فإن النبل المتوهم بأنه قائم على أصالة المحتد، والذي قدسته العصور الوسطى، وعدته قيمة سامية، وجعلته واحداً من الأسس المهمة التي بنت عليها نظمها الاجتماعية والسياسية يفقد معناه ليأخذ معنى جديداً هو: لا يكون النبل بالانتماء إلى هذه العائلة أو تلك، ولا يولد مع الإنسان، بل

يكتسبه بسلوكه الأخلاقي وبأعماله السامية الرائعة وبما يملكه من عقل لا تحـــد قوته حدود.

إن النـــزعات التي أشرنا إليها أعلاه كانت تأتلف وتتوامج لتشكل كـــلاً واحداً عضوياً يميـــز ثقافة العصر وإطاره الفكري العام، وتقدم في النهاية تصـــوراً جديداً للعالم، (للطبيعة، وللطبيعة البشرية). فالتصور الذي ساد العصور الوسطى برمتها هو مركزية الله للكون Theocentrism بمعنى: [أن نظام الطبيعة ونظـــام السلوك البشري يتخذان موضعهما بصورة جبرية من الله سواء أكـــان مبـــدأ أم غاية، وجميع الأشياء ينظر إليها على أنها تجليات لله، وكذلـــك جميـــع العقـــول المتناهية ينظر إليها على أنها قيد التداني من الله، أو قيد التنائي عنه][٢٩].

هذا التصور للكون بدا لدى مفكري عصر النهضة مستحيلاً، لأن دراســـة الطبيعة في ذاتها ولذاتها، وبالمنهج التجريبي قدمت لهـــم معـــارف جديـــدة أدت بالإيمان المسيحي بما يتضمنه من خلق وخطيئة وفداء ـ قدرته في تقديم تصـــور فذ الطبيعة البشرية المفهومة على نحو علماني وإنساني هي بدورها لا تبالي بـــه، ولا يبالي به العصر الذي كانت فيه الشعوب المسيحية تطمح إلى أن تنفصل عـــن السلطة الروحية (الكنيسة). وإلى أن تنتهج في سياساتها نهجاً معادياً لفكرة وحدة العالم المسيحي[٣٠].

وهكذا فبدلاً من التصور المسيحي (مركزية الله للكون كمبدأ أو غايـــة) حل تصور جديد هو مركزية الطبيعة والإنسان، بمعنى أن الطبيعة لهـــا قوانينـــها الخاصة التي تفعل بموجبها بعيداً عن الغائية، وهي بالتالي حيادية إزاء الإنســـان، ولكنه يستطيع أن يجعلها صديقة له بمقدار ما يفهمها، وإذ ذاك يفعل فيها ويسخر قواها لصالحها. [هذا التصور الذي يحقق أكثر مما يتعقل كان يقدمـــه بالدرجـــة

---

[٢٩] ـ اميل برهييه: المصدر السابق صفحة ٢٧٠.

[٣٠] ـ اميل برهييه: المصدر السابق صفحة ٢٧٠.

الأولى، ليس الفلاسفة والمفكرون، بل الفنيون والصناع والتقنيون][٣١]، ولهذا ـــ كما أشرنا ـــ فإن كل من أراد من عمالقة الفكر أن يكون فاعلا آنذاك وجب عليه أن يكون تقنيا.

هذا التصور الجديد الذي قام على الفعل والعمل أكثر من النظر، والذي رفض الغائية، رفض من جهة أخرى، الإيمان بمفهومه المسيحي، منطلقا من قضية أساسية هي: [أنه لا شيء في الطبيعة يمكن ان يقودنا إلى موضوع الإيمان، فلا عقلنا ولا إرادتنا بمهيئين للإيمان عن طريق الوسائل الطبيعية، بمعنى أن ملكاتنا العقلية غير قادرة على الانتقال من الطبيعة إلى الله][٣٢] فالإيمان مسألة خاصة، مضمار مغلق لا يمكن أن ننتقل إليه انطلاقا من الطبيعة.

الآراء والنظريات الجمالية عند جماليي عصر النهضة

"خصائص التفكير الجمالي والفني"

قدم المفكرون الجماليون والفنانون في عصر النهضة آراء ونظريات وقيما جمالية جديدة، وآثارا فنية انسجمت مع روح العصر، وخالفت ما قدمه مفكرو العصور الوسطى وفنانوها. وهذه الآراء والنظريات الجديدة هي في الوقت نفسه خصائص التفكير الجمالي، ويمكن أن نوجزها في المسائل الآتية.

أولا: علاقة الفن بالعلم "سيادة النزعة العلمية العقلانية"

اتسمت كل الآراء الجمالية والفنية في عصر النهضة بالنظرة القائلة: بموضوعية الجميل، وبان الفن له علاقة وثيقة بالعلم تحكمها سيادة النزعة العلمية والعقلانية.وقد عبر عن هذه النزعة كبار المنظرين الجماليين آنذاك. فقد قدم **ليون باتيستا البرتي** (١٤٠٤ ـــ ١٤٧٢) مفهوما علميا للفن شكل أساس

---

[٣١] ـــ إميل برهييه: المصدر السابق صفحة ٢٧١.
[٣٢] ـــ إميل برهييه: المصدر السابق صفحة ٢٧٣.

الدراسة العلمية في الأكاديميات الفنية، وبنى هذا المفهوم على نظريته القائلة: [إن الرياضيات هي الأساس المشترك بين الفن والعلوم، ما دامت كل من نظرية النسب ونظرية المنظور هي مباحث رياضية، وانسجاماً مع نظريته هذه عبّر بوضوح عن الوحدة بين الصانع التكنيكي التجريبي، وبين الفنان الفاحص والمدقق. وكان هدف **البيروني** من هذه الوحدة السعي إلى اختبار العالم تجريبياً وفهمه لكي يستخلص من هذا الاختبار القوانين العقلية الخاصة بالعالم، وهنا لم يعد الفنان تكنيكياً ذا خبرة، بل أصبح مزوداً بالنظر العقلي والمعرفة الرياضية، وغدا الفنان هو التكنيكي والعالم بآن واحد][٣٣].

لقد حاول **البيروني** أن يرتفع بالفن إلى مرتبة العلم. فذهب إلى أن التصوير من جهة أولى هو نوع من العلم الطبيعي الدقيق، وهو من جهة أخرى يسمو على العلوم، لأن العلوم لا شخصية تكتسب بالمران، على حين أن الفن موهبة يرتبط بالفرد وبقدراته الفطرية، ولهذا ذهب إلى أن ما يبرر أحقية التصوير بأن يعد واحداً من الفنون الحرة ليس معرفة الفنان الرياضية بل موهبته[٣٤]، ولهذا أخ **البيروني** على مسألة أساسية هي: [فطرية الإحساس بالجمال. ففي رأيه أن الإنسان مهما كان فظاً غليظ القلب لا يمكنه إلا أن ينجذب إلى الموضوعات الجميلة وينفر من القبيحة، فالإحساس بالجمال هو ضرب من المعرفة الفطرية تمكننا من إطلاق الحكم الجمالي القيمي][٣٥] ومن هنا فإن من الصعب أن نقدم تعريفاً للجمال. لأننا نفهمه بمشاعرنا بوضوح. أكثر مما نفهمه بعقلنا وبالكلمات، وعلى الرغم من أننا هنا نتلمس عند **البيروني** صدى للقول بنظرية حدسية، إلا أنه في الوقت نفسه بحث

---

٣٣ ــ أرنولد هاوزر. ج١. مصدر سابق ذكره صفحة ٣٦٣.

٣٤ ــ نفس المصدر صفحة ٣٦٤.

٣٥ ــ م . أوفسيانيكوف + ر . سميرنوفا. موجز تاريخ النظريات الجمالية. تعريب باسم السقا. دار الفارابي بيروت، ١٩٨٠، ص٨٥.

عن الأسس الموضوعية للجميل ورفض نظرية **أفلاطون**، وقرر: إن الجمال لا ينبع من العالم الآخر، وليس ظلا له، وإنما هو صفة للأشياء تدرك شعوريا. [إنه شيء فطري ملتصق بالجسم ومصبوب فيه بذلك القدر الذي يكون فيه الجسم جميلا ورائعا][٣٦]. وعلى الرغم من إعلان **ألبيرتي** بأن الجمال يحس به ولا يعرف إلا أنه يقدم تعريفا للجمال فيقول: [إن الجمال توافق وانسجام بين الأجزاء، وبين تلك الأشياء التي تتفق على نسبة صارمة تحددها وتنسقها وفق متطلبات الهارمونية. أي البداية المطلقة الأولى للطبيعة][٣٧]

يبني **البيرتي** نظرية التوافق والانسجام بين الأجزاء والأشياء على نظريته في المنظور، وتحديد العلاقات المكانية تحديدا عقليا، وعلى أساس تلك النظرية يقرر بأن الجمال يكمن في طبيعة الأشياء ذاتها، ولذلك فإن مهمة الفنان عنده [تنحصر في تقليد الطبيعة، الصانع الماهر للأشياء، والتقليد هنا أو محاكاة الطبيعة، لا يمت بصلة إلى نظرية المحاكاة الأفلاطونية، لأن محاكاة الطبيعة هنا عنده تنبع من كون أن الطبيعة مبدأ أول ومعلم أول وليس نسخة مشوهة عن عالم المثل][٣٨] وإن العالم في جوهره جميل، وجماله موجود في قوانينه الموضوعية التي يجب على الفن أن يكتشفها، ويبدع على أساسها موضوعاته الجميلة، أو يعيد بموجبها صياغة وتشكيل العالم وامتلاكه جماليا.

وجاء **دافنشي** معبرا بآرائه النظرية وأعماله الفنية عن نظرات **ألبيرتي**، فقد كان **دافنشي** مهندسا مسلحا بالرياضيات، ومصمم آلات حربية، وفنانا من الطراز الرفيع (نحاتا ومصورا بآن واحد) وذهب **دافنشي** إلى أن موهبة الفنان تعادل العبقرية الشعرية، [وإن التصوير هو شعر صامت، والشعر تصوير ناطق،

---

٣٦ ـــ م . **أوفسيانيكوف** + ر . سميرنوفا. المصدر السابق صفحة ٨٦.
٣٧ ـــ م . **أوفسيانيكوف** + ر . سميرنوفا. المصدر السابق صفحة ٨٦.
٣٨ ـــ م . **أوفسيانيكوف** + ر . سميرنوفا. المصدر السابق صفحة ٨٦.

وإذا ما عد صمت التصوير وبكمه نقصاً فمن الممكن بالقياس نفسه أن يتحدث عن عمى الشعر[٣٩]. ويرى **دافنشي**: [أن الرسم مع التفكير الفلسفي يعالج كل صفات الأشكال الواقعية، والرسم هو ابن شرعي للطبيعة لأنها هي التي ولدته][٤٠]

[والفارق بين الفن والعلم، هو أن الفن يعكس العالم المرئي الظاهر (الشكل واللون) بينما العلم ينفذ إلى جوهر الأشياء متجاوزاً صفات الشكل ومركزاً اهتمامه كما هو الحال مع الهندسة على الصفات الكمية للأشياء، ولكن العلم يتجاهل جمال إبداع الطبيعة، فإن هذا التجاهل هو الذي يبرر الفن وضرورته][٤١].

وعلى يد **ألبيرتي ودافنشي** بدأ الفن يسعى إلى التأكيد على الطابع العلمي لنشاطه الروحي. وهذا ما نلاحظه في فكرة المنظور عند **ألبيرتي**، حيث كانت هذه الفكرة مفهوماً علمياً أكثر منه جمالياً، وكانت وسيلة لإيضاح العلاقات المكانية، وأداة للمعرفة البصرية. [فقبل عصر النهضة لم يكن معروفاً تصوير المكان المبني على المنظور المتجانس والموجه نحو نقطة بصرية واحدة. كما انه لم يكن بمقدور التصوير أن يمثل الموضوعات المختلفة والمسافات المكانية الواقعة بينها بطريقة متصلة، لأنه كان يمثل المكان مركباً يتألف من أجزاء منفصلة، وليس متصلاً متجانساً، أي انه كان مكاناً متجمعاً (Aggregate space)، لا مكاناً نسقياً (Systematic Space). ولكن في عصر النهضة أصبح التصوير يبنى على افتراض أن المكان الذي توجد فيه الأشياء هو عنصر لا متناه متجانس، وإننا نرى الأشياء عادة بطريقة مضطردة أي بعين منفردة ساكنة، غير أن ما ندركه بالفعل

---

[٣٩] ــ ارنولد هاوزر: ج١. مصدر سبق ذكره صفحة ٣٦٤.

[٤٠] ــ م . أوفسيانيكوف + ر . سميرنوفا. مصدر سبق ذكره صفحة ٨٧ + عفيف بهنسي مصدر سبق ذكره ٣٩ ــ ٤٠.

[٤١] ــ م . أوفسيانيكوف + ر . سميرنوفا. المصدر السابق صفحة ٨٦.

إنما هو مكان محدود متقطع لا متجانس مضغوط، فانطباعنا عن المكان يشوه ويطمس في الواقع عند الأطراف، ومضمونه ينقسم إلى مجموعات وقطع لها درجات متفاوتة من الاستقلال، ولما كان مجال إبصارنا الذي يتحدد بعوامل فيسيولوجية مجالا شبه كسروي، فإننا نرى أقواسا إلى حد ما، بدلا من الخطوط المستقيمة. ومن هنا فإن الفن في عصر النهضة كان يقوم بتجريد جزيء حين قدم إلينا صورة للمكان مبنية على المنظور المسطح، وتتميز بتساوي درجة الوضوح واتساق الأشكال في جميع الأجزاء، وبوجود نقطة تلاش مشتركة للخطوط المتوازية، وبالوحدة المتجانسة لقياس الأبعاد، وهي الصورة التي عرفها **البيروني** بأنها: قطاع مستعرض في الهرم البصري.

فالمنظور المركزي يؤلف تصويرا للمكان يتميز بالدقة الرياضية، ولكنه مستحيل من الناحية النفسية الفيزيولوجية، ولم يكن من الممكن أن يبدو هذا التصور العقلاني تمثيلا صادقا للانطباع البصري الفعلي إلا في عصر مصطبغ تماما بالصبغة العلمية كتلك القرون التي مرت فيما بين عصر النهضة ونهاية القرن التاسع عشر ففي خلال هذه الفترة بأسرها كان التجانس والاتساق هما بالفعل أرفع معايير الحقيقة.

وفي العهود القريبة وحدها عاد إلينا وعينا بأننا لا نرى الواقع في صورة مكان متسق التنظيم، بل في صورة مجموعات متناثرة من المراكز البصرية المختلفة. وإننا نجمع أثناء انتقال عيننا من مجموعة إلى أخرى عناصر المنظر لمركب أوسع من منظورات جزئية لهذا الكل[٤٢].

إن النزعة العلمية التي طلب **ألبيرتي ودافنشي** أن تبنى عملية الخلق الفني عليها، في جميع فنون عصر النهضة (نحت وعمارة وتصوير وشعر) تعكس بأكبر

---

[٤٢] ـ ارنولد هاوزر. مصدر سبق ذكره. صفحة ٣٧٥ ـ ٣٧٦ + عفيف بهنسي. مصدر سبق ذكره ج٢ صفحة ١٠ ـ ١٢.

الصادق واقع الحياة الاجتماعية والاقتصادية للرأسمالية الناشئة التي تؤكد ضرورة الأخذ بالعقلانية التي سادت حياة العصر على المستويين المادي والذهني، فهذه العقلانية الجديدة تتفق مع مبادئ الوحدة التي أصبحت سائدة في الفن بصورة مطلقة وتعني توحيد المكان والمعايير الموحدة للأبعاد، وقصر التمثيل الفني على موضوع واحد منفرد، وتركيز التأليف في قالب واحد يمكن فهمه مباشرة. هذه الوحدة تنسجم مع طريقة الحياة الاقتصادية الاجتماعية للرأسمالية الناشئة التي تحسب كل شيء بميزان الربح والخسارة، وتنطلق من التخطيط للمشروع الاقتصادي والفائدة العلمية. وحسب إمكانات التنبؤ للنجاح أو الفشل. ومن هنا يكون عصر النهضة في أوج مراحله هو جزء من عملية كاملة هي سيادة النزعة العقلانية، فاللامعقول لا يعود يمارس أي تأثير عميق. والأشياء التي أصبح الآن يعتقد أنها جميلة هي التي يتحقق التلاؤم المنطقي بين أجزائها الفرديسة في كل واحد، والانسجام في العلاقات على نحو ممكن تحديده حسابياً، والإيقاع الذي يمكن حسابه في أي تأليف معين واستبعاد عناصر التنافر في علاقة الأشكال بالمكان الذي تشغله وفي العلاقات المتبادلة بين مختلف أجزاء المكان ذاته. وكما أن المنظور الرئيسي هو مكان نتأمله من وجهة نظر رياضية، وكما أن الأبعاد الصحيحة ليست إلا التنظيم المنهجي للأشكال الفردية في صورة ما. فكذلك أصبحت جميع معايير القيمة الفنية مع مضي الوقت خاضعة لاعتبار عقلي واصطبغت جميع قوانين الفن بالصبغة العقلية.

لقد ترتب على هذه النظرات الجمالية ـــ ذات النزعة العقلية والعلمية التي وضعها **ألبيرتي**، وتابعه فيها **دافينشي** وغيره، والتي طرحت موضوعية الجميل وموضوعية قوانين الفن ـــ أن جاء الخلق الفني مبنياً عليها وجاءت موضوعاته

تعبيرا صادقا عن واقع عصر النهضة وهذا ما نجده في علاقة فن عصر النهضة بالواقع وسيادة نزعة مطابقة الطبيعة فيه.

ثانيا: علاقة الفن بالواقع "الصدق الفني ونزعة مطابقة الطبيعة"

اقتضت روح العصر المتحررة من قيود الكنيسة أن تفقد الرمزية الميتافيزيقية قوتها في الفن، وأن يتحرر الفنان بدوره من العالم الميتافيزيقي، لكي يعيش الواقع المباشر الحي. أي أن يأخذ بمبدأ الولاء للطبيعة وللإنسان. وقد فرض عليه الأخذ بهذا المبدأ ضرورة التأكيد على الدور المعرفي للفن الذي تمثل في تحديده لهدفه، وذلك بتصوير الواقع الذي يعيشه تصويرا دقيقا وأمينا. [فلم يوجد شيء في الطبيعة إلا وتمكن فنانو عصر النهضة من نقله وتصويره إلى حد المطابقة مع الطبيعة،... فلم يصوروا الأشخاص، ولم يعبروا عن العواطف إلا بعد مقابلتها بالحياة التي تختلج حولهم. فقد توجهوا نحو الحاضر الواقعي، ولم يتم هذا التوجه إلا عندما غدت أعراف العصر وأخلاقه أكثر تحررا، والحياة اكثر مرحا... وقد ترتب على هذا التوجه نحو الواقع الحاضر ضرورة إبراز التظاهرات العينية بطابعها الطبيعي، ووجوب تمثيل أشخاص وأعمال وعواطف وأوضاع ومواقف وحركات واضحة محددة..][٤٣].

وعلى الرغم من طلب الفنان للدقة في تصوير الواقع، فإنه ظل بعيدا جدا عن فكرة النسخ الآلي للموضوعات الطبيعية أو البشرية، ولهذا فإن الصدق تجاه الطبيعة، (نزعة مطابقة الطبيعة) لم يكن يعني عنده التقليد الأعمى لها، أو المحاكاة على الطريقة الأفلاطونية. بل ظل الفنان ينطلق من مبدأ أساسي هو: أن الجمال قائم في أشياء متفردة، وإن على العمل الفني أن يجمع الجمال في وحدة كاملة، دون أن يخرق أثناء ذلك قانون الصدق تجاه الطبيعة. ولهذا بقي الفنان

---

[٤٣] ـ هيغل ـ فن الرسم. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة ـ بيروت ١٩٨٠م صفحة ١٢٥.

يستلهم موضوعاته الفنية من جمال الطبيعة، وجمال الإنسان الواقعيين المحسوسين، ويرى فيهما المثال الأعلى للجمال. [وكأن الجمال ـــ كما يقول **البيرتي** ـــ قد وهبته الطبيعة لكثير من الأجسام ووزعته بالتناسب فيما بينها، ولذا فإن الفنان المبدع الذي يصور فتاة جميلة تراه يستعير من كل فتاة أجمل وأرشق ما فيها من حيث الشكل][44]. وهذا عندما رسم فنانو عصر النهضة الأجسام الجميلة [استعاروا الجمال المطلق للعينين، وللرقبة والصدر والخصر والساقين استناداً إلى قانون التناسب الرياضي والطبيعي ووضعوا مقاييسهم على هذا الأساس، واحذفوا المقاييس المتوسطة التي تتناسب مع سلسلة القياسات التي تدعمها التجارب، وحذفوا كل ما يشذ عن هذه المقاييس][45]. وبهذا المعنى فإن الصدق الفني هو مطلق ونسبي بآن واحد. لأنه لا يمكن للفنان أن يرسم قواماً رائعاً عن شخص واحد، فلا يوجد على سطح الأرض إنسان بهذا الجمال الذي لا يوجد أروع منه. [وهذا يعني أن فناني عصر النهضة كانوا واقعيين، فقد استعاروا الجمال الواقعي من الإنسان والطبيعة، واحترموا هذا الجمال، ولكنهم في الوقت نفسه ظلوا غير ميالين إلى اعتبار أي نموذج طبيعي نموذجاً كاملاً. وإن اهتمامهم بالشخصية الفذة غير المتكررة التي تمتلك صفات متفردة كان يختلط برغبتهم في حذف ما يشذ عن هذا الاتجاه. اي انهم اعتمدوا مقياس الحجم المتوسط (الشيء العام النموذجي)][46].

لقد سعى المفكرون الجماليون والفنانون في عصر النهضة إلى تقديم المثل الأعلى للصورة الجمالية والقيمة الجمالية،وهذا المثل الأعلى الذي كان هساجس الفنانين العظام لا يناقض الواقع. [فالرائع الخارق في جماله يمكن أن يعد خيالياً،

---

[44] ـــ م ـــ أوفيسيانيكوف + ر سميرنوفا. مصدر سبق ذكره صفحة ٨٨.
[45] ـــ م ـــ أوفيسيانيكوف + ر سميرنوفا. مصدر سبق ذكره صفحة ٨٩.
[46] ـــ م ـــ أوفيسيانيكوف + ر سميرنوفا. مصدر سبق ذكره صفحة ٨٨.

