علم الجمال

القسم: الفلسفة

السنة: الثانية

منشورات جامعة دمشق

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

علم الجمال

الدكتورة

بشرى عباس

مدرس في قسم الفلسفة

جامعة دمشق

1441–1442 هـ

2020 – 2021 م

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

الفهرس

مقدمة	11
الباب الأول : فلسفة الجمال	15
الفصل الأول : مفاهيم أساسية في علم الجمال	17
تمهيد :	17
أولاً : معنى علم الجمال .	17
ثانياً :التاريخ الفلسفي لنشوء علم الجمال	19
ثالثاً : أهمية علم الجمال .	29
رابعاً : علم الجمال ومشكلة تحديد المصطلح .	37
خامساً : مفهوم القيمة الجمالية .	44
سادساً : الجمال في الطبيعة والفن .	55
سابعاً : اللذة الجمالية .	57
ثامناً : الفن واللعب	59
الفصل الثاني : الوعي الجمالي	63
تمهيد :	63
أولاً : أسبقية الوعي القيمي على الوعي النظري .	63
ثانياً : كيف ندرك العالم استيطيقياً .	67
ثالثاً : شمولية الوعي الجمالي .	70
رابعاً : بنية الوعي الجمالي .	75
خامساً : خصائص الوعي الجمالي .	78
سادساً : الوعي الجمالي في الفن والطبيعة .	85
الفصل الثالث : التجربة الجمالية .	95

تمهيد : 95
أولاً : كيف تتكون التجربة الجمالية : 95
ثانياً : تاريخية التجربة الجمالي . 101
ثالثاً : ماهية التجربة الجمالية : 114
رابعاً : قيمة التجربة الجمالية : 120
خامساً : الطابع الزماني للتجربة الجمالية . 122
الفصل الرابع : المقولات الجمالية . 129
تمهيد : 129
أولاً : الجميل . 131
ثانياً : الجليل . 137
ثالثاً : المأساوي . 141
رابعاً : الهزلي . 153
خامساً : القبيح . 160
الباب الثاني : فلسفة الفن 167
الفصل الأول : ما الفن 169
تمهيد 169
أولاً : التطور التاريخي لدلالة كلمة فن 170
ثانياً : الفن باعتباره صنعة 172
ثالثاً : نظرية الفن الرفيع . 181
رابعاً : صفات الفنان الحقيقي . 183
خامساً : حقيقة الانفعال الفني . 186
سادساً : الفن باعتباره خيالاً . 187

سابعاً : صفات العمل الفني . 196

الفصل الثاني : عناصر العمل الفني . 201

تمهيد . 201

أولاً : العمل الفني بين المادة والشكل . 201

ثانياً : مادة الفن . 204

ثالثاً : الشكل الفني . 218

رابعاً :التعبير الفني 235

الفصل الثالث : طبيعة الفن . 247

تمهيد . 247

أولاً : نظرية المحاكاة . 249

1. نظرية المحاكاة البسيطة . 250
2. نظرية محاكاة الجواهر . 251
3. نظرية محاكاة المثل الأعلى . 253

ثانياً : الاتجاه الشكلي . 255

1. النشأة التاريخية للنزعة الشكلية في الفن . 255
2. موقف النزعة الشكلية من الفنون التعبيرية . 259
3. النظرية الشكلية ونظرية المحاكاة . 262
4. نقد النظرية الشكلية . 263

ثالثاً : الاتجاه الرومانتيكي في الفن . 265

1. الاتجاه الرومانتيكي : نظرة تاريخية . 265
2. أهمية التعبير في العمل الفني . 268
3. أشكال التعبير . 274

4. مصادر التعبير الفني . 276
رابعاً :الاتجاه الحدسي . 278
1. دور الفنان 279
2. حدود الحدس 281
خامساً : الاتجاه الظاهراتي . 283
سادساً : الاتجاه اللغوي . 291
سابعاً : الاتجاه الجمالي . 292
الفصل الرابع : الجمال والفن وصلتهما ببقية المعارف 295
تمهيد 295
أولاً : علاقة علم الجمال ببقية العلوم 296
1. العلاقة بين علم الجمال و الفن و علم الأخلاق . 296
2. العلاقة بين علم الجمال و الفن و الفلسفة . 302
3. العلاقة بين الاحكام الجمالية والاحكام الأخلاقية 311
ثانياً : علاقة الفن ببقية العلوم والمعارف . 314
1. علاقة الفن بالعلم . 314
2. العلاقة بين الفن والدين 319
3. العلاقة بين الفن والميتافيزيقا 324
4. العلاقة بين الفن وعلم الاجتماع 326
الفصل الخامس : دراسة في الفلسفة الجمالية المثالية في ألمانيا . 333
تمهيد . 333
أولاً : فلسفة الجمال عند كانط . 334
1. قوى العقل . 335

2. طبيعة الحكم الجمالي . 339
3. أسس الحكم الجمالي 342
4. الموضوع القابل للحكم الجمالي . 347
5. معنى الفن . 350
6. معنى الجليل . 350
ثانياً : فلسفة الجمال والفن عند شيللر . 351
1. مفهوم الجمال عند شيللر 351
2. نظرية الفن عند شيللر . 356
3. الفنان الحقيقي عند شيللر ونظرية الفن للفن . 359
4. الفن والتاريخ . 361
ثالثاً : فلسفة الجمال والفن عند هيغل : 366
1. معنى الجمال 367
2. الحكم الجمالي . 368
3. موضوع الفن وهدفه 369
4. شروط الفن . 370
5. مقومات الفنان . 372
6. تاريخ الفن عند هيغل 374
7. أدوات الفن الرومانتيكي في التعبير عن نفسه . 383
8. أنواع الفنون عند هيغل . 387
رابعاً : فلسفة الفن والجمال عند شوبنهاور 392
1. الفن باعتباره خلاصاً من البؤس . 392
2. دور العبقري في تأمل الجمال . 394

3. شروط إدراك الجمال عند العبقري 395
4. موضوع الفن . 396
5. الفرق بين الجمال والجلال . 397
6. التعبير عن الجمال . 399
فهرس الفلاسفة والفنانين والأدباء والنقاد والشعراء والعلماء الواردة في الكتاب 405
أولاً : الفلاسفة 405
ثانياً : الفنانون 413
ثالثاً : الأدباء 418
رابعاً : الشعراء 420
خامساً : العلماء 422
فهرس بأبرز الشخصيات الأسطورية التي وردت في الكتاب 425
فهرس بأهم المدارس التشكيلية في التصوير 431
فهرس الأشكال الواردة في الكتاب 441
فهرس الصور الواردة في الكتاب 441
المراجع العربية والأجنبية 443

مقدمة الكتاب

عرف الإنسان الفن قبل أن يعرف أي نوع آخر من العلوم ، فقد عبر الإنسان الأول عن نفسه من خلال الرسم أولاً قبل أن يكتشف الكتابة، فالفن صنو اللغة والكتابة ، وسيلة بشرية أدرك من خلالها العالم وحاول التأثير فيه، ولكن دون وعيٍ منه أن ما يقوم به هو فنٌ، أو بحثٌ في الجمال .

وفي الحق القول أن تجربة الإنسان الأولى لم تكن محمّلة بأي رؤىً جمالية، بل كان الغالب عليها السحر ومن ثم الأسطورة والدين ولعل وعي الإنسان لذاته باعتباره صانعاً للفن والجمال، جاء متأخراً في عالم الحضارة البشرية، ويمكننا القول أن المحاولة الأولى لفهم التجربة الجمالية بشكل علمي نضجت مع كانط بسبب التأملات الفكرية والفلسفية السابقة عليه، التي حاولت التعرف على المقولات الجمالية، وعلى ماهية الجمال والتجربة الجمالة منذ عهد الفلاسفة اليونان إلى أن جاء بومغارتن لينحت مصطلح الاستيطيقا، وليقدم لنا علماً تناول فيه الظاهرة الجمالية بشكل مستقل عن الظواهر الأخلاقية والدينية، إضافة لما قام به الفنانون على مر العصور من إثراء للتجربة الجمالية.

لقد تطورت الدراسات الجمالية منذ بومغارتن وكانط، وتعددت النظريات الجمالية التي حاولت التفسير ماهية الشعور الجمالي وبنيته وعلاقاته المختلفة وماهية الفن والتجربة الفنية.

لقد حاولنا في هذا الكتاب وضع تجربتنا المتواضعة بين أيدي طلاب السنة الثانية ليطّلعوا على أحدث النظريات الفلسفية في الجمال والفن، و ليتمكنوا من امتلاك الوسائل التي تساعدهم عل فهم العمل الفني وعناصره ووظيفته، وذلك من خلال تحليل بعض الأعمال وعدم الاستغراق بالدراسة النظرية، بل محاولة ارتياد المعارض وسماع الموسيقا والشعر، وحضور المسارح والسينما، لتلمس مكامن السحر من كل هذه الفنون والتعرف

على الشعور الجمالي في الفن، والفارق بينه وبين الشعور الإمبريقي أو الشعور العقلي، وهل معرفتنا بالجمال والفن هي حدس أم استدلال ومنطق، أم أنها مجرد معرفة حسية، لا دور للعقل إلا في تنظيم عناصرها ؟؟ كما أننا سنقوم مع طلابنا الأعزاء بالتمييز بين الفنون الراقية والفنون الوضيعة ، ومن هو الفنان القادر على نقل مشاعره الجمالية إلى الآخرين، وأيهما الأرقى على مستوى الإحساس الجمالي: الجمال في الطبيعة أم في الفن، كما أن الكتاب سيسلطُ الضوء على جملة من الموضوعات التي تهم متذوق الجمال لتساعده على تكوين خبرته الخاصة وصنع تجربته الذاتية في مسألة الجمال والفن ، ليغدو متمرساً بتذوق لغة الجمال والفن . وسيتوزع الكتاب على بابين:

الباب الأول : سنتناول فيه أهم القضايا التي سيثيرها مصطلح علم الجمال، إذ يختص الفصل الأول بتناول قضايا أساسية تهم الدارس لهذا العلم، فتطرقنا لمعنى علم الجمال محاولين تحديد هذا المصطلح من خلال تخليصه من كل المفاهيم التي قد تعلق به كمفهوم اللذة واللعب والفن، وعرضنا للتاريخ الفلسفي لنشوء علم الجمال، كما وضحنا مفهوم القيمة الجمالية، ورصد مكامن الجمال في الطبيعة والفن، أما الفصل الثاني من الباب الأول فقد سلطنا الضوء من خلاله على الوعي الجمالي محاولين توضيح أسبقية الوعي القيمي على الوعي النظري، وكيف بإمكاننا أن ندرك العالم إستيطيقياً، وما مدى شمول الوعي الجمالي، وما هي خصائصه، وهل يتبدى في الطبيعة والفن أم أنه يقتصر على أحدهما. أما الفصل الثالث فقد رصدنا فيه ملامح التجربة الجمالية التي تتكون عند كل من الفنان بوصفه متخصصاً بإنتاج الجمال عبر الفن ، وبين الإنسان غير المتخصص، متسائلين عن تاريخية التجربة الجمالية وماهية تكونها وماهي السمات الأساسية التي تميزها عن غيرها . أما الفصل الرابع فخصصناه لأهم المقولات الجمالية مميزين بين مقولة الجمال كوصف عام يوصف فيه أي موضوع إستيطيقي، وبين كونه مقولة جمالية إلى جانب مقولات أخرى كالجليل والساخر والمؤلم والقبيح .

أما **الباب الثاني** فقد كان بعنوان فلسفة الفن لنتناول فيه موضوعات عدة يتضمنها هذا العنوان العام ، فكان الفصل الأول بمثابة تعريف بماهية الفن ورصد لتطور هذا المصطلح ، كما حاولنا في هذا الفصل مناقشة نظرية الفن الرفيع وصفات الفنان الحقيقي، وحقيقة الانفعال الفني متسائلين عن دور الخيال فيه، وماهي صفات العمل الفني . أما الفصل الثاني من الباب الثاني فأردنا من خلاله تعريف الطالب عناصر العمل الفني من مادة وشكل وتعبير ، وقد أفردنا في الفصل الثالث من الباب الثاني أهم النظريات الفلسفية والنقدية التي حاول من خلالها أصحابها تفسير طبيعة الفن وماهيته منتقلين من أقدم هذه النظريات (نظرية المحاكاة) إلى أحدثها (النظرية الفينومينولوجية والجمالية والشكلية)، أما الفصل الرابع من هذا الباب فسنضبط فيه العلاقة بين الفن وعلم الجمال من جهة وبين هذين المبحثين مع غيرهما من المباحث التي قد تتداخل معهما من جهة أخرى فبسطنا الكلام في علاقة الجمال والفن بمبحث العلم من حيث التعبير والمنهج، كما تعرضنا للعلاقة بين الفن وكلٍ من التصوف والدين والميتافيزيقا وعلم الاجتماع، أما الفصل الأخير من هذا الباب فكان بمثابة مسك ختام لهذه الدراسة وذلك من خلال عرض بعض المحاولات الفلسفية لفهم الجمال والفن من قبل مدرسة فلسفية بعينها وهي الفلسفة المثالية .

لقد تضمن الكتاب أشكالاً ورسوماً لرفد التحليل النظري للفن بأمثلة حسية ملموسة، كما أننا قمنا برفد الكتاب بجملة من الأمثلة التوضيحية من الأدب العالمي والأدب المعاصر، وذلك لتعزيز القدرة لدى الطلاب على قراءة مكامن الجمال بين أيديهم ، وقد زودنا الكتاب بملاحق أوضحنا فيها أهم المدارس الفنية في التصوير، وكذلك قمنا بعمل فهرس توضيحي لأهم الأعلام الذين وردوا في الكتاب.

إننا إذ نضع هذا العمل بين أيدي طلابنا الأعزاء من السنة الثانية، فإننا نأمل أن يكون محفزاً لهم لدخول عالم الجمال من أوسع أبوابه، وتذوق الفن، ودافعاً لهم لارتياد صالات

العرض للفنون الجميلة التي قل زوارها بعد أن أصبح العالم الذي حولنا مخيفاً بما يحمله من ألوان السقوط في مستنقع المادية والاستهلاكية.

ويمكننا أخيراً أن نشير إلى أننا في هذا الكتاب بذلنا جهدنا المتواضع وهو جهد المقل ، وكلنا أمل في أن يتمم طلابنا الأعزاء ما اعتراه من نقص من خلال جهدهم في مناقشة قضاياه ورجوعهم إلى الكتب والمراجع والشابكة لإغناء موضوعاته .

الباب الأول : فلسفة الجمال

الفصل الأول : مفاهيم أساسية في علم الجمال .

الفصل الثاني : الوعي الجمالي .

الفصل الثالث : التجربة الجمالية .

الفصل الرابع : المقولات الجمالية .

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

الفصل الأول

مفاهيم أساسية في علم الجمال

تمهيد :

يعد هذا الفصل مدخلاً ضرورياً لكل راغب في ازدياد من تذوق المعنى الجمالي والثقافة الجمالية ،والتي تؤهل متلقيها أن يفهم عملاً فنياً ما في مجالٍ من مجالات الفنون المختلفة، إذ يحتوي على جملة من التوضيحات لكثيرٍ من المصطلحات الهامة في علم الجمال وفلسفة الفن، كالسؤال عن معنى الجمال و الثقافة الجمالية، وإلقاء نظرة على تطور مفهوم الجمال، كما يحاول هذا الفصل المدخلي أن يفض الاشتباك بين مفهوماتٍ قد تبدو متقاربة كمفهوم اللعب ومفهوم المتعة ومفهوم الرضا، وعلاقة هذه المفهومات بالمشاعر التي يثيرها الشعور الجمالي بعمل ما، وهل سيقتصر الشعور الجمالي على موضوعات الجمال، أم أن هذا الشعور شعور واسع سيتعداه إلى موضوعات أخرى ؟ وما العلاقة بين الشعور الجمالي ومفهوم الإستيطيقا ؟

أولاً : معنى علم الجمال :

يرجع مصطلح علم الجمال (الإستيطيقا) تاريخياً إلى اللفظة اليونانية Aisthetikos ، وكانت تدل عندهم على الموضوعات المتعلقة بالإحساسات، وقد ظل اللفظ مقترناً في اللغة اللاتينة بلفظة الإحساس Sentio ، و انتقلت الكلمة من اللاتينية إلى اللغات الأوربية، وظلت مرتبطة بالإحساس، فأصبح رسمها في الإنجليزية Aesthetics وفي اللغة الفرنسية Esthetique أما في الألمانية Aesthetik وكلها معان، تشير وتدل على معنى الشعور بما هو حسي، وقد تطورت دلالة المصطلح في القرن الثامن عشر على يد الفيلسوف الألماني بومغارتن (1714 م – 1762 م)، وانتقلت من دلالة العلم بالمحسوس إلى دلالة العلم الذي يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته، وفي الذوق الفني ،

وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية، وأصبح علماً متعلقاً بالفلسفة[1]، إلّا أن كانط أعاد للفظة الإستيطيقا معناها الأول مقترنة بالإحساس إضافة للمعنى الذي مُنِحَ للفظة زمن بومغارتن ، فاستخدم المصطلح بمعنيين ؛ ففي كتابه : **نقد العقل المحض** ، عنى بها الحساسية ، أي ملكة الإحساس، أما في كتابه: **نقد ملكة الحكم** ، فقد قصد بها علم الجمال والمعرفة الصادرة عن الإحساس والخيال، لا الإحساس والعقل ، ويذهب سانتيانا إلى أن استخدام لفظ الإستيطيقا من قبل كانط في المعنى الأول لا يجوز ؛لأنها ستكون ذات مدلول واسع يشمل كل ضروب اللذة والألم و جميع أصناف الإدراك الحسي ، كذلك لا يجوز استخدامها بالمعنى الثاني المساوي لفلسفة الفن، ففي هذا تضييق لمعناها، والأفضل بحسب سانتيانا استخدام الكلمة بمعنيين يضافان لبعضهما بعضاً: الأول هو الإدراك الحسي، والثاني بمعنى النقد ؛ فالنقد يتضمن الحكم في حين تتضمن الإستيطيقا الإدراك الحسي ، فنحصل على المجال الذي يشترك فيه الاثنان، و توجد فيه الإدراكات الحسية النقدية أو الأحكام الواعية للإدراكات الحسية، بحيث تشمل تلك الأحكام الأحكام القيمية التي هي غريزية ومباشرة، أي حالات اللذة والألم ، وفي نفس الوقت يتحتم علينا أن نقيد من تصورنا للإسيطيقا بحيث نستبعد منه كل إدراك ليس تذوقاً، ولايجد قيمة في موضوعه ، وهكذا نصل إلى مجال الإدراك النقدي أو التذوقي،[2] ويجب حصر معنى كلمة إستيطيقا بالأحكام على الإدراكات الحسية التي تسبب لذة وحزن، ولعل هذا المعنى الذي ذهب إليه سانتيانا هو ما أشار إليه بول فاليري عندما أرجع علم الجمال إلى كلمة إيستيزيس اليونانية التي تفيد في اشتقاقها اليوناني أمرين اثنين :

1. المعرفة الحسية أو الإدراك الحسي .
2. المظهر المحسوس لانفعالنا .

---

[1] صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، الجزء الأول ، دار الكتاب اللبناني : بيروت ، 1982 ، ص : 408

[2] سانتيانا، جورج : الإحساس بالجمال ، ترجمة: مُحَمَّد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية للكتاب: القاهرة ،2001،ص 53.

وبناءً على هذين المعنيين يمكننا أن نعرف الجمال بأنه الحساسية ، أو كل تفكير فلسفي في الفن[1].

يقوم علم الجمال ببحث الشعور بالجمال ، ويحدد الشروط التي يتميز بها الجميل من القبيح، فهو علم معياري يحدد معايير الجمال ، وقد ميز الدكتور جميل صليبا في معجمه بين علم جمال متعالٍ يبحث في الصور القبلية للمعرفة الحسية ، الذي نصل إليه عن طريق اللعب، و النظريات الفلسفية للجمال، وبين علم جمال نفسي و مهمته البحث في الآثار الفنية من جهة أنّها وثائق نفسية تكشف عن هوية صانعيها[2]، كما فعل فرويد في تحليل بعض أعمال دافنشي.

وقد عرفه كانط بأنه نقد أحكام الذوق والعلم بشروط الحكم الجمالي من خلال المقتضيات العامة القبلية الذاتية للحكم الجمالي ، ونحن نؤكد على قول كانط في جانبه النقدي، إذ إنّ علم الجمال هو فرع من الفلسفة ، والفلسفة باعتقادنا هي الدراسة النقدية لكل ما هو متاح من علم ومعتقد ، وبهذا المعنى ، فعلم الجمال هو الدراسة النقدية لاعتقاداتنا المتعلقة بالأمور الجمالية كالسؤال عن طبيعة الجمال وماهيته .

ثانياً : نظرة تاريخية لنشوء علم الجمال :

ترجع إرهاصات الإحساس بالجمال إلى الحضارات القديمة في بابل و الهند ومصر والصين ، إلا أن التأمل النظري في موضوعات الجمال بوصفه علماً وتأملات فلسفية يرجع بالدرجة الأولى إلى اليونان القديمة، و قد تباينت مواقف الفلاسفة اليونان من الجمال تباين مواقفهم الفكرية والعقائدية أحياناً، ويمكننا أن نتلمس أول نظرة جمالية

[1] هوبسمان ، دنيس : علم الجمال (الاستيطيقا) ، ترجمة : أميرة حلمي مطر ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، العدد 1949 ، عام 2015 ، ص 7

[2] صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، الجزء الأول ، مرجع سابق ، ص : 409 – 410

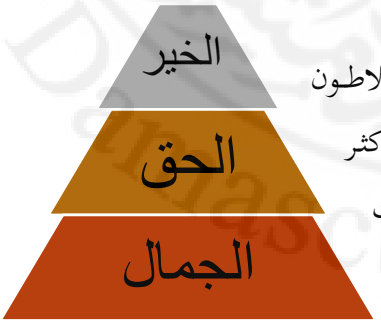
فلسفية عند **إكسانوفان** في القرن السادس قبل الميلاد ، وقد اعتبر أن معيار القيمة الجمالية هو نفسه معيار المنفعة والأخلاق ، فوحّد بين المنفعة والجمال والأخلاق ، أما **ديمقريطس** فقد نظر – وبحسب مذهبه المادي – إلى الجمال نظرة مختلفة ، فغدا معياره الجمالي ، هو انتظام أجزاء الأشياء المادية وتناسبها ، أما فيلسوف الرياضة **فيثاغورس** فقد تأثر بالهندسة والرياضيات فأسند مفهوم الجمال للتناسب والاعتدال ، وأصبح هدف الجمال عنده هو التعبير عن الحقيقة .

وإذا انتقلنا إلى المرحلة الثانية من مراحل التفكير الفلسفي اليوناني وهي مرحلة التفكير بالإنسان، سنجد أن **السفسطائيين** عملوا على إبراز الجانب الحسي في إدراك الجمال وما يرافقه من انطباعات متغيرة ،كما طالبوا بحرية وضع كل انسان لمعاييره المختلفة للجمال بحسب أفكاره وأحاسيسه وانفعالاته العاطفية. ولعل السفسطائيين هم أول الفلاسفة اليونان الذين تحدثوا عن مفهوم الجمال بمعناه الحقيقي عندما قرنوا بين الجمال والحس وفق مبدئهم الذي أعلنه **بروتاغوراس**: أن الإنسان هو مقياس كل شيء، وبما أن الجمال من الأمور التي يحكم عليها الإنسان، فهو متغير ونسبي يختلف باختلاف الشخص الذي يصدر الحكم الجمالي، وإذا كان بروتاغوراس هو واضع الأساس النظري لعلم الجمال، فإن **غورغياس** هو الذي صاغ النظرية السفسطائية عن الجمال بصورة أسطورية في مؤلفيه: (الدفاع عن بالاميد، الدفاع عن هيلينا)، وتتمحور هذه النظرية حول التأثير الذي تمارسه الكلمة والعمل في الأفراد ، وذلك من خلال النشوة التي تحدث في النفس فتسبب الإحساس بالجمال ، وهو إحساس وهمي خادع يؤثر في النفس بشكل لحظي مؤقت ، فأسطورة بجماليون تروي لنا كيف أن النحات وقع في حب تمثاله الذي صنعه بيديه لأفروديت ، وهذا ما يمثل عند غورغياس خير مثال لهذا التأثر عند رؤية الجمال ،[1] ويمكننا

[1] مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال : أعلامها ومذاهبها ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998 ، ص 22 – 23 .

القول أن تأكيد غورغياس في نظريته الجمالية على لحظية الإحساس الجمالي هو إخلاص لنظرية المعرفة السفسطائية التي تعتبر أن الإحساس الفردي هو مصدر المعرفة ، فتغدو الحقيقة ذاتية متبدلة، وكذا يحصل في الإحساس الجمالي القائم عل المعرفة الحسية المتغيرة ، فلا قيمة لموضوع جمالي بذاته ، بل النفس البشرية بإحساسها المتفرد هي التي تمنح القيمة الجمالية للموضوعات المختلفة، وقد أكد غورغياس على دور الخطابة في خلق الإحساس الجمالي لسحر تراكيبها ، وقدرتها على إثارة العواطف والانفعالات الجمالية ، فالجمال لا يبتغي الحقيقة بل المتعة التي توفرها الخطابة ، وفي ذلك تأكيد من غورغياس على دور الكلمة في خلق الحالة الجمالية .

أما سقراط فقد أرجع البحث في قيمة الجمال إلى المربع الأول (نظرية إكسينوفان) عندما جعل غاية الجمال هو ما يحقق الخير والنفع ، فأقام على خلاف السفسطائيين نظريته في الجمال على أساس النظر العقلي لا إثارة الانفعال، لقد حاول سقراط التفتيش عن معيار جديد للجمال فربط بين الجمال والخير، فما هو خير جميل ولطيف، وما هو جميل خير، وقد نزع بذلك عن مفهوم الجمال ثوبه الحسي الذي حاول السفسطائيون إلباسه إياه، وحاول كعادته البحث عن ماهية المفهوم فوجد الجمال في المنفعة الأخلاقية العليا، فما هو نافع لغرض معين فاستعماله جميل لهذا الغرض، فالجميل بالنسبة لي هو النافع ، وإن كان قبيحاً في ذاته.[1]



الشكل رقم (1)

لقد تطورت النظرة الفلسفية للجمال مع أفلاطون عندما بنى نظرته على أساس إنطولوجي، فتوصل إلى أكثر نظريات الجمال تماسكاً في المرحلة الإغريقية، وذلك عندما أدرج قيمة الجمال في قائمة المثل الأساسية التي

[1] مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال : أعلامها ومذاهبها ، مرجع سابق ، ص 28 – 29 .

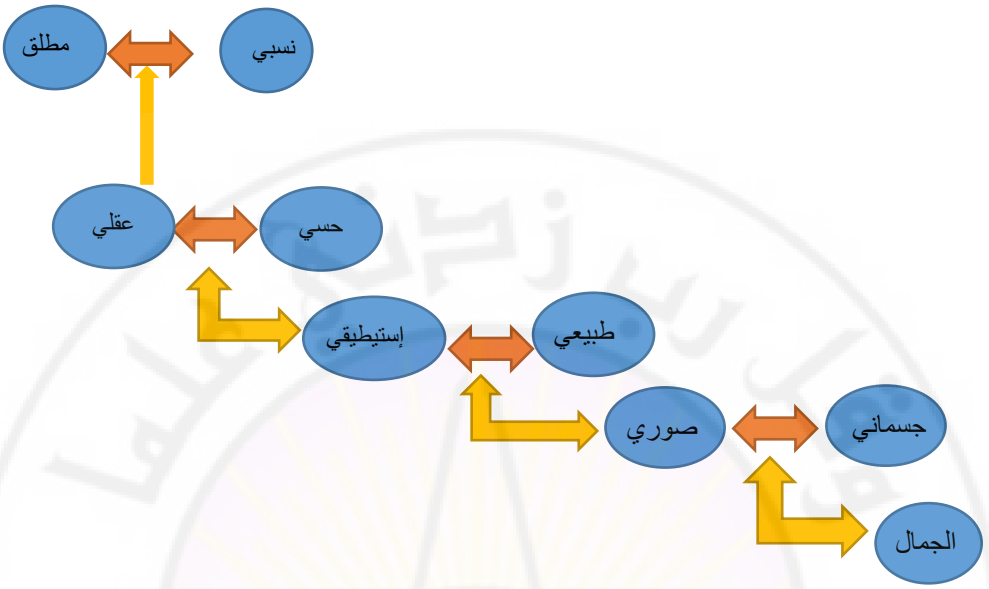
تشكل من الناحية الإنطولوجية عالمه الحقيقي[1]، وتحدث عن الجمال بالذات لا الجمال الحسي، وهو ذاك الذي يحتذيه الصانع في خلقه لموجودات العالم، فغدا الجمال قريناً للحب والجمال الإلهي، ومن هنا جاءت نظرية المحاكاة التي سنعرض لها لاحقاً، وقد استفاد أفلاطون من جهود سقراط في التوحيد بين الجميل والنافع الأخلاقي، كما استفاد من ملاحظة فيثاغورث حول العلاقة بين مفهوم الجمال والانسجام المتحقق في الموسيقا والهندسة ، ليصوغ أول نظرية متكاملة في مفهوم الجميل لا تنفصل عن نظريته المعرفية، والحق إن أفلاطون هو أول من أعطى الجمال معنى القيمة المستقلة عن غيرها من القيم عندما أدرجها إلى جانب قيمة الحق والخير لتشكل معهما ثالوث القيم وعالمه، فالجمال يشكل موضوعاً لمثال قيمي مستقل يشكل قاعدة هرمه القيمي، فهو أدنى القيم الثلاث لارتباطه بالحس ،[2] فقد اعتبر أفلاطون الجمال موجوداً بذاته في عالم المثل وأن الشعور بالجمال هو محاكاة لعالم المثل فتصل من الجمال الحسي إلى الجمال الروحي، إلا أنه لم يغفل الجانب الحسي في الجمال فقد تحدث عن الجمال النسبي في محاورة فليبوس، أما في محاورة فايدروس فلم يتطرق فقط لجمال الأشخاص، بل تعداه إلى الجمال الخلقي، ومن الملاحظ أن حديث أفلاطون عن الجمال، ومن قبله سقراط، أنه كان مختلطاً بالقيم الأخلاقية ، ولم يشر فيه إلى الأعمال الفنية ، ويذهب أفلاطون إلى أن الجمال الأرقى هو ذاك الذي يتحد مع الغاية الأخلاقية في فضيلة واحدة كفضيلة الشجاعة [3]، ويمكننا بحسب الجدل الصاعد أن نرتقي من الجمال الجسماني إلى مثال الجمال على النحو التالي:

---

[1] هوبسمان ، دنيس : علم الجمال (الاستيطيقا) ، مرجع سابق ، ص 12

[2] وقد اعتبر دنيس هوسمان أن أفلاطون هو الأب الروحي لعلم الجمال ، انظر : هوسمان، دنيس : علم الجمال ، مرجع سابق ، ص 11 .

[3] مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال : أعلامها ومذاهبها ، مرجع سابق ، ص 30



الشكل رقم (2)

أما **أرسطو** فقد حدد الجمال بأنه الشيء أو الموضوع المنظم والمنسجم ، وتحدث عن البعد الجمالي للفنون الذي هو محاكاة لجمال الطبيعة و المثل الأعلى ، كما اهتم بتفصيل خصائص الفنون وطبيعتها، ولعل دراسته عن المسرح والشعر والخطابة تُعَدُ أول دراسة علمية في ساحة التفكير الفلسفي، وقد أكد على أن قيمة الفن تكمن في قدرته على تطهير النفس من مواقف الحياة الانفعالية السلبية .

أما الفلاسفة الرواقيون فقد قرنوا الجمال بأساس كوسمولوجي كوني ينبع من النظام الكوني البديع ، ومع **أفلوطين** نكون قد انتقلنا من النظرة الجمالية اليونانية الكونية المادية إلى النظرة الصوفية اللامادية، فالتحرر من المادة يقود إلى الجمال الإلهي المطلق ، لأن الجمال هو الخير، والبحث عنه هو تشوق إلى الاتصال بالعالم المثالي ، ومعاينة للمبدأ الإلهي، وقد قرن أفلوطين بين الجمال والتناسب والنظام ، وبين الجميل و الإلهي والأخلاقي، إنه المعقول المدرك في علاقته بالخير أو الأشياء، كذلك فقد رأى أن الجمال

هو موضوع محبب للنفس، لأنه من طبيعتها ، وهو ينتمي إلى عالم الحقائق العقلية ، فهو بطبيعته أقرب إلى النفس منه إلى طبيعة المادة ، ولذلك فهي تسكن إليه وتألفه في حين يكون القبيح أقرب إلى طبيعة المادة[1].

لقد تابع أفلوطين رأي أفلاطون في طبيعة الجمال وذلك عندما ميز بين المعنى الأخلاقي والجمالي للشيء المفيد، لكنه خالفه في وضع التناسق معياراً للجمال فقد تكون الخواص الحسية البسيطة مثل الايقاعات والألوان والسجايا الأخلاقية أيضاً قد تكون جميلة على الرغم من أنها قد لا تكون متناسقة .

أما بالنسبة للمفكرين العرب والمسلمين فقد تأثر مفهومهم للجمال بعاملين :

1. دخول المعتقد الإسلامي (القرآن – السنة) في تصورهم لمختلف جوانب الحياة .
2. تأثر الفلاسفة المسلمين بآراء الفلاسفة اليونان .

لقد تأثر المعتزلة بما جاءت به الأفلاطونية من أن قيم الحق والخير والجمال كلها من ماهية واحدة ، وعلى اعتبار أنهم أصحاب التيار العقلاني في الإسلام ، فقد ربطوا الجمال بالعقل والشرع معاً ، فما هو حَسْن في نظر الشرع يعد حَسَناً في نظر العقل، فالعقل هو أساس القيمة الجمالية ، ومع المتصوفة المسلمين اختلفت النظرة إلى القيم الجمالية ، وانتقل من حيز التفسير العقلي إلى دائرة التفسير الإلهي، فميز الغزالي بين طائفتين من الظواهر الجمالية، طائفة تدرك بالحواس ، وطائفة ثانية هي ظواهر الجمال المعنوي التي تتصل بالصفات الباطنية، وأداة إدراكها القلب ، فالقلب أو الوجدان هو قوة إدراك الجمال في المعنويات .

أما في العصور الوسطى المسيحية فقد تغيرت الأفكار الجمالية مع الدراسات اللاهوتية، وأصبح الجمال أثراً إلهياً رمزياً في العالم الطبيعي ، وكذلك كان جمال الفن فهو

[1] مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال : أعلامها ومذاهبها ، مرجع سابق ، ص 89 .

ذو دلالة رمزية فقط ، إنه ضرب من التشبه بالإلهي، أو ضرب من حلول الجمال السماوي في الأثر الفني، لقد رأى الأكويني، بوصفه ممثلاً لفلاسفة العصر الوسيط ، أن الجمال يتطلب ثلاثة أشياء :

1. السلامة أو الكمال ، فما ليس بكامل يعد قبيحاً .
2. التناسب أو التناغم وهو مبدأ أفلاطوني في الجمال وقد أكد عليه المعلم الأول .
3. اللمعان أو الصقل ، لأننا نسمي بالجميل كل ماله لون لامع صقيل ، وكأن الأكويني يؤكد هنا صفة لفت الانتباه ، فالجميل يجب أن يلفت انتباهنا لكي ندرك الجمال الكامن فيه .

وإذا ما انتقلنا لفلسفة النهضة الأوربية من بداية القرن الخامس عشر و حتى نهاية السابع عشر ، فقد كانت مرحلة انتقال امتزج فيها اللاهوتي بالعقلي، فبرزت أسماء فنانين عظام مثل ليوناردو دافنشي، ومايكل أنجلة ورافائيل وغيرهم الكثير من الفنانين الذين حاولوا تجسيد قصص الكنيسة والكتاب المقدس في أعمال خالدة نحتية وتصويرية، فجاءت لوحات رافائيل ودافنشي ومايكل وتماثيلهم لتزين جدران الكنائس وساحاتها، وانتشر الفن القوطي ليعبر عن مرحلة جديدة في البناء. أما في العصور الحديثة فبرز إلى العيان في القرن السابع عشر بعض النظريات الفلسفية لرواد الفلسفة الحديثة، فقد أكد **هوبز** على الجانب الاجتماعي للقيمة الجمالية ، كما نظر نظرة تطورية للتجربة الجمالية، أما **لوك** فقد ربط بين الجمال والشعور بالمنفعة ، ويمكننا القول أن الانبعاث الحقيقي لعلم الجمال في العصور الحديثة بدأ في القرن الثامن عشر ، وكان ذلك في الدور الألماني و الإنجليزي من فلسفة هذا القرن: أما على الجانب الإنجليزي فقد أرسى هيوم دعائم الاتجاه الذاتي في الجمال، وربط إدموند بوركه بين ما هو جميل وما هو سار ، و ميز بين الجميل والجليل والقبيح ،من خلال كتابه (أصل مفهومي الجلال والجمال) ويعتبر بوركه أول فيلسوف حاول فصل الجمال بوصفه مقولة إستيطيقية عن البعد الديني والأخلاقي،

معتمداً على علم النفس الاختباري ، ومؤسساً لعلم الجمال التجريبي ، أما وليم هوغرت – ومن خلال كتابه تحليل الجمال – فقد أكد ضرورة الرجوع إلى الطبيعة بوصفها معياراً للتعرف على القيم الجمالية .

أما بالنسبة للجانب الألماني، وهو الجانب الأهم في تسجيل نهضة حقيقية لعلم الجمال فسنجد ألكسندر باومغارتن الذي كان أول من أعطى لمصطلح الإستيطيقا معناه الحالي بوصفه مفهوماً مستقلاً على المعاني المرتبطة بالجمال في العصور اليونانية والعصور الحديثة في كتاب نشره عام 1675 باللغة اللاتينية بعنوان الإستيطيقا، بحث فيه العلاقة بين الشعور والإحساس والكمال ، وجعل مهمة علم الجمال بوصفه علماً فلسفياً التوفيق بين ميدان الشعور الحسي وميدان الفكر العقلي ليعطي علم الجمال المعنى الحديث له، أما ليبنتز فقد رأى أن الجمال هو كمال المعرفة الحسية ، وقد ميز كانط بين نوعين من الجمال:

4. جمال حر: لا يفترض وجود التصور لما يجب أن يكون عليه الموضوع، ويسمى بالجمال الموجود في ذاته .
5. جمال تابع: يفترض وجود هذا التصور ، وهو تابع لغاية أسمى .

وقد كان لكل من كانط و هيغل وشوبنهاور نظرياتهم المتميزة في علم الجمال التي لا تخرج عن مذاهبهم الفلسفية سنعرض لها في حينها [1]، أما ماركس فقد حدد علم الجمال تبعاً لنظريته المادية الجدلية، فأكد أن الجمال والفن يعبر عن مصالح الطبقة الصاعدة، كما أن معاييرهما لا تخرج عن تصورات هذه الطبقة، أما وظيفة الفن برأيه فيجب أن لا تخرج عن التعبير عن القوانين الموضوعية والجدلية في الواقع الاجتماعي والثقافي ، ومهمة علم

[1] سنناقش تصور كل من كانط وهيغل وشوبنهاور حول الجمال بالتفصيل حينما نعرض للفلسفة الجمالية المثالية الألمانية .

الجمال التحليل العلمي الدقيق والتقييم الموضوعي للجوانب المختلفة لطبيعة الفنون : أصلها وجوهرها، ومضمونها، وعلاقتها بأشكال الوعي الطبقي .

وإذا انتقلنا إلى لفلسفة المعاصرة فسنلاحظ تنوعاً مهولاً في الرؤى الجمالية ، فقد رأى نيتشه أن الجمال في ذاته هو كلمة وليس تصوراً ، والإنسان يدعي لنفسه أنه يملك معيار الكمال في الحكم على الجميل ، وقد نراه يعبد ذاته ويبجلها كما لو كانت نموذجاً، وهو يعتقد أن كل شيء جميل من خلال صورته ، ويمكننا القول أن تفسيره للجمال كان ضرباً من الرومانسية، ومحاولة نقدية لهدم الرؤى الجمالية القائمة على الضعف والاستكانة للمعايير السائدة في الجمال، فالإنسان نفسه على نحو دقيق هو النموذج المناسب للجمال.

أما النزعة الحدسية في علم الجمال والفن – التي صاغها الفيلسوف الفرنسي برغسون – فقد أُسست على لحظة التأمل والمعاناة الروحية المباشرة في العلاقة الجمالية الفنية ، وقد حاول برغسون إيجاد حلٍ منهجي توفيقي بين الذاتية المطلقة والموضوعية المطلقة اللتين تحكمان العمل الفني لفهم عمليات الفن الأساسية : الخلق التأمل والتفسير ، ومن ثم جاء كروتشه بمحاولة توفيقية مثالية بين كانط وهيغل ، وعد علم الجمال علماً وصفياً وحدسياً عينياً لا معيارياً ، أما الفن فهو حدس غنائي تمثيلي ووجداني في آنٍ واحد ، والعمل الفني هو مزج تعبيري منسق ومتحقق بين صورة ما قبلية وعاطفة حسية .

وقد ظهرت في القرن العشرين نزعات فلسفية جمالية وفنية ، عبرت عن الاتجاهات الكبرى في تاريخ الدراسات الجمالية مثل اتجاه التحليل النفسي الذي يمثله فرويد ويونج، وتؤكد أن الفن يساعد الإنسان على التوازن النفسي الفسيولوجي مع الواقع الاجتماعي، وكذلك نظرية ديوي في الجمال الفني التي ترتكز على أساس بيولوجي، فهو يعد الحس الجمالي حساً حيوانياً، فلا يجد مقياساً للتمييز بين الجمالي واللاجمالي، و النزعة التومائية الحديثة (جاك مارتان) التي تجد في الفن إعادة إنتاج للجمال الإلهي، وتعد الأثر الفني

إبداعاً جديداً ، والمتعة الفنية حدسية لا واعية ومتصلة بالوقت نفسه بالشعور بالألوهية، وظهرت كذلك النزعة البنيوية التي تعلن أن ثمة في الطبيعة بنىً للتفكير والتخيل، وهي بمثابة هندسة فكرية ثابتة تصدر عنها الآثار الفنية ، وظهرت النزعة الوضعية عبر ثيودور فخنر الذي مثّل التيار التجريبي الاستقرائي، كما برزت النزعة الظواهرية الهوسرلية والاتجاه الماركسية المعاصرة ممثلة في الفيلسوف المجري لوكاتش والألماني بريخت، وهما من أنصار الحداثة في الفن [1]، أما بوزانكيت [2] فقد اعتبر أن الشيء الجميل هو ذلك الموضوع الذي يحصل على تعبير مميز وناطق للإدراك الحسي أو التخيل ، وهو خاضع لأحوال التعبير المجرد ، فالجمال هو المعبر عنه . وقد رفض بوزانكيت ربط الجمال بالسعادة التي يحدثها الموضوع الجميل في النفس، خلافاً لكانط ، كذلك رفض ربطه بالنافع ، وميز بين:

1. **الجمال البسيط** : الذي لا يحتوي في داخله إلا الجمال ، ولا يعلن عن أي نوع من أنواع القبح .
2. **الجمال المركب** : وله ثلاثة أبعاد هي التعقيد والجهد والعمق .

وقد نشأت مدارس حديثة ومعاصرة كالمدرسة الانطباعية ، والحركة الرومانتيكية ربطت الجمال بالفن[3] ، لأن إدراك الجمال هو عملية وجدانية انفعالية من قبل الصانع والمتلقي

---

[1] بسطاويسي ، رمضان : مقدمة كتاب : هوبسمان ، دنيس : علم الجمال (الاستيطيقا) ، ترجمة أميرة حلمي مطر، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، العدد 1949 ، عام 2015 ، ص 17

[2] برنارد بوزانكيت (184 – 1923) فيلسوف إنكليزي من اتباع الهيجلية الجديدة ، وكان يعتبر رائد المثالية وفيلسوفها في عصره .

[3] يمكننا القول أن ربط الجمال بالفن لم يكن رأياً مستحدثاً بالكامل فقد سبقهم إلى ذلك هيغل ، انظر الفصل المتعلق بدراسة النظريات الفلسفية لمفهوم الجمال والفن .

للجمال، ونحن نعجز عن فهمه عقلياً ، لذلك لا بد لمدارس الفن المختلفة أن تقدم لنا مفهومها عن الجمال .[1]

لقد تباينت مواقف الفلاسفة من الجمال بتباين مواقفهم الفكرية والعقائدية أحياناً ، ويمكننا بحسب دنيس هوسمان تلخيص تطور علم الجمال في ثلاث مراحل كبرى هي :

1. المرحلة الدوغمائية: وتستمر من سقراط حتى بومغارتن، وقد شكلت هذه المرحلة حالة الطفولة من علم الجمال .
2. المرحلة النقدية : دشنها كانط واستمرت مئة عام منذ 1750 إلى 1850 .
3. المرحلة الوضعية : وقد تطورت هذه المرحلة في ستة مذاهب واتجاهات جمالية، وتستمر هذه المرحلة إلى عصرنا الحالي .[2]

ولكن لماذا ندرس علم الجمال ؟ وهل معرفة الحكم الجمالي ، ومعرفة طبيعة العمل الفني، من الموضوعات التي تستوجب علماً خاصاً بها ، أم أنها موضوعات عقيمة لاجدوى من دراستها ؟

ثالثاً : أهمية علم الجمال :

يهتم الناس بالجمال في حياتهم اليومية بشكل يفوق اهتمام الفلاسفة أنفسهم بهذا العلم، وذلك من خلال محاولة إضفاء لمسة الجمال على ملابسهم وبيوتهم، ولعل المرأة تهتم بهذا الجانب أكثر من الرجل ،لأنها بمعنى من المعاني هي موضوع للجمال، ولا يخلو كل جانب من حياتنا من ملمس الجمال، حتى إن الإنتاج الصناعي يحرص على إظهار بضائعه بأبهى حلة ومنظر، ويمكننا القول إن الناس يولون أهمية للجمال في جانبه العملي

[1] الصباغ ، رمضان : الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، طبعة أولى ، 1998 ، ص 104 – 110 .

[2] هوبسمان ، دنيس : علم الجمال (الاستيطيقا) ، مرجع سابق ، ص 9

ولكنهم لا يسعون إلى تكوين نظرية عن الجمال ، أو تتبع أهم النظريات التي تحاول دراسته ، ويعود ذلك بحسب سانتيانا إلى عدم وجود دافع كاف يدفع الناس إلى هذا الاهتمام ، وإلى القدر الضئيل من النجاح التي حققته النظريات الفلسفية المتخصصة بالجمال في الكشف عن طبيعته لذلك انصرف الناس للعاطفة الدينية والمنفعة العملية .[1]

ويمكننا أن نبين أهمية علم الجمال من خلال الرد على بعض من شكك من الباحثين بجدوى علم الجمال ولهم بذلك حجج عديدة سنحاول أن نعرضها ونناقشها ونرد عليها[2]:

الحجة الأولى : إن علم الجمال علمٌ عقيم لا أهمية له ، لأن مهمته المشار إليها آنفاً تقوم بها مجموعة من العلوم الأخرى كعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، وتاريخ الفن ، فما نعرفه عن الفن لا يتأتى لنا من الفلسفة ومبحثها الجمالي ، فلكي نعرف ما الذي يحدث في تجربة تذوق الفن ، نذهب لعلم النفس الذي يدرس لنا طبيعة الانفعال والخيال والإدراك ، ودورهم في التجربة الجمالية ، كما يقدم لنا علم النفس المعطيات التي تسمح لنا بالكشف عن نفسية الفنان وما يطرأ عليها من تغيرات ، كذلك إذا أردنا البحث في أصول الفن في المجتمع وعلاقاته المتبادلة مع النظم الاجتماعية الأخرى ، كعلاقة الفن بالدين والاقتصاد والأخلاق ، سنتجه إلى علم الاجتماع والأنثربولوجيا، كما أن متابعة تطور أساليب وعصور فنية كالرومانتيكية ، وتطور أنواع فنية ، كالرواية ، من مهمة مؤرخي كل فن من الفنون ، كما أننا إذا أردنا معرفة أمور فنية دقيقة كالهارموني في الموسيقا، أو تأثير أساليب معينة كالاستعارة في الأدب ، أو تفسيرات وتحليلات لأعمال فنية معينة ، بغية تذوقها على نحو أكمل ، علينا استشارة نقادٍ في كل هذه الفنون، ومما تقدم نجد أن علم الجمال هو علم زائد لا أهمية له على الاطلاق .

---

[1] سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، مرجع سابق ص 37 – 38 .

[2] ستولنيتيز ، جيروم : النقد الفني : دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة : الإسكندرية، طبعة أولى ، 2006 .، ص 21 – 37

مناقشة الحجة : يمكننا الرد على هذه الحجة من خلال الاعتراف أن معلوماتنا عن الفن قد اكتسبناها من هذه العلوم ، وهذا كلام لن نختلف عليه، وإن علم الجمال لا ينكر ذلك على الاطلاق ولا يسعى أن يكون بديلاً عن هذه العلوم ، إلا أن النتيجة التي انتهت إليها هذه المقدمة هي التي نود مناقشتها، لأن هذه العلوم تترك مساحة من المسائل المعلقة بالفن دون أن تمسها، فأي ميدان من هذه العلوم السابقة يبحث في السؤال الآتي: لماذا كان للفن الجميل قيمة؟ وهو اعتقاد قد يكون عاماً بين البشر، بل أن بعض المتحمسين للفن يرون في قيمته ما يفوق القيم الأخرى، فهل الفن حقيقة جديرة بالاهتمام إلى الحد الذي نعتقده؟ وإذا كان الأمر كذلك فما هو الجانب الذي يشكل قيمة الفن ؟ أسئلة كهذه وغيرها من التساؤلات لا يستطيع عالم النفس أو عالم الاجتماع الإجابة عنها، فعالم النفس قد يختبر ردود أفعال عدد كبير من الناس إزاء الفن الجيد أو الرديء، وقد يقول عالم الاجتماع أن حضارة معينة أنتجت فناً عظيماً لظروف اجتماعية معينة، غير أن كلاً منهما لا يختبر معنى لفظة جيد أو عظيم كما تطبق على الفن، وإنما تترك عملية تحليل المعنى للباحث في علم الجمال، وفضلاً عن ذلك فإن علم النفس وعلم الاجتماع والنقد الفني لا يقدمون معرفة محيطة شاملة بالفن كما يفعل علم الجمال ، كما أن علم الجمال يتصدى لمشكلات القيمة التي لا تلتفت إليها هذه العلوم .

ولكن قد يقال أن عالم النفس يستطيع تقديم إجابة كافية عن هذه الأسئلة على اعتبار أنه وحده القادر على الكشف عن نوع التجربة الفنية، و الكشف عن ما تثيره هذه التجربة من انفعالات .

ولكن هل إثبات أن إثارة الانفعال الشديد في الفن هي بالفعل ما يجعل للفن قيمة، وهو أمر لا يمكن إثباته عن طريق علم النفس وحده ، كما أن قيمة الفن لا تتوقف على الاستجابة التي يبديها البشر اتجاه عمل فني ما ، كذلك فإن علم الاجتماع والتاريخ لا يمكنهما القيام بهذا الدور ، فهما يهتمان بإبراز أهمية الأعمال الفنية في المجتمع ، فهما

قادران على إبراز دور الفن في التغيير الاجتماعي ، وأن قصيدة معينة أو لحناً علانياً كان حافز للثوار في متابعة مسيرتهم الثورية وتغيير المجتمع ، فالحكم على رواية **{ كوخ العم توم}** أنها رواية سببت الحرب الأهلية ، وساعدت على بلورة الشعور المضاد للرق ، لا يستتبعه بالضرورة حكمٌ أنها رواية جيدة ، أو القول بأن أغاني أم كلثوم أسهمت في نكسة حزيران لا يساعدنا في الحكم على أن أغانيها تمثل فناً جميلاً أم أنه فنٌ قبيح ، فاكتشاف البعد الجمالي شيء واكتشاف البعد التاريخي والاجتماعي شيء آخر .

كما تتجلى قيمة علم الجمال وضرورته في مسألة لا تقل أهمية من الإجابة عن سؤال ما قيمة الفن، بل ربما تفوقه، وهي الإجابة عن سؤال **ما الفن وماهي طبيعته** ؟، وهكذا فإن الدراسات الاجتماعية والنفسية والتاريخية تسهم في جمع معلومات عن الفن منظوراً إليها من زاوية هذه العلوم، إلا أنها لا تساهم في الإجابة عن سؤال ما الفن ؟ ومن الحق القول أن جوابنا عن سؤال الجمال وقيمته، والكشف عن طبيعته، هي من المهام الأساسية لعلم الجمال، إلا أن هذه الجوانب من الجمال (القيمة، الطبيعة) ليست هي الموضوعات الوحيدة التي تبرر أهمية علم الجمال، وجدارته .

إن محاولة علم الجمال تسوغ الكشف عن طبيعة الجمال وأهمية القيمة الجمالية ساعد الدراسات التاريخية والاجتماعية والنفسية للفن في فهم الظاهرة الفنية في ذاتها ،وليس بوصفها ظاهرة اجتماعية أو نفسية أو تاريخية ، كذلك فإن الدراسات الفلسفية التي يقوم بها علم الجمال للقيمة الجمالية تسهم في تعميق الدراسات النقدية ، وهذا أمر يثبته تاريخ النقد الفني ، كما أن الناقد الفني عندما يأخذ معايير نقده من سلطة معرفية معينة يخطئ، وقد تكون هذه المعايير صالحة للحكم على أعمال فنية تنتمي إلى عصر معين أو أسلوب معين، غير أن الناقد يسلم بأنها ذات صحة شاملة ، وبأنها تصدق على جميع الأعمال الفنية ، فيسيء الحكم، فإذا أراد ناقد فني الحكم على لوحة من الفن الحديث بمعايير

محاكاتها للواقع، لفشل في ذلك فشلاً ذريعاً ، فمعايير القيمة عنده محدودة قد تنطبق على لوحات **{سيزان ومايكل آنجلو}** ولكنها لا تنطبق على لوحات سلفادور دالي وبيكاسو.

ومن هنا يمكننا أن نسجل أول ضرورة لقيام علم جمال وهي وجود أسئلة ليس بمقدور أي علم الإجابة عنها سوى علم الجمال لا يتسنى سوى لعلم الجمال الإجابة عنها، لذلك كان لزاماً على الدراسات غير الفلسفية أن تستعين بالتفكير الفلسفي الذي يقوم في ميدان علم الجمال، ومن جهة أخرى فإن علم الجمال لا يملك أن يتجاهل هذه الدراسات الأخرى، فلا بد له من الاهتمام بنتائجها ، والاستعانة بها للإجابة عن أسئلته المتعلقة بطبيعة الفن وقيمته، ولو لم يفعل علم الجمال ذلك لكان يمارس نشاطه في فراغ ، فليس في وسعه أن يتكلم كلاماً مفهوماً عن الفن بوجه عام، إلا إذا ألم بالشواهد المتعلقة بأعمال فنية معينة، وهي الأدلة التي تتراكم لدى علماء النفس ومؤرخي الفن ونقاده ، فعلم الجمال ليس بديلاً عن أبحاث علم النفس وعلم الاجتماع وغيرهما من الميادين المختلفة ، بل مكملاً لكل منهما .

الحجة الثانية : إن دراسة علم الجمال عقيمة، لأن قيمة الفن لا تعرف إلا بواسطة تجربة شخصية مباشرة، فلو شئت أن تعرف طبيعة الأعمال الفنية، وتفهم معنى تذوقها والاستمتاع بها، فكل ما عليك هو أن تمر بالتجربة الجمالية مباشرة، تجربة مشاهدتها والاستماع إليها، أما إذا حاولت أن تفعل ذلك بالتفكير في الفن والكلام عنه ، فإن مآلك حتماً إلى الإخفاق .

مناقشة الحجة : إن هذه الحجة قديمة وهي ما زالت شائعة ، والرد عليها ينبسط في أن معرفة الشيء مختلفة عن الإحساس به وتجربته، فرؤية اللون الأحمر مختلفة عن معرفتنا لتركيبه، كما أن سماع سيمفونية يختلف عن معرفتنا بأصول كتابتها، فدراسة علم الجمال لا يمكن أن تكون بديلاً عن التذوق العميق المباشر للفن، فنحن لا نستطيع معرفة الفن إلا بالتجربة ، ولكن ما هي التجربة المقصودة، وما هي سمات مميزات التجربة الجمالية التي

تمتاز بها عن التجربة العلمية أو العاطفية، وهل تختلف تجربتنا الفنية عن معرفتنا الفنية، أم أن المعرفة الفنية ناتجة عن التجربة ؟؟ إن تقديم إجابات عن مثل هذه التساؤلات، ستتضح عند تناولنا للحجة الثالثة.

الحجة الثالثة : إن دراسة الجمال ضارة، وغير مجدية، لأنها تجمد اهتمامنا بالفن وتقضي على حيوية الأعمال الفنية، وقد كتب الشاعر كيتس[1] :

ألا يفر كل ما هو خلاب هارباً

بلمسة مجردة من الفلسفة الباردة

إن الفلسفة لتحبس أجنحة الملاك

وتقهر كل الأسرار بالمسطرة والخط

وتفرغ الهواء المسكون والمنجم المحاط بالأسرار

وتفكك نسيج قوس قزح .

يتحدث كيتس عن التحليل الفلسفي الذي يفسد الفن ويفقده حيويته ، فالشاعر لو توقف ليفكر بتجربته الشعرية لخنق روحه ، إذن يجب أن نتخلى عن التحليل ولنكتف بالاستماع إلى الموسيقا ، لأننا إذا توقفنا لفهم عناصر الموسيقا يكون الاستمتاع بها قد ضاع منا وانساب كما ينساب الماء من بين أصابعنا، إذن لنكتفي بالاستمتاع بالفن بطريقة تلقائية، وما علم الجمال إلا ضرب من التجديف ينزع السر عما هو غالٍ ونفيس.

مناقشة الحجة : لو كان علم الجمال يفسد تذوقنا للقيم الإنسانية ، لكانت هذه الحجة من أكثر الحجج قوة وأشدها تأثيراً ، ولكن هل لعلم الجمال مثل هذا التأثير السلبي ؟

[1] جون كيتس : شاعر انجليزي رومانتيكي ، من رواد الشعراء في القرن التاسع عشر ، اعتبر من أهم الشعراء الانجليز إلى جانب شكسبير / من أشهر قصائده : المرأة الجميلة بلا شفقة ، في مساء كئيب

صحيحٌ أننا نقع في الخلط عندما نستخدم العمل الفني في اختبار تكون له أهمية بالنسبة إلى دراستنا الجمالية، بدلاً من أن نستجيب لسحره ولتأثيره الطاغي، فالإقبال على الفن بمثل هذا الاهتمام العقلي ليس هو الطريق إلى تذوقه، وبالمثل لو حاولنا أن نحلل تجربة التذوق من أجل الوصول إلى فهم لها، فلن نعود قادرين على الانتباه للموضوع الفني، بل إن هذه التجربة، شأنها شأن معظم تجاربنا الأخرى، ستنهار أو يتغير طابعها عندما تتعرض للاختبار الواعي بذاته، وعندئذ تكون النتيجة خسارة لنا، لأن الأرجح أن تذوق الجمال أفضل من فهمه، ولكن **صحيحٌ أيضاً** أن إيضاح اعتقاداتنا وتبريرها ليس منفصلاً تماماً عن تذوقنا للفن، وأننا نسلك في ضوء ما نعتقد ، فاعتقاداتنا عن الفن تتحكم في نظرتنا، وفيما نحاول أن نستخلصه منها ، وهناك فارق كبير بين الاعتقاد بأن **للفن قيمة** لأنه مما يلذ لنا أن نراه أو نسمعه، والاعتقاد بأن وظيفته هي أن يخلق **إثارة انفعالية**، كذلك بين هذين معاً، والاعتقاد بأن ما ينبغي أن نبحث عنه في العمل الفني هو **شخصية الفنان** .

إن الاختبار النقدي لهذه المعتقدات وبيان حقيقتها يؤدي إلى نظرة أصوب للفن ، ومن ثم يجعل تجاربنا الفنية أكثر حيوية وإرضاء، فتحليل الفن قد يكشف لنا قيماً ومجالات جديدة للاهتمام في الفن، يجعلنا أكثر تذوقاً ورهافة للمشهد الجمالي[1] .

الحجة الرابعة : تذهب إلى أن دراسة علم الجمال عقيمة لأنه يبحث في طبيعة الفن وقيمته بوجه عام، ويحاول أن يحدد ما هو مشترك بين الأعمال الفنية الخاصة، غير أن هذه الأعمال لا تشترك إلا في القليل، أو لا تشترك في شيء على الإطلاق، بل إن كل عمل فني بعينه فريد في نوعه ، ولا يشبه أي شيء آخر ، فما الذي يجمع أعمال موسيقية **لموتسارت** مع أعمال تصويرية **لبيكاسو** ، أو شعر **المتنبي** برواية التحول **لكافكا**، فكل

[1] ستولنيتيز ، جيروم : النقد الفني ، مرجع سابق ، ص 32 – 33

عمل له خصوصيته التي تجعله مختلفاً عن الآخر ، فالأول يتألف من ألحان ، والثاني يتألف من ألوان وزيوت على أقمشة ، والثالث ينتمي إلى عالم الكلمات ، كما أن الأول والثاني موجهان لحضارة مختلفة في بنيتها عن الحضارة التي وجه لها العمل الثالث، والأهم من ذلك كله أن التجربة الفنية التي يثيرها كل واحد منهم لا تشابه التجارب الأخرى، وهكذا فإنه من العقم الوصول إلى أية تعميمات عن الفن .

مناقشة الحجة : نحن نعرف الأشياء بدقة متناهية ، عن طريق السمات أو الخصائص التي تشترك فيها مع أشياء أخرى، فلنتأمل إدراكاً بسيطاً مثل : هذه المنضدة خضراء، إن معرفة أن هذا الشيء منضدة، وليس كرسياً يقتضي منا أن نتعرف على خصائص معينة تتمثل في مناضد أخرى، إذ إنّ لها أربع أرجل، وهي تُتخذ لوضع وجبات **الطعام** ، وتباع في محلات الأثاث، أما قولنا خضراء فيفترض معرفتنا بالتشابه الحاصل بين لونها وبين لون أشياء أخرى كأوراق الشجر والعشب، لكننا إذا افترضنا أن رجلاً عاش في القرن العاشر الميلادي وهو عصر لم يكن الطائرة قد صنعت، وأخذناه إلى أحد المطارات ليشاهد إقلاع الطائرات وهبوطها ، وقلنا له صف لنا ما شاهدت ، لوصف هذا الشيء بالطائر الضخم، كما أننا نحن لا نستطيع وصف الله في التراث الإسلامي لأنه مختلف عن كل ما نعرفه، وهذا ما دعا فرقة الاعتزال إلى نفي الصفات عن الذات الإلهية ، فصفاته بالحب والكرم والبطش والجبروت والرحمة هو وصف متعال عن كل ما نعرفه نحن البشر، فلو طبقنا هذه الطريقة في الاستدلال على الفن: فإن قولنا أن هذا الشيء هو من الموضوعات الفنية، إن هذا الحكم سينطوي ضمناً على القول بأن هناك بالفعل خصائص مشتركة بين هذا الموضوع وبين غيره من الموضوعات الأخرى التي حازت صفات العمل الفني، إن علم الجمال يتساءل عن هذه الصفات التي تجعل من الموضوعات عملاً جميلاً، إلا أن المدافعين عن الحجة الرابعة ينكرون أن تكون هناك أية خصائص كهذه ، إذ إنّ الأعمال الفنية على ما يقولون فريدة، ومع ذلك فإن هذا الرأي لا يدعم حجتهم، ذلك لأن كل شيء فريد

من ناحية ما، فالمنضدة التي عرفناها باعتبارها تشبه المناضد الأخرى، هي فريدة من ناحية ما لأنها توجد في هذه الغرفة بعينها، وباعتبارها إرث تعتز به العائلة ، فكل الأشياء فريدة في جوانب معينة، ومشتركة في جوانب أخرى، إلا أن هذه الحجة تدفع علم الجمال والدراسات الجمالية إلى عدم المبالغة بإظهار المشابهة بين الأعمال الفنية، وتجاهل الفوارق البارزة بين الأعمال الفنية أو التغافل عنها، وهذا أمر لا مفر منه إذا شئنا أن تكون اعتقاداتنا عن الفن منطبقة على وقائع الفن ذاتها، وفضلاً عن ذلك فإننا إذا توصلنا إلى بعض التعميمات عن الفن، فينبغي أن نتذكر أن الأعمال الفنية كغيرها من الأشياء تتميز بالفردانية مثلما تتميز بالتشابه، ومن الواجب ألا تتراكم الغشاوة على بصيرتنا، فلا نرى في الأعمال الفنية سوى الخصائص التي تشترك فيها مع أعمال أخرى، ولا ندرك ما هي مميزاتها .[1]

رابعاً: علم الجمال واشكالية تحديد المصطلح :

من خلال دراستنا للأبحاث الجمالية، فإننا كثيراً ما نجد مصطلحات ثلاثة تتردد في هذه الأبحاث هي الفن والإستطيقيا والجمال، فما الفارق بين هذه المصطلحات الثلاثة ، وهل دلالات هذه الكلمات مختلفة أم أن مبناها مختلف ومعناها واحد ؟ فهل الفن والجمال والإستطيقا مفردات تدل كلها على القيمة الجمالية ، وعلى درجة إعجابنا بالشيء المراد وصفه، فنقول عن الشيء أنه فني بدرجة كبيرة ، أو إستيطيقي إلى حد بعيد، أو فاتن الجمال، كما تدل لفظتا نجمة الصباح ونجمة المساء على كوكب المشتري ؟

إن استخدام الناس لهذه الألفاظ الثلاثة بشكل عشوائي على أنها مترادفة هو استخدام غير مقبول في ميدان علم الجمال؛ لأنهم يخلطون بين ثلاثة أنواع من الوقائع يختلف كل

[1] حول هذه الحجج أنظر : ستولنيتز ، جيروم : النقد الفني ، مرجع سابق ، ص : 21 – 37 .