ويمكن أيضا أن يوجد نظيره في الواقع، ومن هنا فإن سعيهم إلى تحقيق المثل الأعلى لا يناقض مبدأ الصدق الفني[٤٧]. وتصورهم للإمكانات اللامحدودة لتطور الإنسان الكامل خلقا وخلقا لا يجوز أن يعد حلما خياليا بعيدا عن الواقع. وهذا ما نجده عند الفنانين العظام (**رافاييل. دافنشي. ميكلانجلو. تسيانو**)، وغيرهم، حيث أبدوا اهتماما فائقا بانسجام ورشاقة وجمال أشكال الواقع المحسوس، وجسدوها تجسيدا يجمع بين خيال الرؤية الجمالية والفنية، والواقع والوضوح. فرسموا انضر اللوحات التي تكاد تنطق، ونحتوا أجمل التماثيل التي تكاد تدب فيها الحياة، وأودعوا فيها رؤاهم وتأملاتهم جاهدين أن يشف شكلها عبر اللون والصخر عن مضمونها العميق. فتمثال داود الذي أبدعه **ميكلانجلو**، وتمثال **موسى** الذي أبدعه **ليوناردو دافينشي** ليسا خياليين بعيدين عن الواقع. بل لهما أساس واقعي.

إن الخيال الذي كان يقف خلف إبداعهم الفني على تلك الشاكلة كان ينبع [... أولا من إلمامهم العميق بالقوى الإيجابية لإنسان عصرهم، فتصوروا هذه القوى بأنها كاملة، فبالغوا في تقويمها. وينبع ثانيا من نقدهم للعصور الوسطى التي قهرت الإنسان وقتلت قواه المبدعة][٤٨].

ومن هنا فإن الفنان (مصورا أكان أم كاتبا أم شاعرا أم نحاتا) عندما يقلل في صورة ما، من التعبير الصادق عن الصورة الواقعية، فإن هذا لا يعيبه ما دام يعبر عن القوى الجوهرية الفاعلة في عصره.

وكل ذلك يعني أن فناني عصر النهضة عندما حاولوا الالتزام بالصدق الفني، نظروا إلى إبداع الشكل الفني من خلال مشكلتين اثنتين: **أولهما**: هل يجب أن يتطابق الشكل الفني مع الموضوع الواقعي، أم أنه يكفي فقط أن يتضمن

---

٤٧ — م ســ أوفيسيانيكوف + ر سميرنوفا. المصدر السابق ذكره صفحة ٨٩.
٤٨ — م — أوفيسيانيكوف + ر سميرنوفا. المصدر السابق ذكره صفحة ٨٩.

الشكل الخصائص الجوهرية للموضوع المراد التعبير عنه؟. وهذا ما عبر عنه **البيروني**. فقال: [إن إبداع تمثال شخص ما، يبدو ذا اتجاهين مختلفين، فالنحات يشترط أن يكون نتاجه مشابهاً للإنسان بوجه عام "أي إنسان". بينما يرى آخرون: إنه يجب أن نصور شخصاً معيناً بملامحه وجميع أعضاء جسمه، ويجب أن تكون مطابقة للواقع تماماً وتعبر عن هذا الإنسان بالذات وليس عن غيره][٤٩]. وثانيهما: مشكلة العلاقة بين الشكل الفني ومضمونه. [...وهي مقولة **أرسطو** التي ترى أن الشكل له علاقة بمضمون الموضوع الفني، فالشكل الفيزيقي للسماء، والشكل الهندسي الطبيعي للإنسان أو للغزال، هو الذي يحدد الماهية الجميلة لكل من هذه المواضيع، وذلك أن الموضوع الفني الجميل الذي يخلقه الفنان لا بد وأن تتحقق فيه الوحدة العضوية بين شكله ومضمونه][٥٠]. وإن ابرز سمة من سمات التزام فناني عصر النهضة بالصدق الفني هو جهدهم لتحقيق الوجه الأمثل للعلاقة بين نظراتهم العلمية للفن وبين تطبيقاتهم. ولهذا صَمَّموا أعمالهم الفنية على أساس نظرية المنظور السابقة، ودراسة النسب الرياضية للأشكال والأحجام الواقعية. [وكان مطلب الفنانين والمفكرين الجماليين في ذلك العصر أن يبني الإبداع الفني على نظرية صحيحة تقوم على فهم عميق لروح العصر وعلى معرفة كبيرة به. وقد عدوا أن النظرية الصحيحة هي الولاء للطبيعة، ثم سيادة الطابع العلمي المنهجي الشمولي لنسزعة مطابقة الطبيعة في الفن.

ومن هنا فإن الجديد كل الجدة في عصر النهضة هو أن الفن قد أصبح بكليته دراسة للطبيعة][٥١]. وقد حلت هذه الدراسة محل محاكاة النماذج الفنية للفنانين الكبار لأول مرة على يد **دافنشي**. [وكان هذا تعبيراً عن انتصار نزعة

---

[٤٩] ـ م ـ أوفيسيانيكوف + ر سميرنوفا. المصدر السابق صفحة ٨٩ ـ ٩٠.
[٥٠] ـ م ـ أوفيسيانيكوف + ر سميرنوفا. المصدر السابق صفحة ٩٠.
[٥١] ـ ارنولد هاوزر. المصدر السابق صفحة ٣٠٣.

مطابقة الطبيعة والعقلانية الجديدة على تقاليد العصور الوسطى التي كانت تلزم الفنان الموهوب بتقليد معلمي الحرفة الفنية، حيث كان في تلك العصور ينظر إلى الفن وممارسته كأية حرفة أخرى]"[52].

والأمر الجديد الذي جاء به **دافنشي** هو انه أعطى أهمية كبيرة في الإبداع الفني لمسألة العلاقة بين الفن والشعور، ويعني هذا في أخص ما يعنيه [... ضرورة تحرر الفنان والفن من روح الصنعة الحرفية الآلية، وقد عبّر عنه **دافنشي** بدعوته إلى ضرورة تحرير التلميذ الفنان الموهوب من آلية التقليد والخضوع لمعلميه في الورشات الحرفية الفنية التي كانت سائدة في العصور الوسطى]"[53]. ومن هنا فقد أسهمت دعوة **دافنشي** هذه وغيره من الفنانين في انتقال تعليم الجيل الناشئ للفن من الورشة الفنية إلى المدرسة، وبذلك حل التعليم النظري الأكاديمي محل التعليم العملي. وكان هذا يعني وضع الطبيعة كمثل أعلى محل سلطة كبار الفنانين. وهذا رفض المفكرون الجماليون والفنانون الكبار الوقوف عند حدود الموهبة الفنية، وطالبوا بإغنائها بالدراسة النظرية للوصول إلى سر القانونية التي تحكم الطبيعة وانفعالاتنا بها (دراسة الهندسة والرياضيات والتشريح وكيمياء الألوان). والبحث عن أغوار النفس البشرية وعميق عواطفها وانفعالاتها للوصول إلى سر الأصيل المشترك بين أبناء البشرية جميعاً. [وهذا كله فرض عليهم أن يتحرروا عند تصميمهم لموضوعاتهم الفنية، وعند خلقها تحرراً لا يناقض الواقع ولا ينافي مبدأ الصدق الفني. كما فرض عليهم أن يبحثوا عن تقنيات جديدة تحقق وتسهل عملية الإبداع الفني على النحو الذي يطمحون إليه]"[54].

---

52 — ارنولد هاوزر. المصدر السابق صفحة ٣٦٢.
53 — ارنولد هاوزر. المصدر السابق صفحة ٣٦٢.
54 — ارنولد هاوزر. المصدر السابق صفحة ٣٦٢.

ثالثاً: الحرية والتلقائية، والاستدلال الذاتي للفن

إن أبرز خصائص فن عصر النهضة إذا ما قيس بفن العصور الوسطى هو الحرية والتلقائية غير المألوفة في التعبير، ثم الرشاقة والأناقة، والتناسق، فكل شيء في هذا الفن لامع صاف إيقاعي لحني. [وفيه يختفي الوقار المتحجر الذي اتسم به فن العصور الوسطى، فهنا تحل محل ذلك الوقار طريقة في التعبير الشكلي تتسم بأنها واضحة حية محدودة المعالم. والمبدأ الأساسي الذي يحكم فن عصر النهضة في قمة تطوره هو مبدأ التجانس وقوة التأثير الكلي. أو السعي إلى انطباع عام على الرغم من كل امتلاء التفاصيل والألوان. وهذا يبدو العمل الفني في عصر النهضة على الدوام ـــ إذ ما قورن بالعمل الفني في العصور الوسطى ـــ كلاً تاماً متصلاً، وهو في أساسه بسيط متجانس مهما كان ثراء مضمونه][55].

إن هذه الحرية والتلقائية اللتين اتسم بهما فن عصر النهضة جاءتا تعبيراً عن إرادة التحدي والتفاؤل لدى أناس ذلك العصر، وتعبيراً عن المبادئ الجمالية المشبعة بدورها هي الأخرى بروح التفاؤل وحب الحياة والبحث الدؤوب عن النموذج الأمثل للموضوعات الجميلة: الإنسان (بكبريائه وجماله، وصلابة إرادته، ورقيق عواطفه وحنوه، ونبل مطامحه). والطبيعة (بعذريتها ونقائها وجبروتها وروعتها). ولهذا كان هاجس الفنانين المقلق ـــ كما رأينا ـــ هو البحث الدائم عن الرائع، "الجمال الخارق للمألوف". ويرجع هذا كما يقول **ألبيرتي**: [إلى ظمأ الإنسان الذي لا يروى إلى الجمال، وهذا الظمأ اللامتناهي هو الذي يدفعنا إلى تأمل الحياة، ويدفعنا كما يرى **دافنشي** إلى المحافظة على جمال الطبيعة والإنسان وإلى تأملهما الدائم، الأمر الذي يجعلنا نكتشف الروعة والرقة فيهما حتى في أسوأ الظروف][56]. لقد استوحى الفن الإيطالي في عصر النهضة [فكرة الاستقلال والحرية اللذين تتمتع بهما النفس في الحب، وبدون إدراك هذه الفكرة (فكرة

---

[55] ـــ أرنولد هاوزر. المصدر السابق صفحة ٣٠٨.

[56] ـــ م. أوفسيانيكوف + ر سميرنوفا. المصدر السابق صفحة ٨٥.

الاستقلال والحرية) لا يمكننا فهم روعة الفن الإيطالي. فبسبب هذه الحرية تمكن الفنانون الإيطاليون أن يتحكموا بخصوصية التعبير والوضوح، وبفضل الطمأنينة الداخلية استطاعوا أن يفرضوا إرادتهم على الصورة وأن يتعاملوا مع الجمال واللون بحسب مشيئتهم، [... وحتى في تمثيلات الواقع التي تقيدوا بها بأكبر قدر من الدقة والتي كانوا فيها مشدودين إلى الأرض، وكل هدفهم في الظاهر على الأقل أن يرسموا صورا شخصية — جاءت إبداعاتهم كأنها آتية من شمس أخرى ومن ربيع آخر، فهي أشبه بورود تزهر وتتفتح في السماء، وإن ما يعنيهم في الجمال ليس جمال الهيئة فحسب، ليس الاتحاد الحسي للنفس والجسم. هذا الاتحاد المنتشر في كل أجزاء الجسم، وإنما هو سمة الحب والتصالح الملازمة لكل وجسه، لكل شكل، لكل فردية][٥٧].

وكان يترافق مع هذه الحرية والتلقائية سمة أخرى هي أبرز وأهم وأوضح ما تميزت به الآراء الجمالية والوعي الفني، ونقصد بها سيادة النزعة الذاتية في الفن وعند الفنان بوصفه إنسانا موهوبا مبدعا، وليس آلة يحركها مالكوها "أولو الأمر" [وهنا بدأ الفنانون يحترمون عملهم، ويعملون على خلق موضوعات فنية لا تخضع للمقاييس التي كان يفرضها الحكام ورجال الدين في القرون الوسطى. فالإبداعات الفنية أصبحت تلقائية لا تلتزم أيضا بالمقاييس التي كان يفرضها معلمو الحرف والورشات الفنية، وأصبح الفنان مالكا لاستقلاله الذاتي، وخير من عبر عن نزعة الاستقلال هذه **ميكلانجلو** الذي احترم فنه بوصفه إبداعا وخلقا، وليس بوصفه حرفة يدوية، إذ كان يقول عن نفسه: إنه يصور بالعقل وليس باليد. وكان خير ما يتمناه هو أن يبعث الحياة في كتل الرخام بسحر بصيرته][٥٨].

---

٥٧ — هيغل — فن الرسم. المصدر السابق. صفحة ١٢١.

٥٨ — أرنولد هاوزر. المصدر السابق صفحة ٣٦٧.

إن شعور الفنان باستقلاله الذاتي كان ينبع من شعوره العميق بالمسؤولية نحو فكرته المتفـــردة الجديدة التي تستبد به ولا شيء يستبد به غيرها، ونمـــو مواهبه التي كان يرى فيها عبقريته الفنية الفائقة لقدرات البشر العاديين.

[وفكرة الحرية والاستقلال الذاتي لدى فناني عصر النهضة كانت ترتبـــط بفكرة العبقرية، (الموهبة) من حيث أن شخصية الفنان لا تخضع إلا لذاتها وتعلـــو على التراث والقواعد، وإنها أعظم ثراء وعمقاً من العمل الفني ذاتـــه ويســـتحيل التعبير عنها تعبيراً كافياً في حدود أي قالب موضوعي][59].

[وفكرة العبقرية بوصفها هبة إلهية وقوة خلاقة فطرية وفردية كاملـــة، لم تظهر لأول مرة إلا في عصر النهضة، وبقيت غريبة على العصور الوسطى الـــتي لم تعترف بقيمة مستقلة للأصالة والتلقائية الذهنية][60]. ففي العصـــور الوســـطى لم يكن هناك وجود لفكرة العبقرية ولا للرغبة في الأصالة، ولم يكن الفـــن ســـوى تصوير لما هو إلهي، والفنان هو مجرد وسيط يتجلى من خلاله العالم الأزلي الخارق للطبيعة، وبالتالي استحالة أن يكون هناك مجال للاستقلال في الفن أو لامتـــلاك الفنان فعلياً لعمله.

إن مطلب الاستقلال الذاتي للفن يساوي مطلب احترام العبقرية وكلاهمـــا يعبـــر عن الفكرة القائلة بأن الأشكال الثقافية ـــ ومنها الفن ـــ مســـتقلة عـــن القوانين الخارجية. وتتسم تلك الأشكال بأنها نتاج العبقرية القادرة على الإبـــداع وتجاوز كل ما هو ثابت وسكوني وميت ومغلق.

---

[59] ـــ أرنولد هاوزر. المصدر السابق صفحة ٣٦٨.
[60] ـــ أرنولد هاوزر. المصدر السابق صفحة ٣٦٩.

رابعا– أنسنة الموضوعات الدينية "جدلية الواقع الحي والتدين العميق".

إن الاستقلال الذاتي للفن ـــ الذي أشرنا إليه سابقا ـــ كان يعني بالنسبة إلى جماليي عصر النهضة وفنانيه مجرد الاستقلال عن ميتافيسزيقا الكنيسة. ولم يكن يعني الاستقلال المطلق الشامل عن مفهوم التدين العميق والروحانية التي يطرحها الدين. فالشعور بالدين لم يكن غائبا كليا، ولم تكن نزعة المعاداة للإيمان الديني هي السائدة، [ففن عصر النهضة كان يهاجم رجال الدين، وفهمهم للدين، ولم يكن يهاجم الكنيسة بوصفها مؤسسة دينية روحية. واستقراء السيرة الذاتية للفنانين الكبار ولأعمالهم الفنية، يجعلنا نؤكد عدم غياب الشعور الديني لديهم][٦١].

والأمر الهام هنا هو أن فناني عصر النهضة استطاعوا أن يؤنسنوا الموضوعات الدينية وينزلوا بها من عالمها السماوي إلى عالمها الأرضي ـــ الدنيوي. ونقصد بذلك أن جملة عواطف الإجلال والحب والتقديس للشخصيات الدينية، (العذراء، المسيح، الحواريين، القديسين، الكنيسة) التي تشكل جوهر التدين العميق، قد تم التعبير عنها من خلال ذاتية الفنان الداخلية الحية بمشاعرها الدينية، فقد جاهد الفنان هنا لكي يحقق الاتساق بين تلك الذاتية الحية، ومشاعرها الدينية، وتعدد موضوعاتها، وتمظهراتها الخارجية والجسدية. [فنجد أن **رافاييل سانزيو، وميكلا نجلو، وليوناردو دافنشي**، وكل الفنانين الآخرين الذين عالجوا موضوعا دينيا واحدا، مثلا، (العذراء الوالدة الطاهرة) قد حققوا إلى أبعد الحدود عمق الإفصاح، عن تلك الذاتية الداخلية، التي جسدها الفنانون في الجمال الجسدي، والجمال الروحي، والعظمة والرشاقة. كما نجد في لوحاتهم الأخرى ـــ التي تناولت شخصيات دينية أخرى ـــ العمق في الحياة الروحية، والامتلاء

---

[٦١] ـــ أرنولد هاوزر. المصدر السابق صفحة ٣٠٤، ٣٠٥، ٣٧٢.

والعظمة والرشاقة، وعمق النفس الإنسانية التي تنطق بها كل قسمة من قسمات أي شخصية يرسمونها]"[٦٢].

ولتحقيق ذلك الإفصاح عن عمق تلك المشاعر فقد صمم فنانو عصر النهضة موضوعاتهم الدينية تصميماً فنياً جديداً، فادخلوا على تلك الموضوعات الواقع الحي للحياة الروحية والجسمية التي حركوا بها أشخاصهم وأحيوها [... فمن جهة الروح تتجلى هذه الحياة في الصفاء الطبيعي، ومن جهة الجسم تتجلى في الجمال المناظر للشكل الحسي الذي يبشر بما هو كذلك، أو بما يجب أن يكون، كشكل ممتلئ بالجمال، بالبراءة ، والفرح والعذرية، ولطف المشاعر والعواطف الطبيعية، ونبل النفس المنفتحة على الحب.

وعندما يضاف إلى هذا الجمال الطبيعي التسامي والداخلية المفعمة بالدين، وبروح الورع العميق يقوم الاتساق بين الشخص الممثل وتعبيره، وبفضل هذا الاتساق — وإذا ما وصل إلى درجة الكمال — يتحقق هذا المثال الخالص والصافي للفن]"[٦٣]، ولهذا نلاحظ: أن الوضوح المبهج والمتعة اللذين يوفرهما الفن الإيطالي في عصر النهضة — الرسم خاصة — إنما سببهما التطابق الذي يكاد يبلغ درجة الكمال — بين الداخلية المتدينة والأشكال التي تتجلى فيها.

لقد استطاع فن عصر النهضة (الفن الإيطالي) بتوجهه نحو الواقعية والحياة المتحررة المرحة أن يحقق تكيفاً أعمق بين المضمون الديني والأشخاص والأشكال الإنسانية التي تعبر عن ذلك الموضوع. ومع دخول العنصر الدنيوي — الإنساني الواقعي، إلى الفن كان يختفي الجلال القدسي الذي كان يسم بميسمه الطور السابق لفن عصر النهضة. [فالتمثيل النمطي للمسيح وللحواريين، ولأهم الأحداث المروية في الأناجيل، راح يتراجع. بينما تعددت بالمقابل موضوعات

---

٦٢ — هيغل. **فن الرسم**. المصدر السابق صفحة ١١٧ — ١١٨.

٦٣ — هيغل. فن الرسم. المصدر السابق صفحة ١٢٣.

أخرى مثل حياة القديسين العصريين، واليقظة المباغتة لوعي القداسة، ودخولهم إلى حياة الورع والعفة، إلخ... فالموضوعات الدينية لم تحذف بشكل نهائي، ولكن النظرة إليها اختلفت، فعولجت تلك الموضوعات الدينية بطريقة أكثر إنسانية وطبيعية وواقعية. فالعذراء مع طفلها كموضوع أثير يمثل في جو حميم من الإلفة العائلية والحنان، والإنسانية والعاطفة العميقة[٦٤].

فعلى يد **تومازو دي سرجيو فاني (ماساشيو)** (١٤٠١ ــ ١٤٢٩) ثم **إنجليكو دافيوسولي**، تم تمثيل المضامين الدينية في الأشكال الحية للهيئة البشرية، واشتد الميل إلى التعبير الحي عن القسمات الإنسانية فقد حاول **ماساشيو** في موضوعاته الفنية وتصميماته أن يبرز العظمة والرجولة عبر العلاقة الجدلية الموحية، بين المنير والمعتم، وعبر دراسته لتكور واستدارة الأشكال. وحاول **فيوسولي** تحت تأثير الحب الديني أن يظهر النفس وقدسيتها، وأن يبرز مختلف الفروق الدقيقة في سحر ومدلول أشكال الوجه الإنساني وتجولاتها من بعضها إلى بعض، والعلاقات التي تربط بعضها ببعضها الآخر. وأن يهتدي إلى الرابط الداخلي المحايث لقسمات الوجه الإنساني.

وبالتوازي مع اقتراب الديني من الواقعي أصبحت موضوعات الفنانين هي القديسين المعاصرين، والرجال المعاصرين والأمراء، [أي أن الفن بدأ هنا يجذب إلى دائرته موضوعات ذات واقعية وحضور أكثر أصالة، وبعد أن كان الهدف الأوحد للفن هو التعبير عن الوجد الديني أصبح فيما بعد يقرن الموضوعات الدينية الخالصة بموضوعات مقتبسة من معين الحياة الدنيوية. ومن هنا كان يتم التصالح الروحي (الديني) مع الواقعي (الدنيوي)][٦٥]. وهذا التصالح بدأ يفرض نفسه على الفن بإلحاح. وقد عبر الفنانون عن هذا الوضع بأن أخذت المناظر الطبيعية

---

٦٤ ــ هيغل. فن الرسم. المصدر السابق صفحة ١٢٥.

٦٥ ــ هيغل: **فن الرسم**. المصدر السابق. صفحة ١٢٧ ــ ١٢٨.

والشخصيات المهمة من العلماء ورجال الدولة تحتل مكانها في اللوحات التي تمثل أوضاعاً ومواقف دينية، وعلى الرغم من أن الجانب الروحي للمضمون الديني قد بقي يشكل الأساس في التصاميم والموضوعات الدينية، إلا أنه لم يعد تعبير الروح معزولاً، ولم يعد موجوداً لذاته، بل أصبح مرتبطاً بالحياة الواقعية الأوسع نطاقاً، أي بالحياة الدنيوية.

إن جدلية الواقع الحسي، وتدين النفس الداخلي فرض على الفنانين ضرورة التوصل إلى توافق متساوق بين الداخلية العميقة ووقار النفس المفعم بالتدين وتساميها من جهة، وبين حس الحياة الحاضرة الروحية والجسمية للأشخاص والأشكال من الجهة الثانية. ومن أنبغ الذين نجحوا في تحقيق هذا التوافق المتساوق بين الداخلية العميقة للتدين، والواقع الحسي، كسان **ليوناردو دافنشي**، الذي عرف بعبقريته الفذة كيف يصمم بجلال موضوعاته الدينية (أشخاصه)، ويضفي عليها في الوقت نفسه تعابير الصفو الهادئ والباسم في الإيماء ورشاقة الحركات غير المتجردة من العظمة التي يقتضيها احترام الدين وحقيقته.