منها عن الآخر، ولذلك لا بد لنا من تحديد هذه المصطلحات الثلاثة قبل أي دراسة جادة لعلم الجمال .

1.الفن :

من الكلمات الشائعة ، التي لا تُراعي أي دقة عند استخدامها ، إلا أننا نستطيع القول أن كلمة فن تشير إلى إنتاج موضوعات أو خلقها عن طريق الجهد البشري ، ولإزالة الغموض الذي يحيط بكلمة فن ينبغي بحث تاريخها الإستاطيقي :

تعني كلمة Ars في اللاتينية القديمة شيئاً مختلفاً تماماً عما تعنيه كلمة فن في وقتنا الراهن، فما ندعوه اليوم فناً كان يعد مجموعة من المهن في العصور القديمة ، أما في العصر اللاتيني الوسيط فحملت كلمة Ars معنى ومدلول المعرفة النظرية كالنحو والمنطق والسحر، ولقد بقي هذا المعنى إلى الآن لصيقاً بهذه الكلمة إلى عهد شكسبير .

وفي عصر النهضة عاد الاستخدام القديم لمعنى كلمة فن، فاعتبر فنانو عصر النهضة أنفسهم صناعاً، ولم يبدأ فصل مشكلات الفن بوصفه استيطيقا، عن الفن بوصفه صنعة، إلّا في القرن السابع عشر، وفي أواخر القرن الثامن عشر تأكد هذا الانفصال، فأصبح الفلاسفة يميزون بين الفنون الرقيقة التي تحتاج إلى مهارة عالية، ويقصد بها الفنون الجميلة، والفنون النافعة التي كانت تعني بقية المهن، وفي القرن التاسع عشر أصبح لكلمة فن معنى عام يشير إلى أي مهارة سواء كانت عملية أو جمالية .[1]

وترتبط كلمة الفن بالمعنى التقني وفي أبسط مدلولاتها بتلك الفنون التي نميزها بأنها فنون تشكيلية أو مرئية، على أننا إذا توخينا الدقة في التعبير فلا بد أن ندخل في نطاقها فنون الأدب والموسيقا، و لعل أول خاصة مشتركة تحملها كلمة فن تنبثق من أن جميع الفنانين

[1] كولنجوود ، روبين جورج ، مبادئ الفن ، ترجمة أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2001 ، ص 28 – 31 .

– ومن خلال وسائطهم الخاصة بهم ، وكلاً بحسب الفن الذي يمثله – يمتلكون الرغبة في إيصال المتعة للآخرين ، ومن خلال هذه الخاصية يمكننا أن نعرف كلمة فن بأنها : **محاولة لخلق أشكال ممتعة ، ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسنا بالجمال ، عندما ندرك ونتذوق الوحدة والتناغم الموجود بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الأشياء التي ندركها حواسنا .**[1]

ويمكننا الوقوف تعرف على معنى آخر الفن من خلال وظائفه ، فقد ذهب الفسيولوجيين على سبيل المثال إلى أن وظيفة الفن **هو تفريغ الطاقة المختزنة في نفس الفنان من انفعالات ناتجة من تجارب الفنان وإحساسه بالواقع** ، ومنهم من عده وسيلة لتوحيد العالم ، وقد ذهب تولستوي إلى أن وظيفة الفن **أساساً هي توصيل الانفعال إلى الجمهور ، وعندما يفشل في ذلك فإنه يفقد قيمته الجوهرية كفن .** [2]

هكذا نستطيع أن ندرك الآن أن دراسة الفن تختلف كل الاختلاف عن دراسة الجمال، فإذا شئنا أن نعرف ما الذي يجعل الشيء جميلاً، فلا يمكننا أن نقتصر على دراسة الأعمال الفنية، وإنما الواجب أن نبحث أيضاً فيما نعنيه بالجميل عندما نصف به مناظر وحوادث في الطبيعة ، ولهذا السبب كان تعبير فلسفة الفن أضيق مما ينبغي بالنسبة إلى دراستنا فعلى الرغم من أن الأعمال الفنية هي أوضح الموضوعات الجميلة وربما أكثرها أهمية، فإن اهتمامنا لن يكون منصباً على الفن وحده، وفضلاً عن ذلك فقد اتضح لنا الآن أن الجميل يمتلك في ذاته معنىً أكثر تحديداً من أن يصف جميع الموضوعات، الفنية منها وغير الفنية ، التي نجدها ذات قيمة ، فالأعمال الأدبية تكون أحياناً تراجيدية ، والسماء المرصعة بالنجوم في ليلة صيف توصف بأنها جليلة ، وهذا مفهومان ينبغي أخذهما على محمل الجد في مناقشتنا للقيمة ، إلى جانب مفهوم الجمال.

---

[1] ريد ، هربرت : معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1998، ص : 9 – 10 .

[2] الصباغ ، رمضان : الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق، مرجع سابق ، ص 304

2. الجمال :

اسم يشير إلى جاذبية الأشياء أو قيمتها، فليست كل الأعمال جميلة، فهناك من الأعمال الفنية القبيحة التي تثير الاشمئزاز، وهناك أعمال لا يمكن أن نسميها بالجميلة عندما لا يكون لها قيمة طاغية، فنصفها بأنها لطيفة، أو بهيجة، كما لا يمكننا أن نصف مسرحية كوميدية مبتذلة بأنها جميلة، وإن كان من الجائز أن نجدها مضحكة ، كذلك فإن هناك أعمالاً فنية نجد أن سمة الجميل لا توفيها حقها من الجمال، تلك هي الأعمال الفنية الهائلة والشامخة بحق، مثل الملك لير لشكبير والسيمفونية التاسعة لبيتهوفن، وهي أعمال نصفها بأنها جليلة، وهكذا فلنا أن نستنتج أن فئة الأعمال الفنية ليست هي ذاتها فئة الموضوعات الجميلة، فليست كل الموضوعات الجميلة أعمالاً فنية، ذلك لأن فئة الموضوعات الجميلة تضم أيضاً موضوعات طبيعية لا تخلقها القدرة الفنية البشرية، فنحن نصف تكوينات السحاب الضخمة والمناظرة الطبيعية والأزهار بأنها جميلة، بل إن كثيراً من الناس يتذوقون مظاهر الجمال في الطبيعة أكثر من تذوقها في الفن[1] .

ومما يساعدنا على التمييز بين الفن والجمال ، هو الكشف عن مراحل الإحساس بالجمال التي تبدأ:

1. **المرحلة الأولى:** مجرد تصورات للميزات المادية للألوان والأصوات والحركات والكلمات، وتمثل هذه التصورات بردود أفعال مادية.
2. **المرحلة الثانية :** هي تنظيم هذه التصورات في أشكال وصور ممتعة .
3. **المرحلة الثالثة:** حين يتم تنظيم للتصورات لكي تتطابق مع حالة الشعور ، حينئذ نقول أن الإحساس الجمالي قد نال تعبيراً .

[1] ستولنيتز ، جيروم : النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، مرجع سابق ، ص : 40 – 45 .

إلا أن هذا التعبير قد يكون منظماً تشيع فيه الوحدة والرقي التعبيري، فنسميه فناً، وقد يكون تعبيراً يفتقر إلى التنظيم، فيكون مجرد إحساس عادي بالجمال، فالفن ما هو إلا تعبير راقٍ عن إحساسنا الجمالي [1] .

3. الإستيطيقا :

وهو أقل هذه الألفاظ شيوعاً، وعندما يستخدم فإنه يحتفظ في كثير من الأحيان بمعنى اللفظ اليوناني، فهو بوصفه مفهوماً يشير إلى إدراك موضوعات طريفة، والتطلع إليها، ومن الواضح أن خلق الموضوعات وقيمتها وإدراكها هي من موضوعات الإستطيقا، ولكن كيف يرتبط الموضوع الإستيطيقي بالموضوع الفني والجمالي، فأي نوع خاص من الإدراك يدل عليه هذا اللفظ ؟ نستطيع أن نبدأ الإجابة عن هذا السؤال إذا تأملنا الطرق المتعددة التي يمكن بها إدراك العمل الفني، فمن الممكن النظر إلى العمل الفني (الرسومات على أسقف الجامع الأموي)على أنه موضوعٌ للدعاية ، وفي هذه الحالة يكون اهتمامنا منصباً على أهمية العمل الفني في تشكيل الرأي العام لخلق ظروف سياحية لمدينة دمشق، أو قد ندرس العمل الفني، كما يفعل المؤرخ وعالم الاجتماع، على أنه انعكاس للعصر أو الحضارة التي أنتج فيها ، فنركز على أن الشجر والحرف العربي هو الوحدة الأساسية للعمل الفني، لأن الحضارة العربية الإسلامية لم تسمح برسم البشر أو الحيوان على جدران المساجد، وهكذا فإن رسوم الشعوب البدائية يمكن أن تساعد على تفسير اعتقاداتها الدينية وأساطيرها، غير أن هذه ليست هي الطريقة التي ننظر فيها عادة إلى الفن، فنحن عادة نقرأ الكتب، ونستمع إلى الموسيقا لأنها طريفة أو ممتعة في ذاتها، ونصرف أنظارنا عن أي أمور أخرى تشوش سماعنا لهذه الموسيقا، وإن هذا النوع من التجربة والاهتمام يختلف اختلافاً ملحوظاً عن الاهتمام بالعمل لأي غرض خارج عن مجاله، ولفظ الإستيطيقي يميز

[1] ريد، هربرت : معنى الفن ، مرجع سابق ، ص 13

هذا الإدراك لموضوع ما من أجل ما فيه من طرافةٍ أو أهميةٍ كامنة فيه تثير المتعة دون أي اهتمام نفعي آخر.

فليس في وسعنا أن نقدر القيمة التي يملكها عمل فني في ذاته إلا إذا أدركناه بطريقة إستيطيقية، أما إذا كان اهتمامنا بالعمل يرجع إلى كونه أداة لتحقيق هدف آخر معين نحقق من خلاله قيمة اقتصادية أو تاريخية أو. فإننا لا نستطيع أن نتذوقه بوصفه مجرد قصة أو لوحة يمتلك قيمة فنية بذاته، وبهذا المعنى فإن ما نعنيه هو القيمة الإستيطيقية الكامنة فيه ليس باعتباره عملاً يثير متعة خالية من المنفعة، ولن يكون في وسعنا فهم هذه القيمة- التي هي أهم أنواع القيم في الفن- إلا بعد فهم الإدراك الإستيطيقي الذي يطلعنا عليها، وعندما يتم لنا ذلك يصبح في وسعنا تجنب الخلط بين قيمة موضوع فني عندما يستمتع به في ذاته ، وبين القيمة التي قد تكون له لأغراض أخرى .

وما يدعو للدهشة حقاً هو خلط الناس بين القيمة الإستيطيقية للعمل مع غيرها من القيم ، فهم في كثير من الأحيان يصفون العمل الفني بأنه جيد أو جميل لمجرد كونه يزيد من إيمان الناس بعقيدتهم ، أو أنه يحفزهم للحرب أو للسلم ، ونتيجة هذا الخلط فإننا كثيراً ما نمنح عملاً فنياً قيمة جمالية ليست له ، ففي أوقات الحرب قد تطربنا المقطوعات الحماسية ونمنحها قيمة جمالية زائفة، فقط لأنها تثير حماس الناس. وبالمثل فمن الجائز أن تجد أناساً يعلنون إعجابهم بأعمال فنية لمجرد إعجابهم بحياة الفنان، فهناك من يعجب بأعمال نزار قباني فقط لإعجابه بحياة نزار قباني وموقفه من قضايا معينة قد لا تكون ذات علاقة بالموقف الإستيطيقي، فيغدو عندهم كل إنتاجه جميلاً ورائعاً دون أي نقد أو تقييم فني حقيقي، وهؤلاء الناس يعجزون عن تذوق ما فيه من متعة كامنة، وعلى ذلك فلابد لنا من دراسة الطبيعة المميزة للرؤية الإستطيقية.

ومن الواضح أن إدراكنا الإستطيقي لا ينصب على الأعمال الفنية وحدها ، بل يمتد أيضاً إلى الأشياء الطبيعية، فنحن ننظر إلى شجرة ضخمة ملتوية، أو إلى الأمواج المتلاطمة

على الشاطئ، لأنها في ذاتها طريفة أو درامية ، وبعبارة أخرى فإن الموضوعات التي تدرك بطريقة إستيطيقية ليست كلها جميلة، بل قد تكون أيضاً لطيفة أو هزلية أو جليلة ، وهكذا يتضح أن مفهوم الإستطيقي هو أوسع المفاهيم الثلاثة (الفن والجمال والاستطيقي)، ذلك لأن الموضوعات التي ندركها لطرافتها الكامنة تشتمل على أعمال فنية وعلى موضوعات طبيعية معاً، أي على ما هو جميل وماله قيمة بالنسبة إلى الإدراك الإستطيقي على أنحاء أخرى .[1]

لقد افترضنا أن الجميل يشير إلى ماله قيمة إستطيقية على نحو معين ،وهذا افتراض مقبول في عمومه ، إلّا أن لفظ (الجميل) يستخدم بطريقة تفتقر إلى التحديد والدقة ، فكثيراً ما نصف ضربة لاعب الملاكمة غير المتقنة بأنها جميلة إذا أصابت وجه اللاعب ورمته أرضاً ، أو نقول عن امرأة أنها جميلة ، وهنا يكون الشعور ليس إستيطيقياً خالصاً إنما مرتبط بالمصلحة والرغبة ، وهنا لا بد أن ندرك التمييز بين المعاني الجمالية ، والمعاني غير الجمالية لأمثال هذه الألفاظ[2].

4. أهمية الثقافة الجمالية في تقدير القيمة الإستيطيقة والجماليّة للعمل الفني:

إن التركيز على الموضوع الجمالي والسلوك الذي يسببه ليس هو كل المقصود بالانتباه الإستيطيقي، بل لا بد لنا لكي نتذوق القيمة الكاملة للموضوع الجمالي، من أن ننتبه إلى تفاصيله التي كثيراً ما تكون معقدة وغامضة، فالوعي الواضح بهذه التفاصيل هو الذي يجعل المتلقي يصل إلى مرحلة الوعي الكامل بالعمل الفني أو الموضوع الجمالي ، والواقع أن الناس عندما يفقدون قدراً كبيراً من الثقافة الجمالية في تجربة الفن، فإن انتباههم يضعف،

---

[1] ستولنيز ، جيروم : النقد الفني ، مرجع سابق ، ص : 40 – 45

[2] سنتعلم في فصل المقولات الجمالية التمييز بين الجميل والجليل ، والفرق بين الشعور الكوميدي الذي يولده الفن الهزلي ، والشعور التراجيدي الذي يولده الفن المأساوي ، وبين الجميل و القبيح .

ويعجزون عن رؤية كل ماله أهمية في العمل الفني ، وغالباً ما يكون هذا هو السبب الذي يجعلهم غير قادرين على فهم الشخصية المميزة للعمل ، بحيث يكون وقع أية سيمفونية كوقع أية قطعة من الموسيقا الطويلة النفس فلا يدركون خصوصيتها وتميزها، و كذلك فإن متذوق الشعر إذا لم يملك ثقافة واسعة الاطلاع بالقافية والمعنى والأسلوب السحري، ستغدو عنده أية قصيدة غنائية مثل أية قصيدة أخرى ، ويكون الجميع مملاً بنفس المقدار، أما لو قيض له دراسة الأدب عند أستاذ قدير ، لعرف كيف يمكن أن تغدو المسرحية أو الرواية حيوية أخاذه عندما يتعلم الاهتداء إلى التفاصيل التي لم يكن من قبل يشعر بها، غير أن مثل هذا الوعي ليس بالأمر الذي يسهل الوصول إليه ، فهو في كثير من الأحيان يقتضي معرفة بالإيحاءات أو الرموز الموجودة في العمل ، ويحتاج إلى تجارب جمالية متكررة تغني ذوق المتلقي وتزيد من ثقافته، و قد يقتضي الأمر أحياناً تدريباً في النوع الفني ذاته، فيصبح متخصصاً في هذا النوع من الجمال دون غيره ، وهي منزلة يحتلها الناقد الفني الماهر الذي يستطيع الوصول إلى تفاصيل الحدث الجمالي ، وكشف عيوبه و إضاءة حسناته بكثير من المهارة والشغف .

خامساً : مفهوم القيمة الجمالية :

تستعمل كلمة قيمة بالمعنى الواسع بمعان كثيرة ، كقيمة {الصواب – الغلط } {الفضيلة – الرذيلة} {الجمال – القبح }، ومن الناحية الواقعية نطلق كلمة قيمة على ما نعتقد أنه مرغوب كخير لنا، فالقيمة في الشيء هي ما نتوق إليه، كما أن القيمة تشير لما يُعتقد بأنه صائب وحقيقي، فتكمن قيمة الشيء من الناحية العملية في الخاصية التي يُرغب الشيء لأجلها، أو بمجموع الخواص التي يطلب من أجلها الشيء، فللقيمة مفهوم ذاتي، إنها تختلف باختلاف الشيء وباختلاف الراغب في الشيء، فالماء العكر لا قيمة له لأي شارب ،لأن قيمة (العكر) جعلته غير صالح للشرب، ولكن هذه القيمة ليس لها

أهمية إذا كان المقصود ري الأراضي لا الإنسان، كذلك الماء البارد لا قيمة له بالشتاء وله قيمة بالصيف، كما أنه لا قيمة له عند الريان وله قيمة عند العطشان، إذن تختلف القيمة باختلاف الحاجة لها، فالقيمة تتحدد إذا كان لها راغب.

أما من الناحية اللغوية فيعني مفهوم القيمة الثمن ، فقولك كم قيمة ناقتك أي كم بلغ ثمنها[1] ، كما أن من المعاني اللغوية للقيمة ما يستقيم مع المعنى العملي، فتعني الصفة التي تجعل ذلك الشيء مرغوباً فيه .

أما من الناحية الفلسفية، فقد ناقش العديد من الفلاسفة مفهوم القيمة، كأفلاطون الذي وحّد بين مفهوم القيمة والخير ، ويمكننا أن نميز في قيمة الشيء وخيريته بين:

1. قيمة الشيء الأصيلة: وهي وجود الشيء بوصفه خيراً في ذاته ، وهو الشيء المرغوب به بوصفه غايةً وهدف .
2. قيمة الشيء باعتباره وسيلة لغيره : فيكون وجود الخير في الشيء كوسيلة لشيء آخر مرغوب فيه ، فالقيمة هنا ليست أصيلة ومرغوبة في ذاتها، إنما هي وسيلة لشيء آخر.
3. القيمة الملازمة للشيء: وقد جعل القيمة الجمالية للأثر الفني قيمة ملازمة له، وهي تنتج عن خبرات الخير، أي عن طريق التأمل الجمالي في العمل الفني من خلال الاستمتاع .
4. القيمة المساعدة لبلوغ القيمة الأصلية: كخشب الأبنوس والجوز لهما قيمة مساعدة في صناعة العود أكثر من خشب المشمش .

وسنضرب مثالاً يساعدنا في التمييز بين أنواع هذه القيم وهو { صناعة العود }: فلخشب الأبنوس قيمة مساعدة في إنجاز العود، وليس له قيمة أصيلة، أما العود بحد ذاته

[1] ابن منظور : لسان العرب ، الجزء الثاني عشر ، دار صادر بيروت ، ص 500 .

فهو قيمة وسيلة عند عازف العود يبتغي من خلالها أفضل الألحان ، أما الموسيقا بحد ذاتها فهي قيمة أصيلة وغاية بذاتها ، أما جمال الصوت وحسنه فهو قيمة ملازمة له نصل إليها عن طريق الخبرة الموسيقية .

وللقيمة مجالات كثيرة منها : السياسي والديني والاجتماعي والاقتصادي ، وسنقصر حديثنا على مجالين فقط هما :

1. **المجال الاجتماعي** : فقد رأى كارل مانهايم أن القيمة قد لا ترتبط بموضوع أو نشاط ما إلا إذا كان هذا الموضوع أو النشاط ذا قيمة في الحياة الإنسانية، أما دوركهايم فقد أكد على أن الأخلاق والقيم الاجتماعية تنبعان من المجتمع، فالمجتمع هو الكائن المطلق، وهذا هو السبب الذي من أجله يسمو الإنسان على فرديته ويتعدى وجوده الذاتي ليشارك في صورة أسمى، منخرطاً في الوجود الجمعي، وتعبر القيم الاجتماعية عن مضامين السلطة والولاء والتنافس والصراع، وذلك في إطار العلاقات الاجتماعية الكائنة في المجتمع، لأن القيم تعكس بشكل جدلي درجة نمو هذه العلاقات ونضجها في تفاعلها مع الأفراد، وذلك أن القيم ترتبط بالأدوار التي يقوم بها الأفراد داخل البناء الاجتماعي، بل إن الإنسان يتعلم القيم من خلال الدور الذي يلعبه في المجتمع.
2. **المجال الاقتصادي** : تتعلق القيمة في المجال الاقتصادي بمفهوم الاستعمال والنفع، وهما المعنيان الأكثر شيوعاً من الناحية العملية، وقد ميز آدم سميث بين القيمة في الاستعمال، والقيمة التبادلية، وقد رأى كارل ماركس أن القيمتين في تناسب عكسي، وقد أخذ مصطلح القيمة الاقتصادية صورته الحالية على يد ريكاردو، الذي ربط بين القيمة وكمية العمل المبذول، وقد رسخ هذا المعنى ماركس، وأضاف على نظرية القيمة الاقتصادية لريكاردو نظريته في القيمة الفائضة، معتقداً أن العمل هو الذي يمنح الأشياء قيمتها من جهة، وهو الذي

يسهم في تحديد القيمة الاجتماعية لصاحب العمل وللعامل الذي لا يملك إلا قوة عمله[1].

ويمكننا ان نصنف القيمة على عمومها ، سواءً كانت جمالية أو دينية أو اقتصادية أو أخلاقية إلى :

1. **القيمة الموجبة والقيمة السالبة** : وهو تصنيف مرتبط بالشيء الذي نريد وصفه وتقييمه، وينطبق على كل المجالات ، فالمال عند الصوفي هو ذو قيمة إذا أنفق، وعند عالم الاقتصاد يكون في كنزه وتثميره ، فالشيء عندما يستحوذ القيمة يكون موجباً، أما إذا لم يصب الشيء من القيمة عدت القيمة سالبة ، فالرجل إذا وصف بالكرم كانت القيمة موجبة ، وإذا لم يوصف بالكرم فقد حاز على قيمة كرم سالبة .

2. **القيمة الأصلية والقيمة الوسيلية** : يرجع هذا التمييز بين القيم من حيث كون القيمة أصيلة أو قيمة مساعدة ، إلى الفيلسوف الألماني كانط عندما أكّد أن الإرادة الخيرة هي التي تجعل السلوك ذا قيمة أصيلة ، أما أن فعل الخير باعتباره وسيلة لغيره من المكاسب فقد حول السلوك من كونه قيمة أصيلة إلى كونه قيمة وسيلة ، وهنا تصبح القيمة غير أصيلة وزائفة ، فعندما أتصدق على فقير للتباهي أمام أصدقائي، أو للتكبر عليه، وعندما أهدي هدية لرجل باعتباره ذا قيمة اجتماعية فالهدية قيمتها أنها وسيلة لمنفعة ما، أما إذا أهديت الهدية دون انتظار مقابل فهو فعل له قيمة أصيلة .

3. **القيمة الموضوعية والقيمة الذاتية** : تتوزع القيمة من ناحية أخرى بين معنيين، فقد نجد قيمة لموضوع ما عدمت ذات تدركها ، فقد تمر قيمة جمالية

[1] الصباغ ، رمضان : الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق ، مرجع سابق ، ص 50 – 57 .

أو نفعية أو اجتماعية أمام ذات ذاهلة غير منتبهة وغير مهتمة، فقيمة الجمال تشترط ذاتاً واعية وموضوع جميل، وإن إلغاء الوعي يعني إلغاء أي إمكانية لوجود القيمة، حتى ولو وجدت القيمة الموضوعية، وكذلك فإن انعدام القيمة الموضوعية للجمال في الأثر الفني يعدم القيمة الجمالية ولو كان هناك ذات تلحظ الجمال[1]

4. **القيمة الفعلية والقيمة الكامنة:** يكون الشيء حاصلاً على قيمة كامنة عندما يكون هناك إمكانية قيمة قد تحصل فيه، فقطعة الرخام المزدانة بالعروق الجميلة المتناسقة، وذات الكتلة الصلبة والضخمة تحمل إمكانية تمثال نصفي لرجل محارب، أما القيمة الفعلية فهي القيمة الظاهرة من الموضوع سواءً كان موضوعاً جمالياً أو موضوعاً أخلاقياً .

5. **القيمة الدنيا والقيمة العليا:** وهي قيمة نبه لها شيللر[2] الذي أشار إلى وجود قيمة دنيا للموضوع، فالقيم العليا هي التي يكون دوامها أطول، وتكون قابليتها للانقسام أقل ويكون الإشباع الذي تقدمه لنا أعمق [3].

6. **القيمة الشخصية والقيمة الشيئية** : وهو تصنيف يعود كذلك لشيللر، فالقيم الشيئية هي القيم النفعية للموضوعات المادية، أما القيم الشخصية فهي القيم التي تنسب للإنسان وحده لا للموضوعات .[4]

---

[1] حول هذا المعنى لأنواع القيمة انظر :

سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، مرجع سابق ، ص : 55 – 56

[2] وهو ماكس شيللر (1874 – 1928) ولد في ميونخ ، و هو فيلسوف أخلاقي تأثر بهوسرل فأدخل منهجه الفينومينولوجي على دراسة علم الأخلاق ، وله تقسيم شهير للقيم الأخلاقية .

[3] إبراهيم ، زكريا : دراسات في الفلسفة المعاصرة ، الجزء الأول ، مكتبة مصر : القاهرة ، ص 401 .

[4] براهيم ، زكريا : دراسات في الفلسفة المعاصرة ، مرجع سابق ، ص 402 – 403 .

إن تعدد اتجاهات النشاط العملي و علاقات الإنسان بالعالم من حوله مايز بين القيم، فاستقلت القيمة النفعية الاستعمالية عن القيم الأخلاقية، فما كان مفيداً للإنسان في حياته اليومية هو ذا قيمة نفعية ، ثم أخذ الإنسان يضفي عليها صفات الجودة والعدالة والكرم ... فنشأت القيم الأخلاقية ، أما الأعمال التي كانت عبارة عن طقوس وشعائر دينية فأضفى عليها الإنسان صفة القداسة فنشأت القيمة الدينية ، وقد أضفى الإنسان القيمة السياسية للأفعال المتعلقة بالحاكم وعلاقاته فيما بعد .

لقد استقل الوعي الجمالي عن ضروب الوعي الأخرى عندما بدأ الإنسان يلتفت إلى قيمة الانتظام أو الترتيب الداخلي للأشياء المصنوعة ، ذلك أن محتوى الأشياء يمتلك صفات ذات قيمة استعمالية، لكنه لا ينطوي بذاته على قيمة جمالية ، فخصائص محتوى الليمونة الكيميائية والطبيعية (علاج، تغذية ..) تعبر عن قيمة نفعية استعمالية ، ولكن القيمة النفعية لـ الليمونة لا تمتلك أي قيمة جمالية ، كذلك فإن القيمة النفعية لأي آلة لا تحمل أية قيمة جمالية في مظهرها الخارجي دون أن يدخل هذا الوجود في علاقة تقدر وظيفة الآلة، ومدى ضرورتها.

لقد استغرقت القيم وقتاً طويلاً حتى تمايزت عن القيم الأخلاقية بل إن بعض الفلاسفة كسقراط ساوى في بعض الأحيان بين الجمال و المنفعة فما هو نافع جميل، وما هو جميل نافع[1]، وأحياناً أخرى لم يفرق بين طبيعة الجمال وطبيعة الأخلاق، فليست الشجاعة والتضحية من أجل الآخرين فعلاً جميلاً إلا لأن طبيعة الخير والجمال واحدة [2]، ولعل أفلاطون هو أول فيلسوف تحدث عن قيمة الجمال كمثال مستقل عن قيمة الخير والحق، ولكنه جعل غاية الجمال الحقيقي هو الوصول للحق وليس للمتعة ويكون ذلك عن طريق الفلسفة وليس الفن، لأن التعبير عن الحقيقة بالفن تعبير ناقص ولا يوصل

[1] ثيوكاريس كيسيديس : سقراط ، ترجمة : طلال السهيل ، دار الفارابي : بيروت ، 1987 ، ص 251

[2] ثيوكاريس كيسيديس : سقراط ، مرجع سابق ، ص 158 – 159

للحق [1]، وبما أن أفلاطون كان يحتقر المعرفة الحسية، ويعلي من شأن المعرفة العقلية، فقد فرّق بين نوعين من الجمال هما الجمال الحسي والجمال في ذاته ، فالذات المتذوقة للجمال الحسي ترتقي عبر منهج المحبة لتصل إلى مثال الجمال، لأن المعرفة الحسية المعتمدة على الحواس معرفة وهمية لا توصلنا إلى الشيء في ذاته الذي هو جوهر المعرفة ومقصدها، لذلك رفض أفلاطون الفن المنتشر في اليونان لأنه يحاكي الجمال الطبيعي والحسي لا الجمال في ذاته ، فالفنان عندما يرسم سريراً ، فإنه يرسم ما يصنعه النجار أو الحداد لا السرير في ذاته كما هو موجود في عالم القيم [2]، إلا أنه لا يمكننا الحديث في فلسفة أفلاطون عن قيمة جمالية مميزة عن قيمتي الخير والحق، إلا ان الفضل يعود لأفلاطون في وضع قيمة الجمال إلى جانب قيمتي الحق والخير باوصفها قيماً معيارية غير نفعية تتعلق بالمعايير ، فالمنطق يدرس معيار الصدق، وعلم الأخلاق يضع معياراً للخير في السلوك والتصرفات ، ويمكننا القول أن أقرب القيم للجمال هي قيمة الخير، وقد كان أفلاطون لا يفرق بينهما، ذلك أن أفلاطون كان يقيم أحكامه على أسس أخلاقية على اعتبار أن وظيفة الفن الأساسية هي التربية الأخلاقية ،[3] فالخير يتربع على قمة القيم ثم تتلوه قيمة الحق، ثم تأتي قيمة الجمال متذيلة القيم جميعاً ، وذلك لاختلاط هذه القيمة بالعالم المحسوس، إلا أن أفلاطون لم ينظر لهذه القيم بوصفها قيماً منفصلة عن بعضها بعضاً ، على اعتبار أنها تمتح معينها ووجودها من قيمة واحدة وهي قيمة المطلق التي تفيض وتشع على كل القيم، إلا أن هذه النظرة الشمولية للقيم لم يكتب لها الاستمرار في تاريخ الفلسفة، فقدمت انتقادات عديدة تفصل قيمة الحق عن قيمة الجمال، ذلك أن الجمال يبتغي المتعة في حين يبتغي الحق الصدق ، وفي حين أن أحكام الجمال معيارية ، فأحكام

[1] أ . ف . جاريت : فلسفة الجمال ، ترجمة عبد الحميد يونس، رمزي يس ، عثمان نوبة ، مطبعة الاعتماد : القاهرة، 1950 ، ص 36 .

[2] إبراهيم ، وفاء محمّد : علم الجمال : قضايا تاريخية ومعاصرة ، مكتبة غريب : القاهرة ، ص 23

[3] الصباغ ، رمضان : الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق ، مرجع سابق ، ص 46 – 47 .

الحق تقريرية ، أما بالنسبة للترابط بين الخير والجمال فقد ظلت آراء أفلاطون سائدة لفترة طويلة في تاريخ الفلسفة، فالجمال هو الخير عند أفلوطين إلى أن تقوضت أركان هذه النظرية على يد الاتجاهات الفلسفية الحديثة والمعاصرة – أمثال فلسفة أوسكار وايلد، وبودلير، وبندتو كروتشه – التي أقامت فصلاً حاداً بين الجمال والأخلاق.[1]

ويمكننا أن نحدد مجموعة من الخصائص التي تميز القيمة الجمالية من غيرها من القيم :

1. إن القيمة الجمالية تختلف عن القيم الأخلاقية والدينية والسياسية في أنها لا تختص بمجال محدد هو الأعمال الإنسانية فقط ، فالجمال وسائر القيم الجمالية موجودة في مجال الطبيعة الحية وغير الحية وفي الإنسان في هيئته الخارجية وفي عالمه الداخلي ، كذلك أعماله المختلفة ، وفي ثمار وجميع نشاطاته التكنيكية الحرفية والعلمية والفنية ونتائجها .
2. تتألف القيمة الجمالية من ثلاثة عناصر مختلفة هي :
    1. **الموضوع الجمالي**: وهو شرط الإحساس بالجمال، لأن الإحساس لا معنى له عموماً في انعدام موضوعه، فالموضوع الجمالي هو الذي يثير في نفس المتلقي الجمالي الشعور بالبهجة، لقد ربط الفلاسفة القدماء– كما بينا سابقاً – بين الموضوع النافع والموضوع الجمالي، وقد قال القديس توما الأكويني كل ما يسرنا عند إدراكه ندعوه جمالاً، ويحمل هذا التعريف على بساطته معنيين:
        I. أن الأشياء الجميلة تمنحنا البهجة أو اللذة .
        II. ليس كل ما يمنحنا اللذة يكون جميلاً ، بل الجميل هو الذي يعطي اللذة عندما ندركه إدراكاً مباشراً .[2]

[1] الصباغ ، رمضان : الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق ، مرجع سابق ، ص 47 – 49

[2] الصباغ ، رمضان : الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق ، مرجع سابق ، ص 124

إلا أن هذا التعريف للموضوع الجمالي هو تعريف محدود ، لأنه يقصر الموضوع الجمالي على ما هو جميل دون أن يذكر الموضوع الذي يثير الخوف واللذة معاً وهو موضوع لشعور جمالي ندرسه تحت مقولة الجلال ، كذلك يهمل المأساة كأحد أهم مواضيع التراجيديا والتي تثير الشفقة والحزن والتعاطف ، وكذلك فهو موضوع الكوميدي الذي يثير الضحك.

وقد رأى كانط أن الموضوع الجمالي هو بمثابة صورة جميلة تروقنا بصفة عامة وضرورية دون الحاجة إلى تصور عقلي أو منفعة عملية ، فالموضوع الجمالي هو موضوع استمتاع مباشر يقصد لذاته ، ولكن لا مانع من أن تنجم عنه منفعة ، أو فائدة المجتمع بشكل غير مباشر ، أما جون ديوي وأصحاب المذهب البراغماتي فقد أكّدوا على أنه لا وجود لموضوع جمالي ، أو غير جمالي من حيث المنشأ ، ذلك أن فروق بين الفن المفيد والفن الجميل ناجم عن رواج تقاليد وأعراف اجتماعية فاسدة لا نتيجة لفروق أصيلة في المواد ، أو خواص موضوعات الفن ، فالموضوع هو عبارة عن موضوع محايد يمكننا أن ننظر إليه من ناحية جمالية أو نفعية أو .... [1]

2. **الوعي الجمالي : وهو العنصر الثاني من عناصر القيمة الجمالية**، وهو نشاط الملكة الجمالية ذاتها، أي عملية إصدار الحكم والتعبير عن المدح والذم، وليست هذه مسألة علم، وإنما هي مسألة تعتمد على الشخصية، على الحماسة ودقة التمييز وإرهاف الشعور، و هذا هو النشاط الجمالي، في حين أن الجمال بوصفه علم هو نشاط عقلي موضوعه الجمال[2].

إن الوعي الجمالي بالموضوعات متميز تماماً من الاهتمامات العملية للإنسان بمشكلات الحياة، ونظراً لأن الوعي ينجم عن ذات تدرك موضوعاً جمالياً

[1] الصباغ ، رمضان : الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق ، مرجع سابق ، 124 – 127 .

[2] سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، مرجع سابق ، ص 51 – 52 .

فإن هذه الذات تعمل عبر تركيز الانتباه على الموضوع لإثرائه وإضفاء الحيوية عليه ويؤكد هذا الزعم إن الانتباه لموضوع ما يختلف من شخص لآخر ، فقد يكون الاهتمام كبيراً أو على نحو محدود .

إن المتلقي الجمالي يضفي من خياله وإبداعه على الموضوع الجمالي ، في حين كان الموضوع الجمالي من الطبيعة، فقد أتخيل مجموعة سحب كغزال يركض في برية أو أي تشكيل يقترحه خيالي، أما إذا كان التشكيل الجمالي من صنع إنسان، فهنا الذات تفعل فعلاً مزدوجاً

1. **يتمثل الفعل الأول:** في تأثير الفنان في مادة فنه عبر وسائطه ليخلق منها أشكالاً جمالية لم تكن موجودة بها قبل أن يعمل يده وعقله المبدع فيها ليصوغ أفكاره وانفعالاته في هذا الشكل الجمالي.
2. **وتمثل الفعل الثاني للذات المتلقية للجمال:** ولعل هذه الأفكار التي صاغها الفنان لن تصل للمتلقي إلا من خلال امتلاكه لها، فيعيد المتلقي الكشف عن انفعالاته من خلال الشكل الجمالي الذي قام الفنان بصياغته، وقد يبلغ به الحال ليقول إن هذه الموسيقا الحزينة تبث همومي وحزني ، أو يقول إن هذا الشعر يعبر عن أشواقي وغربتي .

ويتجلى دور الذات في الموضوع الجمالي من خلال الآتي :

I. **حذف السمات العملية للأشياء وحذف مواقفنا تجاهها .**

II. **توسيع مجال الخبرة** : وتأكيد أعلى درجة من الموضوعية عندما يكون العقل قادراً على تركيز إدراكه وقواه التخيلية، بمعنى التركيز على الإدراك الحدسي المباشر المتعلق بالشعور بكيفية وخواص الموضوع على الرغم مما

يحاول أن يقوم به الاهتمام العملي، أو الاهتمام المعرفي من صرفٍ لانتباهنا عن الجوانب الجمالية.[1]

3. **العلاقة بين الموضوع الجمالي والوعي الجمالي** : وهو العنصر الثالث من عناصر القيمة الجمالية ، فقد شغل موضوع العلاقة بين الموضوع الجمالي والذات الصانعة والمدركة لهذه الموضوع بال الكثيرين من الفلاسفة والنقاد ، وتساءلوا عن طبيعة هذه العلاقة وتوصلوا لنظريات عدة لعل أبرزها:

I. النظريات التي أكدت قيام علاقة متبادلة يؤثر فيها الموضوع الجمالي بالذات الصانعة ، فيغير من مهاراتها وقدراتها، ويضيف إلى حصيلتها المعرفية والتقنية فلا يبقى الموضوع جامداً، بل يخضع للتأثيرات التي يمارسها عليه الفنان الصانع الذي يغير من بنية مادته لتستجيب لرؤاه وأفكاره ، ولتكون مرتعاً خصباً لخياله الذي سيحاول التغيير في المادة ليعيد تشكيلها من جديد ، ولتغدوا أداةً طيعة في يده، سواء كان شاعراً يصوغ كلمات يحولها إلى أفكار ورؤى شعرية ، أو مصوراً يتعامل مع ألوان زيتية وقماش كتان يحولهما إلى ابتسامة ساحرة على وجه طفل لاه ، أو سخرية لاذعة على وجه عجوز مدركة لحقيقة الدنيا، أو كانت المادة رخاماً جامداً يتحرر بمطرقة النحات وإزميله، فيخرج من ركامه البائس صيحة لحرية ثائر أو لمسة حنان من أم رؤوم أو صرخة خوف من أب على أولاده ووطنه..

إلا أن هذه العلاقة لن تقف عند هذا الحد بين موضوع منفعل فاعل، وذات فاعلة منفعلة، لأن العمل سيصقل ويزداد بريقه بعد إنتاجه من خلال مخاطبته لذوات كثيرة ستدخل في التجربة الجمالية نفسها التي خاضها الفنان ، و هذه الانفعالات التي

[1] الصباغ ، رمضان : الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق ، مرجع سابق ، ص 128 – 129،

سيشاركها المتلقي والمشاهد للعمل الفني ستؤثر في قراءته وتعيد إنتاج أفكاره ، ولرب متلقٍ للجمال فهم عملاً أكثر من منتجه ، ولربما تجربة لسامع ومشاهد جمالي أوسع من القائل و المبدع .

II. النظريات التي أكّدت على الجانب الانفعالي لدى الفنان ، وما كان للعمل الفني إبراز انفعالات الفنان دون تأكيد على جانب الموضوع والمادة ،، كما أن الفنان ومن خلال فنه ذاك يتخلص من انفعالاته السيكولوجية .

III. النظريات التي أكدت على الجانب الشكلي في الفن دون التركيز على مضمونه، وسنقوم لاحقاً بمناقشة النظريات المتعلقة بجانب الانفعال والجانب الشكلي في الفصل المخصص لدراسة طبيعة الفن.

سادساً : الجمال في الطبيعة والفن :

إن كلمة جمال من التصورات التي تعرضت للتشويه لذا فهي بحاجة لإزالة اللبس عنها، فلو رجعنا للغة اليونانية فلن نجد أي صلة بين الفن والجمال، ولقد قال أفلاطون الكثير عن الجمال، وعنده أن جمال الشيء هو ما يرغمنا على الإعجاب به والرغبة بامتلاكه، وهو الموضوع الحقيقي للحب الجنسي، كما أنه مرتبط بنظريتي الأخلاق والمعرفة، وهذا ما وجدناه واضحاً عند أرسطو الذي وصف الفعل النبيل بأنه عمل من أجل الجمال.

فقد توصف اللوحة الفنية بالجمال ، ولكن هذا الحق لا تحتكره الأعمال الفنية، فيمكننا أن نطلقه على الحذاء، فقد دأب هوميروس على وصف صندله بهذه الصفة، فقط لأنه يساعده على المشي بخفة، وفي العصور الحديثة استخدمت كلمة جميل في تحديد الخاصية الموجودة في الأشياء التي تدفعنا عند تأملها إلى الاستمتاع بالتجربة الإستطيقية التي نتعرف فيها على الموضوع الجمالي، والكلمة في الاستخدام العادي لا تعني الدلالة على الفن فقط.

وبهذا المعنى فنحن لا نقصر لفظ الجمال على الموضوعات الفنية فقط ، إنما تشمل معظم مناحي الحياة التي تولد لدينا تجربة إستيطيقية ، ولكن ما العلاقة بين الفن والجمال الطبيعي .

إن اكتشافنا للعلاقة بين الجمال الطبيعي والجمال الفني ، يجعلنا نؤكد على رفض وجهة نظر هيغل الذي قصر الجمال على العمل الإنساني، وكذلك رفض مقولة بودلير الأكثر تطرفاً الذي رأى – من خلال فلسفته الصوفية – أن الطبيعة قبيحة ، إلا أننا نؤكد كذلك على أن الأشكال التي تنتجها الطبيعة ليست بالجميلة دائماً ،وقلما تكون مكتملة ، فهي تقدم بعض العناصر التشكيلية ... ولهذا نجد أن الفن يحاول تجميع الأشياء والموضوعات من الطبيعة التي اعتقد الفنان بجمالها في لوحة أو مقطوعة شعر أو أي موضوع من موضوعات الفن .

ولا بد من ملاحظة أخرى بشأن التباين بين مسألة الانتظام في موضوعات الطبيعة، والانتظام في موضوعات الفن، فالنظام المولد للجمال في موضوعات الطبيعة هو أمر ثانوي فيها ذلك أن غايتها وهدفها الأساسي هو المحافظة على نفسها، أما بالنسبة للفن فهو على العكس من ذلك فإن جمالها هو علة وجودها، ومع ذلك فالجمال الطبيعي جمال أصيل لا يقلد فيه أحداً، أما الفن فإن الجمال يأتيه من شيء خارج عنه ، قد تكون الطبيعة، كما في نظرية المحاكاة، أو قد تكون من خلال التأمل في الأعمال الفنية الكبرى، كما يرى مالرو: أن الحركة الأولى تأتي إلى الفنان من التأمل في الأعمال الفنية الكبرى، لا من منظر الطبيعة، فالموسيقي يحب الموسيقا لا الكروان، والشاعر يحب الشعر لا غروب الشمس .. [1] .

[1] برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، مرجع سابق ، ترجمة عبد الحميد يونس ، رمزي يس ، عثمان نوبة ، مطبعة الاعتماد : القاهرة ، 1950 .ص : 423 – 426 .

إلا إن هذه الرؤية في أصل الجمال الفني لم تكن فريدةً، ذلك أن الحركات الفنية المعاصرة تقرر أن أصل الجمال في الفن نستمده من الطبيعة، ولكن ليس على شكل محاكاة بسيطة كما كانت تدعو النظريات الكلاسيكية في الفن، فقد قال أحدهم أن رؤية الفنان لغروب الشمس أغنى للموسيقي من استماعه لسيمفونية موسيقية، و قد عبر الفنان التعبيري رولت عن هذا التوجه، فصرح إنك سوف تحتفي بكل ما يعيش تحت السماء ، كذا فعل الفنان التجريدي بول كلي ، والمصور التجريدي ج . بازين الذي يحدثنا بأن سر احتفاظ الأعمال القديمة بقيمتها الأبدية ينبع من العالم المختلط الذي يسبح فيه الفنان، وإنها مثقلة بالمحركات العاطفية وبالإدراكات الحسية، ذلك أن المشكلة ليست مشكلة أن يكون العمل الفني محاكاة لشيء ما في الطبيعة، بل إن الأساس أن يتفهم المصور أو النحات الحقيقة ، بصفتها روحاً وجسداً ، وألا ينسى أن العالم يجب أن يكون حاضراً بصرف النظر عن كونه قابلاً للتمثيل التصويري .

إن رفض الجمال في الطبيعة هو رفض للإنسان، لجسمه وروحه، وهنا يعلمنا أفلاطون أن جسم الإنسان يحوي ويلخص الجمال التشكيلي، بل وحتى الجمال الحسي كله بوجه عام ، ذلك لأن الإنسان جميلاٌ بذاته ، ومتناسق كما لاحظ باسكال، و متناسق في شكل العينين واليدين .. ومنتظم في دقات القلب ، وبما يمتلكه من قوالب وموازين يحكم من خلالها على الشعر والموسيقا .[1]

سابعاً :اللذة الجمالية :

إن اللذة الجمالية هي لذة لكل من الجسد والروح ، فلا مجال للذة روحية خالصة توصف بأنها جمالية ، لأن أدوات الجمال ووسائله هي ما تقدمه الحواس من أشياء مادية تخلق حالة من الرضا الروحي أو النفسي، فالجميل هو ما يسر النظر أو ما يريح السمع

[1] برتليمي ، جان ، بحث في علم الجمال ، مرجع سابق ، ص 428 – 430

واللمس، والشعور الذي ينتج في الحواس ينتقل إلى الجسم، يقول جيمس في تعريف اللذة أنها (ما يمكن أن نحس به في اللحظة التي يثيرنا فيها الجمال، إنها عبارة عن وميض، ودقة في الصور، ورعشة، وتنفس عميق، وخفقات في القلب ورعشة في الظهر، ودموع تأتي إلى العيون، وألم في أسفل البطن) وقد اكتشف برغسون أن الإدراك الحسي نوع من الراحة والسهولة في الحركات الخارجية يرجع إلى الشعور بالانسجام ، بمعنى أن الجهد الذي يبذله الفنان ينحصر في تحديد الحركات التي يقلدها جسمنا آلياً، رغم أنها خفيفة ، بحيث تضعنا فجأة في الحالة السيكولوجية التي أثارتها تلك التي لا يمكن تعريفها أو تحديدها.

إن كل ما تحدثنا عنه من عوارض اللذة ليس فيه شيء عن الجمال ، لأن الوصف الذي يقدمه جيمس، ينطبق على عدد كبير من الانفعالات الرقيقة الأخرى ، فعدوى الحركة حقيقة عادية تأتي من التوافق الغريزي الذي يشعر به متفرج في مباراة ملاكمة أكثر مما يشعر بها هاو من هواة الفن، وكم من أشياء تعيش – كمباراة الملاكمة – خارج نطاق الجمال ، ومع كل تشابك السعادة مع الحواس، مما يعني أن السعادة واللذة الجمالية لا تقع في إطار الحواس أساساً .

لا ريب أن اللذة الجمالية يختص بها العقل من خلال إدراكه لنسبة أو علاقة ما، يقول بوسويه (إن الجمال لا ينحصر إلا في النظام ، أي في الترتيب والنسب)، ومن المؤكد أن للجميل صفة تتلخص في تحقيق التناسق بين الحساسية والفهم ، إلا أن الحكم المبني على الذوق يرجع إلى العقل نفسه، وهذا يعني أن التأمل الجمالي يتميز عن الشعور العاطفي.

إن الجميل هو الذي يبعث السرور بصورة كلية من بدون تصور محدد ، وهو الذي يسلب من العقل موضوعيته ليمنحه شعوراً ونشوة تملأ كيانه الروحي وتكشف عن مطالبه، لهذا فإن اللذة الجمالية لا تستطيع إلا أن تشغل الأهداف دون أن تعيش هذا الوجود الجديد ، في حين أن اللذة الجمالية تملأ كياننا الروحي، وتكشف عن مطالبه في حين

تشبعها في الوقت ذاته، ولهذا كان التأمل الجمالي علاجاً عظيماً لضجر الحياة بمتطلباتها المادية التي لا تنتهي .

إن اللذة الجمالية، وإن كانت تهدئ من ضيق الحياة، إلا إنها كذلك تشحذها وتحييها، لأنها تبين لك تفاهة الحياة وضعف واقعيتها .[1]

ثامناً : مفهوم اللعب في الفن :

يذهب بعض النقاد إلى تشبيه اللذة الجمالية بلذة اللعب، فكلاهما يقيمان خارج إطار المنفعة ، كما تسيطر على كل من اللاعب و الفنان إرادة اللهو لا إرادة المصلحة، فالإنسان الذي يلعب مثل هاوي الفن يهرب من تفاهة الحياة وتعسف الواقع .

ويمكننا أن نلاحظ الفرق بين اللذة الجمالية ولذة اللعب ، فلذة اللعب ليست ذات مدى روحي، كما أنها لا تتصف بعمق الألم أو الفرح الذي تحدثه لذة الجمال ، كما أن اللعب لا يثير عالماً خيالياً بنفس القدر الذي يثيره عالم الجمال في الفن ، إضافة إلى أن شعور اللعب لا يسيطر على مشاعر الآخرين كما تفعل اللذة الجمالية في الفن ، فالفنان قد يثير عند المتلقي مشاعر من الحزن أو الضحك أو الفرح أكثر من التي عاناها هو ذاته.

قد يقال أن اللعب يحتاج إلى جهد وافر، وهذا أمرٌ موجود في تجربة اللذة الجمالية عند الفنان، إلا أن هذا الجهد عند اللاعب لا يرمي إلى الهدف ذاته الذي يرمي إليه جهد الفنان، فالذي يريده اللاعب هو لذة اللعب ذاتها أي لذة الجهد ذاته ، أما الفنان فجهده هو وسيلة لتوليد لذة أخرى هي اللذة الجمالية ، وهكذا يصبح الفرق الذي يفصل بين عالم الفن وعالم اللعب فرقاً جذرياً.

ويمكننا أن نلحظ تشابهاً بين مفهوم اللعب ومفهوم اللذة الجمالية من حيث نتائجهما، ذلك أن ممارسة اللعب كممارسة اللذة الجمالية ينتهيان بشعور تولدانه في

[1] برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، مرجع سابق ص 382 – 385 .

النفس وهو الشعور بالراحة والحرية والانتصار في كليهما ، ومع هذا فإن حلم اللاعب بالانتصار لا يتحقق إلا في الخيال، والعالم الذي يتطور فيه عالم خيالي، في حين أن حلم الفنان ينتظم بانتظام كائنات جديدة لها قيمة لا تقدر ، واللعبة لا تساوي إلا ثمنها التجاري ، وما هي إلا وسيلة للعب، أو على الأكثر رمز يربط اللاعب بحلمه بالاستمتاع به ،فالطفل يمسك بعصاه حصاناً لا يريد منه إلا خلق عالم من الخيال لكي يستمتع به ، أما العمل الفني فيكون مصدراً لا ينضب لمعانه وحسنه ، يخلق سعادة لجميع من يحاول فهمه وتقديره .

إن مفهوم اللعب متنوع من حيث طبيعته وآثاره ، وهناك ألعاب تعليمية ، وألعاب تساعد على تقوية عضلاتنا أو رشاقتنا الجسمية والعقلية ، وهناك ألعاب أخرى تساعد على تخفيف التوتر أو على تسليتنا ، كذلك فإن اللعب من حيث طبيعته متنوع ، فهناك ألعاب ذهنية كلعبة الشطرنج ، وألعاب ترفيهية فقط كاللعب بالورق ، وهنالك ألعاب لتنمية العضلات ، وألعاب الكترونية ، وألعاب افتراضية ... إلا أن اللعب مهما تنوعت طبيعته وموضوعه يهدف إلى تحقيق هدف معين ، إنه هدف يدافع من خلاله عن مشروعيته ، أما **الفن** : فموقفه غامض ، فأصحاب نظرية الفن للفن يضعون الجمال في وضع الضد من المفيد صراحةً، وبلا رجعة .. يؤكد تيوفيل جوتييه : أنه ما من شيء جميل إلا وكان عديم الفائدة، وكل ما انطوى على فائدة كان قبيحاً، ويقول وايلد أن كل فن يبدو عديم الفائدة، وعلى العكس من ذلك نجد راسكين يربط بين الجمال والمنفعة ، وهو مذهب في تصور الجمال قديم منذ سقراط وأفلاطون الذين ربطا بين الجمال والمنفعة ، يقول أفلاطون: أن الملعقة تكون جميلة إن كانت لها فائدة .

إن العلاقة بين الجمال والنفع علاقة واضحة تماماً في كل من فن المعمار والأثاث أكثر من الفنون الأخرى ، ولكن على العموم يمكننا أن نكشف الطبيعة المزدوجة لكل عمل فني (معبد وقصر ومقعد خشبي وجرة) ، لأنها في وقت واحد هي أشياء فنية وأشياء ذات

فائدة ، إلا أن هذه الفائدة تتراوح بين فن وآخر ، فقد تقتصر الفائدة عل خلق اللذة الجمالية وخلق حالة من الهدوء والتركيز، كما هو الحال في سماع قطعة موسيقية، وقد تتعدى الفائدة إلى أمر ملموس، ولا شك أن فن المعمار قد نجح نجاحاً باهراً في ذلك ، فالقصر الجميل قد يكون موضع سكن، وهاك قنطرة لمحطة سكك حديد تؤدي دورها في منح المسافرين الظل، ولكنها من جهة أخرى تحوز على جانب كبير من الجمال ، ولكن ليست هذه قاعدة هامة، فكم من مبان ملائمة تماماً لما يطلب منها من وظائف ، ومع ذلك فهي ذات قبح مريع، وعلى العكس من ذلك يحدث أحيانا إفراطاً في تشكيل أشكال المباني بعيداً عن الفائدة من أجل إضفاء الجمال عليها، وهنا تصبح اللانفعية عنصراً جوهرياً من عناصر الجمال ، ولاسيما و أننا لسنا بعديمي الحساسية إزاء الأساليب المعمارية البراقة والمختلفة، وعجائب النقوش المتعددة الألوان ذات الجاذبية الخاصة، فهذه الدهاليز والرفوف الممتدة، والشرفات وباقات الأزهار والتماثيل والأبواب والنوافذ المستعارة التي نجدها جميعاً في المباني القديمة، لا تفيد في شيء اللهم إلا في بعث السرور .

أما العلاقة بين الجمال والمنفعة في فنون التصوير والنحت والأدب والموسيقا ستظهر كما لو كانت أقل وضوحاً منها في فن البناء ، إلا أن هذه الفنون لا تتساوى في العصر القديم وفي العصر الحاضر ، فقد عكف مصورو ونحاتو مصر الفرعونية والهند وكذلك مصورو ونحاتو العصور الوسطى على رسوماتهم وحجارتهم ليضمنوا للموتى انتقالاً سعيداً إل الآخرة ، أو إحياءً لذكرى الآلهة ، أو ليتغنوا بفضائل المسيح والعذراء والقديسين ، أما فناني العصور الحديثة فقد اختفت مثل هذه النيات لديهم لكنهم لن يعدموا نيات يضمرونها لفائدة شخصية ، كبناء مجد في عالم الفن من خلال إضفاء بصمتهم الخاصة على أعمالهم والتوقيع عليها ، وهذا لم يكن موجوداً عند الفنانين القدامى .

إلا أن العمل الفني العظيم لا يدين بجماله لنفعيته، فالعمل الفني الجميل ، وبصفته الجمالية عملاً موهوباً، قام به صاحبه به من أجل القيام به، فالقصيدة الشعرية واللوحة

والتمثال والسيمفونية عديمة النفع عملياً ، إلا أننا كما أسلفنا سابقاً قد يكون لها نفع غير مادي كبناء مجد شخصي، والحقيقة أن تعقد الحياة وازدياد ملامحها المادية أعادت المنفعة المادية بقوة للعمل الفني ، فمن من الفنانين الذي يرضى بالعمل الفني إرضاءً لذاته، حتى ولو مات جوعاً، بل إننا نجد أن الفنانين العظماء لا يعدمون مخرجاً في إرضاء ذاتهم ، وخلق جمهور خاص بهم يتذوق أعمالهم التي قد تبدو غريبة على مستوى الكل الاجتماعي، وهنا نحن نتحدث عن الفنون الراقية، أما الفنون الهابطة التي تشتغل وفق منهجية (الجمهور عاوز كده) فقد أصبحت منتشرة إلى حد شوهت أذواق الناس ومسامعهم ، واستطاعت أن تخلق جمهوراً عريضاً لها .

الفصل الثاني
الوعي الجمالي

تمهيد :

بدايةً لا بد من القول أنه من مسوغات تعرف حقيقة التجربة والوعي الجمالي أنه لا بد لنا من فهم الطريقة التي يعمل بها الإدراك الإستيطيقي، ذلك أن الأعمال الفنية يمكن أن يُنظر إليها، وتدرس على أنحاءٍ شتى ، أي من الوجهة الأخلاقية من خلال النظر إلى ما تدعو إليه من قيم أخلاقية ، ومن الناحية الدينية من خلال تصويرها لشكل العلاقة بين الإنسان والمقدس، كذلك ينظر إليها بوصفها وثيقة اجتماعية تدل على العادات والتقاليد السائدة في عصر من العصور، وتبين لنا مدى مكانة المرأة في المجتمع، ودور الأسرة ، وقد تلقي كذلك من الناحية الاجتماعية نظرة على طبيعة التقسيم الطبقي ...

سنقوم بداية بدراسة العلاقة بين الوعي القيمي والوعي النظري .

أولاً : أسبقية الوعي القيمي على الوعي النظري :

إن ما حدث في تاريخ الوعي البشري يحدث في كل مرة في تاريخ وعي الإنسان الفرد، فكل واحد منا يحاول امتلاك العالم على المستوى النظري، إلا أنه لن يتسنى له ذلك قبل أن يمتلكه على مستوى الوعي العملي والقيمي، فالطفل يثبت جدارته ويؤكد ذاته في مجال الفن والقيم الأخلاقية قبل زمن طويل من امتلاكه القدرة على التقدم في مجال العلم، ونحن لا نبالغ في القول أن الإنسان أول ما عبّر عن ذاته وحاجاته عبّر عنها بقوالب فنية من رسم ونحت، وبقوالب دينية وأدبية تمثلت في تطور الأسطورة ومحاولة تفسيرها لظاهرات العالم الطبيعي وتناقضاته من خلال عالم الآلهة وتناقضاتها.

لقد اكتسبت الظاهرات الطبيعية المراد تفسيرها في ذهن الإنسان البدائي صفة المنفعة، فكان الحكم القيمي على الأشياء شديد العمومية، فالأشياء إما جيدة وإما سيئة، وكل

عمل يسهم في تحصيل مكانة اجتماعية أو اقتصادية أو أمنية فهو حسن ، وما يسهم في الحصول على ضرر ما على المستوى الاقتصادي أو الاجتماعي أو الأمني فهو سيئ، فعلى المستوى الأمني أصبح الذئب ضاراً والنار مفيدةً ، دون أن يطمح البدائي في البحث عن ماهية الذئب أو عن أصل النار، وهذا يعني أن الإنسان البدائي فهم العالم كما يفهمه الطفل الصغير من خلال مركزية ذاته، وأن الأشياء عنده تتحصل على قيمها من خلال ذاته هو، وليس من خلال حقيقتها وماهيتها في وجودها الخاص ، فلا قيمة موضوعية للأشياء مستقلة عن الذات، وهكذا أصبح الإنسان الأول يمنح قيماً أخلاقية لظواهر الطبيعة من منظور المنفعة ، فقرن الشمس بالنور والخير ، والليل بالظلمة والشر، وأصبح للقمر قيمة بوصفه ظاهرة تعيد النور وتشق الظلمة ، وهكذا انتقل الإنسان في حكمه التقويمي على العالم من ثنائية المنفعة والضرر إلى ثنائية الخير والشر ، ومن البعد البراغماتي إلى البعد الأخلاقي.

إلا أن هذه التقويمات اشتملت أيضاً على معانٍ وتقويمات جمالية ، فما كان نافعاً وخيراً ومقدساً عد أيضاً جميلاً ، وما كان ضاراً وشريراً ومدنساً عُدّ قبيحاً ، فقد كان إله الشمس في الأساطير الهندية يتصف بكل ما ينفع الإنسان ، فهو يعلمهم استخراج الحبوب والصيد والزراعة ، ويجلب لهم الخير ويجسد الجمال، ولكن كيف ندرك العالم أولاً على المستوى النظري والعملي؟ من المعلوم أن تاريخ الإنسان المعرفي بالوجود ورغبته في السيطرة على العالم على المستوى المادي والفكري هو تاريخ طويل ، وقد تقاسمه توجهان :

1. **توجه نظري ومعرفي**: حاول الانسان من خلاله امتلاك العالم نظرياً، فلكي يستطيع الإنسان التعامل مع محيطه والتكيف معه عملياً، لا بد أن يمتلكه نظرياً فيعرف محيطه وخصائصه، فهذا الشيء مطر، وهذا حيوان مفترس، وهذا طعام ، وهذا عدو ، ولعل محاولة الإنسان البدائي إطلاق أسماء على ما يحيطه من أشياء هي الطريقة المثلى بالنسبة له في امتلاك العالم نظرياً .

2. **توجه قيمي**: حيث يمنح الأشياء قيمة ودلالة ومعنى، فيحكم على أن الأمطار مفيدة للشرب، وأن الطعام مفيد لبقائه على قيد الحياة، وأن الحيوان المفترس يجب علينا الابتعاد عنه ومحاولة القضاء عليه، وأن القمر مفيد في عملية الصيد فعلينا عبادته، ومن ثم تحول إلى عبادة الشمس عندما اكتشف أهميتها في عملية الزراعة، وذلك من خلال انتقاله وتطوره من مرحلة الصيد إلى مرحلة الزراعة عند اكتشافه للأرض .

لقد كان التوجه القيمي هو التوجه الواضح في ذهن الإنسان البدائي ومن خلاله استطاع اكتساب بعض المعلومات عن أشياء العالم المحيط به على المستوى النظري الذي كان مندمجاً في التوجه القيمي وغير متمايزٍ عنه عند إنسان العصر الأول ، لذلك سميت المعرفة التي أنتجها بالمعرفة العملية ، أي تلك التي يستخدمها لمصلحة ما ، فلا يمتلك من العالم نظرياً إلا ما يفيده عملياً ويمنحه قيمة ، لذلك كان علمه الأول علماً قيمياً ، وهذا يجعلنا نؤكد أن أي معرفة عملية يمتلكها الإنسان الأول كانت تحتوي في داخلها إرهاصات المعرفة النظرية ، فنحن لا نستطيع أن نصدر حكم قيمة على أي مظهر من مظاهر الطبيعة إلا إذا كنا نمتلك بعض المعارف النظرية حول خصائص هذه المظهر ، لأن معرفتنا بهذه الخصائص هي التي تمنحنا القدرة على تطوير المعارف والعلوم لاحقاً تلك التي ستخدم قدرتنا في السيطرة على العالم .