[أما **رفاييل** فقد نجح إلى أبعد الحدود في تحقيق أكمل ما يمكن أن يقال في هذا المجال، فاستطاع أن يجمع بين الشعور الأسمى والعاطفة الأكثر توافقاً مع متطلبات الكنيسة ورسالة الفن الدينية، وبين معرفة مثلى بتظاهرات الطبيعة، واحترام وحب لها بكل حيوية أشكالها وألوانها][٦٦]. والسحر الخفي والفتنة الجذابة في ابداعات **رفاييل** الفنية لا يفسران إلا بعمق الشعور وحنو العاطفة. لقد استلهم **رفاييل** جمال أشكال النحت اليوناني التي قامت على مبدأ الجمال الحر، وحرص على أن يثبت في مبدأ الجمال الحر الحياة الفردية الحسرة، والعمق التعبيري، والنضارة الهادئة والاتقان في التنفيذ. ومن هنا جاءت معلمية **رفاييل** في إعداد

---

[٦٦] ـ هيغل المصدر السابق . صفحة ١٣١.

جميع هذه العناصر والتركيب بينها، مما أتاح له أن يصل إلى درجة عالية من الكمال في ابداعه الفني.

[وأما **كوريجيو** فقد استطاع عبر جدلية المعتم والمنير أن يعبر عن العواطف والمشاعر ورهافة الأشكال والحركات والتجميع، وكذلك الأمر عند **تسيانو** حيث نجد في موضوعاته الفنية غنى الحياة الطبيعية، والألق الوضاء، ودفء اللون وحرارته][٦٧]. وهذا ينسجم مع نفس **كوريجيو** الدينية والروحية المفعمة بالجمال والبراءة الباسمين اللامباليين.

لقد استطاع هؤلاء الفنانون الكبار أن يرتقوا بفن عصر النهضة إلى الأوج الذي لم يدركه إلا الإيطاليون ولمرة واحدة في مجرى التطور التاريخي للفن.

---

[٦٧] ــ هيغل المصدر السابق صفحة ١٣١.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

الفـــصـــل الـــثـــامـــن

التفكير الجمالي في عصر التنوير والقرن التاسع عشر

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

مقدمة

يمثل عصر التنوير مرحلة هامة في تاريخ أوروبا المعاصرة. ففكره استمرار وتطور لفكر عصر النهضة السابق، وبشكل القاعدة الأساسية لنهضة أوروبا المعاصرة في جميع الميادين. ففيه تطورت البرجوازية التي ولدت سابقا في عصر النهضة تطورا كبيرا لا سيما في نضالها ضد الإقطاعية، وقد نجح هذا النضال بسبب أحداث ثلاثة. كان اثنان منها قد سبقا التنوير ونقصد بهما: [أولا: الإصلاح الديني في ألمانيا في القرن السادس عشر الذي كان يعكس واقع الصراع بين البرجوازية والإقطاعية. وثانيا الثورة الإنكليزية في القرن السابع عشر بقيادة كرومويل. وأما الحدث الثالث فهو الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩][1] التي جسدت ثمرة لفكر عصر التنوير نفسه، حيث حطم الجزويت (اليعاقبة) الملكية ونظامها الإقطاعي.

إن هذه التغيرات في ميدان الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، [قد أدت إلى تغيرات في تصورات الناس لعالمهم بشكل عام. ولمفهوم القيم الجمالية والفنية بشكل خاص][2]. ونلاحظ في فكر التنوير بعض الاختلافات التي كانت تؤدي بدورها إلى خلق بعض الاختلافات في آراء المفكرين الجماليين. وإن هذا الفكر في صيغته الفلسفية العامة والجمالية الخاصة كان يعبر عن الواقع الاجتماعي لهذا البلد أو ذاك، وعن طبيعة المرحلة التي كانت تمر بها تلك المجتمعات.

وسوف نشير الآن ولاحقا إلى خصوصية هذه الاختلافات عند الحديث عن التفكير الجمالي لدى الإنكليز والفرنسيين والألمان.

---

[1] - ف.فولغين، فلسفة الأنوار، ترجمة هنريت عبودي، دار الطليعة، بيروت، ط١ ١٩٨١، ص: ١٠.

[2] - ف.فولغين، المصدر السابق، نفس المعطيات، ص: ٨.

أولاً: التفكير الجمالي لدى المتنورين الإنكليز:

نلاحظ في فكر المتنورين الإنكليز ميلهم إلى التوفيقية والاعتدال والرغبة في المصالحة. ثم ميلهم إلى الواقعية والتجريبية في تحديد العوامل المادية الفاعلة في الظواهر الطبيعية والإنسانية،[وهذا كله يعكس واقع المجتمع الإنكليزي الذي كان يميل إلى المصالحة بين الأرستقراطية والبرجوازية، ثم بين النظام الملكي المطلق وبين الشعب][٣].

كما أن النظر إلى القيمة والحقيقة على أساس النزعة النفعية السائدة قد وسم بميسمه التفكير الجمالي لدى المفكرين الجماليين الإنكليز آنذاك، فنلاحظ أن أهم خصائص التفكير الجمالي لديهم هي: أولاً الدفاع عن المبادئ التجريبية التي فهمت الجمال وحللته تحليلاً واقعياً. وثانياً معاداة النزعة الدينية للفن حيث رأت أنه يؤدي إلى الإفلاس، وينمي الكسل، ويلهي عن الصلاة والعمل. وثالثاً: النظرة الغائية للفن بوصفه فقط موجهاً إلى الأخلاق الحميدة][٤].

وقد وجد التفكير الجمالي لدى المتنورين الإنكليز أسسه عند هوبز، ولهذا نرى من الضروري الإشارة إلى آرائه وإن كان لا ينتمي إلى القرن الثامن عشر.

هوبز (١٥٨٨ - ١٦٧٩):

لقد بنى هوبز أفكاره الجمالية على أساس نظريته العامة في المعرفة ورأى أنّ مصدر المعرفة الإنسانية هو الإحساس،[إذ لا يوجد تصور في عقل الإنسان إلا وسبق وجوده كليا أو جزئياً في أعضاء الحس][٥] وعلى هذا الأساس يقرر هوبز

---

[٣] - Karel Petrél. Anglick y Materialis mus v17 stol. Praha 1965. Str 75.

[٤] - Jan Mleziva – Esthetika. úmèni úfilezofú 18 – 19 stol. Praha 1968. Str 27.

[٥] - عبد الرحمن بدوي، الموسوعة، ج٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤، ص: ٥٥٨.

بأن تلازم الخيال والإدراك الحسي هو الشرط الضروري لخلق كل الأنواع الفنية. فالإدراك هو الذي يقدم مادة التصور الحسية للخيال. [وكل خيال له أساس مادي واقعي، فالخيال هو التصور الباقي بعد زوال المؤثرات المادية(الصوت، اللون، الطعم، الرائحة، الحرارة) على أجهزة الإحساس (السمع، البصر، الذوق، الشم، اللمس) وهذا التصور الباقي(الخيال) يضعف بالتدريج بعد عملية الإدراك. وكل أنواع الخيال قد تكونت عبر التأثيرات المادية الخارجية على أجهزة الإحساس، وبقيت صورها في الذاكرة بعد زوال تلك المؤثرات، وإن المخيلة بمعونة الذاكرة تقوم بتركيب كل أنواع الخيال المختلفة، والعقل ينظم الصور الخيالية ويضبطها، وبدون ضبط العقل يغدو الخيال هلوسة][٦] ومن هنا فإن التخيل في أشكال الإبداع الفني كافة هو تخيل منظم، وهو شكل من أشكال المعرفة، ولكنه أدنى وأبسط أشكال المعرفة.

وإذا كان هوبز على أساس المعرفة الحسية يفسر الإبداع الفني. فإنه في الوقت نفسه ومن جهة ثانية يفسر التلقي الجمالي أو التذوق الجمالي على أساس نفعي. فيرى أن مفهوم الجميل يكتسب دلالته من علاقته بالإنسان فقط. [فالإنسان بطبعه أناني، ويحب المحافظة على ذاته.؟ وهذا يدفعه إلى حب التمتع بمباهج الحياة ولذاتها][٧] ومن هنا تغدو في رأيه جميع الأشياء موضوعات لأهدافنا ومطامحنا، فالأشياء التي تبدو لنا مفيدة ونافعة ونظن أنها تحقق أمانينا نظهرها على أنها خيرة وجميلة.

وعلى العكس فالأشياء الأخرى التي تبدو لنا ضارة ومؤلمة وتخيب آمالنا نظهرها على أنها شر وقبح. وعلى هذا الأساس يعرف هوبز الجمال بأنه[مجموع

---

١ - عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة ج٢، المصدر السابق، ص: ٥٥٩.

٢ - Karel Petrèl – Anglicky Malerialismus 17 stol. Praha 1965. Stra.76.

صفات الشيء التي تقدم لنا أساساً لكي نعد هذا الشيء خيراً لنا، إنه الدلالة على الخير المقبل، فإذا توسمنا الخير في سلوك أو عمل سمّيناه جميلاً، وإذا توسمناه في شكل سميناه أيضاً كذلك لأننا نتوخى اللذة به عن طريق التخيل فقط قبل أن نحصل على الخير المقبل][8].

ويرى هوبز أن تصورنا للخير واللذة في الموضوع الجميل يكمن في التجانس الذي يتحقق فيه.[فالتجانس بين الأنغام في الموسيقى، والألوان في التصوير، والكلمات في القصيدة، يخلق فينا الشعور باللذة والفرح][9]. وهكذا فإن مفهوم الجمال، والتلقي الجمالي، والمتعة الجمالية كلُّها مرتبطة بالشعور بحب الذات، وبالميل إلى التمتع باللذة بوصفهما صفتين أساسيتين في طبع الإنسان. ولكن طريقة إشباعهما تتغير بتغير ثقافة الإنسان وتغير زمانه ومكانه، وبالتالي تتغير نظرة الإنسان إلى الخير واللذة، ويترتب على هذا كما يرى هوبز أن يتغير مفهوم الجمال في كل زمان ومكان. وإن الجمال له صفة ذاتية نسبية وليست له صفة موضوعية ومطلقة.

جون لوك (١٦٣٢ – ١٧٠٤):

لم يكتب لوك في الواقع أي بحث جمالي، ولكن لا بد من الإشارة إليه، لأنه مؤسس التنوير الإنكليزي، وصاحب نظرية معرفية في الفلسفة سيعتمد عليها الجماليون الإنكليز. تقول نظرية لوك المعرفية:[إن طريق الإنسان في الحصول على المعرفة وفهم الواقع، والوصول إلى الحقيقة هي التجربة فقط. وإنه لا توجد أفكار فطرية أصيلة(A priore)، بل كل الأفكار مكتسبة، والتجربة هي مصدر جميع

8- Karel Petrèl - Anglicky Malerialismus 17 stol. Praha 1965. Stra.76.

9- Karel Petrèl – Anglicky Malerialismus 17 stol. Praha 1965. Stra.76.

الأفكار. وعقل الإنسان يشبه صفحة بيضاء لم يرتسم عليها شيء، ولكن بالتجارب والخبرات اللاحقة ترتسم عليها شتى أنواع المعرفة][10]. إن نظرية لوك هذه كما أشرنا قد أصبحت أساسا للمتنورين الإنكليز لتحليل بعض المفاهيم الجمالية مثل: التذوق الجمالي، والجميل..إلخ. ومع ذلك فقد تعامل لوك على الفن،[و لم يهتم إلا بمسألة واحدة هي التربية الفنية، وقد نظر إلى هذه المسألة من وجهة نظر الأخلاق البرجوازية الإنكليزية في عصره. فذهب إلى أن فهم دوافع السلوك الإنساني يجب أن ينبني على الفهم الصحيح للرغبات الذاتية الفردية. وجميع المفاهيم الأخلاقية تكتسب بالتجربة][11] وهذه الأخيرة تثبت أن الإنسان يهدف إلى السعادة الذاتية التي يمكن الحصول عليها في حالة واحدة فقط هي عندما يهتم الإنسان بمصالح الآخرين. ولهذا فالتربية الجمالية عنده يجب أن تحقق هذا المطلب فقط.[وإنه لا يجوز تعليم الأطفال الموسيقا والشعر والرسم إلا إذا كانت الغاية منه تحقيق المنفعة العملية، ومساعدة الإنسان النبيل على النجاح في مشاريعه الاقتصادية المربحة][12].

لقد عبرت آراء لوك هذه عن موقفه بوصفه ممثلا للطبقة البرجوازية في عصره التي كانت تعادي الفن والجمال، ولا ترى فيهما أي منفعة اقتصادية.

هيوم (١٧١١ - ١٧٧٦):

كتب هيوم مجموعة من الأبحاث الجمالية تناولت التذوق الجمالي، والتراجيديا، والبلاغة، وذهب في تلك الأبحاث إلى أن الأساس الوحيد الذي يقوم عليه الجمال هو الذاتية والنسبية، وليس له أي أساس موضوعي واقعي، فالجمال

---

[10] - عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفةج٢، المصدر السابق، ص: ٣٧٤.

[11] - Karel Petrèl – Anglicky Malerialismus 17 stol. Praha 1965. Stra.80.

[12] - Karel Petrèl – Anglicky' Malerialismus 17 stol. Praha 1965. Stra.80.

ليس صفة الأشياء ذاتها، بل هو حالة شعورية موجودة فقط في ذهن المتلقي، وكل إنسان يتذوق الجمال تذوقاً خاصاً به][13]. فقد يلاحظ إنسان ما القبح في موضوع ما، بينما يرى إنسان آخر الجمال في الموضوع نفسه،[فتذوق الجمال إنما ينبع من المشاعر الذاتية الخاصة بهذا الفرد أو ذاك][14]، وهذا التذوق عند الفرد نفسه يتغير بحسب حالة الجسم الصحية أو المرضية، ولهذا لا يمكن بحسب تعدد الذوات وتنوع تذوقها الوصول إلى رأي واحد حول مفهوم الجمال. وهكذا فإن هيوم بوضعه المبدأ الذاتي الفردي كأساس لفهم مبادئ الجمال والقيم الجمالية قد هدم كل المبادئ التي يمكن أن يقوم عليها الجمال بوصفه علماً.

إدموند بوركه (١٧٢٩ – ١٧٩٧):

هو أكبر فلاسفة الجمال الإنكليز في عصر التنوير، حيث تمثل لديه نضج الميل الحسي في علم الجمال. وقد كان تأثيره كبيراً على بعض الجماليين المتنورين الألمان، على الرغم من معارضة الاتجاه الرومانسي لآرائه.

لقد بنى بوركه فهمه للتذوق الجمالي على أساس الحس المشترك الواحد عند جميع البشر، [وذهب إلى أن البشر جميعاً يتساوون في التذوق الجمالي، لأن مصدر هذا التذوق هو الحواس ذات البنية الواحدة عند جميع البشر. وإرضاء جميع الحواس عند جميع الناس سواء أكانوا عظماء أم وضيعين، متعلمين أم أميين هو واحد لا يتغير][15].

لقد حاول بوركه أن يطبق نظرية المعرفة الإنكليزية (التجريبية ــ الحسية) على تحليل الإحساس بالجمال،[فذهب إلى أن جميع المشاعر تنشأ من التجربة.

---

[13] – نايف بلوز، علم الجمال، مطبوعات جامعة دمشق ١٩٨٣، ص: ١٨ – ١٩.

[14] – نفس المصدر السابق.

[15] Jan Mleziva – Esthetika. ùmèni ufilezofù 18 – 19 stol. Praha 1968. Str 45.

وجميع أعضاء الحس ذات بنية واحدة عند جميع الناس، وبالتالي فإن الاحساسات واحدة عند الجميع. وإذا كانت هناك فوارق فهي في الدرجة الكمية وليست في الكيفية، وهي ليست مهمة، فالنور الذي أراه تراه عيون البشر الآخرين أيضاً، وقد يوجد تفاوت في شدة الإحساس بالنور، ولكن هذا التفاوت ليس مهماً، والشيء نفسه يقال في الشعور بالاحساسات الأخرى (بالبرودة والرائحة والصوت والحلاوة).][16] والبشر الذين يستمعون إلى سيمفونية رائعة يجمعون على روعتها وعلى شعورهم بالمتعة بسماعها. وهذا هو الأمر مشترك بينهم أي شعورهم بالمتعة واللذة، وهذا الشعور مبني على القانونية الفيزيولوجية والسيكولوجية الخاصة بأعضاء الجسم البشري. ولكنهم يتفاوتون في درجات شعورهم بتلك المتعة. وهذا التفاوت راجع إلى تفاوتهم في الحكم العقلي، وفي ثقافاتهم وعاداتهم وتقاليدهم، ثم اختلافهم في قواهم الجسمانية. وهذا التفاوت ليس مهماً، فهو حالات شاذة، والاستثناء الشاذ يسوغ التعميم الموحد ولا يلغيه.

وإلى جانب الشعور الواحد عند البشر يرى بوركه: [أنه توجد خاصتان أخريان توحدان المشاعر وهما: القدرة على التخيل، والقدرة على الحكم العقلي. فقوة التخيل تساعد الناس على تصور اللوحة وما تحتويه من أشكال وأجسام وتتابع توزيعها، وتدرج الألوان فيها، واللذة التي نحصل عليها تأتينا عن طريق الخيال وتتميز بأنها واحدة عند جميع الناس][17].

وأما قوة الحكم العقلي فعن طريقها تتشكل مشاعر الحب والألم والخوف والغضب والفرح وهي كلها مرتبطة بأخلاق الناس وصفاتهم وسلوكهم.

---

16 Jan Mleziva – Esthetika. ùmèni ùfilezofù 18 – 19 stol. Praha 1968. Str 50

17 Jan Mleziva Esthetika. ùmèni ùfilezofù 18 - 19 stol. Praha 1968. Str 50

وعلى هذا الأساس يرى بوركه[أن التذوق الجمالي ينشأ عن نشاط قوى الإنسان الثلاث التي أشرنا إليها وهي قوة الإحساس، وقوة التخيل، وقوة الحكم العقلي، وعلى هذا الأساس النفسي أو بالتخصيص على أساس علم النفس التجريبي، حلل بوركه مقولتي الجمال الشهيرتين والشعور بهما وهما (الجلال والجمال)][١٨].

ورأى أن في الطبيعة البشرية نزعتين تختلفان في الجوهر،[أولاهما نزعة المحافظة على الفردية وحب الذات، وأخراهما الميل إلى الحياة الاجتماعية، والشعور بالجلال يقوم على النزعة الأولى، والشعور بالجمال يقوم على النزعة الثانية. فالجميل هو كل موضوع يتحقق فيه الانسجام والتناغم، ويكون بمقدورنا إلفته، وتخلق معايشتنا له فينا ضرباً من الغبطة، ويحقق لنا التوازن والانسجام مع الآخرين، وأما الجليل فهو جمال خارق للمألوف يثير فينا ضرباً ممتعاً من الرهبة][١٩] ونتمنى لو تدوم طويلاً هذه المتعة في الرهبة، كما نتمنى لو يكون أحدنا هو موضوع الرهبة الممتعة للآخر، أي لو نتشبه بالعظيم، بالعبقري، بالقديس. فكل ما يبدو لنا غير مألوف ويثير فينا رعشة لذيذة من الخوف (الشلال الساقط من علو شاهق، وعلو موج البحر المتعاظم يصارعه سباح بارع، وهوة الوادي السحيقة، والعبقرية الفذة في مجتمع غبي، والبطولة الخارقة في مجتمع خانع) كلها أمور جليلة. وكل تجاوز لما هو معتاد، أي خارق للعادة في الزمان والمكان، أو النور أو اللون، يثير فينا لذة الشعور بالجلال.

لقد أثر بوركه كما أشرنا على المفكرين الجماليين الألمان، وبشكل خاص على هيردر وكانط، وإن تحليل كانط لمقولتي الجلال والجمال لا يختلف كثيراً عن

---

[١٨] – أ.أوفسيا نيكوف + ر.سمير نوفاء موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب باسم السقا، بيروت ١٩٧٩، دار الفارابي، ص: ١٣٥.

[١٩] – المصدر السابق، ص: ١٣٦.

تحليل بوركه. ولكن نقصا يكمن في تفكير بوركه الجمالي هو نظرته إلى الإنسان بوصفه مالكا لبنية نفسية ثابتة لا تخضع لتغيرات العوامل الاجتماعية في كل عصر.

ثانيا: التفكير الجمالي عند المتنورين الفرنسيين:

كان تفكير المتنورين الفرنسيين من أهم العوامل المساعدة على نجاح الثورة الفرنسية في قضائها على النظام الملكي الإقطاعي. [ففي النصف الثاني من القرن الثامن عشر انهارت الإقطاعية، وبدأت تنمو الطبقة البرجوازية، وجاء تفكير المتنورين الفرنسيين تعبيرا عن مطامح هذه الطبقة وعن عقليتها الجديدة][20] وأخضع هؤلاء المتنورون كل ما يخص الإنسان والمجتمع للعقل النقدي الذي غدا عندهم المعيار الوحيد للحكم على صلاحية أو فساد كل ما يتعلق بالمجتمع والإنسان، وقد استخدموا في هذا النقد العقلاني كل تراث عصرهم من العلوم الطبيعية، والفلسفية، وكل الفنون (الأدب، المسرح، التصوير، إلخ) [التي جاءت بدورها تعبيرا عن الأفكار الجديدة (نقد الكنيسة، والدولة، الإيمان بالتقدم المستمر، تقديس العقل والعلم، تقديس النضال من أجل الحرية)][21]. وقد تجلى كل هذا عند مونتسكيو، وفولتير، وديدرو، وروسو، وغيرهم.

مونتسكيو (١٦٨٩ - ١٧٥٥):

انطلق مونتسكيو في آرائه الجمالية من فلسفته العامة، وآرائه الاجتماعية، ورأى أن كل ما هو موجود له قوانينه الخاصة، [فالقوانين موجودة في عالم ما

---

20 Jaroslav Vesly. Francouzsky Materialismus v18 stol Praha 1965. Str 38.

21 ف.فولغين، فلسفة الأنوار، ترجمة هنريت عبودي، دار الطليعة، بيروت ط١، ١٩٨١، ص: ٤٨.

فوق الطبيعة، وفي العالم الطبيعي، والمجتمع الإنساني][٢٢] وبالتالي فهذه القـــوانين موجودة في الفن.

لقد كتب مونتسكيو بمساعدة ديدرو بحثاً أعده للموسوعة بعنوان /تجربـــة حول تذوق الإبداع الطبيعي والفني/ وفيه أعطى كبقية المتنورين الفرنســيين دوراً كبيراً للفن بشكل عام وللمسرح بشكل خاص، في التربية الأخلاقية والسياسية.