لا ريب أن التوجه العملي والنظري متكاملان، فإذا كنا في التوجه النظري نجيب عن السؤال ما الموضوع بمعزل عن صلتنا به ، فإن في التوجه العملي نجيب عن سؤال آخر هو: ما هو معنى أو دلالة الموضوع، أو الشيء بالنسبة إلينا من حيث دلالته الإيجابية أو السلبية، وأن قيمة الموضوع تكمن من حيث هو مفيد لنا، وليس من حيث هو وجود بذاته، أي أن قيمة الموضوع تكمن في معناه الإيجابي أو السلبي واهميته بالنسبة إلى الذات، ولكن الإنسان لا يستطيع الحكم على أهمية الأشياء دون إنشاء منظومة من القيم، تكّون

معايير لحكمه على الأشياء، فالإنسان يمتلك العالم في وعيه إما في صورة معرفة خالصة أو في صورة قيمية.

ويمكننا أن نفرق في عملية التمييز بين الاتجاه المعرفي النظري والاتجاه القيمي خطوات هذا التمييز تاريخياً على النحو الآتي :

1. إن نشاط الوعي القيمي في العصور القديمة كان فعالاً ومزدهراً و يفوق الوعي النظري ، وقد لعب الدين والأخلاق والفن في هذه العصور دوراً حاسماً في حياة المجتمع قبل أن يعرف إنسان ذاك العصر العلم بوقت طويل .
2. إن المعارف الموضوعية في العصور القديمة عن العالم كانت مندمجة في الوعي القيمي.
3. مع تطور الإنسان واجتيازه للعصور الحجرية الأولى، بدأ يشعر أن المعرفة في صورتها المستقلة عن التقويم تقتضي قطع العلاقات الواقعية بين الذات والموضوع وعزل الذات عن الموضوع .
4. توصل الإنسان لاحقاً إلى أن المعرفة العلمية ليست ممكنة إلا إذا توافرت شروط انفصال الظاهرة الخارجية عن موقف الباحث و عواطفه .
5. لم يستطع العلم النظري تقديم صورة موضوعية عن الوقائع الخارجية للعالم، ولم يتسنَ له الظهور إلا بعد أن قطعت البشرية المرحلة الأسطورية التي توافق مستوى تفكير الطفولة الإنسانية .
6. إن وصول الإنسانية للعلم النظري و فصله عن التقويم النظري ما كان ممكناً لولا تنوع ظاهرات الواقع، وهذا ما أعطى الإنسان القدرة على الفرز والاختيار بينها حسب حاجات الذات .

7. إن تعقد الممارسة الاجتماعية وتمايزها قد انعكس في الوعي الاجتماعي فأدى إلى تطور عمليات المعرفة وتكاملها في الذهن وانفصالها عن الوعي البدائي ، وهذا ما أفضى إلى نشوء المعرفة العلمية .

8. إن التمييز بين القيم المادية والقيم اللامادية أدى إلى التمييز داخل حقل القيم اللامادية بين مجموعة من القيم الروحية هي قيم دينية وأخلاقية وسياسية وجمالية.

9. ومع تطور الوعي والمعرفة حدث تمييز في قلب الوعي الجمالي بين قيم الجمال والفتنة والرقة و العظمة، و أضدادها ، ولكن السؤال الذي لم نجب عليه بعد هو كيف حصل التمايز داخل القيم اللامادية بين وعي جمالي وديني وأخلاقي وسياسي ؟ ومن ثم لننتقل للأسئلة الأكثر أهمية في هذا الفصل وهي : كيف ندرك العالم جمالياً ؟ وهل هناك ثمة حدود للإدراك الجمالي ؟ وهل يوجد فارق بين الإدراك الجمالي والوعي الجمالي ؟

ثانياً : كيف ندرك العالم إستيطيقياً :

يُفسر الإدراك الإستيطيقي للعالم الخارجي عن طريق الموقف الإستيطيقي الذي نتخذه من هذا الشيء الذي نريد إدراكه، فالموقف الإدراكي سواءً كان إيجابياً أو سلبياً هو الذي يتحكم في طريقة إدراكنا للعالم، والموقف هو طريقة في توجيه إدراكنا أو التحكم فيه، فنحن لا نرى أو نسمع أبداً كل شيء في بيئتنا دون تمييز، وإنما ننتبه إلى بعض الأشياء، على حين أننا لا ندرك غيرها إلا بطريقة باهتة، وقد لا ندركها على الإطلاق،، وهذا ما أشار إليه علم النفس الفرويدي عندما ألمح إلى أن تفكيرنا تفكير مرغوب به [1] وهكذا فإن الانتباه انتقائي أي يركز على سمات معينة من البيئة المحيطة بنا، ويتجاهل السمات

[1] نقلاً عن مهران ، مُحَمَّد : المدخل إلى المنطق الصوري ، مطبعة جامعة دمشق : دمشق ، 2012 ، ص 26

الأخرى، وعندما يتضح لنا ذلك نستطيع أن ندرك مدى النقص في فكرة هيوم إن البشر ليسوا إلا كائنات تستقبل بطريقة سلبية كل المنبهات الخارجية ، وأي واحد من هذه المنبهات أو الأغراض التي تكون لدينا في وقت الإدراك هي التي تتحكم في تحديد ما نختاره لكي ننتبه إليه[1] ، ذلك أن أفعالنا في عمومها تتجه نحو هدف ما، ولكي يحقق الكائن العضوي هذا الهدف فإنه ينتبه بدقة لكي يعرف ما الذي يفسده في البيئة ، وما الذي سيضره، ومن الواضح أنه عندما تكون للأفراد أغراض مختلف، بحيث يؤكد أحدهم أموراً معينة يتجاهلها غيره .

وهكذا فإن الموقف الذي نتخذه يوجه انتباهنا في اتجاهات مرتبطة بإرضائه، فهو يعدنا باستجابة لما ندركه، يحفزنا لسلوك على نحو نعتقد أنه يكون فعالاً إلى أقصى حد في تحقيق أهدافنا، وفي الوقت ذاته فإنا نكبت تلك الاستجابات التي تقف حائلاً في وجه جهودنا، فالشخص الحريص على كسب مباراة في الشطرنج يعد نفسه للرد على نقلات خصمه، ويفكر مقدماً في أفضل الحركات للفوز على خصمه .

إننا نصنف الأشياء في عالمنا على أساس فائدتها في تحقيق أغراضنا أو إعاقتها، ولو أمكن أن نعبر بالكلمات عن موقفنا المعتاد من شيء ما، لاتخذت هذه الكلمات صورة السؤال ما الذي يمكنني ان أفعله بهذا الشيء، وما الذي يمكنه أن يقدمه لي، فإدراكنا للشيء يكون عادة محدوداً و متجزئاً، ونحن لا نرى إلا سماته المرتبطة بأغراضنا، فإذا كان غير مفيد فإننا لا نبدي به اهتماماً كبيراً، والإدراك عادة لا يعدو أن يكون تحديداً وقتياً سريعاً لنوع الشيء وفائدته، وعلى حين أن الطفل لا بد له من بذل مجهود للتعرف على كنه الأشياء وأسمائها واستعمالاتها الممكنة ، فإنّ البالغ لا يفعل ذلك، بل أن التعود جعله يقتصد في إدراكه بحيث يستطيع التعرف على الشيء وفائدته على الفور، فإذا كنت أنوي

[1] إبراهيم ، مصطفى إبراهيم : الفلسفة الحديثة من ديكارت إلى هيوم ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر : الإسكندرية، ص :327

الكتابة فلا أتردد في التقاط القلم بدلاً من ساعة اليد أو الملعقة، والشيء الوحيد الذي يعنيني هو فائدة القلم في الكتابة، لا لونه، ولا شكله المميز، والآن وبعد أن فرغنا من تحليل طبيعة الإدراك عموماً، وسنقف عند الجانب الإستيطيقي.

الوعي الاستيطيقي :

لا ريب أن الإدراك لا يقتصر على الطابع العملي وحده في أية حالة من الحالات، ذلك لأننا قد نوجه انتباهنا من آن لآخر نحو الأشياء المحيطة بنا دون أن نبتغي من وراء إدراكنا ذاك غاية عملية، فعندما نمل إلحاح مشاغل الحياة العملية نتوجه في إدراكنا نحو شيء معين لمجرد الاستمتاع بمرآه أو ملمسه أو مسمعه، وهذا هو الموقف الإستيطيقي في الإدراك وهو يظهر حينما نهتم بعمل فني ما كقطعة موسيقية أو مسرحية، أو نص شعري...

إن الوعي الجمالي أو الإستيطيقي باللون أو الصوت.. يختلف عن الإدراك لهذه الأشياء، ذلك أن الإدراك يدل على التعرف على معطيات الحس كالألوان أو الأصوات، والتي تفسر بأنها من نوع معين فيفسر اللون الأحمر في إشارة المرور على أنه وقوف، ولا يقتصر على إحساسي باللون الأحمر، وهذا ما يجعل الإدراك هو المسؤول عن تقديم المادة المعرفية الناتجة عن الحواس للوعي عموماً وللوعي الإستيطيقي على وجه الخصوص .

إن الوعي عموماً قد يصدر عن نوعين من الإدراك :

1. الإدراك الحسي: كإدراكي للألوان والأصوات، وفي هذا المستوى تقدم الحواس للإدراك المعلومات المستمدة من الواقع الخارجي، فعندما يفكر عالم الفيروسات باكتشاف لقاح لفيروس كورونا، فإن تفكيره سيكون منصباً على شيء موجود له بنية معينة ذات خصائص وسمات ...
2. الإدراك العقلي للتصورات والمعاني العقلية وعلاقاتها المتبادلة: ومثل هذه المعرفة تحدث في التفكير المجرد كالمنطق والرياضيات ،فعندما يفكر الرياضي

بخواص المثلث لا يكون تفكيره محصوراً بمثلث معين قد يتخيله أو يرسمه على الورق ، والشخص الذي يضع نسقاً للمنطق الرياضي يهتم بالعلاقات المنطقية التي لا تُحس ولا تُدرك .

يمكن للوعي أن يكون إستيطيقياً في كلنا الحالتين، بمعنى أن الإدراك الحسي للقلم واللون والكرسي والبيت.. وكل الأشياء التي ندركها من خلال الحواس، إن هذا الإدراك يكون إستيطيقياً عندما لا يكون موجهاً نحو الفائدة المرجوة من هذه الأشياء، كذلك يكون الوعي إستيطيقياً في الإدراك العقلي عندما لا يكون هدف الرياضي هو حل أحدى المشكلات أو المسائل الرياضية، وإنما تأمل البناء المنطقي الماثل أمامه بطريقة منزهة عن الغرض، عندئذٍ تكون تجربته تجربة إستيطيقية، ويتجلى ذلك عندما يستخدم الرياضي في وصف النسق كلمات يستعيرها من القاموس الإستيطيقي كوصف: إنه نسق لطيف أو رشيق ... ولكن ما هي صفات الوعي الإستيطيقي في التجربة الإنسانية ؟؟

ثالثاً : شمولية الوعي الجمالي :

في البداية غالباً ما يكون الوعي الإستطيقي لعمل فني ما هو إدراكٌ للخطوط العامة للعمل دون التعمق بتفاصيله ، ويكون هذا الوعي مفتقراً للتنظيم لأن المرء لا يشعر بالبناء والشكل الذي يربط العمل سوياً ويبث في روحه هوية واحدة، ثم يتنامى الانتباه القادر على التمييز الدقيق لتفاصيل العمل وأجزائه، ليبعث أمامنا العمل حياً بطريقة لم نألفها في أول عهدنا به عندما واجهناه لأول مرة، فنتذوقه بطريقة نضع كل عنصرٍ من عناصره في مقابل الآخر فعندئذٍ تزداد تجربتنا الجمالية إثراءً، ولكن كيف يتم الوعي الجمالي ؟

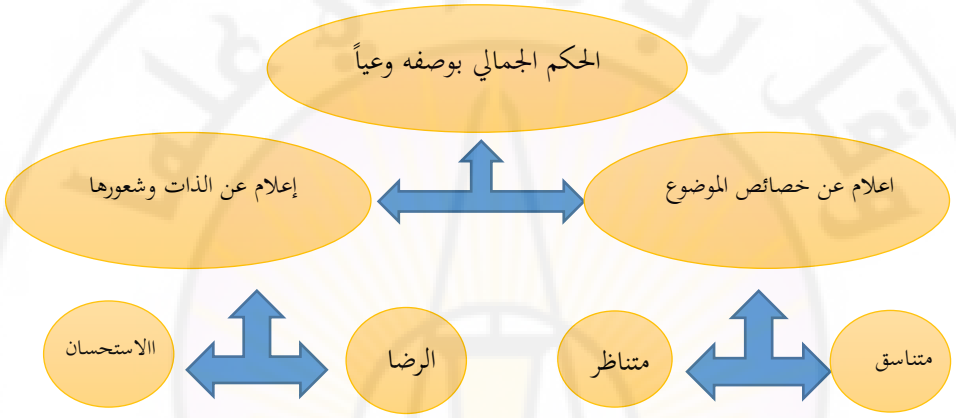
تعد المعرفة الجمالية بوصفها معرفة قيمية – مثلها مثل المعرفة النظرية – علاقة بين الذات والموضوع، إلا أن الذات في المعرفة الجمالية لا تسعى إلى الموضوعية كما هو الحال في المعرفة النظرية، وذلك من خلال قيامها بسلسلة من الإجراءات الاحترازية (ملاحظة – فرضية – تجربة) لتشاهد الموضوع بشكل محايد ، بغية التوصل للحقيقة كما تظهر لنا

دون أي انحياز، أو موقف مبدئي يبعدنا عن الموضوعية العلمية، فالعنصر الذاتي في المعرفة النظرية يشّوه العملية المعرفية، في حين أن المجال الجمالي فإن العنصر الذاتي لا يشّوه المضمون الموضوعي للتجربة الجمالية والوعي الجمالي بل يندمج فيه ويؤلفان معاً ظاهرة روحية – مادية، فالظاهرة الجمالية هي ثمرة للفعل المتبادل بين الطبيعة والإنسان ، بين الظاهرة والذات، فالوعي الجمالي الذي سينتهي بحكم جمالي لا يأخذ قيمته من الذات وحدها أو الموضوع بشكل منفرد ، بل من خلال دخول الذات في علاقة مع الموضوع غير المحايد، فالتناسب والرقة والاعتدال في الهيئة لا تمثل الجمال ذاته، إنما هي صفات حاملة لموضوع الجمال، فعندما أصف بيتاً ما من الشعر على أنه متناظر وصفاً موضوعياً بأنه متناظر، أو متوازن ....، فهذا لا يعني مطلقاً إضفاء أي قيمة جمالية على هذا البيت على أن التناظر صفة موضوعية لهذا البيت من الشعر، غير أني أصل للحالة الجمالية عندما أضيف على صفة التناظر الموجودة فيه صفة الجمال، فأحكم على هذا البيت من الشعر بأنه جميل لأنه متناظر، فأنا أضيف لهذا الوصف الموضوعي شعوري بالرضا والإعجاب، وانفعالات كثيرة ولدّها هذا الشيء المتناظر في داخلي، فيغدو الوعي جمالياً بعد أن كان موضوعياً .

وكما أن الوعي الجمالي يختلف عن الوعي النظري في تدخل الذات في صناعة الحدث الجمالي الموجود أصلاً بوصفه قيمة موضوعية في الموضوع المراد الحكم عليه ومعايشته، كذلك فإن القيمة الجمالية تختلف عن القيمة الأخلاقية في أن القيمة الجمالية حاملها هو الشكل الخاص والأسلوب المحسوس الذي يكون عليه الموضوع ، وهذا بالذات ما يهمله التقويم الأخلاقي والانتفاعي، ومعنى هذا أن مقولة الجمال مزدوجة الدلالة فهي تعين الموضوع من جهة بأنه يتصف بصفات معينة، وتمنحه قيمة من جهة أخرى، فالحكم الجمالي بوصفه وعياً جمالياً وإعلاناً من قبل الذات عن فهم الصفات الجمالية المنطوية في الموضوع المعطى للوصول إلى التجربة الجمالية ينطوي على إعلام مزدوج :

1. إعلام عن الذات وشعورها بالإعجاب بهذه الخصائص .
2. إعلام عن خصائص الموضوع .

ويمكننا أن نعبر عن هذا الإعلام المزدوج للحكم الجمالي على النحو الآتي :



الشكل رقم (3)

ومعنى هذا أن تناسب الشكل وألوانه وكل صفاته الجميلة توجد موضوعياً وبشكل مستقل عن وعي الذات ونشاطها، لكنها في وجودها الواقعي الطبيعي ليست حسب هذا الرأي جمالية ، إلا أنها تغدو جمالية حين تمارس هذه الصفات تأثيرها على الذات، فتقوم الذات بإدراكها وتقويمها تقويماً ذاتياً فتبث الرضا والاستحسان في النفس، إن الذات في الحكم الجمالي تضفي على الموضوع مشاعرها وأحاسيسها، وأمنياتها، فقولك أن يوليوس قيصر قتله أصحابه ، كحادثة تاريخية تريد توثيقها ليس كحضورك لمسرح شكسبير وأنت تشاهد القيصر بجلالة قدره يتعرض للاغتيال عن طريق المؤامرة التي يشارك بها أعز أصدقائه ، خاصة عندما تبلغ المسرحية قمة التراجيديا بقول قيصر جملته المشهور حين

التفت فوجد أعز أصدقائه مشاركاً معهم في قتله بعد ان كان متوقعاً منه حمايته والموت في سبيله (حتى أنت يا بروتوس .. إذاً فلتسقط روما .. وليمت قيصر[1]) .

إن مشاعر المهابة والجمال والتعاطف التي خلقها الحدث الذي صوره شكسبير بكل تفاصيله ليصوغ منه تراجيديا حزينة، إن هذه المشاعر لن تصلك وأنت تقرأ تاريخ روما للكاتب والمؤرخ اليوناني العظيم بلوتارك[2].

إن أي موضوع سواء كان هذا الموضوع اقتصادياً أو سياسياً أو دينياً، أو اجتماعياً يمكننا أن ندركه بطريقة جمالية، أي أنه ليس ثمة شيء غير استيطيقي – جمالي بحكم طبيعته الباطنة ،ونحن عندما نقول ذلك لا نغفل وجود موضوعات معينة لها جاذبية واضحة بحيث تخطف الأبصار، وتلفت إليها انتباهنا قسرياً كباقة براقة من الزهور براقة مختلفة ألوانها أو أغنية حماسية أو تكوينات خلابة للسحاب ، ولكن السؤال الذي يفرض نفسه علينا بعد تأكيدنا على شمولية الوعي الجمالي هو: هل يمكننا القول أن مجموعة من البيوت القذرة الخربة المهدمة يمكن أن توصف بأنها استيطيقية، وماذا نقول عن الأشياء الرتيبة التي لا تثير أية مشاعر كالبضائع المرصوصة في مخزن مؤسسة استهلاكية ؟

---

[1] تعتبر أشهر حادثة خيانة في التاريخ حدثت في سنة 100 ق . م حينما تآمر على القيصر مجموعة من القادة العسكريين عنده بسبب الديكتاتورية ، و قد كان القيصر صاحب فضل في توحيد الدولة الرومانية ، ولكنه استبدل نظامها الجمهوري بنظام ديكتاتوري ، وقد كانت المفاجأة أن أحد الطعنات كانت موجهة من أعز أصدقائه بروتوس الذي أجابه بعد أن قال له حتى أنت يا بروتوس ، أحبك ولكني احب روما أكثر فقال قيصر إذن فلتسقط روما ... وليمت قيصر ، وهي مقولة تقال للخيانة من شخص لا تتوقع منه الخيانة . وقد وثق هذه الحادثة فنياً == في شكسبير في مسرحيته يوليوس قيصر ، وقد كتب شكسبير عن هذه الحادثة مسرحية تعتبر من أهم التراجيديات في تاريخ المسرح ، انظر :

شكسبير ، ويليام : يوليوس قيصر ، ترجمة حسين أحمد أمين ، دار الشروق .

[2] بلوتارك : السير ، ثلاثة أجزاء ، ترجمة : جرجيس فتح الله ، منشورات دار آراس للطباعة والنشر : أربيل ، الطبعة الأولى

إن سؤال كهذا ينبع أساساً من اللبس الكامن في الاستخدام العادي لمصطلح إستيطيقا[1] ، ذلك أن لفظ الاستيطيقي كثيراً ما يستخدم في اللغة اليومية للتمييز بين الموضوعات التي يسرنا النظر إليها أو الاستمتاع بها ، وتلك التي لا نجد فيها مثل هذه المتعة ، ومن المؤكد أن أفضل سبيل للرد على هذه الحجة هو تقديم أدلة على أن البشر قد تأملوا بطريقة منزهة عن الغرض، موضوعات شديدة التنوع إلى حد هائل ، من بينها ما يمكننا أن نعده منفراً إلى حد بعيد ، فقد كان الناس يجدون متعة إدراكية في أشياء ، كان غيرهم في العصور السابقة أو في الحضارات الأخرى يعدونها غير إستيطيقية، وقد أخذت موضوعات الإستيطيقا تتوسع بالتدريج وأصبحت تشتمل على أمور هائلة التنوع، وخير دليل على اتساع الرؤية الإستيطيقة تلك ما يتمثل في الفنون، فهنا نجد لدينا سجلات دائمة للموضوعات التي كانت تثير الاهتمام الإستيطيقي، كما أن الموضوعات التي كان يختارها الفنانون من الطبيعة ليعالجوها تدل على توسيعهم نطاق الاهتمام الإدراكي، فمن يتابع اهتمامات المدرسة التكعيبة والسريالية يجد أن الموضوعات الفنية توسعت عند هؤلاء لدرجة أصبح بعض من هؤلاء الذين لا يستسيغون هذا النوع من الفن يصفونه بالقبح ، ويستطيع المؤرخ الاجتماعي في كثير من الأحيان أن يتتبع التغيرات التي طرأت على الناس في تذوق الطبيعة .

ولو اقتصرنا على فن الأعوام المئة والخمسين الأخيرة ، لوجدنا أن قدراً هائلاً من الفن قد كرس نوعين من الأشياء تعدهما الفطرة السليمة غير جماليين في طبيعتهما الكامنة أي تعدها موضوعات عادية وتافهة، وأشياء وحوادث قبيحة، فموضوع واحد كان من أشهر لوحات فان جوخ وهو موضوع { لوحة الأثاث المهدم } في غرفة نومه، وفي الأدب

[1] أشرنا في الفصل الأول لمعنى مفهوم الاستيطيقا، و قمنا بالتمييز بين مقولة الاستيطيقا ومقولة الجمال التي تنطوي تحت مفهوم الاستيطيقا

العالمي المعاصر تصوير لمناظر وحوادث ما كان لنا أن نعتبرها إلى عهد قريب موضوعات جمالية، كتصوير جابرييل ماركيز في روايته **{عن الحب وشياطين أخرى}** واقعة حلق الفتاة لشعرها في السجن وأكلها لصرصار من أرضه، ومن المؤكد أن الفنان يدرك أمثال هذه الموضوعات بخيال و إحساس مرهفين يحولان الموضوع العادي إلى موضوع استيطيقي عندما تظهر في العمل الفني، وبذلك يكون قد أضفى عليها حيوية وإثارة، ومع ذلك فإن مجرد توجيهه لانتباهه نحو هذه الموضوعات يدل على امكان اتساع نطاق الاهتمام الإستيطيقي، وعندئذ يصبح الشخص العادي حساساً من جديد للأهمية الإدراكية لكثير من الموضوعات والحوادث المتلفة ، وهكذا فإن تذوق عظمة سلاسل الجبال أصبح من تاريخ الذوق الحديث موضوعاً استيطيقياً يندرج ضمن مقولة الجلال، بل إن مناظر القبح ذاته أصبح بإمكاننا تناولها تناولاً جمالياً، وأصبحت موضوعات للانتباه الإستيطيقي، ولكن عندما يصبح القبح إستيطيقياً لا يعني تحويل الموضوع القبيح إلى موضوع جميل، إنما هي محاولة تلمس الجانب الجمالي في هذه الموضوعات ، وبطبيعة الحال فإن أمثال هذه الشواهد لا تثبت أن الموضوعات جميعها يمكن أن تكون موضوعات جمالية ، غير أنه عندما تتعدد هذه الشواهد ، فإنها تجعل من هذا الافتراض افتراضاً مقبولاً وقابلاً للدفاع عنه .

رابعاً : بنية الوعي الجمالي :

يختلف الوعي الجمالي باختلاف بنيته، فقد يكون الوعي الجمالي اجتماعياً أو دينياً أو سياسياً أو فردياً، فلكل وعي جمالي بنيته الخاصة به، ولو حاولنا تفكيك البنية الجمالية للوعي الاجتماعي لوجدناه يتألف من تصورات جمالية مشتركة بين مجموعة كبيرة من الناس تنشأ أساساً عن ثوابت فكرية ، ونظم اجتماعية لجماعة بشرية ما تظهر في العادات والتقاليد و طراز البيوت ترتيبها الداخلي وأنواع الألبسة وطرق التزين المتداولة بين النساء والرجال، كما يسهم الوعي الجمالي الاجتماعي في صياغة المقاييس الجمالية لمجموع

النشاطات التي يقوم بها فرد ما داخل الجماعة ليبدو جميلاً ، أما بنية الوعي الجمالي الفردي فإننا نلحظها من جانبين:

1. **الجانب الفكري** : ويتضمن القناعات و الآراء والمعارف والمعتقدات الخاصة بكل واحد منا ، تلك التي تؤثر في فهمنا الجمالي للعالم .
2. **الجانب الانفعالي** : وهو جانب مكمل للجانب الفكري ، و هما معاً يحددان الذوق الفردي الجمالي الذي يتشكل عبر التربية الاجتماعية والعوامل البيولوجية ، و يتضمن الجانب الانفعالي بعدين ، الأول منهما يؤدي للثاني ، و هما :

I. **البعد الأول : الوعي الجمالي الانفعالي** : ويتألف من ثلاثة عناصر :

أ. **الحاجة الجمالية** : وما يميز الحاجة الجمالية أنها تسعى إلى معايشة الموضوع الجمالي عن طريق امتلاكه وتأمله و معايشته عبر اتصال الذات المتذوقة للجمال بالموضوع الجمالي، ولعل هذا السعي هو ما يبرر عملية الشوق لامتلاك الجميل والإعجاب به وتشجيعه، وذلك لإرضاء الحاجات الجمالية التي تعتبر بمثابة عنصر نشيط يحرك الوعي الجمالي ويمهد الطريق للاهتمام الجمالي .

ب. **الاهتمام الجمالي**: وهو يعبر عن انصراف الشخصية إلى الاهتمام بموضوعات جمالية معينة دون الاهتمام بحاجات أخرى، ولعل هذا الجانب هو ما يميز فرد من آخر، فهناك من يحب الموسيقا، ولا يحب المسرح ، ومنهم من يعشق مناظر الطبيعة، لكن الشعر لا يستهويه، وهكذا ...، وهذا ما يعبر عنه على المستوى الفردي بالهواية الفردية لكلٍ منا .

ت. **الاستعدادات الجمالية** : وتتجلى في تهيؤ الذات واستعدادها لإنجاز عمل ما. ويعتبر الوعي الجمالي في بنيته مدخلاً للنشاط الجمالي الذي يحاول بدوره تحديد ملامح الوعي الجمالي الفردي وتطويره .

II. **البعد الثاني : النشاط الجمالي:** يمكننا في مجال النشاط الجمالي أن نتحدث عن عدة اتجاهات عدة:

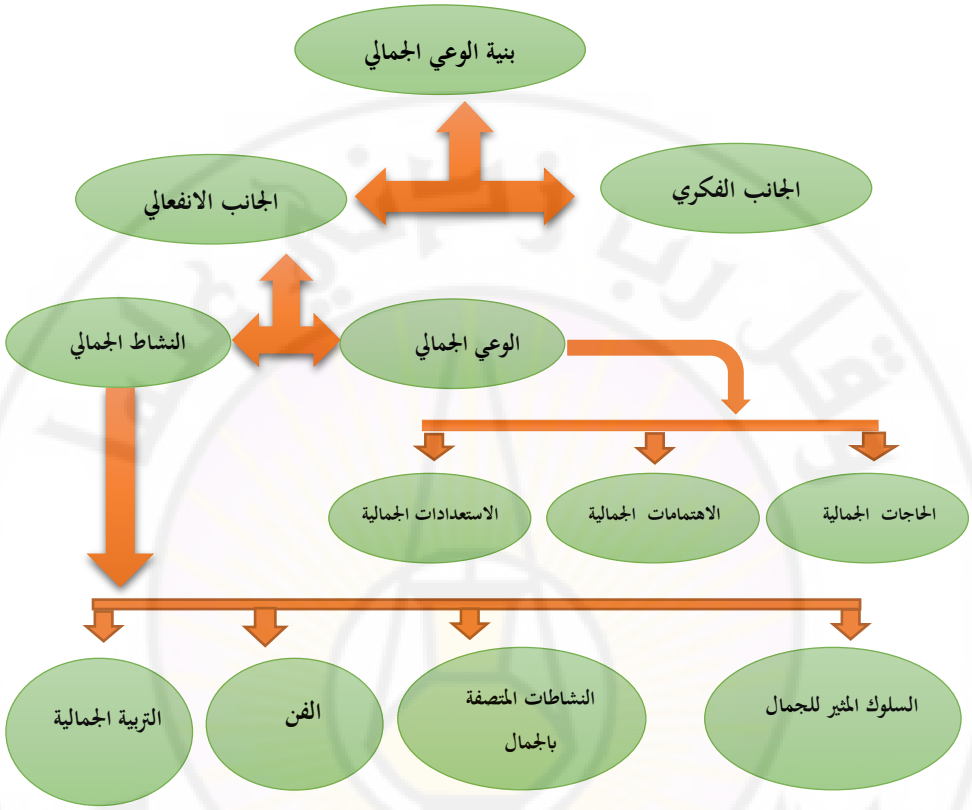
أ. **السلوك المثير للاهتمام الجمالي:** وهو جملة الأعمال والحركات التي يتم عبرها اتصال الفرد بالآخرين في الحياة اليومية ، كالهندام وحركات اليد وطريقة الإصغاء، وما تحمله من مضمون جمالي .

ب. **النشاطات التي تتصف بقيمة جمالية** : أو تؤدي إلى امتلاكها كالبراعة في قيادة السيارة أو الفنون التي يمتلكها أحد الناس في لعبة رياضية ما .

ت. **الفن** [1]: السلوك الذي تمارسه فئة متخصصة من الناس، وهو نشاط ينطوي على قيمة جمالية مكثفة، والفن مطالب كنشاط جمالي بتقديم شكل ذي قيمة جمالية عالية، ومن صفات الفن أنه يعكس واقعاً ويخلق واقعاً جديداً، إن القيمة الجمالية للفن تشمل الشكل في علاقته بالمضمون. خلافاً للأخلاق التي تتعلق بالمضمون، ويفترض في الفن التحرر من القيم الأخلاقية الضيقة ، فبعض الفنون قد تلاقي الاعتراض من القيم الدينية .

ث. **التربية الجمالية:** وهي تتوخى تهذيب علاقة الإنسان الجمالية بكل الموجودات: البشر، الأعمال الآثار الفنية، وذلك من خلال العناية بموجودات العالم الفنية والحفاظ عليها، ويمكننا أن نرسم خريطة ذهنية لبنية الوعي الجمالي على النحو الآتي :

[1] سنتحدث عن ماهية الفن في فصل خاص لاحقاً .



الشكل رقم (4)

خامساً : خصائص الوعي الجمالي :

يمكننا تعريف الموقف الإستيطقي بأنه انتباه وتأمل وتعاطف منزه عن الغرض لأي موضوع للوعي على الإطلاق، إنه انتباه من أجل هذا الموضوع ذاته فحسب دون أي منفعة ترتجى أو غاية مادية تدرك، ومن خلال هذا التعريف فإن الموقف الإستيطيقي منزه عن الغرض، أي أننا لا نحاول الانتفاع من الموضوع أو استخدامه كأداة، وليس هناك غرض يتحكم في التجربة سوى ممارسة التجربة فحسب، فاهتمامنا يقف عند حد الموضوع

وحده، بحيث لا يعد هذا الأخير علامة على حادث مقبل معين ، كجرس الغداء أو منطلقاً لنشاط ما كإشارة المرور الضوئية .