[والتربية أيضاً لها قوانينها وترتبط بالاتجاه السياسي. فالملكيـــة موضوعـــها الشرف، والجمهورية موضوعها الفضيلة، والاستبداد موضوعه الخوف][٢٣] وعلى هذا تكون التربية الفنية بحسب النظام السياسي القائم خاضعة ومســـخرة لخلـــق الإنسان الذي يؤمن ويدافع عن مثل وقيم هذا النظام السياسي أو ذاك. ومن هنـــا [هاجم مونتسكيو الاستبداد السياسي والديني اللذين وقفا ضد الفن، ولأنه ربـــط الفن والإبداع الفني بالنظام السياسي وبالواقع الاجتماعي، قرر أن من المســـتحيل ولادة الفن في ظل الاستبداد...وكان يرى أن الموسيقا تثير في النفـــوس مشـــاعر الوداعة والحنان واللطف، وإن الشعر والرسم والنحـــت والعمـــارة والموســـيقا والرقص ومختلف أنواع الفنون، وكل إبداعات الطبيعة الجميلة تخلق فينا الشـــعور بالغبطة والسرور][٢٤] وعلى هذا الشعور ينبني معنى تذوقنا للجمال. ودرجة المتعة الروحية عنده هي المقياس للحكم على روعة الإبداع الفني، أو روعة الإبـــداع في الطبيعة. ويرى أنه لا يوجد أي تناقض بين المتعة الروحية، التي يولدهـــا فينـــا الجمال، والمنفعة المادية، [لأننا عندما نشعر بالغبطة أثناء مشاهدتنا لشـــيء مفيـــد نصفه بالجودة. وعندما نشعر بها أثناء مشاهدتنا لشيء ليست له أي فائدة ماديـــة

---

[٢٢] – إميل برهييه، تاريخ الفلسفة، القرن الثامن عشر، ترجمة جورج طرابيشـــي، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٣، ص: ٨٠ ٨١.

[٢٣] – ف.فولغين، المصدر السابق، ص: ٥٧.

[24] Jan Mlczva Esthetika, umeni Ufilozofû .18 - 19 stol str 83.

فإننا نصفه بالجمال، فلا يوجد تناقض في الشعور بالغبطة، بل يوجد فارق في كيفية الشعور باللذة المادية، والشعور بالمتعة الروحية عند تذوق الجمال][25] وهذا يعني أن مونتسكيو لا يضع الجمال في موضع مضاد للمنفعة المادية. وعندما حاول مونتسكيو أن يضع شروطا موضوعية لتعريف الجميل فقد [اهتدى بآراء بوركه في تحليل المتعة الروحية الناجمة عن تذوق الجمال والفن تحليلا نفسيا، وذهب إلى أن النفس تحب النظام والتناظر والتنوع][26].

فولتير (١٦٩٨ – ١٧٧٨):

أعطى فولتير دورا كبيرا للخيال في الإبداع الفني،[وما أبدعه خياله في فن الدراما والرواية الفلسفية والشعر، استخدمه سلاحا في هجومه على النظام الإقطاعي وعقليته المسكونية المغلقة][27]، ونظر إلى الفن نظرة عقلانية،[ورأى أن المسرح هو مدرسة الفضيلة، فالمسرحية تعلمنا الفضيلة عن طريق الأحداث][28]، وعلى الرغم من كل عبقرية فولتير الفنية فقد جاءت مفاهيمه الجمالية متناقضة، [فمن جهة أولى احترم أساليب الفن الكلاسيكي في الشعر ودافع عنها، وحاول التعبير عن المحتوى الجديد لفكر عصر التنوير المتحرر بالأسلوب الكلاسيكي، وحاول وضع قوانين صارمة للشعر الملحمي. ومن جهة أخرى انتبه إلى العلاقة الجدلية بين المطلق والنسبي في الفن، ورأى أن هناك مظاهر جمالية تشترك بها كل الشعوب في تذوقها. وهنا قوانين مطلقة للجمال المطلق. وفي الوقت نفسه هناك تغير دائم في تذوق الأفراد والشعوب بحسب الزمان والمكان][29].

---

[25] – أ.أوفسيا نيكوف + ر.سمير توفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، المصدر السابق، ص: ١٤٦.

[26] – المصدر السابق، ص: ١٤٦.

27 Jorosiav Vesely. Francouzsky Materialismus....stra. 46.

28 Jan Mleziva. Esthetika ,umèni.....str 54 – 60.

29 Jan Mleziva. Esthetika ,umèni.....str 54 – 60.

وعلى الرغم من تناقض آراء فولتير الجمالية، فقد كانت تلك الآراء تقدمية ومنسجمة مع روح عصر التنوير الذي كان بدوره يحبل بالمتناقضات.

ديدرو (١٧١٣ – ١٧٨٤):

تأثر ديدرو في آرائه الجمالية بآراء الجماليين المتنورين الإنكليز، وأخذ عنهم الفكرة القائلة إن الفن يعدل الأمزجة. وإن التربية الفنية يجب عليها أن تؤدي دوراً أخلاقياً، فتخلق الإنسان الفاضل النبيل. [وقد طور ديدرو هذه الفكرة ورأى أن تصوير الفضيلة يروقنا مثلما يروقنا رفض الرذيلة، ومثلما تروقنا المفاهيم][٣٠] ولهذا يجب أن يكون هدف الفنان كاتباً أكان أم رساماً أم نحاتاً، هو خلق الإنسان الشريف الفاضل، وأن يكون معلماً للجنس البشري. [وأما الفن فيجب عليه أن يصدر أحكامه على الشرور والعيوب ويهاجم الطغيان والطغاة. وأن يخلق في الناس الفضيلة وحب الوطن والشجاعة][٣١]. ولكن هذا لا يتحقق إلا عندما يلتزم الفنانون بمبادئ سامية، فيصورون أحاسيس الناس العاديين، وحياتهم وآلامهم وآمالهم. ومن هنا كان [ديدرو يطالب الفن بأن يتخلى عن نزعته الفوقية، ليصبح شعبياً وديمقراطياً][٣٢].

ومن المعروف في تاريخ الأدب والفن الفرنسي أن الكلاسيكية قد عبرت عن مطامح الفئات الشعبية العامة، فقط في مجال الكوميديا، ولكنها جعلت هذه الفئات خارج حدود التعبير عن الجميل والرائع. وهنا ينتقد ديدرو وجهة النظر الكلاسيكية [فيرى أن الفن لا يمتلك المحتوى الأخلاقي والإنساني إلا عندما يستمد موضوعاته من حياة الشعب العامة. والفن يستطيع أن يكون دليلاً في الحياة وسلاحاً لتربية الناس على المستويين السياسي والأخلاقي. وهو فكرة الفن

30 Jan Mleziva. Esthetika ,umèni.....str 70 - 74.
31 Jan Mleziva. Esthetika ,umèni.....str 70 - 74.
32 Jan Mleziva. Esthetika ,umèni.....str 70 - 74.

تفترض أن يكون صادقا، والأثر الفني يفقد صدقه عندما يفرغ مضمونه من حياة الناس العاديين][٣٣].

وعلى هذا الأساس هاجم ديدرو أسلوب الفن الأرستقراطي وموضوعاته، كما هاجم الرمزية الكلاسيكية التي يفتقد فيها الأثر الفني الحرارة والعاطفة الإنسانيتين. وهذا الهجوم يبنيه على أساس فكره العام بوصفه موسوعيا، وعقلانيا متنورا. ويرى أن الشيء الذي يكثر وجوده في الطبيعة يكون هو النموذج الأولي للفن. [والطبيعة عنده هي النموذج الأول للفن، وهي المعلم، الأول للفنان. وعندما لا يجعل الفنان الطبيعة معلمه فلا يجوز أن ننتظر منه شيئا جميلا][٣٤]. وعلى هذا يقرر ديدرو: إن انسجام أروع لوحة فنية وإيقاعها ليس إلا تقليدا ضعيفا للانسجام القائم في الطبيعة. ومن هنا تقاس عبقرية الفنان بقدرته على إخفاء الفارق بين الانسجام في لوحته، والانسجام في الطبيعة. ولا يستطيع الفنان أن يبدع أثرا فنيا يفوق الطبيعة مهما كانت ألوانه ساحرة وعناصره مؤتلفة، لأن الطبيعة هي الأصل، ويستحيل أن تفوق النسخة الأصل. [وينفي ديدرو أي وجود للغوضى في الطبيعة، أو للصدفة، فكل شيء محكوم بالترابطات السببية، وكل شيء في الطبيعة موجود بالشكل الذي يجب أن يكونه، ولا يوجد أي شيء خاطئ، فجميع الأشكال رائعة كانت أم قبيحة، كائنة لسبب معين][٣٥].

ومفهوم الطبيعة عند ديدرو واسع يشمل ليس الظواهر الطبيعية (الجماد والنبات) فحسب بل أيضا الوسط الإنساني الاجتماعي. وتحت هذا المفهوم الواسع للطبيعة طلب من الفن أن تتناول موضوعاته الإنسان وعلاقاته الاجتماعية، المعقدة، وأحزانه وأفراحه، وآماله ويأسه. ولهذا [مدح الفنانين الذين

33 Jan Mleziva. Esthetika ,umèni.....str 70 - 74.

34 Jan Mleziva. Esthetika ,umèni.....str 75.

35 Joroslav Vesely. Francouzsky Materialismus....stra. 55.

تناولت موضوعاتهم رجل الشارع، والجماهير في علاقاتهـــا، أو في جريسها وراء حاجاتها.الخ. وكان يقول للفنانين: ابحثوا عن قصص الناس في الأزقة والشـــوارع والحدائق والأسواق والبيوت. وعندها تستطيعون أن تضعوا أمام أعينكم صـــورة صحيحة عن الحركة الحقيقية لجميع نشاطات الحياة][٣٦].

والفن عند ديدرو هو نشاط مماثل للمعرفة العلمية، فالجمال في الفســن لـــه الأساس نفسه الذي للحقيقة في الفلسفة، فما دامت الحقيقة هي مطابقة تفكيرنـــا لإبداع الطبيعة، فالجمال هو مطابقة الصورة الفنية للشيء ذاته.

يبدو واضحاً مما تقدم أن ديدرو يلح على ضرورة محاكاة الطبيعة محاكـــاة تامة، وإن الأثر الفني يجب أن يتطابق مع الواقع تطابقاً تاماً. وهذا يعني أن الصدق الفني عنده هو مطابقة الجمال للواقع (للحقيقة) أو (مطابقة الصورة للأصل).

لكنه من جهة أخرى يرى أن الأثر الفني الذي يحـــاكي الواقـــع إلى أبعـــد الحدود إنما هو تفاهة، ويسوق أمثلة من التمثيل المسرحي، [فيرى أن الممثل الـــذي يتصرف على خشبة المسرح كما يتصرف في الحياة العادية هو ممثل فاشل. بينمـــا الممثل المبدع هو الذي يأتي حواره وصوته وحركته مع الشكل الخيالي الذي رسمه الشاعر، ثم زاد الممثل في تمثيله في خيال الشاعر، فجاء المشهد رائعاً][٣٧]. وهنـــا نجد ديدرو ـــ على عكس ما وجدناه سابقاً ـــ يرى أن الصدق الفـــني لا يعـــني النسخ الفوتوغرافي الأعمى للواقع، بل يعني إظهار الحياة ليس كما هي كائنـــة في شكلها المملل الرتيب، بل في صورة تفيض بالنضارة والجدة والبكورة كما يجـــب أن تكون.

إن التناقض الذي قد يبدو للوهلة الأولى في تفكير ديدرو الجمالي، إنما هـــو ناتج عن محاولته في إيجاد التوازن بين الواقع والمثل الأعلى. وهذا يظهر في تـــأكيده

---

36 Jan Mleziva. Esthetika ,umèni.....str 78.

37 Jan Mleziva. Esthetika ,umèni.....str 78.

على أن يكون المسرح وسيلة للتربية. [وهنا يوجه نقده الشديد لفن المسرح الكلاسيكي الفرنسي، الذي تبنى تراجيديا (مأساة) عبرت عن مآسي الناس النبلاء العظماء، وتبنى كوميديا تناولت عادات وطباع الناس العاديين بوصفهم موضوعا للضحك والسخرية. أما ديدرو فكان يريد مسرحا تنتقد فيه الكوميديا عيوب الناس وغباءهم، وتنقل الصورة الحية للحب والفضيلة، ويريد تراجيديا تصور شقاء الناس في بيوتهم، وفي أعمالهم، مثلما تصور أعمال العظماء. وهنا يصبح المسرح مدرسة الأخلاق، حيث يرى المشاهد نفسه وطباعه وظروف حياته. وأما محتوى هذا المسرح فيجب أن يتغير بحسب الفكر الجديد الذي تطرحه هذه المرحلة التاريخية المتطورة أو تلك][٣٨].

إن آراء ديدرو الجمالية تمثل قمة عصر التنوير الفرنسي. وقد استطاع أن يتنبأ بواقع التطور الاقتصادي ـ الاجتماعي، وبموقف الرأسمالية المعادية للفن، فقال: [إن العلوم الاقتصادية شيء رائع، ولكنها تجعل الأخلاق فظة، إنني أرى أحفادنا أمامي، وفي جيوبهم الجداول الحاسبة وقد تأبطوا أوراق المعاملات، دققوا النظر جيدا تروا أن التيار الذي يثير اهتمامهم خال من الجمال والروعة والعظمة][٣٩].

جان جاك روسو (١٧١٢ ـ ١٧٧٨):

[تزعم روسو اتجاها فكريا دافع فيه على المستوى السياسي عن مصالح الفئات الشعبية المقهورة، وتجلى هذا في طلبه بالمساواة في مجالات الحقوق السياسية والاقتصادية. وعلى المستوى الأدبي دافع عن الحواس والعواطف ودعا

---

38 Jan Mleziva. Esthetika umèni.....str 80.

39 Joroslav Vesely. Francouzsky Materialismus....stra. 62.

إلى البساطة والتواضع والإخلاص للطبيعة. ورأى أن مصدر الشر هو الظلم الاجتماعي][40].

وانطلاقاً من آرائه السياسية والاجتماعية انتقد روسو الفن المضلل، وفن الطبقة الأرستقراطية، لا سيما موسيقاها — حيث رأى أنه يساعد على الانحراف. [والفن الحقيقي عنده هو الذي يرتبط بحياة الناس، والذي يحمل مضامين فكرية وعاطفية، وإن حقيقة جميع أنواع الفنون تكمن في إعادة تجسيد الحياة. والفنون الحقيقية الأصيلة هي تلك التي تمثل أعلى درجات الصدق الفني في إخلاصها للطبيعة، وتقليدها لأنها الأصل][41] وعلى الرغم من محدودية آراء روسو الجمالية، فإننا نجد فيها دعوة إلى علم جمال يفهمه الشعب ويدافع عن مطامحه وآماله، وقد تبنى يعاقبه الثورة الفرنسية أفكاره الجمالية والفلسفية.

ثالثاً: التفكير الجمالي لدى المتنورين الألمان (في القرنين الثامن والتاسع عشر)

كان وضع ألمانيا في القرن الثامن عشر، وحتى منتصف القرن التاسع عشر يختلف عن وضع إنكلترا وفرنسا [فلم تعرف ألمانيا في تلك الفترة أي نوع من الازدهار الاقتصادي، لأن واقعها المجزأ فرض عليها حكومات طفيلية لم تقم بأي عمل لتطوير أي مجال من مجالات الحياة الاقتصادية الاجتماعية، بل كان همها الوحيد البذخ والثراء على حساب الفئات الشعبية التي كانت تعاني أسوأ ما يمكن أن يُتصور من الفقر والجهل والظلم][42] والتناقض العجيب هو: أنه في ظل ذلك الواقع الاقتصادي الاجتماعي المتردي الذي لم يوجد له مثيل في البلدان الأوروبية المجاورة، ولدت أعظم عبقريات ألمانيا، من فلاسفة وشعراء، وعلماء جمال

---

40 ف.فولغين، فلسفة الأنوار، مصدر سابق، ص: ٢٠١ — ٢٠٢.

41 Jan Mleziva. Esthetika ,umèni.....str 81.

42 Miroslav Ranzdorf. Dèjiny Nèmecké Klasické Felozofie. Praha 1970. Str 25.

وموسيقيين. هذا التناقض بين الغنى الفكري والروحي، وبين الواقع الاقتصادي والسياسي المتردي يمكن أن يفسر — إلى جانب الأخذ في الحسبان استقلالية الفكر عن الواقع — بأمرين اثنين: [أولهما: التناقض الحاد بين العقلية الإقطاعية السكونية البليدة، وبين عقلية الحركة الشعبية الفلاحية والحرفية الطامحة نحو التحرر، إذ أن هذا التناقض كان يعمق ويغني الشعور الوطني عند الألمان بضرورة الخلاص. وثانيهما الثورة الفرنسية التي وجد فيها الألمان نموذجهم في التحرر والحلم بالمستقبل الجميل][43] لقد استطاع الفرنسيون تحقيق النصر والخلاص من واقعهم المتردي. وكان الألمان يشعرون في دواخلهم بأنهم لا يقلون عن الفرنسيين قدرة على تحقيق النصر والخلاص. ومن هنا كانت الفلسفة الألمانية — كما يقول ماركس — نظرية ألمانية للثورة الفرنسية.

ونقول: كأن الروح الألمانية المكبوتة أرادت أن تفجر طاقاتها، فانطلقت الفلسفة باللغة الألمانية. وعبرت بالموسيقا عن خبايا النفس البشرية، وعمق المشاعر الإنسانية التي لم تعبر عنها اللغة الألمانية أو أي لغة أخرى، وإذا كان الإنكليز قد استطاعوا توصيف العالم فيزيائيا وامتلاكه بميكانيكا نيوتن، وبمبادئ وقوانين التجريب، واستطاع الفرنسيون توصيفه رياضيا وامتلاكه برياضيات ديكارت، وبفلسفة الموسوعيين الطبيعية فيما بعد. فإن الألمان أرادوا توصيفه جماليا وامتلاكه بقوانين ومبادئ الجمال على يد باومغارتن، وهردر، وشيلر، وغوته، وكانت، وفيخته، وشيلينغ، وهيغل، فلو لم يكن الجماليون الألمان بشكل عام، وهيغل بشكل خاص، لما كان هناك علم جمال بالمعنى المعاصر الحقيقي للكلمة.

---

43 Miroslav Ranzdorf. Nèmeckè Klasicke Felozofie. Praha 1970. Str 27.

الكسندر باومغارتن (١٧١٤ – ١٧٦٢):

هو واضع أسس علم الجمال الألماني، وأول من نظر إلى علم الجمال على أساس موقعه بين العلوم الفلسفية في نظرية المعرفة. فرأى أن المعرفة تنقسم إلى علم المنطق وعلم الجمال [ويمثل علم الجمال في نظرية المعرفة المرحلة الدنيا الأولية التي تعتمد على الحس. ويمثل المنطق فيها المرحلة العليا التي تعتمد على التجريد العقلي. وكان باومغارتن أول من استخدم لفظة "Esthetique" للدلالة على المعرفة الدنيا التي تعني الحساسية][٤٤] فإذا كان المنطق هو علم قوانين التفكير، فإن الاستاتيكا هي علم المعرفة القائمة على الحس والشعور، وأخذت لفظة الاستاتيكا تعني فيما بعد " علم الجمال " وغاية هذا العلم هي بلوغ الكمال عن طريق المعرفة الحسية، والكمال الذي نتوصل إليه عن هذه الطريق هو الجميل.

ويرى باومغارتن أن هناك نوعين من الأفكار هما: [الأفكار المنطقية الواضحة وهي من نصيب العقل وموضوعها الحقيقة وأما الأفكار العاطفية وهي مشاعر غامضة، من نصيب الذوق، وموضوعاتها هي الجميل، والجمال، والرائع، والتذوق الجمالي][٤٥].

وأعلى درجات الجمال الجلال، وهو الكمال المفهوم عن طريق الحواس. والقبح هو ما يناقض هذا الكمال. ويقسم باومغارتن علم الجمال إلى قسمين: [نظري ويتناول المبادئ والقيم الجمالية، وعملي يتجسد في نظرية الفن والإبداع الفني][٤٦] ويحاول أن يحدد الأساس الموضوعي للجلال، [فيرى أنه الكمال الذي

---

44 Milan Kuchinka : Esthetika U mèmeckych Klasickych Filozfù . Praha 1967 stra. 35.

45 Milan Kuchinka : Esthetika U mèmeckych Klasickych Filozfù . Praha 1967 stra. 37.

46 Milan Kuchinka : Esthetika U mèmeckych Klasickych Filozfù . Praha 1967 stra. 40.

يعني تطابق الأشياء مع مفاهيمها في العقل، أي الحقيقة. والكمـــال موجـــود في المعرفة الواضحة في العقل. وفي الذوق، أي في المعرفة الشعورية الذوقية. وكذلـك في صفة الرغبة، (فيما يجب أن يكون). وبفضل هذه الأمور الثلاثة العقل، الذوق، الرغبة (فيما يجب أن يكون) فإن الكمال يظهر في ثلاثة مستويات هي (الحقيقـة، الجمال، الخير)[٤٧]. وهنا نجد باومغارتن يسير على هدي ســـقراط وأفلاطـــون عندما يوحد بين المفاهيم المنطقية والجمالية والأخلاقية. وأما مفســـهوم الجمـــال فيحدده على أساس الانسجام التام بين الأجزاء والكل كدلالة علـــى الجميـــل. وينطلق باومغارتن من مفهوم لايبنتز القائل: [بأن الكون هو أفضل العوالم الممكنة الوجود، وهو في غاية الكمال، لأنه من صنع الله، وهو لهذا يمثل أسمـــى تجســـيد للكمال][٤٨]. فعالمنا هو نموذج لكل ما يمكن اعتباره جليلا (رائعا). ومن هنا فإن واجب الفنان هو محاكاة الطبيعة، وكلما ابتعد الفنان عن الطبيعة أصبح نتاجه أقل حقيقة (أمانة)، وأقل كمالا.

يوهان غوتفريد هردر (١٧٤٤ – ١٨٠٣):

عرف هردر علم الجمال: [بأنه فلسفة الجميل، وهو يدرس جمـــال كـــل الأنواع التي يدركها الانطباع الحسي إدراكا كاملا غير مجزأ][٤٩] ولكن مفـــاهيم هذا العلم ومقولاته تتغير وتتبدل عبر السيرورة التاريخية للفرد والشعب والأمـــة. ولهذا رأى هردر: [أنه من غير الممكن أن تنشأ نظرية فلسفية في الجمال بـــدون

---

47 Milan Kuchinka : Esthetika U mèmeckych Klasickych Filozfù . Praha 1967 stra. 41.

48 Milan Kuchinka : Esthetika U mèmeckych Klasickych Filozfù . Praha 1967 stra. 46.

٤٩ – علم الجمال في تفسيره الماركسي، تأليف مجموعة من الأساتذة الســـوفييت، ترجمة يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٦٨، ص: ٧٢ – ٧٣.

النظرة التاريخية، إذ يبقى المفهوم النظري ناقصاً دون تاريخ][٥٠]. والشعور الجمالي لا يعطى للإنسان جاهزاً، بل يتغير أيضاً، ويكتمل مع تطور الفرد والجنس البشري كله، ولهذا فعلى علم الجمال أن يتصف بالتاريخية.

إن تقدم الفن، والتذوق الجمالي يكمنان في الدور التاريخي لشعب من الشعوب. [فالآداب والفنون بأنواعها ليست هي إبداع أفراد اتسموا برقة الشعور وسمو الطبع، بل هي إبداع الشعب بأكمله في هذه المرحلة التاريخية أو تلك من حياته. وهي تعكس عاداته ورغباته وأخلاقه وظروف حياته. وكل ظاهرة من ظواهر الفن لا يجوز أن تفهم خارج الأطر التاريخية العامة التي نشأت فيها][٥١]. وبناء على هذا الفهم يؤكد هردر بأنه ليس بمقدور هوميروس واسخيلوس وسوفوكليس أن يكتبوا إنتاجهم بلغتنا وبموجب أخلاقنا وتقاليدنا الراهنة. وبالمقابل ليس من المعقول أن نطلب من كتابنا المعاصرين أن يقلدوهم في أساليبهم وفي أفكارهم. كما أنه ليس من المعقول في العصر الحديث (في عصره) [قبول قاعدة الوحدات الثلاث في المسرح الإغريقي، ولهذا اعتبر شكسبير عبقرياً مبدعاً لأنه خرق قواعد المسرح الكلاسيكي، وتحرر بواقعيته الجديدة من قيود الجمود المنهجي][٥٢]. وكل شعب في أي مرحلة تاريخية له شعراؤه المبدعون الذين يعبرون بلغة تلك المرحلة عن روح هذا الشعب التي هي المنبع الوحيد للإبداع الأدبي. [والأغاني الشعبية هي أصوات الشعوب وهي تملك الشجاعة والنضارة وعمق التعبير، وهي الصوت الحقيقي للشعوب، والذوق الشعبي لا يتكون في قصور الأمراء والصالونات والمجتمعات الراقية وإنما في الأحياء الشعبية][٥٣].

---

٥٠ – نفس المصدر السابق. ص: ٧٢ ــ ٧٣.

٥١ – أ.اوفسيانيكوف + ر. سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، مصدر سابق، ص: ١٨٣.

٥٢ – المصدر السابق، ص: ١٨٤.

٥٣ – نفس المصدر السابق.

وكذلك اللغة التي هي أحد أهم أدوات التعبير الفني نتاج جملة من الظروف التاريخية للشعب الذي خلقها، ومن هنا يكون [لكل لغة جمالها الخاص وصفاتها الخاصة التي تتفرد بها عن اللغات الأخرى وتطور الفن واللغة مرهون في رأيه بجملة الظروف الاجتماعية والطبيعية والجغرافية التي مرت بها هذه الأمة أو تلك في سيرورتها التاريخية][٥٤] وعلى الرغم من إخضاع هردر مفهوم الجمال لدراسة التاريخ، فلم ينظر إلى علم الجمال نظرة ذاتية ـ نسبية، بل أراد وضع مبادئ عامة للجمال، وإن كانت هذه المبادئ تخضع لتغيرات الظروف المكانية والزمانية. وإننا نجد خلف الاختلافات والتغيرات في الأذواق على امتداد التاريخ، أسسا ومقاييس ثابتة للجمال تظهر بأشكال مختلفة في الفترات التاريخية المختلفة. وفي هذا الصدد يقول هردر: [يوجد مثل أعلى للجمال بالنسبة لكل فن، وللذوق السليم بوجه عام، وعلينا أن نبحث عن هذا المثل الأعلى في أعمال الشعوب والعصور والناس، وليس من الصعب أن نجده على الرغم من ضباب العصور الذي يلفه، وعلى الرغم من أن الشعوب تدخل في فهمها للمثل الأعلى خصائصها. وتضفي عليه ملامح من وجودها الذاتي، ولكن يبقى بالإمكان العثور على المثل الأعلى للجمال، والتمتع به بوصفه جمالا مطلقا، وهو القاسم المشترك بين كل الشعوب][٥٥]. وهنا نلاحظ في تصور هردر للجمال فهما عميقا لجدلية المطلق والنسبي، فالجمال مطلق، ولكنه يوجد في شكل نسبي مشروط تاريخيا.

كما نجد أيضا التحليل العميق للعلاقة بين الجمال والحقيقة. بين الشكل والمضمون، بين الذاتي الفردي الأصيل (الخاص) وبين العام المشترك. بين الذاتي والموضوعي.

---

54 Milân Kuchinka . Esthetika U nèm- Klas- Filoz . stra. 65.

55 – علم الجمال في تفسيره الماركسي، مصدر سبق ذكره، ص: ٧٣ ــ ٧٥.

لقد عرف هردر الجمال:[...بأنه المظهر الخارجي للحقيقة، فلا جمال بدون حقيقة، كما أنه لا حقيقة بدون جمال. ولهذا فإن الشكل الحسي للحقيقة هو دوماً جميل][٥٦] أو بعبارة أخرى: إن الجمال هو شكل واقعي للحقيقة، وإظهار لها، وليس تجريداً لها. وهذا التعريف للجمال لم يعنِ عنده القبول بالفصل بين الشكل الفني ومحتواه، فالجمال هو شكل ذو مضمون، ـ إنه شكل الحياة كما سنرى ـ [فالشكل الفني (الصورة الفنية) عندما يفقد محتواه يغدو تافهاً ميتاً، فالروح (الحياة والفكرة) هي التي تعطي الشكل حيويته ونضارته][٥٧] على أساس هذا الفهم لوحدة الشكل والمضمون دافع هردر عن القاعدة المعروفة في الفن الواقعي القائلة: إن الصورة الفنية هي وحدة الحقيقة مع الخصائص الذاتية، وتتجلى هذه الحقيقة في المثل الأعلى للجمال الذي يعني عنده الفكرة الواضحة عن الشيء التي تنبع من طبيعته الداخلية، الفكرة النقية من كل ما هو غير جوهري في ذلك الشيء. إن هردر هنا [يستخلص مفهوم الجمال من طبيعة الشيء ذاته، فالجمال هو أسمى درجة في وجود الشيء، وهو حده الأقصى وكماله الذي لا تدركه مشاعرنا أحياناً وللجمال طابع عضوي يظهر حين تذوب الأجزاء في كل واحد منسجم][٥٨].

وتتجلى موضوعية هردر وواقعيته في فهمه للجمال، [عندما يؤكد على ضرورة البحث عن أسس الجمال ليس في الذات المبدعة بل في الموضوع الذي يقدمه الشعب أو الأمة أو الطبيعة الحية][٥٩]، فهذه كلها منابع الجمال، ولكن هذا لا يعني عنده أن يكون الفنان عبداً لها، فيقلد الطبيعة تقليداً أعمى، فيصور فيها ما

---

٥٦ – المصدر السابق، ص: ٧٥.

٥٧ – أ.اوفسيانيكوف + ر.سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، مصدر سبق ذكره، ص: ١٨٥.

٥٨ – علم الجمال في تفسيره الماركسي، مصدر سبق ذكره، ص: ٧٧.

٥٩ Milàn Kuchinka . Esthetika U nèm- Klasi. stra. 85

هو سطحي، أو ينفعل انفعالا أهوجا بالأحداث الشعبية الظاهرية، بل يعني عنده أنه [...يجب عليه أن ينفذ إلى الأعماق فيصور الكمال الذي هو انسجام يجب تعميمه][٦٠].

وعندما ينفذ الفنان المبدع إلى الأعماق يكتشف ما هو ذاتي فردي وأصيل في الطبيعة والأمة والشخصية الإنسانية، ويكون شعوره به أكثر حيوية وتصويره له أصدق في الكلمات أو الألوان أو الأنغام، فكل شيء موجود في الخاص المتفرد يمكن تعميمه. ومن هنا [يكون الفن إعادة تجسيد الواقع وخلقه كما يجب أن يكون بحسب ذلك الفردي الذاتي الأصيل. ويكون استيعاب الواقع جماليا هو جعله إنسانيا، وهذا هو الصدق الفني][٦١].

إن الجمال هو شكل الحياة بكل تظاهراتها، وهي أسس الجمال الموضوعية [فالأزهار والأشجار والحيوانات يمكن أن تكون جميلة، ويقوم جمالها بالتجلي الكامل لقواها الحية...وجمال الجسم الإنساني يكمن في شكل الحياة المتدفقة صحة وحيوية][٦٢]. [وأي شكل من أشكال الجلال والجمال هو على وجه الضبط شكل من أشكال العافية والحياة والقوة والازدهار، وهو كمال وانسجام...كما أن أي قبيح هو شكل من أشكال السكون والجمود وهو تشويه ونشاز، وسيظل تشويها ونشازا][٦٣].

ولكن دراسة الأساس الموضوعي للجمال أو مطابقة الشيء موضوعيا للجمال ستظل ناقصة إذا لم نأخذ في الحسبان التصور الذاتي للشخص الذي يجد هذا الشيء جميلا. فالشيء بذاته كما هو كاملا أكان أم ناقصا يبدو لي جميلا أو

---

٦٠ – علم الجمال في تفسيره الماركسي، مصدر سبق ذكره، ص: ٧٥.

61 Milàn Kuchinka . Esthetika U nèm- Klasi. stra. 85

62 Mroslow Roenzdorf – Déjiny nèm . Klasic. Filoz. Str 65

63 Miroslav Ranziorf – Déjiny nèm. Ipid. Str 65.

قبيحاً بعد أن أعرف كماله أو نقصه، أو أن أشعر بهما فقط، وقد يصبح هذا الشيء بالنسبة لإنسان آخر مثلما يريد هو، فالشأن شأنه.

وحتى يتحقق الجمال في شيء ما، وحتى يدرك جمال هذا الشيء [يجب أولاً: أن يكون جوهره وبنيته الداخلية، ووحدة أجزائه موجودة موضوعياً، وثانياً: أن يفصح الشيء عن ذاته، أن يعبر حقاً عن بنيته الداخلية، وأن يكون قابلاً للإدراك ومحسوساً. وثالثاً: أن يكون تعبيره الحي وإفصاحه عن ذاته منسجماً مع ملكتي الإدراك والتصور، وإلا فلن يكون الجمال ذاته بالنسبة لي جميلاً، هذه العناصر ضرورية لكل موضوع جميل، ولكل إدراك للجمال..][٦٤] وهنا نلاحظ أن هردر على الرغم من إقراره بالأساس الموضوعي للجمال، لكنه يرى أن من المستحيل إدراك الجمال بدون إدخال العنصر الذاتي الإنساني، أي إدخال عنصر الوعي الإنساني، أو لنقل بنية الوعي الإنساني المتمثلة في ملكتي الإدراك والتصور، وهكذا فالأساس الموضوعي للجمال يتجلى عبر علاقته مع الذات، عندما يتفاعل الإنسان مع هذا الأساس الموضوعي، [وعلى هذا يكون الجمال إلى جانب كونه موضوعياً يكون أيضاً إنسانياً ــ ذاتياً، والإنسان يتذوق الجمال ويبدعه وهو فنان أبداً، وهو مقياس الجمال][٦٥]، وهو وحده من سائر المخلوقات يمتلك القدرة على تذوق الجمال، والجمال هو المحرك لكل أنواع النشاط الإنساني، والإنسان يصر على أن يأتي نشاطه كاملاً متسماً بالجمال، وعندما يحقق ذلك فإنه يبدع الفن.

إن إخضاع هردر مفهوم الجمال للتحليل التاريخي، ومذهبه في أن الجمال شكل الحقيقة وشكل الحياة، وجدليته العميقة لمقولات الجمال " المطلق والنسبي،

---

٦٤ – علم الجمال في تفسيره الماركسي، مصدر سبق ذكره، ص: ٧٨.

٦٥ – علم الجمال في تفسيره الماركسي، مصدر سبق ذكره، ص: ٨١.

والذاتي والموضوعي، والخاص والعام، كل ذلك جعلـــه يقـــف ضـــد الاتجـــاه الرومانسي في عصره وينتقد باومغارتن وكانت وشيلر.

لقد رأى أن الاتجاه الرومانسي يدعو إلى الهرب من الواقـــع إلى الطبيعـــة، ويتصور الفن معزولا عن الحياة، ولكن هردر كان يؤمن بالقيم الإنسانية، فقـــد أكد أن حياة الشعب هي المصدر الأساسي لنشوء الفن، ويجب أن تؤسس مبادئ علم الجمال على دراسة تاريخ الشعب وتفكيره ورغباته. وعلى هذا تكون عمليـــة الخلق الفني عنده شكلا من أشكال نشاط الإنسان الواعي.

وأما باومغارتن الذي ذهب إلى أن علم الجمال هو علم الإدراك الحســـي، وهو ملكه معرفية دنيا، ويمثل الكمال الحسي. [فقد عاب عليه هردر أنه نظـــر إلى ذلك الكمال نظرة ذاتية، وأكد في الإدراك الحسي على الجانب الانفعالي الـــذاتي، وتجاهل الجانب الموضوعي في الجمال][٦٦].

وأما نظرية كانط القائلة: إن الفن منـــزه عن الغائية والغرض والمنفعة، فقـــد ذهب هردر عكسها تماما، [ورأى أنه لا شيء يمكن أن نحب به دون غـــرض، والإنسان يهتم بالجمال لأنه شكل للحقيقة، وشكل للحيـــــاة، وأن الإحســـاس بالفرح عند تذوق الجمال، أو الغم عند مشاهدة القبح مرتبط في الحالين بالحفـــاظ على الحياة ورد الأدنى عن النفس][٦٧] فالجمال يعبر دوما عن شيء ما، ويرمـــي إلى هدف معين. لقد رفض هردر نظرية كانت التي فصلت الجمال عـــن الحـــق والخير، بينما ربط هردر بين القيم الثلاث، ورأى أن الحقيقة تكمن في أساس كل ما هو رائع، وأي جمال يجب أن يقودنا إلى الحقيقة والخير. والرائع ينبع دوما مـــن الواقع الموضوعي للحياة وليس من الذات كما رأى كانط.

---

66 Milàn Kuchinka . Esthetika U nèm- Klasi. Filoz . str. 88.

67 Miroslav Ranzàorf - Dèjiny nèm . Klasi. Filoz . str 68.

وكذلك لم يوافق هردر معاصره شيلر الذي عدَّ الإبداع الفني ضرباً من اللعب، ورأى هردر من منظور تاريخي أن الفن ينشأ عبر تلبية الإنسان لحاجاته اليومية، [فحاجة الإنسان البدائي إلى المأوى قادته لكي يبني بيتاً، ونشأ فن العمارة وهو أقدم الفنون، والمعمار هو أول فنان على وجه الأرض، وحاجته إلى الغذاء أجبرته على العمل في الزراعة واستصلاح الأراضي ونشأ فن البستنة والحدائق المرتبط بفن العمارة، وولد الفن التطبيقي من حاجة الإنسان إلى الملبس، وتطلب الصيد والدفاع عن النفس مجهوداً قوياً، وأصبح تمجيد جمال الرجل وقوته مهمة الفن التشكيلي. وأصبحت اللغة التي حتمتها حاجة الناس إلى الاتصال أداة لأغنى الفنون وأرقاها، الغناء والشعر والموسيقى][٦٨] وهذا كله رفض هردر أن يكون الفن ضرباً من اللعب يؤدي إلى الدخول إلى مملكة الحرية. وعند هردر أن الدخول إلى مملكة الحرية يكون بفهم الضرورة الطبيعية وتجاوزها.

لقد كان هردر في آرائه يطمح إلى كل ما هو إنساني، وبسيط ومشرق ومتفائل ومعقول عند أي شعب من الشعوب بدون استثناء.

فريدريك شيللر (١٧٥٩ - ١٨٠٥):

دور العصر في تكوين آرائه الجمالية:

عكست آراء شيللر الجمالية واقع المجتمع البرجوازي في عصره، واتسمت بعدائها لعقلية ذلك المجتمع التي كانت تنمي روح الاستغلال والجشع وتجعل المنفعة هي الإله المقدس، وبهذا غدت كل قوى الإنسان ومواهبه ضحية المنفعة. وغدا الإنسان إما قوياً مالكاً لكل شيء، ومتحرراً من كل قيد، وإما ضعيفاً مستلباً من كل شيء، وفاقداً لحريته وكرامته، وفي هذا يقول شيللر: [في موازين هذا المجتمع البعيدة عن القيم الأخلاقية لا يوجد أدنى احترام للفعاليات الروحية

---

٦٨ - علم الجمال في تفسيره الماركسي، ص: ٨٠.

الفنية فهي محرومة من التأييد ولا يوجد لها عرض أو طلب في سوق المال الجشع المخادع][٦٩] وهذا التردي الأخلاقي والروحي، قد شمل الفئات الدنيا والعليا وأدى إلى [...فقدان الجماعة والفرد كل انسجام وتوازن؛ وانعدمت وحدة الإنسان الداخلية وصفته الإنسانية][٧٠]. إن فكرة التوازن في الشخصية الإنسانية ووحدتها عند شيللر [تعكس واقع المجتمع الألماني في عصره على جميع المستويات، فعلى المستوى السياسي كانت ألمانيا مجزأة إلى دويلات متصارعة تمزق وحدتها وانسجامها، وعلى المستوى الاقتصادي ــ الاجتماعي، انقسم المجتمع إلى طبقتين متصارعتين الأغنياء المترعين غنى، والفقراء المدقعين فقرا، وعلى المستوى الديني، انقسمت الكنيسة إلى لوثرية بروتستانية وبابوية كاثوليكية][٧١]. ويضاف إلى ذلك كما يرى شيللر [إن الحضارة الرأسمالية الناشئة عندما خلقت تفرع العلوم وتمايزها وتعقيد آلة الدولة ووظائفها، خلقت معها علاقات التناقض بين التأمل الجمالي والتحليل العقلي، بين الجانب الفني والجانب العملي، وانعدم التوازن في شخصية الإنسان، والوحدة في بنيته النفسية][٧٢].

إن النظام الرأسمالي الجديد الناشئ عندما بدأ بتطوير الإنتاج والتكنيك والعلم، فإنه سلب الإنسان كيانه، وأفقره روحيا. والميزة اللاإنسانية في هذا النظام هي تقسيم العمل الذي جعل الإنسان آلة ميكانيكية ذات أقسام متعددة ينتج فيها كل قسم ما صممه له مهندسها، بينما يرى شيللر أن ميزة العمل الإنساني يجب

---

٦٩ – فريدريك شيللر، في التربية الجمالية للإنسان، ترجمة وفاء محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، الخطاب الثاني، ص: ١٥٢.

٧٠ – فريدريك شيللر، في التربية الجمالية للإنسان، المصدر السابق، الخطاب الخامس، ص: ١٦٥.

٧١ – فريدريك شيللر، مقدمة الدكتورة وفاء محمد إبراهيم لترجمة الكتاب السابق، ص: ٧٧.

٧٢ – فريدريك شيللر، المصدر السابق، الخطاب الخامس، ص: ١٦٤ ــ ١٦٥ ــ ٧٠.

أن تهدف إلى خلق الشخصية الإنسانية الموحدة المنسجمة، وفي هذا يقول: [تبدو الآن مظاهر التفرقة بين الدولة والكنيسة، بين القوانين والأخلاق، فقد تباعدت المتعة عن العمل، والوسيلة عن الغاية، والجهد عن المكافأة...وفقد الإنسان كمالـه ووحدته الداخلية، وأصبح ـــ وهو يدير الآلة التي خلقتها ـــ جزءاً من الآلـة، أو أثراً من آثار عمله، وعاجزاً عن خلق الانسجام في كيانه، وعن التعبير عن طبيعته الإنسانية][٧٣].

وهنا يجب أن نشير إلى أن شيللر قد سبق ماركس في تحليله لتشيؤ العمـل الإنساني ودور الإنتاج الصناعي الرأسمالي في استعباد الإنسان واغترابه عن إنتاجه، واستلاب حريته وروحه في ظل الآلة الصناعية المنتجة التي كان يخلقها ويقدسها النظام الرأسمالي الناشئ في عصره.

لقد رأى شيللر أن المجتمع المعاصر له، عندما جعل الربح والمنفعـة هدفـه الأسمى حطَّ من قدر الشخصية الإنسانية، فمجد فيها المهارة والذكـاء العملـي الذي يحقق ذلك الهدف، [...وجزأ الشخصية الإنسانية و لم يهتم بتكاملـها، ولا بتنمية القيم الروحية والأخلاقية، وكانت غاية ذلك المجتمع هي أن يحافظ علـى وجوده الهزيل، وأصبح الفرد غريباً عن المجتمع وأصبحت الدولـة غريبـة عـن مواطنيها][٧٤].

إن واقع المجتمع المتردي على جميع المستويات الذي خلق أزمة روحية تمثلت في اغتراب الإنسان وضياع حريته وفقدان التوازن مع ذاته ومجتمعـه، ثم إيمـان شيللر بالإنسان الذي يمكن أن يتشبه بالألوهية، أو يتمثل فيه جزء من الكمـال الإلهي، كل ذلك كوَّن الأساس الهام الذي بنى عليه شيللر نظريته الجمالية بكـل أبعادها الغنية، [وفسَّرها انطلاقاً من ذاته ومن ثقافة عصره (فلسفة كانتْ يشكل

---

٧٣ – فريدريك شيللر، المصدر السابق، الخطاب السادس، ص: ١٦٩.

٧٤ – فريدريك شيللر، المصدر السابق، الخطاب السادس، ص: ١٦٩ ـ ١٧٠.

خاص)][٧٥]، ورأى أن حل تلك الأزمة لا يتم عن طريق الثورة التي تقسوم بهـا الفئات الشعبية، لأن ذلك — حسب زعمه — خروج عن القانون وضرب مـن التردي الأخلاقي [يهدف في النهاية إلى إشباع تلك النزوات الحيوانية][٧٦]. بـل يتم الحل عن طريق الجمال والفن، والتربية الجمالية، وسنلقي نظرة سريعة علـى بعض مفاهيمه الجمالية التي تعكس كل هذا الذي أشرنا إليه.

١. مفهوم الجمال " وحدة المتناقضات، وحدة الحسي والعقلي ":

يعرف شيلر الجمال بأنه [الصورة الظاهرة للحق][٧٧]. وهذا يعني أنه يعطي للمظهر دلالة التحلي (apperance) فالمظهر الجمالي هو الحق متجليا، أو المظهر هو شكل الحق. والحق هو المضمون، فعندما ينسكب الحق في شكل ما يتكشـف الجمال، أو لنقل: إن الجمال هو الشكل الظاهر للحق بوصفه مضمونا، [والجمال هو الشكل الحي وهو مفهوم يفيد معنى الدلالة على سائر ما لعالم الظواهر مـن كيفيات جمالية][٧٨] وإذا كان الجمال هو صورة للحق وصورة للحياة فيغدو الحق هو الحياة بوصفها مبدأ حيويا ساريا في الكون كله، وعندما يتمثل المبدأ الحيـوي في الشكل تسري الحياة فيه، ويصبح شكلا حيا، واستنادا إلى مفاهيم شيلر هـذه يمكن أن نصوغ تعريفا مطولا للجمال فنقول: الجمال هو الصورة الظاهرة للحـق من حيث أن الحق هو المبدأ الحيوي الساري في الكون والنفس، [والجمال هـو الشكل الذي مضمونه حياة، هو الشكل الحي][٧٩]. ويـترتب علـى هـذا أن

---

٧٥ – فريدريك شيللر، المصدر السابق، الخطاب الأول، ص: ١٥٠.