1. الوعي الجمالي منزه عن الغرض :

ولكن ليس كل اهتمام بالعمل الجمالي أو الفني قد يكون اهتماماً ووعياً إستيطيقياً، فهناك أنواع متعددة من هذا الاهتمام تُستَبعد من المجال الإستيطيقي، من هذه الأنواع مثلاً الاهتمام بامتلاك عمل فني من أجل التفاخر أو المباهاة ففي كثير من الأحيان، أو لأنها لرسام مشهور له مكانته على المستوى الفني، أو الاهتمام باللوحة لأن ألوانها مناسبة للون السجاد في قصره، ومن أمثلة هذا النوع من الاهتمام بالعمل الفني الشائع: ما يقوم به أحد هواة جمع الكتب من جمع لمخطوطٍ قديمٍ لأنه نادر، أو بغرض بيعه لقيمته من حيث هو كتاب أدبي، ويمكننا أن نسجل اهتماماً من نوع آخر غير استيطيقي هو الاهتمام المعرفي، أي الاهتمام باكتساب معرفة عن الموضوع، فخبير الأرصاد الجوية لايهتم بالشكل البديع أو اللطيف أو الجليل لتكوين فريدٍ من السحاب، إنما ينشغل بالأسباب التي أدت إليه، وبالمثل فإن الاهتمام الذي يبديه عالم الاجتماع أو المؤرخ بعمل فني لإصدار الحكم على قيمته الاجتماعية والتاريخية هو اهتمام معرفي لا إستيطيقي، لأننا نحاول أن ندرك الموضوع بغية معرفة أصله ونتائجه، وعلاقاته المتبادلة مع الأشياء الأخرى، لا من أجل غاية أخرى ، ففي لوحة دافنشي (العشاء الأخير) عندما ينظر عالم الأديان المقارن لتجمع الحواريين الإثني عشر بشكل ثلاثي ليبرز قيمة التثليث في الدين المسيحي {لوحة دافنشي }، فإن رؤيته تلك لا تنتمي إلى المجال الإستيطيقي، لأنه يحاول أن يضفي بعداً معرفياً على العمل الفني ينتمي لمجال العقائد، ولم يتناول الشكل والألوان والرؤيا الفنية التي أراد دافنشي أن يبرزها في العمل، وفي مقابل ذلك يقوم الموقف الإستيطيقي بعزل الموضوع : اللوحة، صوت البحر، شموخ الجبال ....، والتركيز عليه من الناحية الجمالية، فلا يدرك الموضوع بطريقة جزئية أو عابرة كما هو الحال في الإدراك العلمي (لغاية

علمية)، أو في الإدراك العملي (لغاية عملية) أي عند استخدام قلم في الكتابة لأنه صالح للكتابة، بل إن الاهتمام ينصب على طبيعته وكيانه الكامل، فالشخص الذي يشتري لوحة لكي يغطي بقعة من الجدار يبقى في الإطار النفعي، أما إذا اقتنى اللوحة ليرى فيها التصوير على أنه توزيع ممتع للألوان والأشكال، فإنه بذلك دخل عالم الإستيطيقا .

ففي الموقف الجمالي إذن لا ينبغي تصنيف الأشياء أو دراستها أو الحكم عليها حكماً عملياً (نفعي) أو علمياً، فهي في ذاتها باعثة للذة أو مثيرة في رؤيتها، بل ينبغي التمييز بين كون المرء منزهاً عن الغرض، وبين كونه غير عابئ أو مكترث، وبذلك نكون سجلنا أول سمة من سمات الوعي الجمالي وخصائصه، وهي أن الوعي الجمالي يجب أن يكون منزهاً عن الغرض العلمي أو الديني أو الاجتماعي.. أو العملي النفعي.

فالموضوع الاستيطيقي يستأثر بوعينا بوصفه تجربة تبعث الرضا في النفس، سواء كان الموضوع جميلاً أو لطيفاً أو كئيباً محزناً أو حتى قبيحاً ، فالموضوع يبعث الرضا بذاته بغض النظر عن نتائجه وتأثيره في النفس .

ولعل أول من أشار إلى هذا المعنى للوعي الإستيطيقي هو توما الأكويني الذي عرف الجمال بأنه ذلك الذي يلذ لنا مجرد النظر إليه أو إدراكه بذاته [1]، أما أول عرض منهجي لفكرة نزاهة الوعي الإستيطيقي عن الغرض وحالة الرضا التي يأتي بها هذا الوعي فقد قدمها أمانويل كانط في أواخر القرن الثامن عشر، و قد بين شوبنهاور أهمية الموقف الجمالي في الوصول للسعادة البشرية ، فنحن عندما نمر بلحظة أو تجربة جمالية نمر بها لذاتها .[2]

[1] حول تفسير الأكويني لمعنى الجمال انظر : خوالدة ، محمود – الترتوري ، مُحَمَّد عوض : التربية الجمالية ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ، 2006 ،

[2] شوبنهاور ، أرثور : فن العيش الحكيم ، ترجمة عبد الله زارو ، دار الأمان : الرباط ، طبعة أولى 2018 ، ص 52 – 53

2. **الوعي الجمالي متعاطف :**

يشير لفظ المتعاطف في تعريف الموقف الاستيطيقي الذي أشرنا إليه آنفاً إلى الطريقة التي نُعِدُّ بها أنفسنا للاستجابة للموضوع، فعندما ندرك موضوعاً ما بطريقة إستيطيقية ، نفعل ذلك لكي نتذوقه في طابعه الفردي، وندرك إنْ كان الموضوع جذاباً أو مثيراً أو مليئاً بالحيوية، أو تلك الصفات كلها معاً، وإذا شئنا أن نتذوق الموضوع، فلا بد أن نقبله على ما هو عليه، وعلينا أن نجعل أنفسنا متلقين للموضوع الجمالي كما هو، ونهيئ أنفسنا لقبول أي شيء قد يقدمه الموضوع للوعي الإستيطيقي، ومن ثم إن أية استجابات غير متعاطفة مع الموضوع تؤدي إلى نفورنا عنه أو وقوفنا منه موقف العداء ، فالمسلم مثلاً قد لا يتمكن من إقناع نفسه بالوقوف طويلاً أمام تمثال موسى عليه السلام لمايكل آنجلو وهو مزدان بقرنين[1] ، أو لوحةٍ لصلب المسيح عليه السلام ، وقد يرفض إنسان ما رواية {أولاد حارتنا} لاعتقاده أن أبطال القصة هم الأنبياء أنفسهم ، مما يعني أننا قد نرفض موقفاً إستيطيقياً لتعارضه مع اعتقاداتنا الأخلاقية أو طريقتنا في التفكير، وفي هذا خروج عن الموقف الجمالي، فلكل منا قيماً وتحيزات متأصلة فيه، وقد تكون هذه التحيزات أخلاقية أو دينية، أو قد تنطوي على شيء من التحامل على الفنان ، فبعض الناس



تمثال موسى لمايكل آنجلو
صورة رقم (1)

[1] تظهر صور موسى وتماثيله في التراث المسيحي مزدانة بقرنين ، ويرجع سبب ذلك إلى الترجمة الخاطئة للتوراة بترجمة الفولجاتا ، ففي سفر الخروج (29 – 30 – 43) نجد فقرة نصها : وكان لما نزل موسى من جبل سيناء ولوحا الشهادة في يد موسى عند نزوله من الجبل ، أن موسى لم يعلم أن جلد وجهه مشعاً ، فخافوا أن يقتربوا منه .وكلمة مشع في العبرية تترجم حرفياً إلى قرون ، فترجمت في اللاتينية إلى أن موسى لم يعلم أن وجهه تقرن .

يكرهون فناناً بعينه لأنه يمثل تياراً سياسياً أو أخلاقياً معادياً للمتلقي الجمالي، وقد يكون عدم التعاطف مع العمل الفني بسبب البلد التي ينتمي إليها الفنان، ففي خلال الحرب العالمية الأولى كانت كثير من الفرق السيمفونية الأمريكية ترفض عزف مؤلفات الموسيقيين الألمان ، وتزداد المشكلة حدة في حالة الأعمال الفنية المعاصرة، التي قد تعالج مسائل متعلقة بالخلافات أو المعتنقات التي نكون مندمجين فيها بعمق، ولعلنا كلنا نستهجن أن تدعو أحد الدول العربية أوركسترا إسرائيلية لتعزف على أرض عربية ،وعندما نفعل ذلك يحق لنا أن نذكّر أنفسنا بأن الأعمال الفنية كثيراً ما تفقد بمضي الوقت دلالتها المتعلقة بمناسبتها المؤقتة ، وتجد بعد ذلك تقديراً من الأجيال اللاحقة بوصفها أعمالاً فنية عظيمة.

3. الوعي الجمالي يستحوذ علينا :

إن العنصر الأساسي في أي وعي جمالي هو اتخاذ موقف إيجابي أو سلبي نحو ما هو مُدرَك، فنحن إما أن ننظر إلى الموضوع بعين الرضا وإما أن نعاديه وننفر منه، وهذا يعني أن الوعي الاستيطيقي موجهٌ دائماً بطريقة إيجابية نحو موضوعه، وبعيد عن المنفعة، فمن أهم سمات في وعي التجربة الإستيطيقية هي التعاطف، فالمتلقي يجب أن يشعر بنوع من التعاطف في التجربة الاستيطيقية، وأن يعطي الموضوع فرصة لكي يبين لنا كيف يمكنه أن يكون ذا أهمية وطرافة بالنسبة إلى الإدراك الأُستيطيقي، لأن الإدراك الإستيطيقي يحتاج إلى شعور أكثر من محبة التطلع، دون أي نشاط أو اهتمام عملي، فعندما نستمع إلى قطعة موسيقية، أو عندما نقرأ رواية فنجلس من فرط الإثارة ونكون أبعد ما يكون عن السلبية، إننا حين نتخذ الموقف الإستيطيقي نريد أن نتمثل حيوية الموضوع كاملة في تجربتنا الجمالية، وعلى ذلك فإننا نركز انتباهنا على الموضوع ونشحذ قدراتنا على التخيل والانفعال حتى نستجيب له .

إنّ الانتباه للعمل الفني له درجات فهو يزداد أو ينقص باختلاف حالات الإدراك الجمالي فاللون الذي يُرى بسرعة، أو اللحن الصغير، قد يدرك على حافة الوعي، على حين أن الدراما قد تستحوذ علينا استحواذاً تاماً، ولكن أيا كانت درجة الانتباه، فإن التجربة لا تكون إستيطيقية، فإن التجربة لا تكون إستيطيقية إلا عندما يسيطر الموضوع على انتباهنا.

4. **الوعي الجمالي يكون مصحوباً بنشاط إيجابي :**

فالموقف الجمالي الذي يثير انتباهنا ومن ثم إدراكنا يجب أن يقابله نشاط انفعالي إيجابي له صفتان اثنتين :

1. أن يكون منزهاً عن الغرض والمنفعة ، وهو شرط أشرنا إليه سابقاً .
2. يجب أن يكون النشاط من متطلبات الوعي الإستيطيقي لا زائداً عليه، ويشمل كل الاستجابات العقلية والعصبية والحركية ، كأحاسيس التوتر أو الحركة الإيقاعية، فليس ثمة شيء غير إستطيقي في أساسه عندما يدق المرء قدمه مع الإيقاع الموسيقي، فنظرية الاندماج العاطفي تشير إلى أننا نكيف حركتنا العضلية و الجسمية بحيث نندمج بأحاسيسنا في الموضوع، فنحن نحبس أنفاسنا وتصبح عضلاتنا متوترة عندما نندمج بأحاسيسنا في الموضوع، ولا سيما إذا كان من الموضوعات التي تثير الرهبة والجمال (موضوع جليل)، كمشاهدتنا لتمثال يتصف بطول القامة والقوة واستقامة البنيان، وكثيراً ما تقتضي منا تجربتنا الإستيطيقة حركات وجهوداً جسمية وحركات بدنية مباشرة ، فنحن عادة نجد أنفسنا في حاجة إلى السير حول كل جوانب العمل المنحوت أو في أرجاء كاتدرائية مسكونة بالتصاوير والأيقونات والشموع والتماثيل الجميلة قبل أن نستطيع تذوقها ، وفي كثير من الأحيان ، قد نمد أيدينا ونلمس التماثيل لو سمح لنا حراس المتاحف بذلك .

5. الوعي الجمالي ينصب على العالم الحسي :

في حين يهتم الوعي الأخلاقي بمضمون الأعمال الإنسانية من ناحية درجة توافقها مع المصلحة الاجتماعية، فإن الوعي الجمالي لا يحصر موضوعه في مجال الأعمال الإنسانية بل يتجاوزها إلى سائر الظواهر والأشياء، لكنه لا يهتم بهذه الموضوعات إلا من ناحية أسلوب تحققها وشكلها الحسي، (الإناء، التمثال، الزهرة، الكوخ، البحر) فالوعي الجمالي لا يهتم بالأشكال العامة المجردة بل في شكل تعينها الحسي، وهذا يعني أن الوعي الجمالي لا يحصل إلا إذا تم اتصال حسي بين هذا الشكل المحسوس وبين ذات متذوقة ومعاينة له جمالياً ، فتدرك مدى انسجامه وانتظامه وتأثيره الإيجابي في الذات، وما يخلقه من شعور بالرضا والسعادة .[1]

6. الوعي الجمالي مترابط :

إن وعينا الجمالي للعمل الفني مترابط فما هو سابق مهمٌ لما هو لاحق، كما أن تفاصيله تتكشف خلال الزمان، ولولا هذا الوعي لكانت تجربتنا الجمالية مضطربة ومفككة، ولما أمكننا أبداً أن نرى كيف ترتبط الأجزاء المتعددة للموضوع الفني بعضها مع بعض ، فبفضل الذاكرة والخيال يتوحد العمل في تجربتنا، ويصبح له معنى، فالتجربة الجمالية تشمل الاستمتاع بما يُدرك في الوقت الراهن .

7. الوعي الجمالي هو شكل من أشكال تحرر الإنسان من المادة :

إن الوعي الجمالي حين ينظر إلى الشكل فإنه ينظر له من خلال سيطرة الإنسان على المادة ، ومن خلال نشاط الذات في المادة ، فنحن حين نحكم حكماً جمالياً نحكم على درجة سيطرة الإنسان على المادة التي يعالجها ودرجة تحرره من شروطها، و من ثم من

---

[1] حول ارتباط الجمال بالجانب الحسي انظر :

ستيس ، ولتر : معنى الجمال : نظرية في الاستيطيقا ، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ، المجلس الأعلى للثقافة : القاهرة ، 2000 ، ص 40 – 45 .

الضرورة الطبيعية التي تنتظم المادة من خلال قوانينها ، لذا فالجمال شكل من أشكال حرية الإنسان ، وإبداع الصانع الذي يشكل المنتج الجمالي .

8. الوعي الجمالي هو شعور بالجمال والمعايشة الإنفعالية :

لقد رأى أجدادنا أن ما يميز الشكل الجميل هو تناسبه وانسجامه وتنظيمه ، أي مشابهته لشكل الكون المنظم ، ومن هنا يمكننا أن نفهم أن أجمل الأشياء بالنسبة لهوميروس هو الموضوع المادي المصنوع صنعاً جيداً ، كالثياب المصنوعة صنعاً جيداً والأسلحة والحصون . لقد تجلى الإحساس الجمالي بالشكل ، وفي ذلك الشعور بالفرح والمعايشة الانفعالية التي تحث الصانع على إدخال مزيد من التناسب بين الأشياء ، وهذا ما أدى إلى رفع درجة الاتقان وكمية المردود الجمالي لتخلق نوعاً من الشعور الانفعالي الإيجابي.

9. الوعي الجمالي يسعى إلى تنميط الجميل :

إن وعي الشكل الجمالي المنتج الذي تمثل في صورة ذهنية مستقلة عن الأشياء، سيساعدنا من الناحية الموضوعية على تكوين صورة ذهنية عن الشيء الجميل بوصفه نموذجاً لصنع أشياء كثيرة على غراره ، ويمكننا القول أن معاييرَ الجمال التي صنعها الإنسان لنفسه عبر إنتاجه لأشياءَ بدأ يسقطها على الطبيعة ، فطلب منها حتى تكون جميلة أن تخضع لمقاييسه في الجمال .

سادساً : الوعي الجمالي في الفن والطبيعة :

يذهب أغلب الناس إلى أن القيمة الاستيطيقية في التجربة الفنية هي أغنى بما لايقاس من قيمة التجربة الإستيطيقية في الطبيعة، وبالفعل أخذت معظم النظريات الجمالية التقليدية بهذا الرأي [1]، ونحن عندما نتحدث عن الموضوعات الإستيطيقية نعني عادة

[1] لقد ذهب هيغل إلى هذا الرأي ، انظر المبررات التي قدمها لنصرة هذا الرأي في فصل النظريات الجمالية في الفلسفة المثالية الألمانية .

أعمالاً فنية لا موضوعات طبيعية ، ولكن الأمر ليس بهذه السهولة ، فلنحاول أن نناقشه من جوانب عدة لنتبين الفرق بين الوعي الجمالي في الفن و نظيره في الطبيعة :

1. تطور الوعي الجمالي في الفن والطبيعة :

عندما فطن الفلاسفة إلى التمييز بين كل من الوعي الجمالي والوعي الفني ذهبوا منذ أرسطو إلى أن الفن هو محاكاة الجمال الطبيعي والواقع المعاش، ولعل أول مذهب فلسفي حديث يمجد الجمال الطبيعي هو مذهب روسو ، الذي ما لبث أن تحول إلى دائرة الفن ، ونخص بالذكر تحديداً فن التصوير دون الفنون الأخرى، و مع ديدرو الذي قال: أن لكل صورة – سواء كانت هذه الصورة جميلة أم قبيحة – أساساً ومصدراً طبيعياً، ذلك لأن كل مخلوق في الطبيعة جميل[1] .

سنلقي الضوء على أن تطور الوعي الجمالي للفن والطبيعة من خلال رصد تطور فن واحد و هو فن التصوير، مع الادعاء أن حركة التطور تلك لحقت كل مناحي الفنون الأخرى من أدب ومسرح ....، لدرجة أن راسكن[2] دعا الفنانين للخضوع للطبيعة بشكل تام ، فالفن الكامل هو الذي يعكس بهاء الطبيعة وجمالها، ولم يتوقف راسكن عند هذا الأمر، فدعا إلى عبادة الطبيعة بوصفها المصدر الأوحد للفن والجمال[3] .

إن النزعة الطبيعية في الوعي الجمالي أبان القرن التاسع عشر رافقها نزعة واقعية ذهبت إلى أن الفن يجب أن يكون تجربة معاشة من قبل الفنان، فالجمال هو الواقع نفسه، وليس من حق الفنان أن يدخل على هذا الواقع أي تعديل، إلا أن الواقع المعاش والطبيعة لا تقدمان لنا لوحات فنية ، فالطبيعة تحوي كل شيء من حيث الشكل واللون سواء كان

---

[1] Diderot . Essait sur Peinture , Oeuvres , Garniert , X , P 461

[2] جون راسكن :رسام و وناقد فني انجليزي ، وهو من فناني العصر الفكتوري في القرن التاسع عشر (1819 – 1900) ، له كتب في النقد الفني ، من أهمها المصورين المحدثين ،ومصابيح المعمار السبعة .

[3] إبراهيم ، زكريا . مشكلة الإنسان ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ص 182 – 183

قبيحاً أو جميلاً، وهذا يعني أن الطبيعة لا تخرج عن أن تكون معجماً يستقي منه الفنان كل مفرداته، ومع تطور النزعة الواقعية ما لبثت ان خرجت علينا النزعة الانطباعية التي أبرزت النزعة الذاتية في نقل الجمال من الطبيعة، فإذا كان الطبيعيون قد اقتصروا على جعل جمال الفن مرآة ومحاكاة للطبيعة، فقد جعل الانطباعيون من الذات موشوراً يدخل جمال الطبيعة فيه من جانب ليخرج من جانب آخر بطبيعة مختلفة متأثرة بانطباعات الذات، وقد استطاع سيزان في نهاية القرن التاسع عشر أن يقدم لنا من خلال مجموعة أعماله معالم النزعة الانطباعية التي تسعى إلى إنتاج الجمال الطبيعي برؤية فنية مختلفة عن الجمال الموجود في الطبيعية ، فغدا الجمال الطبيعي تعبيراً عن شخصية الفنان ذاته، إلا أن النزعة الانطباعية لم تلبث أن تعرضت لنقد شديد من جانب بعض الرسامين أمثال جوجان الذي ذهب إلى أن الصورة لا توجد في الطبيعة، وإنما هي موجودة في الخيال، وإن جوجان لينصح الفنان المبتدئ بأن يتخذ له أنموذجاً يدرسه، ولكنه يدعوه إلى أن ينسى نموذجه عندما يبدأ بالرسم ، ولا شك أن الفنان الحقيقي إنما هو ذلك الرجل المبدع الذي يأتي إنتاجه الفني معبراً عن شخصيته ، حاملاً طابع إحساسه الخاص وعقليته المستقلة ونفسيته الفردية ، فالفنان حتى يكون فناناً يجب عليه – بحسب جوجان – أن لا يعتمد على محاكاة الطبيعة ، بل لا بد أن يستخدم ما في الطبيعة من عناصر لكي يخلق منها عنصراً جديداً ، وبهذا المعنى قدم جوجان مجموعة من الأعمال تحمل رؤى جمالية ودرامية جديدة ، وهذا ما مهد لظهور نزعة فنية جديدة في تصورها للجمال في الطبيعة والفن هي النزعة الرمزية التي رسمت العلاقة بين الفن والطبيعة، على أن الفن هو تعبير يحاول من خلاله الفنان أن يفسر الجمال الموجود في العالم بلغة فنية، فصار الفنانون يتخذون من الفن لغة وجدانية أو عاطفية يحاولون عن طريقها أن يعبروا عما لا سبيل إلى التعبير عنه باللغة العادية [1].

[1] إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، مرجع سابق ، ص 45 – 47

ومع النزعة الرمزية اتسعت موضوعات الفن الجمالية التي يمكن ان يستقيها من الواقع لتشمل موضوعات القبح إلى جانب موضوعات الجمال، وهكذا غدت لوحات موريلو عن الشحاذين تضاهي في جمالها العذراوات الحسناوات، ولا تقل المومس العذراء التي نحتها رودان جمالاً ودقة عن تمثال فينوس ، وهكذا أصبح الفن في هذه المرحلة قادراً على رسم مظاهر الطبيعة بقبحها وجمالها من وجهة نظر إستيطيقية تختلف من خلال رؤية الفنان ومدرسته التي ينتمي إليها، ومعنى هذا أن القبح الطبيعي قد يصبح عنصراً إيجابياً من عناصر الجمال الفني، وهذا ما عبّر عنه الشاعر بقوله إنه ما من ثعبان قبيح أو وحش بائس الخلقة، إلا واستطاع الفن أن يخلق منه صورة جميلة تريح العين وتخلق الرضا في النفس[1] .

2. العلاقة بين الوعي الجمالي والوعي الفني :

1. يُعدّ الوعي الجمالي ضرورياً لما يسمى بالامتلاك الجمالي للعالم، ويشترط هذا الوعي الجمالي شرطين وهما :

I. الذات التي تدرك العالم وتقومه جمالياً بعد معاينته موضوعياً .

II. الموضوع الذي تدركه الذات وتعاينه وتقومه .

فالوعي الجمالي يبقى ضمن منظومة مغلقة يعايش فيها متلقي الجمال بعض المظاهر الطبيعية، في حين يشكل الوعي الفني منظومة منفتحة تجعل من الوعي الفني للواقع يشترط أربعة شروط هي :

I. الموضوع المعبر عنه فنياً .

II. الفنان المعبِّر عن الموضوع الفني .

III. الأثر الفني بعد أن استقل عن صانعه وأصبح موضوعاً لذوات أخرى.

[1] Charle , Lalo . Notion d'Esthetique , P. U . F , 1953 , P 8 -9

IV. المتلقي للأثر الفني

2. إن الفن نشاط إبداعي يقوم به البشر، على حين أن الطبيعة حسب تعريفها ليست كذلك ، وإذن فللفن أهمية اجتماعية يمنحها الفن لمبدعه لا تتوفر للطبيعة.
3. إن الأعمال الفنية تكاد تكون على الدوام ثابته باقية، ومن السهل محاكاتها أو عمل نسخ منها، فيمكننا استحضار القيمة الجمالية للرواية أو القطعة الموسيقية متى شئنا، أما مواضيع الطبيعة فهي عابرة نستمتع بها في لحظتها، ولكننا عاجزين عن تكرراها متى شئنا .
4. ويمكننا القول أن هذين البعدين للعمل الفني يتيحان لنا الإجابة عن السؤال الآتي:

لماذا يتم تناول الفن إستيطيقياً أكثر من تناوله في الطبيعة ؟، جراء مقارنة جدية بينهما، لتبين لنا وجود قيم إستيطيقية في الطبيعة أكثر رقياً من وجودها في الفن، ذلك أن الفنان يضع لعمله الفني حدوداً، فالتمثال حده سطوحه الخارجية، واللوحة حدها إطارها، أما الطبيعة فجمالها غير محدود ومنفتح على احتمالات لا نهائية، فالطبيعة لا تضع إطاراً لمناظرها الريفية وخلجانها وجبالها وتكوين السحاب الذي يفاجئك بأشكال لا نهائية.

5. إلا أن الإطار يلعب من الناحية الجمالية دوراً إيجابياً في جعل الفن أعظم قيمة من خلال تنظيمها للموضوع الجمالي، كما أنه يربط بين أطراف تجربتنا التي ستكون مشوهة بغير هذا الإطار، أما المنظر الطبيعي فلا يحده إطار، فتضيع منا تجربتنا ووعينا الجماليان .
6. إلا أن هذه الحجة ليست قاطعة، ومع أن الطبيعة لا توجد داخل إطار فإن التجربة الجمالية للإنسان تؤطرها، لذلك فإن هذه الخاصية للطبيعة التي تتمتع بها وهي خارج حدود تجربتنا، لا تصدق عليها وهي داخل حدود تجربتنا، فالمتلقي

يختار ما يناسبه، ويضع هو ذاته حدوداً له تجعل من المنظر الطبيعي أغنى من الناحية الجمالية من أي منظومة جمالية فنية، كما أن قيمة المنظر الطبيعي تزداد بقدر ثقافة المتلقي الجمالية وقدرة خياله على صنع الموضوعات الجمالية ومحاكاتها، إلا أن معظمنا لا يستطيع ذلك، لأننا نستطيع تشذيب المنظر الطبيعي مما قد يلحقه من أشياء تضر بمنظره الجمالي، وهي قدرة يمتلكها الفنان الذي يستلهم من الطبيعة موضوعات لفنه، فيستطيع تشذيب الطبيعة مما يلحقها من مناظر تسيء للقيمة الإستيطيقية الموجودة فيها في عمله الفني، لذلك يمكننا القول أن العمل الفني ذو قيمة جمالية أعظم بفضل وحدته وترابط عناصره، وقدرة الفنان على إبعاد العناصر غير الجمالية من منظومته الفنية .

7. لكن السؤال الذي يحق لنا طرحه هو أي عمل فني هو ذاك الذي سيتفوق بقيمته الإستيطيقية على الطبيعة ؟؟ إنها تلك الأعمال التي حققت من خلال جودتها ترتيلة بقائها وسر خلودها، أما أغلب الأعمال الفنية تفتقد إلى البعد الشكلي والتنظيمي، ولو قارنا قيمتها الإستيطيقية مع الطبيعة لكان الحكم لصالح الطبيعة، ولكن حتى ولو كان هناك منظر طبيعي يتمتع بكافة شروط العمل الفني الشكلانية، بالإضافة لغناه ولا محدوديته، فلن يبقَ طويلاً، ولن تتاح لنا فرصة مشاهدته أكثر من مرة، لأنه لن يكون باقياً وقابلاً للمشاركة كما هو الحال في معظم الأعمال الفنية .

8. إلا أن المناظر العظيمة التي تجود بها الطبيعة في مواقف كثيرة، كانهيار جبل جليدي، أو عواصف رعدية مجلجلة، أو أمواج تتصاعد في المحيط كالجبال التي ترهبنا من عظمتها ونبدو أمامها كأقزام، والتي نصفها عادة بلفظ الجلال، إن هذه المناظر لن تجد لها مثيلاً من حيث الاستجابة الإستيطيقية في الأعمال الفنية مهما امتلك الفنان من قدرات فنية وخيال واسع، فحتى العمل الفني العظيم

(أعمال شكسبير) الذي يستطيع الوصول إلى رسم تفاصيل الحدث الجلل بحق، قد لا يثير أبداً تلك الاستجابة التي تثيرها المناظر الطبيعية التي تحوز صفة الجلال.

9. لا بد أن نشير إلى دور المتلقي (القارئ ، المستمع ، المشاهد) في إضفاء اللمسة الجمالية على العمل الفني أو الطبيعي من خلال قدرته على تحليل وتفسير القطعة الفنية أو المنظر الطبيعي، فالتجربة الإستيطيقية هي مجال رحب للاختلاف في تفسير الظاهرة الجمالية، وأن الانتباه والتفسير الانتقائية يتمثلان في تجربة الفنون كما يتمثلان في تذوق الطبيعة، ولكن الاختلاف بينهما يكمن أن العمل الفني إذا صيغ في اتجاهات فنية معينة لا يسمح بكثير من النشاط الإيجابي للمشاهد كما هو الحال مع متذوق الطبيعة.

10. إن الأعمال الفنية هي نتاج البشر، في حين أن موضوعات الطبيعة ليست كذلك، فهل تؤدي معرفتنا لهذه الحقيقة إلى زيادة تقديرنا للفن، قد تكون إجابتنا بالإيجاب وذلك لسببين على الأقل:

I. أننا نشعر بنوع من الألفة والقرابة مع الشخص الذي صاغ العمل ، وهو شعور لا نشعر به مع الموضوعات الطبيعية .

II. كما أننا سنشعر بنوع من الامتنان لتلك المشاعر التي زودنا بها ذلك الفنان، وقد نعجب ببراعته ، ونحترم خبرته التي مكنّته من السيطرة على وسطه الفني، أو نقدر بساطة الخطوط التي تمكن من خلالها المصور من أن يحقق تأثيراً عميقاً، ولكن قد يعترض على ذلك بعض النقاد بقولهم : إن حالة التعاطف مع الفنان قد تجعل المشاهد يبحث عن حياة الفنان من خلال لوحاته، أكثر من بحثه في القيمة الاستيطيقية للوحة ذاتها، و قد حصل ذلك في التفسيرات النفسية للوحات كثيرة، فقد ربط بعضهم ابتسامة الموناليزا بحالة شخصية لدافنشي تتمثل في علاقته مع أمه الحنون، الفلاحة البسيطة وأبوه القاسي الأرستقراطي، وطفولته التي

قضاها بين حضن أمه ، وزوجة أبيه الثرية، ومن هنا لا بد من مراعاة الحكمة في الاهتمام بحياة الفنان المبدع وان لا يحول هذا الاهتمام بيننا وبين تذوق العمل الفني ذاته، فلا نغير مواقفنا الجمالية من الموضوع إذا كانت مواقف الفنان الاجتماعية أو السياسية لا تروق لنا .

11. إن القيم التي تمثلها الطبيعة تختلف عن القيم التي يمثلها الفن ، فالمتصوف يستطيع أن يرى عالماً كاملاً في ذرة من الرمال تدله على الخالق ووحدة الكون ،غير أن الطبيعة تفتقر إلى الاهتمام النفسي والرمزي إذا ما قيست بالفن .لذلك فإن أي تأكيد يقول أن الفن أرفع جمالياً من الطبيعة أو العكس لا يمكن أن يصدق صدقاً مطلقاً وفي جميع النواحي ، ففي بعض الحالات قد يكون الفن أعظم قيمة من الموضوع غير الفني ، وفي حالات أخرى يكون العكس هو الصحيح .

12. أن التذوق الإستيطيقي للطبيعة لا يغنينا عن الذهاب إلى المسرح أو السينما ، كما أن اختلاط الطبيعة بالجانب العملي قد يفقدها بعض أبعادها الإستيطيقية، كإقامة مصنع للإسمنت في غابات بديعة. وفي الحق القول أن الإنسان لا يستطيع التواصل مع الطبيعة إستيطيقياً قبل المرور بتنمية ذوقه الجمالي من الناحية الفنية .

13. ولعل ألفة تذوق الجمال في العمل الفني أو ألفة مشاهدة الطبيعة تلعب دوراً في تفضيل أحدهما على الآخر، فنحن عنما نسمع قطعة موسيقية للمرة الأولى، أو عندما تكون القطعة من تأليف فنان غير مألوف لنا أو مكتوبة بأسلوب مختلف تماماً عما كنا نسمعه من قبل ، فإننا في كل هذه الحالات لن نوفق لاكتشاف مكامن الجمال بسهولة، و هذا ينطبق على إدراك الجانب الإستيطيقي للطبيعة، فعندما نألفها نبدع في الكشف عن تفاصيل جمالها، وهذا لن يتأتَى لنا من خلال مشاهدتها للمرة الأولى.