٧٦ – فريدريك شيللر، المصدر السابق، الخطاب الخامس، ص: ١٦٣، الخطـاب السابع، ص: ١٧٧.

٧٧ – فريدريك شيللر، المصدر السابق، الخطاب التاسع، ص: ١٨٤.

٧٨ – نفس المصدر السابق.

٧٩ – المصدر السابق، الخطاب الخامس عشر، ص: ٢١١.

[الجمال ليس حياة بدون شكل][٨٠] لأنه لو كان بدون شكل لكان بدون معنى، [كما أنه ليس شكلاً بدون حياة][٨١]، لأنه لو كان بدون حياة لكان بدون مضمون. إن الشكل يمنح الحياة معناها. والحياة تعطي الشكل مضمونه، فالشكل الحي الجميل، أو الصورة الظاهرة للحق، تتظاهر عند شيللر عبر التركيب بين ملكة الحس وموضوعها العام، الضرورة والحياة، وبين ملكة التفكير أو العقل، وموضوعها العام " الحرية والشكل ".

فالجمال إذن [هو التركيب أو التأليف بين الحياة والشكل][٨٢]، هو الوحدة الجدلية القائمة بين اللاتناهي، وهو الشكل أو الصورة، وبين المتناهي، وهو الحياة، وهذه العلاقة يبنيها شيللر على أساس التفاعل المتبادل والمتوازن بين قوى الإنسان (الحسية ــ المادية) و(الفكرية ــ الصورية). وائتلاف هذه القوى وتوازنها يشير إلى أنها قد استجابت لرغبة العقل الإنساني في وحدة الشخصية الإنسانية وتكاملها، وإن الإنسان قد حقق إنسانيته، ولهذا يربط شيللر بين ظهور الوجود الإنساني، وبين الإحساس بالجمال في الوعي، وهذا يعني كما يقول شيللر: [إن الجمال هو كمال التحقق لإنسانية الإنسان][٨٣] وهو يرتبط بالرقي الإنساني، الذي ينبع من الذات المنسجمة الواعية بوحدتها. وهنا يكشف الجمال عن فاعلية الذات، ويعبر شيللر عن هذه الفاعلية بقوله: [الجمال هو من عمل التأمل الحر والتأمل الحر يكون عندما ينزع الإنسان ذاته من قيود الطبيعة، ويحول الطبيعة إلى موضوع يخلع عليه الشكل أو الصورة، فيصبح الجمال هو الصورة الظاهرة للحرية، حرية القدرة على التشكيل، وهذا التشكيل هو خلع حقيقة الذات على

---

٨٠ المصدر السابق، الخطاب الخامس عشر، ص: ٢١٢ ــ ٢١٧.

٨١ المصدر السابق، الخطاب الخامس عشر، ص: ٢١٣.

٨٢ ــ فريدريك شيللر، المصدر السابق، الخطاب الخامس عشر، ص: ٢١٢.

٨٣ – فريدريك شيللر، المصدر السابق، الخطاب الخامس عشر، ص: ٢١٢.

العالم، فالجمال حرية تشكيل العالم وفقا لحقيقة الذات، ولذا فالجمال بقدر كونه صورة ظاهرة للحق، هو أيضا صورة ظاهرة للحرية][٨٤].

لقد بنى شيللر مفهومه الجمالي على نظرته الثنائية للوجود، فالوجود بكليته جملة من الثنائيات المتعارضة اللامتناهية، وكل التعارضات يحلها شيللر على أساس جدلي سابق على الجدل الهيغلي، على أساس التركيب بين النقيضين في وحدة جدلية تقدمهما معا، ولكنها في الوقت نفسه تحافظ على هويتهما معا، ولكن في قيمة أعلى ترفع التناقض وتتعالى على النقيض، وعلى هذا تكون [مهمة الجمال والمحور الذي يدور حوله علم الجمال هو أن يوحد بين المتناقضات اللامتناهية، ولكن التوحيد بين الحس والفكر، بين المادي والروحي، أو بين المادة والصورة هو المسألة الأساسية والأكثر خصوصية التي تتعلق بالجمال، لأن الإنسان ليس كله مادة وليس كله صورة، فالجمال هو الجسر الذي يصل بين التجربة الحسية والعقل، بين المادة والصورة][٨٥]. أي هو وحدة النقيضين، المادة والصورة في تركيب جديد (S ynthese) يتعالى عليهما. فلا صورة بغير مادة تغنيها بمضمون وتمنحها الواقعية، ولا مادة بدون صورة تكسبها المعنى وتهبها الهوية والثبات.

وعلى هذا الأساس ينظر شيللر إلى الجمال على أنه غاية يتحقق من أجلها التركيب والتأليف بين النقيضين، ووسيلة يتم بها التأليف والستركيب. فالغاية والوسيلة في الجمال هما تعبير عن الوحدة والشمول والإطلاق واللاتناهي.

---

٨٤ - فريدريك شيللر، المصدر السابق، الخطاب الخامس والعشرون، ص: ٢٦٩ ــ ٢٧٢ + الخطاب الثاني، ص: ١٥٤ + مقدمة الدكتورة وفاء محمد إبراهيم للترجمة، ص: ٤٦.

٨٥ - إ.توكس، النظريات الجمالية، ترجمة محمد شفيق شيا، دار حبسون، بيروت، ط١ ١٩٨٥، ص: ٩٦ ــ ٩٨ + الخطاب الخامس عشر، ص: ٢١٣ ــ ٢١٧.

٢. نظرية اللعب والإبداع الفني:

إن المفهوم التأليفي للجمال، التركيب الجديد الذي أشرنا إليه أعلاه هو من مهمة ملكة ثالثة هي ملكة اللعب، أو دافع ثالث هو الدافع إلى اللعب. فاللعب هو ملكة تأليف موضوعها الجمال أو كما يقول شيللر: [الجمال هو الموضوع المشترك للقوتين الدافعتين الحسية والصورية أي هو موضوع لقوة اللعب][٨٦]، والإنسان لا يلقى الجمال إلا وهو بصدد لعب، أي ـ والمعنى واحد ـ وهو بصدد تأليف بين قواه، وتلاعب حُرٌ بها وهي منسجمة، يقول شيللر [إن الإنسان لا يلعب إلا عندما يكون إنساناً بكل ما في الكلمة من معنى (أي عندما يكون مؤتلفاً، منسجماً)، كما أنه لا يكون إنساناً تماماً إلا عندما يلعب (أي عندما يقوم بتأليفات جمالية)][٨٧].

وعلى أساس ملكة اللعب (الدافع إلى اللعب) فسر شيللر المفهوم العام للإبداع بأنه ليس إلا التوحيد بين المتناقضات في كل منسجم، أو خلع الوحدة على الأجزاء، فاللعب هو تأليف وتجديد وتركيب وتخليق، ولا يوجد خصائص للإبداع أدل عليه من هذه المعاني التي تتجلى كلها في القوة الدافعة إلى اللعب. ولكن يبقى الإطار العام الذي تعمل فيه ملكة اللعب، هو التأليف بين ملكة الحساسية وملكة العقل، ولأن مطلب كل منهما يتعارض مع الآخر، فمطلب الحساسية وموضوعها هو الوجود المادي، والضرورة، ومطلب العقل وموضوعه هو الوجود الصوري، والحرية. وملكة اللعب ترفع التعارض بين الحساسية والعقل رفعاً إبداعياً في تركيب جدلي جديد يحفظ لكل من الملكتين وجودها في توازن كامل، ويحقق فيه اللعب الانسجام بين الصيرورة والوجود المطلق الثابت كما

---

[٨٦] - فريدريك شيللر، المصدر السابق، الخطاب الخامس عشر، ص: ٢١٣ ـ ٢١٤.

[٨٧] - فريدريك شيللر، المصدر السابق، الخطاب الخامس عشر، ص: ٢١٧.

يحقق الوحدة بين التكثرات المتغيرة. وينشئ الصورة في قلب المادة. ويحقق الواقعية في الصورة، وهذا كله يعني عند شيللر توافق الاحساسات والانفعالات مع الأفكار العقلية، وتوافق قوانين العقل مع دفقة الشعور. وعندما يخلق الإنسان يملكه اللعب، تركيبات جديدة، فإنه يظهر وجوده الإبداعي. أي يتجلى الإنسان بوصفه موجودا مبدعا، ويتحرر من الضرورة الطبيعية الواقعية ومن سلطة قوانين العقل الصارمة، ويدخل مملكة الحرية.

ولكن الذات لا تدخل مملكة الحرية إلا عبر علاقتها مع موضوعها المادي وتعاليها عليه. فالذات الإنسانية لا يجوز أن ينظر إليها إلا بوصفها وحدة مكونة من مبدأ للفكر الخالص يؤلف صورة المعرفة، ومن ملكة الحساسية التي تؤلف مادة المعرفة. [وعندما ينظر إلى الفكر بوصفه نشاطا عقليا بمعزل عن المادة الحسية، فلن تكون الذات في هذه الحالة إلا صيغة جوفاء بلا مضمون. وملكة الحس عندما ينظر إليها في ذاتها بمعزل عن نشاط العقل التلقائي ستجعل من الذات الإنسانية مضمونا ماديا أي عالما ماديا لا ينتظمه شكل أو صورة][٨٨].

ولحل هذا التعارض تسعى الذات إلى تحقيق مطلبين أساسيين: أولهما، إظهار كامل قدرتها المطلقة في الخلق، أي التحقيق الفعلي لكل ما هو ممكن، وهي هنا تثري النشاط الإنساني بمضامين جديدة عبر ما تثيره فيها ملكة الحساسية من طاقات. وثانيهما، تحقيق الوحدة الكاملة المطلقة لما تحقق بالفعل (لما خلقته) أي تحقيق الوحدة الكاملة المطلقة للتجلي والظهور، وهي هنا تخضع المضامين التي خلقتها لوحدة الشكل الذي هو خلع من الذات على المادة، وهذا يعني أن الذات الإنسانية المبدعة عندما تناضل لتحقيق هذين المطلبين فإنها تتضمن روحا إلهيا أو لنقل: [إنها تنطوي في ذاتها على ضرب من الألوهية كوجود بالقوة يتظاهر في

---

[٨٨] – فريدريك شيللر، المصدر السابق، الخطاب الحادي عشر، ص: ١٩٤ – ١٩٥.

القدرة على الخلق، وعلى منح هذا الخلق صوراً وأشكالاً[٨٩] أي إن الذات وهي تبدع يتعين عليها أن تخلع على المادة صورة أو شكلاً لكي لا تكون هذه المادة مجرد طبيعة لا تخضع لانتظام، كما يتعين عليها عندما تريد أن تظهر إلى الوجود ذلك الذي تنطوي عليه بالقوة (الروح الإلهي) أن تكسبه مضمونا مادياً حتى لا يكون مجرد صيغة جوفاء. وبهذه العلاقة تصبح الذات أعلى مقاماً من الطبيعة. لأن هذه الذات وهي تبدع الجمال أو الفن تكون قد حققت ضرباً من الاتصال بالمطلق، واستمدت منه الصورة الكلية التي تخلعها على المادة وتحيلها إلى مادة فنية.

وهكذا فجوهر الإبداع الفني [إذن هو إظهار الروح الإلهي الكامن في الذات البشرية، فيه يحول الإنسان الممكن إلى واقع، والواقع إلى ضرورة][٩٠].

ولكن الذات تتسم بوعيها لذاتها بكونها موجوداً لا يعتمد على غيره، أي إنها حرية، وعلى هذا يكون الإبداع الفني عند شيللر نشاطاً تلقائياً تحتمهُ طبيعة الذات بوصفها ألوهية وحرية.

٣. التربية الجمالية:

بنى شيللر مفهوم التربية الجمالية للإنسان على أساس نظريته الجمالية السابقة. فالجمال كما رأينا غاية، وهو وليد توازن القوى في الشخصية الإنسانية. وهو في الوقت نفسه وسيلة تحقق توازن الإنسان، [أي إنه يكمل النقص في الإنسان ويحقق له التوازن، فالإنسان الذي تغلب عليه الحواس وتتمكن منه المادة يجذبه الجمال إلى عالم الصورة والفكر فيعدل (الفكري ـ الصوري) من غلبة (المادي ـ الحسي) ويتحقق التوازن. والذي يغلب عليه الفكر وتتمكن منه الصورة يجذبه الجمال إلى عالم الحس والمادة، فيعدل (المادي ـ الحسي) من غلبة

٨٩ .. فريدريك شيللر، المصدر السابق، الخطاب الحادي عشر، ص: ١٩٥.
٩٠ .. فريدريك شيللر، مقدمة المترجمة وفاء محمد إبراهيم، ص: ٥٧.

(الفكري ـــ الصوري) ويتحقق فيه التوازن[٩١] وهذا يذكرنا بنظرية التطـــهير الأرسطية، حيث أسند أرسطو إلى الفن مهمة تعديل الأمزجة عنـــد أصحـــاب العواطف السلبية. ولكن الوظيفة التي يسندها شيللر إلى الجمال والفـــن ليســـت وظيفة قسرية، تربوية. [لأن الإنسان بواسطة الفن والجمال يستطيع بلوغ العقـــل، والتجربة الجمالية هي لحظة تأمل حر يمارسه الإنسان عندما يكون هادئا مكتملا، ومتوحدا كليا، بملكيته الحسية والعقلية، وفي لحظة التأمل الحـــر تلـــك لا يتـــم استغراق الإنسان في تحديد أخلاقي معين. ومن هنا فإن القيمة الأخلاقية والتربوية الكامنة في الجمال والفن [ليست قائمة في تقديم وصايا أخلاقية، أو فرض أفكـــار محددة، بل هي كامنة بما يوفره الجمال والفن من إمكانات للقيام بتحديد موقـــف أخلاقي، فالجمال يقود إنسان الحس نحو ميدان العقل والواجـــب، ويســـهم في استعداد الإنسان لإنجاز ما يلزمنا به الضمير وما يفرضه العقـــل مـــن وظـــائف. والتربية الجمالية توحد في الإنسان بين الحس والعقل، وتضفي على الروح قـــدرا من الواقعية، وهذا الإنسان النموذج الذي يطمح إليه شيللر يتمثل في الدولة الـــتي هي الصورة الموضوعية والقانونية التي يسعى الأفراد لأن يذيبوا في وحدتها كـــل فروقاتهم واختلافاتهم][٩٢]، وبمعنى آخر: إن التربية الجمالية تحرر الإنسان من شتى ألوان العبودية، لأن [سلطة الجمال تنبع من أنه يؤمن بالإنسانية، ويقـــوم علـــى الانسجام في المجتمع الإنساني، ويطمح إلى رفع البشر إلى مســـتويات اجتماعيـــة عالية.

---

٩١ -- فريدريك شيللر، المصدر السابق، الخطاب الثـــامن عشـــر، ص: ٢٢٧ ـــ ٢٢٨.

٩٢ -- إ.نوكس، النظريات الجمالية، ترجمة محمد شفيق شيا، دار جيسون، بيروت ط١، ١٩٨٥، ص: ٩٩ ـــ ١٠٠.

فهو يحيي في الإنسان الممزق الشعور بالانسجام، ويبعث في الإنسان الضعيف الشعور بالقوة والحيوية][٩٣] وهذا ما عبر عنه شيللر بالجمال العواطف والجمال العاصف. [فالعاطف يعمل على التلطيف والتسكين للقوتين الحسية والعقلية مما يحفظ لكل منهما حدوده ووجوده. والجمال العاصف يعمل على توتير القوتين الحسية والعقلية مما يحفظ القوة لكل منهما. ولكن الجمال الحق هو الجمال الذي يستمد وجوده من صور تقدمها الذات عند اتصالها بالمطلق، وحيث تعمل ملكة اللعب على تحقيق التوازن الكلي، فهذا الجمال هو الجمال الحق الذي يتأسس على وحدة العطف والعصف معاً][٩٤].

يرى شيللر: أن الانتقال من حالة الإحساس بالألم إلى حالة التفكير النشيط والإرادة يمر عبر حالة متوسطة هي حالة التجربة الجمالية. ومع أن هذه الحالة لا تؤثر على تفكيرنا واعتقاداتنا مطلقاً، وبالتالي لا تمس صفاتنا الذهنية والأخلاقية إلا أنها تعتبر شرطاً ضرورياً لا نستطيع بدونه الوصول إلى التفكير الصحيح أو إلى تكوين الرأي الصواب. يقول شيللر: [لا يوجد أي طريق آخر يجعل إنساناً ما مرهف الحواس عاقلاً إلا عندما نجعله يتثقف جمالياً][٩٥] ومن الأسهل في رأيه أن ننتقل من الحالة الجمالية إلى حالة التفكير والمنطق، أو من الجمال إلى الفضيلة، من أن ننتقل من الحالة الفيزيائية إلى الحالة الجمالية، وذلك لأن الشكل يؤثر على الإنسان ككل، أما المضمون فيؤثر على بعض أجزائه.

إن الجمال شرط ضروري لجعل الإنسان عاقلاً، أما أشكال الفعاليات الأخرى فتطوّر بعض القوى المختلفة في الإنسان فقط، والجمال وحده هو الذي

---

93 Milàn Kuchinka . Esthetika ùnèm..... stra. 98.

٩٤ – فريدريك شيللر، المصدر السابق، الخطاب السادس عشر، ص: ٢١٩ – ٢٢١.

95 Milàn Kuchinka . Esthetika ùnèm..... stra. 99 – 100.

يشكل الإنسان ككل، وهذا يؤدي إلى اعتبار أن من أن أهم واجبات الثقافة أن [...تخضع الإنسان في حياته الطبيعية البحتة إلى الشكل وأن تجعله ذا شعور جمالي، بما يتفق مع مقدار الحكم الجمالي فيه، لأن تطور الحياة الأخلاقية يمكن أن يتم من خلال الحالة الجمالية لا من خلال الحالة الطبيعية][٩٦].

ولكي نعمل على إقامة دولة الحرية يجب أن نؤسس الأخلاق الإنسانية المتكاملة عن طريق التربية الجمالية، ففي مملكة الألعاب، مملكة الرؤى الجمالية يتحرر الإنسان من كل إلزام حسدي وأخلاقي ويتحقق المثل الأعلى في المساواة التي تمنى الحاكم رؤيتها وهي تتحقق في الواقع.

يوهان فولف هانغ غوته (١٧٤٩ – ١٨٣٢):

هو المفكر الموسوعي، والكاتب المسرحي، والشاعر الألماني والإنساني العظيم، والمفكر الجمالي من الطراز الرفيع.

تأثر غوته في نظريته الجمالية بهردر [...فأخذ عنه فكرة العلاقة بين الجمال والحقيقة، بين المعرفة الفنية والمعرفة العلمية، وعن طريقه اهتدى غوته إلى جمالية الأدب الشعبي، وإلى عبقرية شكسبير الفنية][٩٧] كما تأثر في بعض مفاهيمه الجمالية [بآراء الموسوعيين الفرنسيين " مونتسكيو، وديدرو، وروسو "...][٩٨] ويضاف إلى هذه المؤثرات انعقاد أواصر صداقة متينة بينه وبين نظيره في العبقرية الشاعر شيللر، فأسهمت تلك الصداقة، ومراسلات النقد المتبادلة بينهما في بناء نظريته وتطويرها. وكانت وجهات نظرهما متقاربة في أمور كثيرة أهمها [...كان

---

٩٦ Milàn Kuchinka . Esthetika ùnèm..... stra. 99 – 100.

٩٧ – علم الجمال في تفسيره الماركسي، تأليف مجموعة من الأساتذة السوفييت، ترجمة يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٦٨، ص: ٨٧ ــ ٨٨.

٩٨ – جورج لوكاتش، غوته وعصره، ترجمة بديع عمر نظمي، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٤، ص: ١٨.

غوته يؤمن مثل شيللر بتعذر نشوء فن عظيم، أو تذوق رفيع للجمال في ظل الظروف المعيشية السيئة للإنسان، في ظل النظام الإقطاعي، أو في ظل الرأسمالية الناشئة][99] ثم إيمانه مثل شيللر بأن [تغيير الواقع وتحرير الإنسان من اغترابه، وتمزق ذاته، إنما يتم عن طريق التربية الجمالية والفنية، وذلك بالعمل على رفع مستوى التذوق الجمالي والفني عند الناس][100] وكان غوته مثل شيللر [يعترف بالأهمية التاريخية للثورة الفرنسية، ولكنه لم يكن من مؤيديها وكان تصديقه يكره العنف][101]. واستطاع غوته أن يبني من كل تلك المؤثرات نظرية جمالية تقدم بها على سابقيه ومعاصريه، بتماسكها وتكاملها، فأدخل في بناء نظريته تلك إيمانه بالواقع، وحبه لشعبه، وللإنسانية جمعاء.

تتمحور نظرية غوته الجمالية حول مسألة أساسية هامة هي: [إن الفهم الموضوعي للجمال يظل ناقصاً عندما ينبني على تجاهل الواقع، فمبدأ الجمال قائم في الواقع ذاته، ويجب فهمه على أساس العلاقات الحقيقية الواقعية، بمعنى أن القانون الذي يكشف عن تفسيره في الظاهرة هو الذي يخلق الجميل موضوعياً][102] وهذا يعني أن الواقعية عنده هي: [الربط الدائم بين مفاهيم علم الجمال والطبيعة من جهة، وبين مفاهيم علم الجمال ومسائل الواقع الاجتماعي المعاصر من جهة أخرى][103] وعلى الرغم من أن الفن بوصفه ضرباً من الوعي

---

[99] – جورج لوكاتش، غوته وعصره، ترجمة بديع عمر نظمي، دار الطليعة، بيروت ١٩٨٤، ص: ٨٦.

[100] Jan Mleziva – Esthetika. ùmènù ùfilzofù 10 stol. Praha 1970 stra. 102

[101] – جورج لوكاتش، المصدر السابق، ص: ٥٧ ــ ٥٨ ــ ٦١.

[102] – علم الجمال في تفسيره الماركسي، المصدر السابق، ص: ٩١.

[103] – أ. أوفسينيكوف + ر. سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب باسم السقا، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٩، ص: ٢١٤.

يملك استقلالية نسبية عن الواقع، إلا أنه يتأثر بالتطور الاقتصادي والاجتماعي والسياسي للمجتمع.

فعلى مستوى العلاقة بين الطبيعة ومفاهيم علم الجمال، فهم غوته الطبيعة بوصفها واقعا حيا متحركا ترتبط ظواهره المتكثرة بالكل بوحدة جدلية. إذ [لا شيء في الطبيعة الحية يحدث ولا يكون مرتبطا ارتباطا وثيقا بالكل، وإذا بدت لنا بعض الظواهر وكأنها معزولة، واضطررنا أن ننظر إليها معزولة، فهذا لا يعني أنها توجد معزولة][١٠٤] وعلى هذا فالفنان الأصيل هو الذي يستطيع النفاذ إلى عمق الطبيعة ويدرك كنه الكلي بظواهره المتكثرة عبر إدراكه للجزئي، أو يحيط بمعنى الطبيعة ويعبر عن هذا المعنى، وبهذا يقودنا الفنان إلى فكرة التعميم الفني، وإلى استيعاب العالم أي " امتلاكه جماليا وفنيا ".

ويكون الفن هنا محاكاة للطبيعة، ولكن غوته يفهم الطبيعة والمحاكاة ليس بالمعنى الأفلاطوني، فالطبيعة عنده ليست كما هي عند أفلاطون فاعلة، بل منفعلة، لأن الإنسان هو الكائن الوحيد الفاعل فيها [...وهو الإنسان الرائع، الناتج النهائي للطبيعة الصاعدة أبدا، الإنسان الذي وضع على قمة الطبيعة يعتبر نفسه بدوره طبيعة كاملة يجب أن تخلق مرة أخرى في نفسها قمة جديدة..][١٠٥] وهذه القمة الجديدة هي الخلق الفني، ولتحقيق هذا الخلق [...يزداد الإنسان قوة عن طريق اكتساب جميع الكمالات والفضائل والنظام والانسجام والمعنى...وحالما يتم الخلق الفني يقف الإنسان أمام العالم في واقعه النموذجي، فيتمثل كل ما هو رائع، وجدير بالإعجاب والحب عن طريق بعث الحياة][١٠٦].

---

١٠٤ علم الجمال في تفسيره الماركسي، المصدر السابق، ص: ٨٨.
١٠٥ جورج لوكاتش، غوته وعصره، المصدر السابق، ص: ١٧٥.
١٠٦ جورج لوكاتش، غوته وعصره، المصدر السابق، ص: ١٧٥.

وعلى هذا يكون بالتالي للمحاكاة معنى آخر يختلف عن المعنى الأفلاطوني (تقليد الطبيعة). فيرى غوته [أن الفنان عندما يستوعب موضوعاً ما من موضوعات الطبيعة، فإن هذا الموضوع يصبح منفصلاً عنها، بل ويمكن القول: إن الفنان في هذه اللحظة يخلق هذا الموضوع باقتباس كل ما هو مميز وشيق، أو بعبارة أخرى يضع الفنان فيه لأول مرة كل هذه القيم العظيمة][107] فواجب الفنان ألا يجعل عمله تقليداً للطبيعة، فليس النسخ الدقيق لموضوع من موضوعاتها عملاً فنياً، وأقصى ما تستطيعه المحاكاة هو أن تجعل الشيء المحاكى اثنين، ولهذا فالمحاكاة بالمعنى الأفلاطوني " التقليد " [تجرنا إلى دائرة الفردي والمغلق، فنحن نعجب لهذه المقدرة على المحاكاة، ونشعر دون ريب ببعض اللذة، ولكن المحاكاة ليست فناً حقيقياً، إذ تنقصها الحقيقة الفنية التي هي سمة الجمال، وليست المحاكاة للطبيعة إلا مدخلاً للفن لا أكثر][108].

إن المدخل الصحيح للفن يناقض المحاكاة، [وهو تصوير الماهية الكلية الطبيعية، مع استبعاد التفاصيل الجزئية، فيجب على الفنان أن يضحي بالجزئيات الجانبية في سبيل الحفاظ على الماهية الكلية والجوهري في الشيء][109] وقد تنهار فكرة الفنان الذي يصور لوحة إذا ركز اهتمامه في الجزئيات الجانبية التافهة دون الاهتمام بالجوهر، وعلى الفنان بالمقابل ألا ينسى الحدود في استخدام هذه الطريقة كي لا تصبح فارغة لا معنى لها.

وعلى هذا الأساس انتقد غوته الفنانين الذين [ينسخون الطبيعة نسخاً أعمى بتفاصيلها الجزئية كما انتقد أولئك الذين يرفضون رفضاً قاطعاً قيمة التفاصيل

---

[107] – أ.أوفسيانيكوف + ز.سمير نوفا، المصدر السابق، ص: ٢١٨.

[108] Jan Mleziva – Esthetika, úmènù stra. 110

[109] Milàn Kuchinka. Esthetika U Némeckych Klasickych Filozofù. Praha 1968. Str 125.

فتجيء صورهم ورسومهم مشتتة مشوهة كأنها أطياف أحلام[١١٠] وكأن غوته كان يتنبأ بسيادة اتجاه الشكلية في الفن المعاصر.

وأما على مستوى علاقة مفاهيم علم الجمال بالواقع الاجتماعي، فقد تخلى غوته في فترة نضجه عن آرائه الأولى في شبابه القائلة: إن التربية الجمالية والفنية هي الكفيلة بتغيير الواقع الاجتماعي. وبدأ يؤكد بأن الواقع والفن والعمل الجساد ـ الذي يفجر طاقات الإنسان ويجعله نبيلا ـ هي أسمى من نظرية الفن للفن. [والجمال بدون المنفعة والحقيقة لا معنى له، وجوهر الفن لا يكمن في العنصر اللاواعي، والفنان هو تجسيد للوعي وللنشاط العاقل، وإن الفن هو نتاج العقل البشري وهو جزء من الطبيعة، لكنه بوصفه نشاطا إنسانيا فعالا يسمو فوق الطبيعة، لأن الأشياء المبعثرة في الكون تتصهر فيه..][١١١].

وإن هذا التقديس كان عنده وسيلة لتعميم الظواهر الواقعية وتجسيدها في صور فنية، وكان يرى أن الواقع الاجتماعي يحدد الصيغ الفنية، وفي هذا يقول: [إن شكسبير لم يكن ممكنا وجوده في إنكلترا في عام ١٨٢٤ لأن الكثير من عظمته يعود إلى عصره...وإن الإنتاج الفني القيم هو نتيجة للظروف المعيشية][١١٢]، والفنان مهما كان عبقريا لا يخلق الظروف، بل الظروف تخلقه، وقد يتعرض فنان ما بسبب ظروف اجتماعية معينة إلى الفشل، بينما قد ينجح آخر بنفس درجة العبقرية بسبب ظروف اجتماعية مواتية له، وهكذا فإنه من المستحيل عند غوته فهم مسائل الفن بمعزل عن الحياة والواقع، فانحطاط الفن ونهوضه مرتبطان بالظروف الواقعية لحياة البشر.

---

١١٠ – علم الجمال في تفسيره الماركسي، المصدر السابق، ص: ٩٣.

١١١ – علم الجمال في تفسيره الماركسي، المصدر السابق، ص: ٩٢.

١١٢ – أ.افسيانيكوف + ر.سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ص: ٢١٥.

إن فهم غوته الواقعي للجمال والفن جعله ينظر إلى بعض المسائل الجمالية نظرة جديدة يتجاوز بها كثيرين من فلاسفة الجمال السابقين له واللاحقين بعده.

١ ـ في فهمه لعلاقة الشكل بالمضمون، لم ينطلق من الشكل الفني المنعزل. [بل كان ينظر إليه من خلال رؤيته لعلاقات البشر المتبادلة... ويرى أن الأشكال الفنية على الدوام ليست سوى التراكيب الأكثر عموميـة، والأكثر تجريدية للجوهر الإنساني، والعلاقات الإنسانية. وهو يقول: إن ما نسميه موضوعات هي في الواقع ظواهر للروح البشرية تكررت وسوف تتكرر، والفنان وحده هو الذي يعرضها بوصفها تاريخية][١١٣]. وهذا يعني أن علاقة الشكل بالمضمون هي علاقة تكامل، فالمضمون الفكري هو الأساس لكل فن أصيل، ولكن هذا المضمون يصبح مجرداً، يفقد جماله عند لا يوجد الشكل الذي لا يحتويه. [فالشكل شيء موضوعي لا يخلقه الفنان حسب هواه، بل حسب الظروف الاجتماعية التي تولد فيها الأنواع والأشكال الفنية][١١٤] و[إن الكمال في الشكل ليس إلا نتيجة لواقع أن جوهر الإنسان وعلاقته في العالم ينعكسان فيه بصورة نقية][١١٥].

٢ ـ في فهمه لعلاقة الخاص بالعام ذهب إلى أنه [لا يجوز للفنان أن يبحث عن الخاص ليعبر به عن العام، لأن هذا يقوده إلى الرمزية، بل يجب عليه أن يستشف العام من الخاص، فيشير إلى الخاص دون أن ينكر العام][١١٦]، ومعنى ذلك أن فهم الخاص في الشيء المعبر عنه فنياً يؤدي إلى فهم العام دون إدراك أو وعي بذلك، وقد فهم غوته هذه العلاقة فهماً جدليا أكثر من كل معاصريه

---

١١٣ - جورج لوكاتش، غوته وعصره، المصدر السابق، ص: ١٧٥.

١١٤ - أ.أفسيانيكوف ا ر.سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ص: ٢١٥.

١١٥ - جورج لوكاتش، غوته وعصره، المصدر السابق، ص: ١٧٥.

116 Milàn Kuchinka. Esthetika U Ném.. Klasi. Filoz.. Str 131.

[فرأى أن الخاص يخضع للعام دوما، والعام يجب أن يتكون من الخاص بصورة دائمة، فالخاص والعام موجودان في وحدة جدلية متناقضة، وماهية الفن تقوم في أنه يعبر عن وحدة الخاص والعام من خلال الخاص][117] ويجب على الفن أن يعكس دوما من خلال الخاص ما هو قانوني وحقيقي ومهم، وأن لا يؤدي إلى التعبير البسيط عن الظواهر المتوقعة.

٣ ـ وفي فهمه للخيال والصدق الفني، رأى أن الهدف الأساسي للفنان هو أن يضع نصب عينيه حب الحقيقة [ولكن عليه أن يدرك أن الحقيقة في الفن، والحقيقة في الواقع الطبيعي والاجتماعي ليستا شيئا واحدا][118] وعلى الرغم من أن الفن لا يصور المفاهيم كما هي، إلا أنه يحتوي معرفة ما هو هام وحقيقي وشامل في الواقع، [ويفترض غوته أن الفن يكون غير ضروري لو أن الموضوع المعبر عنه فنيا قد طابق في الواقع الشيء القانوني أو الطبيعي، أي لو أن الظواهر تطابقت مع الجوهر][119].

٤ ـ وبناء على تلك الأسس السابقة، أعطى غوته أهمية كبيرة للخيال في الخلق الفني، [وانتقد ذاتية كانط الذي فصل العمل عن النشاط الفني، وحدد القوى الرئيسية للتأمل بالإحساس والتفكير والتعقل، ونسي الخيال الذي عده غوته قوة رابعة في حياتنا الروحية][120]، فهو يكمل الإحساس معتمدا على الذاكرة، ويعطي التفكير إمكان معرفة العالم عن طريق الخبرة، كما يخلق الأشكال

---

117 Milàn Kuchinka. Esthetika U Ném. Klasi. Filoz.. Str 131.

118 Jan Mleziva Esthetika, ùmènù. Ufilozofù. 18 – 19 stol. Stra 140.

119 Jan Mleziva Esthetika, ùmènù. Ufilozofù. 18 – 19 stol. Stra 140.

١٢٠ ـ أ.أفسيانيكوف + ر.سمير نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ص: ٢١٩.

الملائمة لأفكار العقل، وهو وسيلة للنفاذ إلى أعماق الأشياء وليس للابتعاد عن الواقع كما ظن الرومانسيون.

لقد ركز غوته نضاله ضد الرومانسية الهاربة من الواقع [والتي تخلّت عن الصدق مع الحياة، ورأى أن التعصب الديني عندها، والنزعة الذاتية لا يمكن أن يساعدا على تطور الفن][١٢١].

ورأى أن الفن يظهر مع الإنسان، ومن أجل الإنسان، ولذا يجب أن يخدم الإنسان، وجاء فهمه للجمال والفن مفعماً بحب الإنسانية والرغبة في توطيد الحق والخير والجمال في العالم، وهذا ما جعله عظيماً ومحبوباً من قبل شعوب الإنسانية قاطبة.

---

[١٢١] .. جورج لوكاتش، غوته وعصره، المصدر السابق، ص: ١٧٥ ــ ١٧٨.

الملاحق

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

المصطلحات الأساسية مرتبة بحسب الترتيب الهجائي باللغة العربية

المصطلح بالعربية	المصطلح بالفرنسية	المصطلح بالإنكليزية
الإبداع	Creation	Creation
الإبداعي	Creativf	Creative
إحساس	Sensation	Sensation
إدراك	Perception	Perception
الإدراك الحسي	Perceptionism	Perceptionism
الإسقاط	Projection	Projection
أسلوب- نمط- طراز	Style	Style
إعادة التكامل	Redintegration	Redintegration
إعدام	Aneantissemet	Annihilation
الإعلام الجمالي	Esthetique Informationnelle	Aesthetic Information
أفقي	Horizontal	Horizontal
ألق الألوان	Colonnade	Colonnade
إلهام	Inspiration	Inspiration
الألوان الباردة	Couleurs froides	Cold Colors
الألوان الحارة	Couleurs chaudes	Worm colors
الآلية	Automatisme	Automatism
الأمامية	Premier plan	Fore-Ground
الإنسانية	Humanite	Humanity
الإيحاء	Suggestion	Suggestion
الإيقاع	Rhythme	Rhythm
الإيهامية- التخييل	Illusionisme	Illusionism
ايوني	Ionique	Ionic
اتزان	Equilibre	Equilibrium
اتصال	Continuite	Continuity
أثر	Affecter	Affect
اجتماع الضدين	Ambivalence	Ambivalence
اختلال الذات (تمزق الشخصية)	Depersonalisation	Depersonalization
الاستبطان	Introspection	Introspection
الاسم	Nom	Name
اغتراب	Alienation	Alienation
الانسجام	Harmonie	Harmony

Impressionism	Impressionnisme	الانطباعية
Neo-impressionism	Neo- impressionism	الانطباعية المحدثة
Affection	Affection	الانفعال
Motive	Motif	الباعث
Primitive	Primitif	البدائي
Charm	Charme	البهاء، الفتنة
Structure	Structure	البنية
Influence	Influence	التأثير
Anagogic	Anagogique	التأويل
History of art	Histoire de l' art	تاريخ الفن
Complete	Complet	التام
Transformation	Transformatiom	التبديل، التحوير
Innovation	Innovation	التجديد
Experience	Experience	التجربة
Abstraction	Abstraction	التجريد
Apperance	Apperance	التجلي
Analysis	Analyse	التحليل
Metamorphosis	Metamorphose	التحول
Hierarchy	Hierarchie	التدرج
Hierarchy	Hierarchie	التدرج
Tonality	Tonalité	التدرج اللوني
Aesthetica Apperciation	Apperciation Esthetique	التذوق الجمالي
Synthesis	Synthèse	التركيب
Toleration	Tolerance	التسامح
Resemblance	Ressemblance	التشابه
Personification	Personification	التشخيص
Personification	Personnification	التشخيص
Deformation	Deformation	تشوية
Sublimation	Sublimation	التصعيد
Conception	Conception	التصور
Painting	Peinture	التصوير
Mural Painting	Peinture Murale	التصوير الجداري
Rock Painting	Parietal	التصوير علي الصخور
Contrast	Contraste	التضاد
Implication	Implication	التضمن

المصطلح بالإنكليزية	المصطلح بالفرنسية	المصطلح بالعربية
Catharsis	Catharsis	التطهير
Evolution	Evolution	التطوير
Sympathy	Sympathie	التعاطف
Transcendence	Transcendence	التعالي
Expression	Expression	التعبير
Recognition	Recognition	التعرف
Interpretation	Intrepretation	التفسير
Counterpoint	Contrepoint	تقابل الألوان
Imitation	Imitation	التقليد
Specification	Specification	التنويع
Dualism	Dualisme	الثنائية
Sublime	Sublime	الجليل
Beauty	Beauté	الجمال
Beauty Beautiful	Beauté Beau	الجميل
The Beautiful	Beau	الجميل
China ink	Encre de chine	حبر صيني
Modernism	Modernisme	الحداثة
Intuition	Intuition	الحدس
Intimacy	Intismisme	الحميمية
Expert	Expert	خبير
Horizon	Ligne d' horizon	خط الأفق
Back ground	Fond	الخلفية
Creation	Creation	الخلق
Imagination	Imagination	الخيال
Study	Etude	دراسة
Dynamism	Dynamism	الدينامية
Subject	Sujet	الذات
Taste	Gout	الذوق
Pioneer	Pionnier	رائد في اتجاه فني
Masterpiece	Chef- d'oeuvre	الرائعة
Monotonous	Monoton	الرتابة- رتيب
Designer	Dessinateur	الرسام
Drawing	Dessin	الرسم

المصطلح بالإنكليزية	المصطلح بالفرنسية	المصطلح بالعربية
Symbolism	Symbolisme	الرمزية
Romanticism	Romantisme	الرومانطيقية (الرمانسية)
Personality	Personnalite	شخصية الفنان
Profile portrait	Portrait de profil	صور جانبية
Face portrait	Portrait de face	صورة جبهية
Figure	Figure	صورة وجه
Luminism	Luminisme	الضوئية
Naturalism	Naturalisme	الطبيعية
Empire style	Empire style	الطراز الامبراطوري
Babylonian style	Babyloniene style	الطراز البابلي
Baroque style	Baroque style	الطراز الباروكي
Aesthetician	Esthetician	عالم الجمال
Genius	Genie	العبقرية
Decline Decadence	Decadence	عصر الانحطاط
Palcolithic	Palcolithique	العصر الباليولیتي (ق.ت)
Renaissance	Renaissance	عصر النهضة
Neolithic age	Neolithique	العصر النيوليتي (ق.ت)
Middle ages	Moyen- age	العصر الوسيط
Aesthetics	Estyetique	علم الجمال
Perspective	Perpective	علم المنظور
Architecture	Architecture	العمارة
Element	Element	العنصر
Return The antique	Retour a l' antique	العودة إلى القديم
Charming	Charmant	فاتن
Protohistoric	Potohistorique	فجر التاريخ
Art	Art	الفن
Moslem art	Musulman art	الفن الإسلامي
Primitive art	Primitif art	الفن البدائي
Byzantine art	Byzantine art	الفن البيزنطي
Plastic art	Art Plastique	الفن التشكيلي
Modern art	Moderne art	الفن الحديث
Mesopotamian	Mesopotamien	الفن الرافدي (مابين النهرين)
Romanesque art	Roman art	الفن الرومانسكي (الرومي)
Roman art	Romaine art	الفن الروماني

المصطلح بالإنكليزية	المصطلح بالفرنسية	المصطلح بالعربية
Decoration	Decoration	فن الزخرفة
Decorative art	Art decorative	الفن الزخرفي
Decorative art	Decoratif art	الفن الزخرفي
Folke art	Art Populaire	الفن الشعبي
Popular art	Populaire art	الفن الشعبي
Antique art	Antique art	الفن القديم
Gothic art	Gothique art	الفن القوطي
Classic Art	Claeique art	الفن الكلاسيكي
Early christian art	Palechretien	الفن المسيحي البدائي
Contemporary art	Contemporain art	الفن المعاصر
Hellenestic	Hellenistique art	الفن الهيلينستيني
Prehistoric art	Prehistorique art	فن ما قبل التاريخ
Artist	Artiste	فنان
Plastic arts	Art Plastiques	الفنون التشكيلية
Fine art	Beaux art	الفنون الجميلة
Fine arts	Beaux art	الفنون الجميلة
Handicraft	Artisants	الفنون الشعبية اليدوية
Artistice	Artistique	فني
Dark	Fonce	قاتم
Ugliness	Laideure	القبح
Neogothic	Neogothique	القوطية المحدثة
Quality	Valeure artistique	القيمة الفنية
Cathedral	Cathedral	كاتدرائية
Neoclassicism	Neoclassicisme	الكلاسيكية المحدثة
classicism	Classicisme	الكلاسيكية في الفن
Perfection	Perfection	الكمال
Grace	Grace	اللطف
Play	Jeu	اللعب
Language	Langage	اللغة
Touch	Toucher	اللمس
Diversion	Divertissment	اللهو
Art historian	Historien d' art	مؤرخ الفن
Metaphysics	Metaphysique	مابعد الطبيعة
Matter	Matier	المادة
Materialism	Meterialisme	المادية (المذهب المادي)
Principe	Principe	المبدأ

المصطلح بالإنكليزية	المصطلح بالفرنسية	المصطلح بالعربية
Transcendental	Transcendental	المتعالي
Variable	Variable	المتغير
Distinct	Distinct	المتميز
Idealism	Idealisme	المثالية
Mimetism	Mimetisme	المحاكاة
Charity	Charite	المحبة
Censible	Censible	المحسوس
Sensible	Sensible	المحسوس
Imagination	Imagination	مخيلة، خيال
Civilization	Civilisation	المدنية- الحضارة
Expressionism	Expressionnisme	المذهب التعبيري
Anthropocentrism	Anthropocentrisme	مركزية الإنسان
Futurism	Futurism	المستقبلية
Content	Contenu	المضمون
Absolute	Absolu	المطلق
Miracle	Miracle	المعجزة
Cognition	Connaissance	المعرفة
Intelligible	Intelligible	المعقول
Sense Meaning	Sens Singnification	المعنى
Determinate	Determine	المعين- المحدد
Paradox	Paradoxe	المفارقة
Comprehension	Comprehension	المفهوم
Category	Categorie	المقولة
Aggregate space	Aggregate space	المكان المتجمع
Systematic space	Systematique space	المكان النسقي
Analogous	Analogue	المماثل
Practice	Pratique	الممارسة
Impossible	Impossible	الممتنع
Possible	Possable	الممكن
Regular	Regulier	المنتظم
Logic	Logique	المنطق
Parallelism	Parallelisme	الموازاة
Death	Mort	الموت
Being to be	Etre	الموجود
Objective	Objectif	الموضوعية .