من كل ما سبق نستنتج أن الوعي الجمالي يمكنه أن يأخذ من الطبيعة أو من الأعمال الفنية موضوعاً لتجربته الإستيطيقية، وإنه لا تفاضل بين التجربتين إلا من خلال المتلقي لهما، وذلك من خلال الوعي الإستيطيقي وتعاطفه مع كل من العملين، فالمتصوف قد يجد في الطبيعة الموضوع الأمثل لوعيه الاستيطيقي، في حين يجد المتلقي المشبع بالنظرية الشكلية في الفن موضوعه الأخصب، يجد الفنان الانطباعي في كلٍ من الطبيعة والفن مجالاً رحباً لاستمتاع وعيه الاستيطيقي .

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

الفصل الثالث

التجربة الجمالية

تمهيد :

يمكننا القول أن إنتاج الإنسان للجمال قديم قدم الإنسان نفسه منذ أن عبر عن مخاوفه وأمله وقلقه ووجوده في رسومه الأولى على جدران كهفه، ولكن بدايةً لا بد لنا أن نفصل بين إنتاج الجمال وبين الوعي به بوصفه منتجاً جمالياً، لو حاولنا تحديد التاريخ الدقيق لتجربة الإنسان الجمالية لما أمكننا ذلك، لأن الإنسان عبّر عن نفسه بأشكال مختلفة من أشكال التعبير التي توصل إليها عبر تاريخه الطويل من أسطورة وأدب وفلسفة وعلم، كذلك فإن التجربة الجمالية قد تشير إلى موضوعات في الطبيعة ، كما قد تدل على أشياء جميلة كلوحة فنية مثلاً، وقد تدل على أشياء لها قيمة بالنسبة إلى الإدراك الحسي على نحو من الأنحاء ، كسيارة جميلة أو بيت جميل، وقد تكون التجربة الجمالية هي وصف أو وعي للأشياء اللطيفة أو الجليلة أو الهزلية ... ونحن في هذا المعنى نحدد مجال التجربة على أساس نوع مميز من النظر الجمالي لموضوع ينتمي إلى حقول مختلفة من الجمال، إلا أننا لم نقل شيئاً عن الموضوعات التي تدرك على هذا النحو،، فما هي التجربة الجمالية ؟

أولاً : كيف تتكون التجربة الجمالية :

يختلف الوعي الجمالي باختلاف نمط المدرك للموضوع الجمالي ، وقد قام عالم النفس البريطاني **{ بلو }** بتجارب على إدراك الألوان بطريقة منفصلة ومجتمعة ، كما استفاد من تجارب بعض المختصين على الأشكال المستطيلة وعلى المقطوعات الموسيقية ، وتوصل إلى أربعة أنماط من شخصية المتلقي التي تدرك الجمال بحسب قوانينها وهي :

1. **النمط الارتباطي**: وهو نمط لشخصية المتلقي الجمالي، وهي شخصية تستفيد من خصوصية الفن بوصفه يحدث في زمن ما، ولها بنية معقدة معقد يشتمل على بداية ووسط ونهاية، ولما كانت هذه الأعمال الفنية تسري في الزمان، فلا بد للمدرك الجمالي في لحظة من لحظات العمل أن يدرك ويشاهد كيف ستتوالى الأحداث، وعلى ذلك فإن تذكر الماضي والاستباق الخيالي للمستقبل، أمران لا غنى عنهما في أي عمل فني، ولولاهما لكان العمل مجرد تعاقب من العناصر المفككة المتلاصقة، و لما أدركنا أبداً وحدته أو شعرنا بقيمة الترقب والتوتر.

إن هذه الطريقة في الكشف عن الجمال التي يتبعها المتلقي نابعة من طبيعة الفنون الجمالية وارتباطها بالزمن، وبحسب هذه الطريقة يقوم المتلقي بربط الزمن الحاضر للموضوع الجمالي بالزمن الماضي، وصولاً لذروة العمل التي تمثل حلاً لكل متناقضات العمل ، ونحن نتحدث هنا عن أنواع معينة من الفنون تتناسب مع الطريقة والنمط الارتباطي، وهي المسرح على العموم والمسرح التراجيدي على وجه الخصوص والرواية .. إلا أن الفنون البصرية قد لا يناسبها نمط الإدراك الارتباطي .

وإذا ما غادرنا الأعمال الفنية (المسرح ، الرواية ، الشعر ..) تلك التي يبدو الترابط واضحاً بين عناصرها، و أخذنا عملية إدراك جمالي بسيط ، وهي عملية إدراك اللون بوصفه وعياً بصرياً جمالياً بسيطاً يقوم فيها المتلقي، سنلاحظ وجود نوعين من الترابط في أي عملية إدراكية من قبل المتلقي يحكمان نوعيه الجمالي، وهما :

1. **نوع ينفصل فيه الترابط عن إدراك اللون** : وذلك عندما يكون الترابط فيه انفعالياً قوياً، ويترتب على ذلك أن اللون يكاد يفقد دوره المركزي في إثارة الوعي الجمالي، أي أن المشاهد لا يُبدي أي انتباه للون، ويقتصر دوره على

إثارة الترابط أو الذكرى التي يثيرها، ثم يغيب بعد ذلك عن البصر، كرجل عاشق أدرك لوناً أثار ارتباطاً بذكرى عشقه، فغاب اللون عن مركز الوعي، وهام الرجل بذكرى عشقه بشكل انفعالي شديد .

2. **نوع لا ينفصل فيه الترابط عن إدراك اللون:** بل يندمج أو يذوب فيه، وهنا تشتد نغمة الإحساس باللون بفضل الترابط، في حين أن المشاهد يحافظ على اللون بحرص في بؤرة الوعي، فإذا ما أخذنا عاشقاً آخر مثالاً لنا على هذا النوع، فإن اللون سيثيره وسيظل مرتبطاً بجمال فستانها ولحظة رؤيتها أول مرة، فيغدو هذا اللون مرتبطاً بذكرى جمال محبوبته .

2. **النمط الفسيولوجي** : إن أفراد هذه الفئة من مُتلقيّ الجمال يحكمون على الموضوع من خلال التأثيرات الشخصية التي يثيرها فيهم الأثر اللوني، ولا سيما ردود الأفعال الجسمية والعضوية، فهناك لون معين يجعل الشخص المتلقي يحس بالبرد، وهناك شخص آخر يقول عند استماعه للموسيقا أنني شعرت بالخمول، وآخر يقول أحست بالرجفة ، ففي هذا النمط الإدراكي للجمال يحكم على الموضوع تبعاً لطبيعة الإحساس الذي يثيره الموضوع الجمالي في نفسية المتلقي ونوعه .

3. **النمط الموضوعي**: إن صاحب هذا النمط من متلقي الجمال يعي الواقع الجمالي بطريقة مختلفة تماماً عن صاحب النمط الفسيولوجي، فهو يصدر أحكاماً نابعة من وعي هؤلاء المدركين الذين لا يشيرون إلى ردود أفعالهم الشخصية، إنما يتحدثون عن طبيعة الموضوع فيحللون خصائصه، فينصب تركيزهم على نقاء الألوان أو بريقها ، ويقدرون العمل على أساس معيار أو مقياس معين يضعونه لهذا النوع من الألوان ، ومن هنا تراهم يعيبون على أحد الألوان مثلاً أنه مائع أو غير نقي .

4. **النمط الشخصي** : إن هذا النمط يتذوق الموضوع بطريقة مفعمة بالحيوية والعمق ، وهو يتميز بنغمة انفعالية قوية ، كما يشتمل على الاستجابات العضوية التي توجد في النمط الفسيولوجي، ولا تسترعي الانتباه إلى الأحاسيس الشخصية للمشاهد، بل إن استجاباته تتخذ صبغة خارجية، أي تعد صفات للموضوعات، وعندئذ ينظر إلى الموضوع على أن له حياة أو طابعاً خاصاً به، فاللون الأحمر يعد صريح ونشيط، والأزرق متحفظ وتأملي، أو توصف القطعة الموسيقية بأنها سعيدة أو جريئة.

وهناك من يتشككون في استجابات نمط الشخصية فهم يرون أن أمثال هذه الأحكام مجرد خيال رومانتيكي، يدل على عجز المدرك عن إدراك الموضوع بحساسية وتبصر، ولا شك في أن أولئك الذين يصدرون أحكاماً تنتمي إلى نمط الشخصية يتكلمون أحياناً بطريقة فضفاضة ، وفي بعض الأحيان يتضح لنا، إذا أجرينا مزيداً من التحليل لتجربتهم، أنها كانت تجربة ترابط غير مندمج، ومن ثمَّ لم تكن جمالية إلا إلى مدى محدود، ومع ذلك فقد وجد **{بلو}**[1] أن المدركين من نمط الشخصية كانوا في عمومهم محتفظين بموقف جمالي أصيل طوال تجربتهم ، وهو يتحدث عن تفتحهم المتعاطف بوجه خاص، فهناك قدر كبير من المشاركة الانفعالية من جانب المشاهد في الصفات الخاصة للون الواحد، واستعداد للتعاطف معه، والنتيجة المترتبة على ذلك هي تذوق شديد الحيوية، وهو شرط لا غنى عنه للوعي حتى يحصل الإدراك والفهم الحقيقي للموضوع الجمالي، وهذا ما يميز النمط الشخصي من النمط الفسيولوجي ، فالموضوع يظل يحتل مكانة مركزية في الوعي ، ولا يتحول الانتباه نحو عمليات المشاهد العضوية والانفعالية، وعلى ذلك فإن نمط الشخصية يجمع بين الموضوعية اللاشخصية، والمشاركة الشخصية العميقة، وفي هذا النوع من التجربة، يكون الانتباه الجمالي أكمل ما يكون، والموضوع مُستَحوذاً عليه إلى أبعد حد ،

[1] حول نظرية بلو أنظر : ستولنيتز ، جيروم : النقد الفني : دراسة جمالية وفلسفية ، مرجع سابق ، ص 84 – 93 .

ذلك لأن المدرك يفقد عندئذ كل إحساس بالذات، وكما أننا نتحدث عن إفناء أنفسنا في مهمة شاقة ، فكذلك يفنى المدرك ذاته في الموضوع الجمالي ، ويعيش حياة الموضوع ، وهذه بطبيعة الحال مجاز في الكلام، ومع ذلك أعتقد أنها تعبر بصدق عن طابع تجربتنا كما نشعر به عندما تكون جمالية بأكمل صورة.

أما النمط الموضوعي فأمره مختلف كل الاختلاف ، فالوعي الفردي وأحكام الفرد الجمالية المنتمين إلى هذا النمط تبدو ناشئة عن تجربة جمالية حقة إذ إنهم يتحدثون عن الموضوع لا عن المشاهد ، وحين يشيرون إلى خصائص اللون كبريقه أو صبغته ، يبدو أن حكمهم أوضح وأوثق من الأوصاف الخيالية التي يأتي بها أصحاب نمط الشخصية، حين يتحدثون عن اللون على أنه صريح أو تأملي، غير أن **{ بلو}** لا يضع النمط الموضوعي في مكانة عالية ، والواقع أن النتائج التي يصل إليها بشأن هذا النمط من أغرب النتائج التي أسفرت عنها تجاربه ، فهو يرى أن هذه الأحكام التي تحلل الموضوع بطريقة متجردة تدل على عجز عن الوصول إلى التعاطف الجمالي مع الموضوع ، ويقول في هذا الصدد : إن أفراد هذه النمط يعطوننا ، في عمومهم ، انطباعاً بأنهم عاجزين عن الدخول في أي نوع من العلاقة الوثيقة مع اللون ، و لعل انعدام التعاطف الشخصي يجعلهم يلجؤون إلى اتخاذ موقف حيادي قد يكون فيه صاحب النمط الموضوعي معادياً للعمل الفني أو الموضوع الجمالي ، ومن الجدير بالملاحظة أن أمثال هؤلاء المدركين – الذين هم أكثر اهتماماً بتحليل الموضوع ونقده منهم بالاستمتاع به – يقبلون دائماً على التجربة وهم مزودين بنمط أو معيار يقدرون الموضوع على أساسه، فإذا ما كان الموضوع مطابقاً لهذا المعيار امتدحوه، وإذا انحرف عنه ذموه، ومن هذا القبيل قول أحد أفراد هذا النمط عن الموضوع إنه موضوع غير مألوف، وبذلك كشف عن الأهمية التي يعزوها ذهنه إلى المعيار الذي ينحرف عنه الموضوع . ولكن أليس لفظ غير مألوف لفظاً باهتاً إذا ما وصف به موضوع جمالي؟

إن كل ما يعني صاحب هذا النمط هو أن الموضوع مختلف عما رآه من قبل، وهذا أمر يمكن أن يقوله المرء دون أن يكون قد أبدى اهتماماً جمالياً بالموضوع، فالنمط الموضوعي، على خلاف نمط الشخصية لا يُسلم نفسه للاستمتاع بالموضوع في ذاته، بل إن هؤلاء الناس، بدلاً من ذلك، يحسبون بطريقة آلية إلى حد ما مدى مطابقة الموضوع لمعايير صيغت من قبل ، فإن كان الموضوع غير مألوف، اتجهوا إلى رفضه ، وهكذا يعجزون عن إدراك القيمة الجمالية التي يمتلكها الموضوع في ذاته ، فلا عجب إذن أن ينتهي بلو إلى النتيجة القائلة ، إن أحكام النمط الموضوعي تمثل أكثر صور التذوق الجمالي سطحية ، ونحن نعلم من قبل أن التعاطف هو شرط أساسي من شروط التذوق الجمالي .

و يعرض بلو الترتيب للأنماط الإدراكية بادئاً من الأدنى و متجهاً إلى الأعلى من حيث القيمة الجمالية ، وذلك على النحو الآتي :

1. **النمط الفسيولوجي**: وهو الأدنى لأن الانتباه يتحول إلى الأحاسيس الجسمية للمدرك

2. **الترابطي غير المندمج** : وهنا أيضاً لا يكون الموضوع في بؤرة الوعي .

3. **الموضوعي**: ويدل على عجز عن تحقيق اتصال متعاطف مع الموضوع، ومن الممكن القول إن أفراد هذه الفئة لا تكاد تكون لهم، في بعض الحالات، تجربة جمالية على الإطلاق.

4. **الترابطي المندمج**: وهنا يتحقق نوع من التواصل بين الموضوع والمتلقي نتيجة خبرة جمالية ما

5. **نمط الشخصية**: وهو أفضل الأنماط التي قد يتمتع بها متلقٍ للجمال بوعي جمالي متقد.

ثانياً : تاريخية التجربة الجمالية .

إن أول أشكال التعبير التي حاول فيها الإنسان أن يعبر عن ذاته هو الفن عبر رسومه الأولى التي أفصح فيها عن متطلباته وحاجاته العملية، دون أن يكون لهذا الفن بالضرورة مدلولاً إستيطقياً عند مبدعه وعند متلقيه ، فكيف تحقق ذلك ؟

لقد عبر الإنسان الأول عن وعيه البدائي في شكل فني وجمالي ، و قد كان عبارة عن رسوم وأشكال فنية بسيطة، ومن ثم تطورت أدواته في التعبير، فعبّر عن الجمالي بأشكال فنية عظيمة وتماثيل مهيبة، ولكن السؤال هو هل كانت هذه الرسوم الأولى على جدران الكهف عند الإنسان في العصر الحجري ذات بعد جمالي، أم أن مقصد فنان تلك المرحلة من هذه الرسوم لم يكن جمالياً أصلاً ، بل كان هدفه إجراء طقوس دينية أو سحرية أراد من خلالها التأثير في هذا الحيوان لأكله أو لاجتناب خطورته؟ وهل كانت امرأة العصور الحجرية المتزينة بأقراط من منتجات الطبيعة والواشمة على جسدها تلك الأوشام الجميلة والمتدثرة بأوراق الشجر أكان مقصدها جمالي ترضي بها أنوثتها المتدفقة لتغوي بها الرجل الأول، أم أنها كانت رموزاً سحرية لتبعد عن نفسها قوى الشر؟؟ وهل كانت الأناشيد دينية و سحرية هدفها التأثير على قوى الطبيعة، أم أنها كانت ذات بعد جمالي ؟؟

يمكننا القول إن كثيراً من الطقوس الأسطورية المتعلقة بالولادة والزواج والدفن، وكذلك أدوات الصيد والقطاف والطبخ ، والأعمال الفنية العظمى كالتماثيل لم تكن متعلقة بوعي جمالي أصيل، وقد لا تكون في تاريخها وعند مبدعها أعمال جمالية في غايتها ومضمونها، وهذا يعني أن القول بوجود وعي جمالي خالص عند الإنسان القديم منذ أن رسم على حائط الكهف رسوماً عبّرت عن هواجسه ورغباته ، وصولاً إلى الأعمال العظيمة في الحضارات الشرقية هو حكم مبالغ فيه ، فنحن لم يتبق لنا من هذه الحضارات القديمة إلا ما تركه مبدعوها من آثار عظيمة لكن الأبعاد الدينية والأسطورية والسحرية والسلطوية التي تعبر عنها تلك الأشكال لم تعد موجودة ، بل إننا فهمنا بعض هذه الأبعاد

من خلال الشكل المتبقي لنا، وهذا يعني أن الأعمال الحضارية الجمالية القديمة هي وسيلتنا للتعرف على نوع الحكم وطبيعة الحياة الاجتماعية وقيمة المرأة في المجتمع والمهارات المتوفرة ، كما أن هذه الأعمال تكشف لنا طبيعة الوعي الاجتماعي والسياسي والحضاري[1]، إلا أنها عاجزة عن الإفصاح بحقيقة الوعي الجمالي ، ذلك أن الوعي الجمالي – كما هو حال الوعي الأخلاقي – يأتي بمرحلة متأخرة في سلسلة اهتمامات الإنسان الأول، الذي حاول بداية أن يعبر عن حاجاته العملية الأساسية المتصلة بمتطلباته الاقتصادية من مأكل ومشرب، وهذا ما يجعلنا نؤكد أن الرسم بوصفه حالة أولى للتعبير عن مختلف أنواع الحضارات كان الحامل الأول للتعبير عن حالة التواصل بين الإنسان ومحيطه من أجل التكيف الحضاري وتحقيق المآرب الاقتصادية و الدينية والاجتماعية، ثم جاء الوعي الجمالي في مرحلة لاحقة ليتجسد في الأسطورة ثم في أشكال أخرى سنحاول تعقبها فيما يأتي :

1. الفن كحامل للجمال في العصور القديمة

لقد أوضحنا سابقاً أن المنتج الجمالي الذي تجسد في مادة حسية أولية على جدران الكهوف في القرن الحجري الأول ، ولاحقاً في زينة المرأة والطقوس الجنائزية والمعتقدات الدينية، ما كان له أن يتمتع بدلالات جمالية وفنية خالصة عند مبدعه دون مدلولات سحرية واجتماعية ودينية ، فعلى سبيل المثال نجد رسوم الحيوانات على جدران الكهوف تحمل دلالات جمالية تتمثل بالألوان المستخدمة في الرسوم والخطوط المستقيمة المرسومة

[1] حاولت الفلسفة الماركسية تفسير الحضارة والثقافة الإنسانية تفسيراً جدلياً غير مسطح يفعل فيه الفرد الدور الأساسي في الكشف عن هويته الثقافية والحضارية من خلال صنع فعله الاجتماعي والسياسي ، وبهذا المعنى يغدو الفعل الجمالي في الفلسفة الماركسية باعتباره أحد مكونات الفعل الحضاري انتاجاً إنسانياً خالصا يعبر من خلاله الفرد عن مجمل ظروفه الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، انظر :

عباس ، بشرى : الثقافة والسوسيولوجيا في النظرية الماركسية ، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ، المجلد 41 ، العدد 5 ، 2019 .

على جسد الحيوان، إضافة إلى أن مكان هذه الرسوم القابع في ظلمات الكهف قد تدل على رموز سحرية ما، وقد تدل على رموز دينية على أساس الاعتقاد بوجود علاقات سرية بين الإنسان والحيوان، و أن الإنسان قد يتحول إلى حيوان، وأن روح الحيوان تبقى ساكنة في العظام وستسعى للعودة من جديد كطرائد للإنسان الأول، ولهذا كانت تمنع كسر العظام لأنها ستكسى لحماً من جديد [1]، ولعل هذه الدلالة تجعلنا ندرك السبب وراء امتلاء الكهوف بعظام الحيوان الميتة ، واستناداً إلى عدم تغير المحتوى الفني لرسوم الكهوف والمغاور واقتصارها على رسم الحيوانات من 30000 سنة حتى 9000 فيمكننا القول أن تفكيرهم العقائدي والاجتماعي لم يتغير ، وظلت هذه المغاور نوعاً من المقابر للحيوانات المصطادة التي يأمل أصحابها في عودتها من جديد دون أن تحمل هذه الرسوم – باعتقادنا – أي دلالة على وجود وعي جمالي عند أصحابها ، بل طقوس سحرية تخدم النظام الاجتماعي الاقتصادي السائد آنذاك .

وفيما يتعلق بالرقص الدائري لأناس العصور الحجرية ، فإنه لا يشير إلى وعي جمالي ورغبة في التخلص من هموم النفس ، إنما إلى استمرار الشعائر والمعتقدات الدينية القديمة [2]، كما أن طقس الجماجم في تل الرماد في سوريا الذي يعود إلى الألف الخامسة قبل الميلاد، والتماثيل ثنائية الجنس المكتشفة في جبيل، وبعض التماثيل الصغيرة النسوية الموجودة في فلسطين التي تمثل الربة الأم، كلها تشير إلى طقوس عقائدية[3]، ولا تحمل أيّ بعدٍ جمالي مُدرك من قبل صانعها. ونستطيع القول إن كل المظاهر الفنية لثقافة لمدينة

---

[1] حول الدلالات السحرية والدينية لرسوم الحيوانات على جدران الكهوف أنظر :

ميرسيا إلياد : تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية ، الجزء الأول ، ترجمة عبد الهادي عباس ، دار دمشق : دمشق ، طبعة أولى ، 1987 ، ص 30 – 31 .

ميرسيا إلياد : تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية ، الجزء الأول ، مرجع سابق ، ص 20- 30.

[2] ميرسيا إلياد : تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية ، الجزء الأول ،مرجع سابق ، ص 39 – 40 .

[3] ميرسيا إلياد : تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية ، الجزء الأول ، مرجع سابق ص 64 – 65 .

جـرش الـتي ترجـع إلى (6770 – 6850 ق . م) مـن تحصـينات وأبنيـة ضـخمة إلى احتفـالات شعائرية ، يمكننـا تفسيرها تفسيراً دينياً لا جمالياً .كمـا أن إقامة المعابد على رؤوس التلال تعني دلالة رمزية أخرى للمعبد مستمدة من التل الذي يُقام عليه باعتباره سرة الأرض ، والمكـان الـذي نشـأ منـه الخلـق [1]. ولهـذا لا غرابـة أن تحشـد في المعبـد كـل الرموز والتماثيل والنقوش والزخارف التي تعزز مفهوم الجلال لدى أفراد الجماعة الإنسانية التي يمثلها المعبد بجلاله المادي والروحي معاً .

أما بالنسبة لأدوات الزينة فقد بلغت من الغنى لدرجة أن إنسان العصر الحجري قد استخدم كمية كبيرة من الألوان بلغت سبعة عشر لوناً [2]، ويمكننا الإشارة إلى أن الرجل لم يكن أقل اهتماماً بالزينة من المرأة، وأن الزينة بأدواتها وطرائقها المختلفة كواحدة من أهم الدلالات المادية على طبيعة الوعي الجمالي – تلك التي كانت حاضرة في الوجوه والأيدي والأرجل وتسريحات الشعر، وفي الأزياء والأقنعة والأسلحة – لم تكن دالة على وعي جمالي بل إن الزينة ارتبطت بالمركز الاجتماعي للفرد، فكلما كان المركز الاجتماعي أكبر، كانت الزينة أكبر، ذلك أن اللون والأدوات المادية المستخدمة بالزينة تعطي الفرد سواءً كان امرأة أم رجل هيبة وقيمة .

إنّ ما يختزنه الشكل الفني من قدرات تمثيلية تجعله قادراً على استيعاب مجمل النشاط البشري بدلالاته المختلفة، دون أن يفقد ماهيته الجمالية. و امتلاكه للقدرة الاستبدالية – التي تعني بالتحديد استبدال الذات والموضوع بالشكل، – وذلك عبر التجسيد والاختزال، جعل منه أداة تعبيرية قادرة على تبليغ الرسائل والعبارات التي أراد الرجل الأول إيصالها لمعاصـريه، فالأصـنام والأوثان في تمثيلهـا للآلهـة القديمـة، وفي اسـتبداله إياهـا بالحجـر أو الفخار أو المعدن متشكّلاً بهيئة ما. فالصنم ليس هو الإله في الأصل، وإنما هو تمثيل له أو

[1] ميرسيا إلياد : المقدس والعادي ، ترجمة : عادل العوا، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 2009 ، ص : 76

[2] ميرسيا إلياد : صور ورموز ، ترجمة : حسيب كاسوحة ، وزارة الثقافة ،دمشق ، 1998 ، ص 37 – 38 .

لقوّته الروحانية، لكن السلطة الاستبدالية تجعل الصنم، مع ترسّخ شكله في الأذهان والنفوس، هو الإله نفسه أو إنه بيت الإله وصورته. أي أنّ الصورة حلّت محلّ الأصل دون أن تلغيه بالضرورة. وقد يكون للصورة أحياناً، بما فيها من تعميم وتجريد وتجسيد واختزال، أهمية أكثر من الأصل نفسه الذي أرادت التعبير عنه ، وقد ترتّب على سلطة الشكل تلك أن يكون للفنان الذي ينتجه أو يبدعه سلطة خاصة بين أبناء العشيرة ، إن فنان العصر الحجري القديم عندما كان يصور حيواناً على صخرة ، كان ينتج حيواناً حقيقياً، ذلك لأن عالم الخيال والصور ، ومجال الفن والمحاكاة المجردة لم يكن ممكناً بعد ، لذلك لأنه رأى في إحداهما استمراراً للآخر.

إن فنان العصر الحجري يتخذ من الفن الموقف ذاته الذي اتخذه الرجل الهندي الأحمر –كما أخبرنا ليفي بريل – عندما همس تعليقاً على فنان يرسم الطبيعة في أماكن تواجد الهنود الحمر : (إنني أعلم أن هذا الرجل قد وضع كثيراً من ثيراننا البرية في كتابه، لقد كنت هناك عندما فعل ذلك، ومنذ ذلك الحين لم تعد لدينا ثيران)[1] بل لعلّه يكون أصل السلطات كلها.

فالفنان ليس مجرّد صانع للصور والأشكال فحسب. إنه الساحر والكاهن أيضاً. فهو القائم بأمر الفنّ والسحر والدين، وبناء القبور ونحت الأصنام، فضلاً عن أداء الرقصات الدينية ؛ أي أنه القائم على الجماليات الكبرى المتعلّقة بالمعبد والطقوس والآلهة والكائنات الخفية.

أما الجماليات الصغرى، مما يتعلّق بالزينة والزخارف والنقوش، فهي من شأن أبناء العشيرة عامة، ولاسيما النساء منهم. حيث نجد نوعين من الفنّ، يتكاملان في التعبير عن حياة الجماعة البشرية في تلك العصور: نوعاً دينياً يقوم به الرجال غالباً ويرأسهم الفنان

[1] أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، الجزء الأول ، ترجمة فؤاد زكريا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر : الإسكندرية ، طبعة أولى ، 2005 ، ص : 18 -19

الساحر الكاهن، وآخر دنيوياً تقوم به النساء، لعلّه يكون جزءاً من الأعمال المنزلية، وقد لا يخلو من أبعاد دينية أو سحرية. وكأنّ ثمة تقسيماً للعمل الجمالي بين الرجل والمرأة من جهة، وبين الفنان الساحر ورجال العشيرة من جهة أخرى[1] .

ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ معظم الفنون التي نعرفها اليوم كالرقص والموسيقا والرسم والغناء والنحت والزخرفة والعمارة كانت من انتاج عصور ما قبل التاريخ ، إلا أن من أنتجها لم يكن مقصده تطوير الفن، بل أنتجها باعتبارها ذات مدلولات سحرية دينية اجتماعية لها تعاويذها وتراتيلها ومروياتها السردية التي لم يقيّض لها أن تصل إلى عصر الكتابة ، لقد كان الفن هو الحامل الأول للوعي الجمالي في عصور ما قبل التاريخ، وهو مصدرنا الوحيد في التعرّف على الحضارة القديمة في جميع أبعادها، فليس في متاحف التاريخ أثر يخبرنا عن حضارة العصر الحجري سوى الفنّ بمعناه الأوسع .

وخلاصة القول إن البشرية في مرحلة الفن بوصفه حاملاً للقيمة الجمالية لم تمايز بين القيم النفعية والأخلاقية والدينية والعلمية ، وهذا يعني أن علاقة الإنسان الجمالية بالعالم لم تتخذ شكلاً مستقلاً في الوعي ، وكان هذا التوجه القيمي مبهماً وشديد العمومية ، وكانت التقويمات غامضة وتشير إلى صفتي جيد وسيئ ، أما الألفاظ التي اكتسبت فيما بعد معنى خاصاً استعمالياً أو انتفاعياً أو أخلاقياً أو دينياً كانت في البداية مجرد كلمات مرادفة للجيد أو السيئ ، وهذا يدل على أن القيمة النفعية هي أقدم القيم لارتباطها ببقاء الإنسان ووجوده الاجتماعي وتطوره .

2. تجسد الجمال من خلال الأسطورة :

تُعدُّ الأسطورة الحامل الثاني الذي اختزن التجربة الجمالية- الإنسانية، فإذا كان الفنّ قد حفظ تلك التجربة مادياً، فإنّ الأسطورة قد خلدتها لغوياً على الرغم من الاختلاف

[1] أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، الجزء الأول ، مرجع سابق ، ص : 37 – 38 .

بين الفنّ والأسطورة، فإنّهما يشتركان بالتصوير الحسيّ للظواهر والأشياء والمعاني والمفاهيم. الأمر الذي جعل من الأسطورة عملاً فنياً في أحد مستوياتها. إنها أدب سردي ديني تخييلي وتصويري في آنٍ معاً ، فالأسطورة، بهذا المعنى، محاولة تأملية في الوجود والكون والمجتمع، ولكن بلغة سردية تصويرية، أي بأدوات غير منطقية أو فلسفية.

لقد مر التفكير الأسطوري في عملية اكتشافه للقيمة الجمالية بمرحلتين :

1. المرحلة الأولى: واجه فيها الإنسان – دون أي عون – قوى الطبيعة الغاشمة، وفي هذه المرحلة لم يجسد للإنسان البدائي في هذه القوى أي بعد جمالي أو نظام، لأنه لم يكن قادر على سبر أغوارها ، ومعرفة حقيقتها .
2. المرحلة الثانية: بدأ الإنسان في معاينة ظواهر الطبيعة ليكتشف نظامها وقوانين حركتها لكشف ملامح الجمال في حركتها وسكونها .

إنّ لغة الأسطورة السردية التصويرية في المرحلة الثانية قد أسهمت في بلورة القيم والمفاهيم الجمالية على نحوٍ غير معهود في الفنون المادية عامة. ففي الأسطورة نلحظ القيم والمفاهيم الجمالية وقد تمثّلت بشخصيات إلهية أو نصف إلهية، وملائكية أو شيطانية، وإنسانية أو حيوانية، وشخصيات مختزلة أو مركّبة؛ مثلما نراها وقد تمثّلت بظواهر وأشياء طبيعية أو اصطناعية، أرضية أو عُلوية أو سُفلية؛ أي أننا لن نجد مفاهيم أو تصورات جمالية نظرية أو مجرّدة ، إننا أمام بشر وآلهة وكائنات من لحم ودم، ولكنها تمثّل هذه القيمة الجمالية أو تلك ، فإذا كانت تلك الفنون تقدّم أطيافاً من الجماليات المادية والاجتماعية، فإنّ الأسطورة تشتمل على قطاع واسع من الجماليات الكلية والجزئية، والظاهرة والخفية، والطبيعية والإنسانية.

لقد طرحت الأسطورة عدداً كبيراً من القيم الجمالية، كالجمال بمستوياته وتفرّعاته وموضوعاته المتباينة، والقبح بكلّ تجلياته السلوكية والبشرية والشيطانية والألوهية أيضاً؛ وكذلك الجلال والبطولة والسموّ والتراجيدية والفظاعة... إلخ. ونحن إذ نذكر تلك القيم

بأسمائها العامة نعي أنّ هنالك اختلافات جوهرية أو عرضية بين هذه الأسطورة أو تلك على مستوى القيمة وطبيعتها ومعانيها. فالجمال في الأسطورة الشرقية مثلاً غيره في الأسطورة الفرعونية، وهو غيره في الأسطورة اليونانية أو العربية، وعلى الرغم من كثرة الدراسات العلمية التي تناولت الأسطورة على مختلف الأصعدة، فإنّ نصيبها من الدرس الجمالي هو الأقلّ غنىً[1].