المصطلح بالإنكليزية	المصطلح بالفرنسية	المصطلح بالعربية
Mythology	Mythologie	ميثولوجيا (علم الأساطير)
Mesolithic	Mesolithique	ميزوليتي(عصر ماقبل التاريخ)
Art Critic	Critique	ناقد فني
Tendency	Tendence	النـزعة
Humanism	Humanisme	النـزعة الإنسانية
Aestheticism	Astheticism	النـزعة الجمالية
Relation proportion	Rapport Proportion	النسبة
Relative	Relatife	النسبي
Relativism	Realtivisme	النسبية
Relativity of konwledge	Relativite de la Counaissance	النسبية في المعرفة
Order	Ordre	النظام
Style architecture	Ordre d' architecture	النظام المعماري (الأسلوب)
Speculation	Speculation	النظر (الفكر)
Reflection	Reflexion	النظر العقلي
Theory	Theorie	النظرية
Utilirtarism	Utilitarisme	النفعية
Critique	Critique	النقد
Criticism	Critique d' art	النقد الفني
Criticism	Criticisme	النقدية
Stylistic	Stylistique	نمطي
Pyramid	Pyramid	الهرم
Realism	Realism	الواقعية
Existence	Existence	الوجود
Existence	Existence	الوجود
Solipsism	Solipsisme	وحدة الذات (الذات الأحادية)
Intelligibility	Intelligibilité	المعقولية
Fiction	Fiction	الوهم
Illusion	Illusion	الوهم
Illusion	Illusion	وهمي
Certitude	Certitude	اليقين

المصطلحات الأساسية مرتبة بحسب الترتيب الهجائي باللغة الإنكليزية

المصطلح بالإنكليزية	المصطلح بالفرنسية	المصطلح بالعربية
Absolute	Absolu	المطلق
Abstraction	Abstraction	التجريد
Aesthetic Information	Esthetique Informationnelle	الإعلام الجمالي
Aesthetica Apperciation	Apperciation Esthetique	التذوق الجمالي
Aesthetician	Esthetician	عالم الجمال
Aestheticism	Astheticism	النـزعة الجمالية
Aesthetics	Estyetique	علم الجمال
Affect	Affecter	اثر
Affection	Affection	الانفعال
Aggregate space	Aggregate space	المكان المتجمع
Alienation	Alienation	اغتراب
Ambivalence	Ambivalence	اجتماع الضدين
Anagogic	Anagogique	التاويل
Analogous	Analogue	المماثل
Analysis	Analyse	التحليل
Annihilation	Aneantissemet	إعدام
Anthropocentrism	Anthropocentrisme	مركزية الإنسان
Antique art	Antique art	الفن القديم
Apperance	Apperance	التجلي
Architecture	Architecture	العمارة
Art	Art	الفن
Art Critic	Critique	ناقد فني
Art historian	Historien d' art	مؤرخ الفن
Artist	Artiste	فنان
Artistice	Artistique	فني

المصطلح بالإنكليزية	المصطلح بالفرنسية	المصطلح بالعربية
Automatism	Automatisme	الالية
Babylonian style	Babylonienc style	الطراز البابلي
Back ground	Fond	الخلفية
Baroque style	Baroque style	الطراز الباروكي
Beauty	Beauté	الجمال
Beauty Beautiful	Beauté Beau	الجميل
Being to be	Etre	الموجود
Byzantine art	Byzantine art	الفن البيزنطي
Category	Categorie	المقولة
Catharsis	Catharsis	التطهير
Cathedral	Cathedral	كاتدرائية
Censible	Censible	المحسوس
Certitude	Certitude	اليقين
Charity	Charite	المحبة
Charm	Charme	البهاء، الفتنة
Charming	Charmant	فاتن
China ink	Encre de chine	حبر صيني
Civilization	Civilisation	المدنية الحضارة
Classic Art	Clacique art	الفن الكلاسيكي
Classicism	Classicisme	الكلاسيكية في الفن
Cognition	Connaissance	المعرفة
Cold Colors	Couleurs froides	الألوان الباردة
Colonnade	Colonnade	ألق الألوان
Complete	Complet	التام
Comprehension	Comprehension	المفهوم
Conception	Conception	التصور
Contemporary art	Contemporain art	الفن المعاصر
Content	Contenu	المضمون
Continuity	Continuite	اتصال
Contrast	Contraste	التضاد
Counterpoint	Contrepoint	تقابل الألوان
Creation	Creation	الإبداع
Creation	Creation	الخلق

المصطلح بالإنكليزية	المصطلح بالفرنسية	المصطلح بالعربية
Creative	Creativf	الإبداعي
Criticism	Critique d' art	النقد الفني
Criticism	Criticisme	النقدية
Critique	Critique	النقد
Dark	Fonce	قاتم
Death	Mort	الموت
Decline Decadence	Decadence	عصر الانحطاط
Decoration	Decoration	فن الزخرفة
Decorative art	Art decorative	الفن الزخرفي
Decorative art	Decoratif art	الفن الزخرفي
Deformation	Deformation	تشوية
Depersonalization	Depersonalisation	اختلال الذات (تمزق الشخصية)
Designer	Dessinateur	الرسام
Determinate	Determine	المعين المحدد
Distinct	Distinct	المتميز
Diversion	Divertissment	اللهو
Drawing	Dessin	الرسم
Dualism	Dualisme	الثنائية
Dynamism	Dynamism	الدينامية
Early christian art	Palechretien	الفن المسيحي البدائي
Element	Element	العنصر
Empire style	Empire style	الطراز الامبراطوري
Equilibrium	Equilibre	اتزان
Evolution	Evolution	التطوير
Existence	Existence	الوجود
Existence	Existence	الوجود
Experience	Experience	التجربة
Expert	Expert	خبير
Expression	Expression	التعبير

المصطلح بالإنكليزية	المصطلح بالفرنسية	المصطلح بالعربية
Expressionism	Expressionnisme	المذهب التعبيري
Face portrait	Portrait de face	صورة جبهية
Fiction	Fiction	الوهم
Figure	Figure	صورة وجه
Fine art	Beaux art	الفنون الجميلة
Fine arts	Beaux art	الفنون الجميلة
Folke art	Art Populaire	الفن الشعبي
Fore-Ground	Premier plan	الأمامية
Futurism	Futurism	المستقبلية
Genius	Genie	العبقرية
Gothic art	Gothique art	الفن القوطي
Grace	Grace	اللطف
Handicraft	Artisants	الفنون الشعبية البدوية
Harmony	Harmonie	الانسجام
Hellenestic	Hellenistique art	الفن الهيلينستيني
Hierarchy	Hierarchie	التدرج
Hierarchy	Hierarchie	التدرج
History of art	Histoire de l' art	تاريخ الفن
Horizon	Ligne d' horizon	خط الأفق
Horizontal	Horizontal	أفقي
Humanism	Humanisme	النـزعة الإنسانية
Humanity	Humanite	الإنسانية
Idealism	Idealisme	المثالية
Illusion	Illusion	الوهم
Illusion	Illusion	وهمي
Illusionism	Illusionisme	الإيهامية- التخييل
Imagination	Imagination	الخيال
Imagination	Imagination	مخيلة، خيال
Imitation	Imitation	التقليد
Implication	Implication	التضمن
Impossible	Impossible	الممتنع
Impressionism	Impressionnisme	الانطباعية
Influence	Influence	التأثير
Innovation	Innovation	التجديد
Inspiration	Inspiration	إلهام

المصطلح بالإنكليزية	المصطلح بالفرنسية	المصطلح بالعربية
Intelligibility	Intelligibilité	المعقولية
Intelligible	Intelligible	المعقول
Interpretation	Intrepretation	التفسير
Intimacy	Intismisme	الحميمية
Introspection	Introspection	الاستبطان
Intuition	Intuition	الحدس
Ionic	Ionique	أيوني
Language	Langage	اللغة
Logic	Logique	المنطق
Luminism	Luminisme	الضوئية
Masterpiece	Chef- d'oeuvre	الرائعة
Materialism	Meterialisme	المادية (المذهب المادي)
Matter	Matier	المادة
Mesolithic	Mesolithique	ميزوليتي(عصر ماقبل التاريخ)
Mesopotamian	Mesopotamien	الفن الرافدي (مابين النهرين)
Metamorphosis	Metamorphose	التحول
Metaphysics	Metaphysique	مابعد الطبيعة
Middle ages	Moyen- age	العصر الوسيط
Mimetism	Mimetisme	المحاكاة
Miracle	Miracle	المعجزة
Modern art	Moderne art	الفن الحديث
Modernism	Modernisme	الحداثة
Monotonous	Monoton	الرتابة رتيب
Moslem art	Musulman art	الفن الإسلامي
Motive	Motif	الباعث
Mural Painting	Peinture Murale	التصوير الجداري
Mythology	Mythologie	ميثولوجيا (علم الأساطير)
Name	Nom	الاسم
Naturalism	Naturalisme	الطبيعية

المصطلح بالإنكليزية	المصطلح بالفرنسية	المصطلح بالعربية
Neoclassicism	Neoclassicisme	الكلاسيكية المحدثة
Neogothic	Neogothique	القوطية المحدثة
Neo-impressionism	Neo- impressionism	الانطباعية المحدثة
Neolithic age	Neolithique	العصر النيوليتي (ق.ت)
Objective	Objectif	الموضوعية
Order	Ordre	النظام
Painting	Peinture	التصوير
Paleolithic	Paleolithique	العصر الباليوليتي (ق.ت)
Paradox	Paradoxe	المفارقة
Parallelism	Parallelisme	الموازاة
Perception	Perception	إدراك
Perceptionism	Perceptionism	الإدراك الحسي
Perfection	Perfection	الكمال
Personality	Personnalite	شخصية الفنان
Personilication	Personification	التشخيص
Personification	Personnification	التشخيص
Perspective	Perpective	علم المنظور
Pioneer	Pionnier	رائد في اتجاه فني
Plastic art	Art Plastique	الفن التشكيلي
Plastic arts	Art Plastiques	الفنون التشكيلية
Play	Jeu	اللعب
Popular art	Populaire art	الفن الشعبي
Possible	Possuble	الممكن
Practice	Pratique	الممارسة
Prehistoric art	Prehistorique art	فن ما قبل التاريخ
Primitive	Primitif	البدائي
Primitive art	Primitif art	الفن البدائي
Principe	Principe	المبدأ
Profile portrait	Portrait de profil	صور جانبية
Projection	Projection	الإسقاط
Protohistoric	Potohistorique	فجر التاريخ
Pyramid	Pyramid	الهرم
Quality	Valeure artistique	القيمة الفنية
Realism	Realism	الواقعية

المصطلح بالإنكليزية	المصطلح بالفرنسية	المصطلح بالعربية
Recognition	Recognition	التعرف
Redintegration	Redintegration	إعادة التكامل
Reflection	Reflexion	النظر العقلي
Regular	Regulier	المنتظم
Relation proportion	Rapport Proportion	النسبة
Relative	Relatife	النسبي
Relativism	Realtivisme	النسبية
Relativity of konwledge	Relativite de la Counaissance	النسبية في المعرفة
Renaissance	Renaissance	عصر النهضة
Resemblance	Ressemblance	التشابه
Return The antique	Retour a l' antique	العودة إلى القديم
Rhythm	Rhythme	الإيقاع
Rock Painting	Parietal	التصوير على الصخور
Roman art	Romaine art	الفن الروماني
Romanesque art	Roman art	الفن الرومانسكي (الرومي)
Romanticism	Romantisme	الرومانطيقية (الرمانسية)
Sensation	Sensation	إحساس
Sense Meaning	Sens Singnification	المعنى
Sensible	Sensible	المحسوس
Solipsism	Solipsisme	وحدة الذات (الذات الأحادية)
Specification	Specification	التنويع
Speculation	Speculation	النظر (الفكر)
Structure	Structure	البنية
Study	Etude	دراسة
Style	Style	أسلوب- نمط- طراز
Style architecture	Ordre d' architecture	النظام المعماري (الأسلوب)
Stylistic	Stylistique	نمطي
Subject	Sujet	الذات
Sublimation	Sublimation	التصعيد
Sublime	Sublime	الجليل
Suggestion	Suggestion	الإيحاء
Symbolism	Symbolisme	الرمزية

المصطلح بالإنكليزية	المصطلح بالفرنسية	المصطلح بالعربية
Sympathy	Sympathie	التعاطف
Synthesis	Synthèse	التركيب
Systematic space	Systematique space	المكان النسقي
Taste	Gout	الذوق
Tendency	Tendence	النـــزعة
The Beautiful	Beau	الجميل
Theory	Theorie	النظرية
Toleration	Tolerance	التسامح
Tonality	Tonalité	التدرج اللوني
Touch	Toucher	اللمس
Transcendence	Transcendence	التعالي
Transcendental	Transcendental	المتعالي
Transformation	Transformatiom	التبديل، التحوير
Ugliness	Laideure	القبح
Utilirtarism	Utilitarisme	النفعية
Variable	Variable	المتغير
Worm colors	Couleurs chaudes	الألوان الحارة

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

المصادر والمراجع

أولا- باللغة العربية

١. إ.ف بحارين. فلسفة الجمالي، ترجمة عبد الحميد يونس ورمزي يسين وعثمان نوية، القاهرة، ١٩٥٠.

٢. أ.نوفس. النظريات الجمالية، ترجمة محمد شفيق شيا، دار حبسون، بيروت، ١٩٨٥.

٣. إتيان سوريو. الجمالية عبر العصور، ترجمة ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧٤.

٤. أحمد فؤاد الأهواني. أفلاطون، القاهرة، دار المعارف. (د.ت).

٥. أرسطو. السياسات، ترجمة أوغسطينوس بربارة البولسي، بيروت، ١٩٥٧.

٦. أرسطو. فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، ١٩٥٢.

٧. أرسطو. كتاب الحيوان.

٨. أرنست فيشر. ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٦٥.

٩. أرنولد هاوزر. الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للنشر والدراسات، بيروت، ١٩٨١.

١٠. أفلاطون حوارية إيون.

١١. أفلاطون. الجمهورية، ترجمة الشيخ حنا خباز، القاهرة، المطبعة العصرية، بيروت، (د.ت).

١٢. أفلاطون. القوانين، الترجمة التشيكية عن اليونانية.

١٣. أفلاطون. المأوية، ترجمة وليم الميري، القاهرة، ١٩٤٥.

١٤. أفلاطون. حوارية خاميدس، الترجمة التشيكية عن اليونانية.

١٥. أفلاطون. حوارية غورغياس.

١٦. أفلاطون. حوارية فايدروس، ترجمة أميرة حلمي مطر، القاهرة، ١٩٦٩.

١٧. أفلاطون. غورغياس، ترجمة أديب نصور، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦.

١٨. أفلاطون. فيلابوس.

١٩. أفلوطين. التساعيات.

٢٠. أميرة حلمي مطر. علم الجمال، القاهرة، ١٩٨٤.

٢١. أميل برهييه. تاريخ الفلسفة (العصر الوسيط وعصر النهضة)، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، ١٩٨٣.

٢٢. إميل برهييه. تاريخ الفلسفة (القرن الثامن عشر) ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٣.

٢٣. إميل برهييه. تاريخ الفلسفة، الجزء الأول (الفلسفة اليونانية) ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، ١٩٨١.

٢٤. أميل برهييه. تاريخ الفلسفة (الفلسفة الهيلينية والرومانية) ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، ١٩٨٢.

٢٥. أنطوان مورتكات. تموز، ترجمة توفيق سليمان، ١٩٨٥.

٢٦. أوغسطين. الاعترافات، ترجمة خفيف رزق الله، بيروت، ١٩٨٢.

٢٧. أونسيانيكوف ورسميرنوفا. موجز تاريخ النظريات الجمالية، تعريب باسم الشقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٠.

٢٨. ابن سينا (؟) تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي.

٢٩. ابن سينا (؟) جوامع علم الموسيقا، تحقيق زكريا يوسف، ١٩٥٦.

٣٠. ابن سينا (؟) رسالة في تفسير الرؤية.

٣١. ابن سينا. النجاة، تحقيق محي الدين صبري الكردي، القاهرة، ١٩٣٨.

٣٢. ابن سينا. تسع رسائل في الحكمة والطبيعيات، مطبعة الجوائب القسطنطينية، ١٢٩٨هـ.

٣٣. ابن سينا. عيون الحكمة، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ١٩٥٦.

٣٤. ابن سينا. فن الشعر من كتاب الشفاء، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ١٩٧٥.

٣٥. بلند الحيدري. زمن الأزمنة، نظرات وآراء في الفن، بيروت، ١٩٨١.

٣٦. توماس مونرو. التطور في الفنون، الجزء الأول، ترجمة محمد علي أبو در ولويس جرجس وعبد العزيز حاويد، القاهرة، ١٩٧١.

٣٧. ثيوكاريس كيسيديس. سقراط، ترجمة طلال السهيل، دار الفارابي، ١٩٨٧.

٣٨. جورج لوكاتش. غوته وعصره، ترجمة بديع عمر نظمي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٤.

٣٩. رينيه هويد. الفن سبيله وتأويله، الجزء الأول، ترجمة صلاح برمدا، دمشق، ١٩٧٨.

٤٠. عائدة عارف سليمان. مدارس الفن القديم، دار صادر، بيروت، ١٩٧٢.

٤١. عادل العوا. المذاهب الفلسفية، دمشق، ١٩٦٣.

٤٢. عبد الرحمن بدوي. الموسوعة الفلسفية، الجزء الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤.

٤٣. عبد الرحمن بدوي. خريف الفكر اليوناني، القاهرة، ١٩٥٩.

٤٤. عبد الرحمن بدوي. ربيع الفكر اليوناني، القاهرة، ١٩٥٨.

٤٥. عفيف بهنسي. موسوعة الفن والعمارة، الفنون القديمة، المجلد الأول، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٢.

٤٦. عفيف بهنسي. موسوعة الفن والعمارة، عصر النهضة، المجلد الثاني، دار الرائد العربي، ١٩٨٢.

٤٧. ف. فولغين. فلسفة الأنوار، ترجمة هنرييت عبودي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١.

٤٨. الفارابي. إحصاء العلوم.

٤٩. الفارابي. آراء أهل المدينة الفاضلة، المجمع العلمي الفرنسي للدراسات الشرقية، بيروت، القاهرة، ١٩٨٠.

٥٠. الفارابي. التنبيه على سبيل السعادة، حيدر آباد الدكن، ١٣٥٤هـ.

٥١. الفارابي. السياسات المدنية، حيدر آباد الدكن، ١٣٤٦هـ.

٥٢. الفارابي. تحصيل السعادة، حيدر آباد الدكن، ١٣٥٤ هـ.

٥٣. الفارابي. جوامع الشعر، تحقيق محمد سليم سالم، القاهرة، ١٩٧١.

٥٤. الفارابي. رسالة في قوانين صناعة الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي.

٥٥. الفارابي. كتاب الموسيقا الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبه، ١٩٦٧.

٥٦. الفارابي، فلسفة أرسطو ومراتب أجزاء فلسفته.. تحقيق محسن مهدي، بيروت، ١٩٦١.

٥٧. فريدريك شيللر. في التربية الجمالية للإنسان. ترجمة وفاء محمد إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٩٩١.

٥٨. مجموعة من الأساتذة السوفيت. علم الجمال في تفسيره الماركسي، ترجمة يوسف الحلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٨.

٥٩. محمد عبد الرحمن مرحبا. قبل أن يتفلسف الإنسان، دار النشر للجامعيين، بيروت، ١٩٥٨.

٦٠. نايف بلوز. علم الجمال، مطبوعات جامعة دمشق، ١٩٨٢.

٦١. هـ. أ. فرانكفورت وجون أ. ولسن وتوركليد جاكسون. ماقبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم، بيروت، ١٩٨٠.

٦٢. هربرت ريد. الفن والمجتمع، ترجمة فارس متزي، ضاهر، بيروت، ١٩٧٥.

٦٣. هيغل. فن الرسم، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٠.

٦٤. هيغل. موسوعة الفن، الفن الرمزي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعـــــة، بيروت، ١٩٧٩.

٦٥. وولتر ستيس. تاريخ الفلسفة اليونانية، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، القاهرة، ١٩٨٤.

ب- باللغة الأجنبية التشيكية:

1. B. Engels. Spisy dil I Praha 1975.
2. Ivan petrosek. Dejinny umeni v stredoveku. Praha 1970.
3. Jan Mleziva. Esthetika, umeni u filozofu. 18-19 stol praha 1968.
4. Jaroslave Vesely. Francouzky masterialismus V 18. stol. Praha 1965.
5. Karel Petrel Anglicky materialismus, praha 1965.
6. Karl Marx. Spisy dil I Praha 1975.
7. Milan Kuchinka. Esthetka u nemeckych Klasickych Filozofu Praha 1976
8. Miroslav ranzdorf. Dejinny nemecke Klasickee. filozofie Praha 1970.

الفهرس

المقدمة		٠٠٥
الفصل الأول	الفنون والجماليات القديمة	٠٠٧
أولاً-	آراء ونظريات حول نشأة الفن	٠٠٩
ثانياً	فن العصرين الحجريين القديم والحديث	٠١٨
الفصل الثاني	فن الشرق القديم وجمالياته	٠٢٥
مقدمة في السمات العامة لفنون الشرق القديم		٠٢٩
(١)	الفن المصري	٠٣٢
(٢)	الفن الرافدي	٠٤٢
(٣)	الفن السومري	٠٤٤
(٤)	الفن الأكادي	٠٤٧
(٥)	الفن البابلي	٠٤٨
(٦)	الفن الآشوري	٠٥٠
	الجمالية الهندية	٠٥٢
	الجمالية الصينية	٠٥٧
الفصل الثالث	التفكير الجمالي عند اليونان	٠٦٣
مقدمة في نشأة الآراء الجمالية عند اليونان		٠٦٧
الجمال عند فيثاغورس		٠٦٩
هيراقليدس		٠٧١
ديموقريطس		٠٧٢
آراء السوفسطائيين الجمالية		٠٧٣
بروتاغوراس		٠٧٤
غورغياس		٠٧٥

	فلسفة سقراط الجمالية	٠٧٧
	فلسفة أفلاطون الجمالية	٠٨١
	فلسفة أرسطو الجمالية	٠٩٧
الفصل الرابع	التفكير الجمالي في العصر الهيلينستي والروماني	١١٩
	روح العصر الهيلينستي	١٢٣
	المدرسة الرواقية	١٢٥
	المدرسة الأبيقورية	١٢٦
	العصر الروماني	١٢٨
	أفلوطين	١٣٠
الفصل الخامس	التفكير الفني والجمالي عند الفلاسفة العرب المسلمين	١٣٩
	مقدمة	١٤٣
	أولاً- نظرية الفن عند الفارابي	١٤٤
	ثانياً - الرؤية الجمالية عند الفارابي	١٥٥
	مذهب ابن سينا الفني والجمالي	١٦٠
	آراء ابن رشد الفنية والجمالية	١٦٩
الفصل السادس	التفكير الجمالي والفني في القرون الوسطى المسيحية	١٧٥
	أولاً الفن المسيحي في القرون الوسطى	١٧٩
	ثانياً التفكير الجمالي عند أوغسطين والأكويني	١٩٦
الفصل السابع	التفكير الجمالي في عصر النهضة	٢٠٣
	مقدمة: الإطار الثقافي والروحي لعصر النهضة(صورة العالم)	٢٠٧
	أولاً- علاقة الفن بالعلم: سيادة النـــزعة العلمية العقلانية	٢١٣
	ثانياً- علاقة الفن بالواقع: الصدق الفني ونزعة مطابقة الطبيعة	٢١٩
	ثالثاً- الحرية والتلقائية والاستقلال الذاتي للفن.	٢٢٤
	رابعاً أنسنة الموضوعات الدينية	٢٢٧

الفصل الثامن	التفكير الجمالي في عصر التنوير والقرن التاسع عشر	٢٣٣
	المقدمة	٢٣٥
	أولاً- التفكير الجمالي لدى المتنورين الإنكليز	٢٣٦
	ثانياً- التفكير الجمالي عند المتنورين الفرنسيين	٢٤٣
	ثالثاً- التفكير الجمالي لدى المتنورين الألمان	٢٥٠
الملاحق		٢٧٩
	المصطلحات مرتبة بحسب الترتيب الهجائي باللغة العربية	٢٨١
	المصطلحات مرتبة بحسب الترتيب الهجائي باللغة الإنكليزية	٢٨٨
	المصادر والمراجع	٢٩٧
	الفهرس	٣٠٢