ففي الأسطورة الشرقية مثلاً سوف نواجه العديد من الشخصيات الألهية الجلالية، فنحن نلمح في الأسطورة العراقية (جلجامش) صفة العظمة والسلطة المطلقة والجلالة في الإله الأب و«آنو» إله السماء (ولما استمع آنو الجليل إلى شكواهم دعوا ارورو العظيمة يا ارورو انت التي خلقت هذا الرجل انليل فأخلقي الآن غريماً له يضارعه في قوة القلب والعزم)[2]، و«إيا» إله الحكمة، وكذلك الشخصيات الألوهية والإنسانية البطولية مثل الإله مردوخ والبطل جلجامش وصديقه أنكيدو؛ وهي شخصيات تمتلك القدرة المتفوقة بدنياً ومعنوياً لكي تدافع عن الوجود الكوني والإنساني ، أما إذا بحثنا عن الشخصيات البطولية– التراجيدية في الأسطورة الشرقية فسنجد شخصيات مثل دمّوزي السومري، وتموز البابلي، وبعل الكنعاني، وإذا أردنا الجمال الذي يخفي وراءه دهاءً ، فسنجد في أسطورة جلجامش شخصية عشتار التي أرادت الانتقام من جلجامش لرفضه إغواءها فطلبت من أبيها أن يصارع الثور السماوي، وقد كشف جلجامش قبحها وجمالها الزائف (أي خير سأناله لو تزوجتك، أنت، ماأنت إلا الموقد الذي تخمد ناره في البرد ، أنت كالباب

---

[73] تعتبر دراستنا حول أهمية الأسطورة والرمز في فهم الواقع خطوة في طريق الاهتمام بالجانب الأسطوري ، انظر:

عباس ، بشرى : الرمز والأسطورة بين فرويد وريكور (دراسة في آليات التأويل) ، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ، المجلد 40 ، العدد 6 ، 2018 .

[2] باقر ، طه : ملحمة كلكامش، دون دار نشر، وتاريخ نشر ، ص 40 .

الناقص لا يصد عاصفة ولا ريحاً)[1] ، أما في الأسطورة المصرية فإن أوزوريس ستسقط في صراعها من أجل الحياة ، أما الشخصيات الألوهية الجميلة من مثل «إنانا» السومرية أو عشتار البابلية أو «عناة» الكنعانية أو إيزيس المصرية فإنها تعزز الوجود والحياة والطبيعة . أما القباحة بمستواها الفظيع فنجد تمثيلاً لها في شخصيات ألوهية وشيطانية وحيوانية كالإلهة أريشكيجال الرهيبة حاكمة العالم السفلي، وزوجها «نرجال» الذي يعادل إبليس التوراتي، وأيضاً التنين المريع «لوياثان»، والأفعى ذات الرؤوس السبعة **{شالياط}** .

أما الأسطورة اليونانية فكانت الأوضح تمثيلاً للوعي الجمالي، لاشتمالها على مجمل قطاعات الحياة ومستوياتها ، والتعبير عن هذه المستويات بمقولات وأحكام جمالية وشخصيات تمثل مختلف هذه المقولات ، ففي العالم السفلي حيث الفظاعة والقبح يوجد كلب الجحيم وملاح الجحيم ونهر الجحيم المسموم ، وإله الجوع ، وآلهة الجحيم بيرسفوني التي تزين شعرها بثعابين مخيفة ، وقد مثل الحكمة الإله زيوس ذو الوقار واللحية الطويلة البيضاء ، ومثل لإله الحرب بإله شجاع غليظ القلب ، أما على مستوى الجمال فتبرز شخصية أفروديت وفينوس بارعتا الجمال وشديدتا الفتنة ، ومن ناحية تجسيد قيم المروءة والشجاعة تبرز شخصية أخيل وبرومثيوس وسيزيف ، أما إله الكروم والخمور ديونيسيوس، فيكفي أن نذكر ألقابه التي يناجى بها، من مثل «المزهِر» و«المثمِر» و«المورِق» و«اليانع» و«الخيّر» و«المخلِّص» و«المحرِّر» و«المغنّي»، حتى تتأكّد خصائصه النفعية والجمالية معاً. فهو إله ريفيّ ربيعيّ يمثّل الجمال في جانبه اللطيف المؤنِس والبهيّ المبهج الذي يجلب المنافع والمسرّات بالفواكه والخمور. وأيضاً بالموسيقا التي يعدّ هو أحد آلهتها إلى جانب أبوللون. أما الفرق بين الإلهين على مستوى الموسيقا، فيؤكّد التباين بين قيمتيهما الجمالية؛ إذ تتسم موسيقا ديونيسيوس بالرشاقة والحيوية والمرح، والانتقالات الحادّة والإيقاعات الصاخبة، بما يتناسب والاحتفالات الجماعية اللاهية، تتسم الموسيقا التي يرعاها أبوللون،

[1] طه باقر : ملحمة كلكامش ، مرجع سابق ، ص 61 .

في المقابل، بالهدوء والرزانة والتماسك والوقار، بما يوحي بالعظمة والفخامة، وذلك لارتباطها بأغاني النصر وأناشيد البطولة .

يمكننا القول إن الأسطورة حاولت تفسير الظواهر الطبيعية والاجتماعية والسياسية بلغة جمالية ، فشخصية أدونيس الألوهية ، في الأسطورة الشرقية التي تفسر دورة الحياة بأسمائه وهيئاته المتعددة كدمّوزي وتموز وبعل وأوزريس، هو إله ذو حظوة دينية عليا ، بتمثيله قوى الخصب والربيع، يسقط تراجيدياً في صراعه مع قوى الجدب، باختلاف رموز تلك القوى، ليغيب ستة أشهر في العالم السفلي، ثمّ ينبعث أوائل الربيع، فتقام لانبعاثه الطقوس الجماعية الدينية بما فيها الاحتفالات الصاخبة ، دلالة على أنّ إلهاً جليلاً عاد كي يحيي الأرض بعد موتها لستة أشهر خلت.

وغالباً ما تختلف القيم الجمالية للإله في حال انتقاله من حضارة إلى أخرى ، فأدونيس الذي مثّل الجمال والربيع والخصب من الناحية الجمالية في الحضارة الشرقية، عندما انتقل إلى الحضارة اليونانية تغيرت صورته وقيمته ، فأصبح إلهاً هوائياً تتصارعه الرغبات وتتنافس عليه ربات الإغواء إلى أن يغدو صريعاً في إحدى مغامراته غير مأسوف عليه، على عكس أدونيس الشرقي الذي تقام له الاحتفالات والطقوس عندما يعود من موته في الربيع، إنّ ما حدث لقيمة أدونيس الشرقيّ من تغييرات جوهرية، في هجرته النَّصّية، حدث أمر مثيلٌ له مع أوروبا، ولكن على نحو معاكس. فأوروبا الفتاة الجميلة البيضاء، ابنة الملك الفينيقيّ أجينور، وأخت البطل قدموس، اختطفها زيوس كبير الآلهة، في الأسطورة اليونانية، بعد أن تنكّر بهيئة ثور ضخم، ثمّ تزوّجها وأنجب منها ثلاثة آلهة ذكور، فأكرمها بأن منحها ثلاث قدرات أو هدايا تمنع عنها أيّ شرّ، فضلاً عن إهدائها جزيرة كريت لتكون السيدة المطلقة فيها. أي أنّ أوروبا قد تحوّلت من مفهوم الجمال الإنساني اللطيف إلى مفهوم الجلال الألوهي السامي، ومن كونها ابنة ملك إلى زوجة كبير الآلهة، ومن فتاة مخطوفة، أو سبية، إلى سيدة مطلقة الصلاحية في جزيرة كريت.

لقد تساوقت الأسطورة والفنّ، وتكاملا، في هذه المرحلة، للتعبير عن الوعي الجمالي الإنساني، مما أعطانا صورة وافية عن المشاغل المعيشية والاجتماعية والجمالية، للحضارات التي نشأت في الآلاف الثلاثة قبل التقويم الميلادي، في الشرق والغرب على السواء. حيث شهدت تلك الحضارات الكثير من المسلّات والتزيينات والنقوش والأختام الأسطوانية واللوحات الفسيفسائية، علاوة على التماثيل المختلفة الأحجام للآلهة وأنصافها، وللأبطال والمردة، وللمحاربين والصيادين والرعاة والزُّرّاع، والأمهات والحوامل والعذراوات الممشوقات... إلخ.

بعض التماثيل جسّد الجمال والجلال، وبعضها الآخر جسد القباحة والفظاعة، وأخرى جسّدت الصراع الدرامي والتراجيدي بين قوى الخير والشرّ، والخصب والجدْب، والنظام والفوضى، فالنّصب البابلي الذي يجسّد الصراع الدرامي- الذي حدّثتنا عنه الملحمة- بين جلجامش البطولي- الجليل وثور السماء الرهيب؛ حيث نجد جلجامش وهو يشطر ثور السماء نصفين، وقد أمسك بيديه قائمتَي الثور الخلفيتين، واضعاً قدمه الأيمن على خرطوم الثور، والأيسر على كاهله. كلّ ذلك في مشهد صراع بطوليّ مهيب ومؤثّر؛ ومن مثل النقش اليوناني الذي يجسّد الصراع التراجيدي بين الفتى الصياد أكتيون وكلابه الخمسين التي انقضّت عليه تنهشه وتُرديه قتيلاً، بعد أن حوّلته الإلهة أرتميس إلى وعل، عقوبة له بسبب استراقه النظر إليها، وهي تستحمّ عارية. حيث يُبرز النقش الفتى الجميل وهو يصارع الكلاب المفترسة دونما جدوى. ففي حين ينشب أحد الكلاب مخالبه في كتف أكتيون وذراعه الأيسر، ينشب كلب ثان أنيابه في صدره وبطنه، وينشب آخر مخالبه في أعضائه التناسلية، وهو يتهاوى رويداً رويداً، محاولاً أن يصدّ الكلاب عن وجهه بذراعه الأيمن.

وكذلك التمثال البرونزي الذي يجسّد الجلال القاهر في إله الآموريين « آمور» الذي يعود إلى القرن الثامن عشر قبل الميلاد، حيث نجده بأربعة وجوه، وقد تمظهر بغطاء رأس

صدفيّ ثقيل، والتحفَ بجلباب سميك مهدّب، شُكِّل من عدّة أشرطة أو طبقات أفقية محزّزة، تدور حول كتلة التمثال بإيقاع متناظر ومنتظم، كما تسلّح «آمور» بهراوة غليظة حادّة الرأس، ووطئ بقدمه اليسرى شكل كبش مضطجع[1] ؛ أما تمثال زوجته، وهو من البرونز أيضاً، فبدا أمْيل إلى الجمال الحنون منه إلى الجلال القاهر، بالرغم من أنها ذات وجوه أربعة مثل زوجها تماماً. غير أنها تلبس إزاراً طويلاً دونما أكمام، مخطّطاً بخطوط شاقولية وأفقية متناظرة وليّنة، وتحمل بكلتا يديها جرّة الماء، من فوق السرّة إلى ما دون الثديين، دلالة على الخصب والأمومة، كما أنّ في وجوهها هدوءاً لا نلحظه في وجوه زوجها الذي جاء تمثاله بوضعية الواقف المتحفّز، بخلافها هي، حيث تجلس هادئة مستقرّة على مقعد عريض مكين. أما الوجوه الأربعة فـ «ربما كانت تعبيراً شكلياً عن سطوته على جهات العالم الأربع، إذ اختصّ كلّ منها بجهة من الجهات الجغرافية المعروفة، أو هي بمثابة التشفير عن قدرة الإله المعرفية، فباستطاعته رؤية جميع الأشياء بأيّ اتجاه من اتجاهات البوصلة.»[2]

غير أنّ الجلال في تمثال «آمور» لا يتأتى من الوجوه الأربعة، بقدر ما يتأتى من الملامح القاسية الخشنة في تلك الوجوه ذات اللحى الكثّيفة، ومن تلك الهيئة المرعبة في وضعية الواقف المتحفّز، والهراوة الغليظة الحادّة باليد، والكبش تحت القدم؛ فالوجوه الأربعة نفسها في تمثال زوجته أوحت إيحاءاً جمالياً مغايراً، عما أوحت به وجوه الإله الزوج. ومما يلفت النظر في النُّصب والنقوش والأختام الأسطوانية هو ذلك الميل الكبير إلى تحقيق التناظر، بطرائقه الكثيرة المختلفة بين الخطوط العمودية والأفقية والأشكال الهندسية وحركات الأشخاص وأحجامهم وتوزيعهم. وقد يصحّ القول إنّ التناظر سمة الفنون التجسيدية في الحضارات الشرقية القديمة؛ إذ قلّما نجد نقشاً أو ختماً أسطوانياً يخلو منه.

---

[1] زهير صاحب : مملكة الفن دراسة في الحضارة العراقية ، دار الجواهري : بغداد ، 214 ، ص : 291 .

[2] زهير صاحب : مملكة الفن دراسة في الحضارة العراقية ، مرجع سابق ، ص : 3 – 29 .

بل إنّ فنّ النقش، والزخرفة منه خاصة، يقوم أساساً على التناظر الذي بدا وكأنّ تلك الحضارات قد اكتشفته، واكتشفت قيمته الجمالية في التعبير عن مكنوناتها الروحية والوجدانية؛ الأمر الذي يسمح لنا بالقول إنّ التناظر هو أساس الجمال فيها ، ففي أحد الأختام الأسطوانية السورية القديمة نلحظ التناظر متحقّقاً بين أشخاص خمسة: أسد واقف على قائمتيه الأماميتين ينشب أنيابه برقبة ثور واقف على قائمتين أماميتين أيضاً، وخلف الثور امرأة تحاول تخليصه من أنياب الأسد، وخلف الأسد رجل وامرأة بهيئة ثور يحاولان شدّ الأسد عن الثور، بما يوحي بالصراع الدرامي والتراجيدي معاً.

ويمكننا القول إنه إذا أسهم الفن في منح الإنسان جهازاً قيمياً ثنائي الدلالة بين النافع والضار، فإن الأسطورة قد شخصت ظواهر الطبيعة وأضفت عليها طابعاً إنسانياً فقرنت الشمس والنور بالخير، والليل والظلمة بالشر، وهكذا اكتسبت الظاهرات الكونية صفة أخلاقية، وقد اشتملت التقويمات الأسطورية ناحية جمالية، فما كان نافعاً وخيراً ومقدساً عد جميلاً، وما كان ضاراً وشريراً ورجيماً وخصماً للإنسان عد قبيحاً .

3. الأدب بوصفه حاملاً للمضمون الجمالي :

يعتبر الأدب الحامل الثالث للجمال والنزعة الجمالية ، وهو الأكثر تمثيلاً وإفصاحاً عن الوعي الجمالي من غيره من الفنون المادية والأساطير ذات الموضوعات والشخصيات الألوهية، بسبب قدرته على الإفصاح عن المضمون الجمالي من خلال طواعية اللغة الناتجة عن الطبيعة اللغوية، كما أنه يتفوّق على الأسطورة، بانصرافه إلى الشأن الإنساني- الاجتماعي على نحو مباشر وموضوعاته الحياتية وشخصياته الإنسانية وقضاياه الاجتماعية تمكّنه من استيعاب الواقع والعالم جمالياً بالشكل الأكثر تمثيلاً وإفصاحاً .

ومع أنّ موضوعة التداخل بين الجمالي والديني ذات حضور في الأدب في بداياته الأولى، شأنه شأن الفنون عامة، فإنه يمكن القول إنّ الأدب كان الأسرع في التخلص من ذلك التداخل، لتمثيله المباشر لما هو حياتي من جهة، ولكون الأسطورة قد حملت عنه

مؤونة الخطاب الديني العام من جهة أخرى. أو لنقل إننا أمام نوعين من الخطاب اللغوي الجمالي: خطاب ديني عام اختصّت به الأسطورة، وخطاب دنيوي خاصّ تفرّد به الأدب.

على الرغم من ندرة ما وصلنا من الأدب، من عصور الكتابة الأولى؛ لتأخّر تدوينه عن تدوين أساطير الآلهة وتواريخ الملوك والقادة، لأسباب تتعلّق بأهمية ما يجب تدوينه، في تلك المرحلة من تاريخ الكتابة، فإنّ ما وصلنا كافٍ للقول إنّ الوعي الجمالي لم يجد أكثر تمثيلاً له، وأكثر تعبيراً عنه من الأدب؛ وهو كاف أيضاً للقول إننا أمام أدب قائم بذاته، يتفرّع إلى أدب سردي يستعرض مختلف جوانب الحياة العامة، ولاسيما منها حياة الملوك والأبطال؛ وإلى أدب آخر غنائي؛ يركّز على الشأن الخاصّ، في علاقة الفرد بما حوله. وكلّ من الأدب السردي والأدب الغنائي معْنيّ برصد الجماليات والأذواق العامة والخاصة في المجتمع والفرد، مثلما هو معنْيّ بالأحداث والأشخاص والمشاعر.

لقد خلّف لنا الشرق القديم عدداً لا بأس به من الملاحم الأدبية التاريخية، كجلجامش، وأقهات وكرت، وملحمة إرّا وملك كلّ الديار[1]...، مما يرتبط بصراع الإنسان الدرامي والتراجيدي مع مختلف القوى الوجودية والطبيعية والاجتماعية، ومما يرتبط أيضاً بتحقيق الذات عبر الخلود أو السطوة أو الحكمة أو البطولة؛ كما خلّف لنا أشكالاً متنوعة من الأدب، من مثل أدب الحكمة والأمثال الشعبية، وأدب المحاورات بين صديقين أو بين عاشقين أو بين السيّد والعبد؛ وأدب المناظرات الهجائية بين مختلفين متخاصمين، يستعرض كلّ منهما محامده ومثالب الآخر .

ثالثاً : ماهية التجربة الجمالية :

إن فكرة التجربة الجمالية التي تنبعث أساساً من فردانية الإدراك الإستيطقي – لها تاريخها الطويل، إلا أن التأكيد عليها لم يكن قبل القرن الثامن عشر، ذلك أن الفكر

[1] فاروق إسماعيل : ملحمة ارا وملك كل الديار ، دار جدل : حلب 1998 .ص 19 – 40 .

البشري ظل ينظر إلى الفن عبر تاريخه الطويل – وحتى في عصرنا الحاضر – على أسس غير إستيطيقية، فقد كان الفن يُبجَل على العموم من أجل منفعته الاجتماعية، أو لأنه يبث في النفوس معتقدات دينية، أو لأنه يجعل الناس أفضل من الوجهة الأخلاقية أو لأنه مصدر للمعرفة، ولعلنا ندرك تماماً أن قيمة الفن كانت تقدر في كل هذه الحالات السابقة بناءً على ما يؤدي إليه العمل الفني من نتائج على المستويات كافة، وقد حدث في القرون الأخيرة – وتحديداً في القرن الثامن عشر – تحول ملحوظ نحو الاهتمام بالأهمية الإستيطيقية للفن ، ومن أهم أسباب ذلك التحول الهائل في قيمة الفن هو هذا التغير الذي طرأ على مركز الفنان وأهميته في المجتمع ، فقد أخذ الفنان يزداد انفصالاً عن أفراد مجتمعه، ولم يعد ينظر إليه على أنه واحد من بين الصناع الآخرين، كما في المجتمع اليوناني والوسيط، وإنما أصبح ينظر إليه – كما أصبح هو ينظر إلى نفسه – على أنه مميز عمن حوله بفضل قدراته الخلاقة أو عبقريته، وفضلاً عن ذلك فإن نشاطه الإبداعي أصبح منفصلاً عن الوظائف الأخرى للمجتمع، ولعل أبلغ الأمثلة على ذلك تجسد في الموسيقا، فطوال التاريخ الاجتماعي كانت الموسيقا فناً تابعاً لأوجه النشاطات الأخرى، أي أنها كانت أناشيد للعمل وموسيقا شعائرية دينية وأغانٍ للحرب ، وكان من الشائع تسخيرها لخدمة الدين، حيث كانت تستخدم لأغراض العبادة والاحتفالات، وقد قال الموسيقي الألماني يوهان سباستيان باخ[1] تأكيداً على هذا المعنى: إنه كان يكتب الموسيقا لينشد المدائح في الله، ولكن الموسيقيين ازدادوا ميلاً طوال القرن الثامن و التاسع عشر إلى كتابة موسيقا بريئة عن غايات نفعية ، و يقصد منها أن تُتذوق لذاتها، وأصبحت الموسيقا التي لا تخدم أي غرض هي تطور حديث نسبياً من الوجهة التاريخية، كما أن هناك عدداً من القوى الاجتماعية والحضارية عملت على عزلة الفنان، ففي القرن الثامن والتاسع عشر –

[1] مؤلف وملحن موسيقي ألماني ، ولد عام 1685- 1750 ، يعتبر أحد أكبر عباقرة الموسيقا الكلاسيكية في التاريخ الغربي

قرن الثورة الصناعية – أخذ الفنان ينفر من قبح المجتمع الصناعي بما فيه من مدن صناعية كئيبة ومدن مزدحمة قذرة ، وهو في الوقت ذاته أخذ يرفض ضغوط المجتمع الجماهيري التي تفرض على الفنان أن يلبي قيم الجماهير بإنتاج فن هابط يتلاءم مع متطلبات الجماهير .

إن مثل هذا التجانس مع الجماهير، وهذا القبح الذي أنتجه المجتمع الصناعي خنق الحالة الفردية عند الفنان، تلك الحالة التي تساعده على إبداع أعمال جديدة جريئة فزادت في عزلته التي أسهمت في خلق كمية من الأعمال الفنية التي لا يوجد لها إلا جمهور قليل، فأصبح النشاط الفني – للموسيقا والتصوير الحديثين على سبيل المثال – موضوعاً للازدراء من قبل المجتمع، ويقابل بالتجاهل، ونتيجة لهذه الظروف أخذ يبرز فهم جديد للفن وهو أن الفن يوجد لمجرد الاستمتاع به لذاته، فله قيمته في ذاته، وليس له أن يخدم أهداف الدين أو الأخلاق أو المجتمع بوجه عام، وأشهر تعبير عن هذه النظرة يتمثل في الحركة المسماة بالفن لأجل الفن، التي ازدهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فهذه الحركة كانت تؤكد أن الطريقة الوحيدة للنظر إلى الفن إنما تكون من خلال الإدراك والوعي الإستيطيقي .

ولكن كيف يتم الوعي الاستيطيقي للموضوع الجمالي ؟

إن أول ما يلاحظه المراقب العادي للتجربة الجمالية هي الصلة الوثيقة المتلقي بموضوعه الجمالي، و أن العمل الراقي جمالياً هو العمل الذي يستطيع أن يفصل متابعه عن عالمه الواقعي ويلحقه بعالم مفترض ، وعلى الرغم من أن المتلقي لا يهتم بتاريخ الموضوع الجمالي، إلّا أن تاريخ العمل يكون حاضراً في التجربة الجمالية إضافة إلى الوعي والتاريخ الجماليين للمتلقي، ذلك أن المتلقي يخوض التجربة الجمالية حاملاً معه كل تاريخه الفني ومعرفته ومعتقداته، وقد تكون هذه المعرفة متعلقة بالموضوع ذاته فتثير مشاعر متعلقة بظروف العمل ذاته، فعندما نقرأ قصائد أبي فراس الحمداني المعروفة باسم الروميات، فنحن نعلم تماماً أنها كانت مترافقة مع ظروف الأسر ، وأنه على صلة بحاكم حلب ..، وقد يثير

الموضوع ذكريات متعلقة بتجارب المتلقي السابقة فتكون الذكرى شيء يضيفه المتلقي للأثر .

ولفهم التجربة الجمالية على حقيقتها نعود للتجارب التي قام بها عالم النفس إدوارد بلو، والتي بحث فيها الطرق المختلفة التي يستجيب بها الناس جمالياً للون، وسنقف عند نوع واحد من الاستجابة وهو الاستجابة الترابطية[1] :

ففي هذا النوع من الاستجابة كان إدراك اللون مصحوباً بفكرة أو صورة لموضوع معين مرّ في تجربتنا الماضية ، وكانت هذه الترابطات متنوعة إلى أبعد حد ، فكانت تشمل الشمس والأزهار والأحجار الكريمة والدم ، ويجد بلو نوعين من الترابطات :

1. يكون الترابط هو نغمة انفعالية قوية خاصة به، وتتميز عن نغمة الإحساس باللون ذاته، في هذه الحالة يستغرق الترابط انتباه المشاهد كله تقريباً، فيترتب على ذلك أن اللون يكاد يفقد تماماً مركزه في الوعي، أي أن المشاهد لا يبدي إلا انتباهاً ضئيلاً جداً باللون الذي يقتصر دوره على إثارة الترابط أو الذكرى، ثم يغيب بعد ذلك عن الأعين .
2. أما النوع الثاني من الترابط فيختلف عن ذلك كل الاختلاف ، فهو ذاك النوع الذي لا ينفصل فيه الترابط عن إدراك اللون بل يندمج فيه ، وهنا تقوى نغمة الإحساس باللون بفضل الترابط .

ويرى **{ بلو }** أن النوع الأول من الترابط مشروع جمالياً، لأن اللون لا يستخدم إلا بوصفه مثيراً للترابط الشخصي الذي يشد الانتباه، أما النوع الثاني من الترابط فلا يخرج عن المجال الجمالي، بل إنه من الممكن أن يزيد من القيمة الجمالية للإدراك، إذ إنه قد

[1] لقد عرضنا الدراسة كاملة انظر المبحث السادس من هذا الفصل

يضفي على اللون حياة ودلالة، كما أن الاندماج يحول دون تعريض طابع التجربة بذاته للخطر .

إن نظرية الترابط التي أثارتها دراسة بلو لا تتعارض مع التعريف المشهور للوعي الإستيطيقي المنزه عن الغرض؛ لأن هذا الترابط إذا أدى إلى دعم عملية تركيز الانتباه على الموضوع عن طريق الاندماج بالموضوع، فإنه سيمنحه مزيداً من الحيوية والدلالة، ولكن الموضوع يجب أن يمتلك خواص الموضوع الجميل، أما إذا اجتذب الانتباه إليه وابتعد به عن الموضوع فإنه سيقضي على الموقف الجمالي برمته .

ولتوضيح نظرية الارتباط سنفترض جدلاً أننا قدمنا لطلابنا أبياتاً من قصيدة محمود درويش أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي ليعلقوا ، ويسجلوا انطباعاتهم عليها:

في المساء الأخير على هذه الأرض نقطع أيامنا
عن شجيراتنا، ونعد الضلوع التي سوف نحملها معنا
والضلوع التي سوف نتركها ها هنا .. في المساء الأخير .
لا نودع شيئاً، ولا نجد الوقت كي ننتهي ..

كل شيء يظل على حاله فالمكان يبدل أحلامنا
ويبدل زواره . فجأة لم نعد قادرين على السخرية
فالمكان معد لكي يستضيف الهباء .. هنا في المساء الأخير
نتملى الجبال المحيطة بالغيم : فتح .. وفتح مضاد
وزمان قديم يسلم هذا الزمان الجديد مفاتيح أبوابنا
فادخلوا أيها الفاتحون ، منازلنا واشربوا خمرنا[1]

.....

[1] درويش ، محمود ، ديوان أحد عشر كوكباً ، الطبعة الرابعة ، دار العودة ، بيروت

ماذا سنتوقع من ردود مفترضة ، يمكن أن تكون استجابة أحدهم بقوله : لا أحب أن أسمع الناس يذكرون الخمر كأنه مشروب طبيعي لكل الناس، إن هذا الطالب لم يقرأ القصيدة بتعاطف كما يقتضي الموقف الجمالي، فهو لم ينجح في كبت آرائه في موضوع الدين التي وقفت حائلاً بينه وبين فهم الصور الجمالية في القصيدة، ولنفترض أن استجابة أخرى متوقعة من طالب متعاطف مع القصيدة، لكنه يتحسر على أمجاد العرب المسلمين سيقول أن عصر الفتوحات ولى، وأن عصر الهزائم أقبل يوم ترك العرب دينهم ، ويمكن أن نرى ردة فعل أخرى متعاطفة لطالب مشبع بمشاعر قومية يشكو من الضعف العربي، معللاً هذا الضعف بانشغالهم عن قضيتهم المركزية فلسطين، ويرى في القصيدة دعوة للوحدة العربية، مع أن القصيدة لا تقول عن الوحدة العربية ولا تقول كذلك عن العصر الإسلامي القديم شيئاً، إلا أنها تشي بمثل هذه الأفكار من خلال تضاعيف الكلام ، وقد يأتي طالب بتعليق لا علاقة له بالقصيدة بتاتاً فيتخيل رحلة له على جزيرة أرواد مع عائلته، وهو يصعد على برج قلعة الجزيرة ويرصد البحر كأنه يرصد المعركة .

وهكذا يتبين لنا أن تفاسير العمل الفني ووعيه قد تكون مرتبطة بالموضوع بشكل مباشر أو غير مباشر، وقد تكون غير مرتبطة بالموضوع أصلاً ، فلنتخيل رجلاً فرنسياً أو صينياً له خبرة فنية يشاهد لوحة مرسوم عليها باب كهف عليه خيوط عنكبوت وبجانبه بيض لحمامة تهم بالطيران ، وهو لا يعرف شيئاً عن قصة الهجرة النبوية، لن يكون تأثره وتعاطفه مع اللوحة وفهمه لها مثل الشخص الذي يعرف قصة الهجرة النبوية الشريفة من مكة إلى المدينة، ولكن لو أخبرناه القصة كاملة فلن يغير تعاطفه مع اللوحة؛ لأنه ببساطة لا يتبنى عقيدة تتعاطف مع هذه المعلومات ،ولكنه وبحكم خبرته الفنية، ومن خلال المعلومات المستجدة سيلاحظ العلاقة بين خيوط العنكبوت وبيض الحمام، وسيتفهم الضوء المنبعث من داخل الغار، كما أنه سيلاحظ تعاطف الحمامة مع الضوء المنبعث والتفاتتها نحو الداخل بحنو ودفء، وستختلف رؤيته لتلبد السماء بالغيوم، وانبثاق ضوء

الشمس من بينها بصعوبة، وكأنها على موعد مع ولادة جديدة للكون ، أي أن الإحساس العام بالصورة سيتغير ، نتيجة لتغير المعلومات عنها ، وهنا نستطيع تفهم الارتباط الذي يحدثه الوعي الإستيطيقي بين الذات الواعية والموضوع الإستيطيقي شريطة أن تنعكس المعلومات على ذهن المتلقي فيفهم اللوحة فهماً جديداً ، وقد لا تنعكس المعلومات الجديدة على إدراكه الجمالي فيظل إدراكه ووعيه الجمالي بعيداً كل البعد عن العمل ، وألا تندمج في استجابة المرء الجمالية .

رابعاً : قيمة التجربة الجمالية :

كثيراً ما يتم التساؤل عن قيمة التجربة الجمالية ، وهو في الحقيقة سؤالٌ ساذجٌ لا معنى له، لأن قيمة التجربة والوعي الجمالي تنبع من ذاتها لذلك فالناس العمليين كثيراً ما يتشككون في التجربة الإستيطيقية، ويعدونها تبديداً للجهد لا جدوى منه، ذلك أن التجربة الجمالية – بحسب رأيهم – هي أن تكبت الإدراك العملي والنفعي للموضوع الذي يستحوذ عليك ، وقد يؤدي ذلك – إذا ما استمر طويلاً – إلى تعطيل النشاط الهادف الذي يقتضيه منا العالم ، ولكن لنطرح سؤالاً على أولئك المشككين بقيمة التجربة الجمالية عن أهمية النشاط الإنساني الذي لا يخدم إلا هدفاً مقبلاً ما ، فهل الغرض من هذا النشاط إتاحة تجربة أخرى معينة تكون أداة لتجربة أخرى غيرها لا يستمتع بها لذاتها، بل نمارسها من أجل هدف آخر غيرها ؟ وهل يتمثل أنموذج الحياة البشرية المثلى بنظرهم في حياة كثير من عمال المدن في المجتمعات الصناعية الذين يؤدون عملاً لا يجدون فيه طرافة ولا يستمتعون به ، حتى يمكنهم هذا العمل أن يظلوا أحياء ليعودوا في الغد إلى نفس العمل الممل ؟

إن ما نود أن نقوله هو أن الجهد البشري العملي لا جدوى منه مالم يؤدِ في نقطة معينة إلى تجربة تكون طريفة وممتعة في ذاتها، وإن كثيرين ليصفون الناس المعاصرين بأنهم يستغرقون في الاهتمام بوسائل العيش إلى درجة يصبحون عاجزين عن تذوق القيمة

الكامنة في التجربة، ومع ذلك فإن غياب القيمة الإستيطيقية من الحياة كثيراً ما يكون نتيجة لتمسك المرء بالسعي إلى الكفاءة في العمل وترك الكلام الذي لا طائل منه جانباً، والحق أن أولئك الذين يلتزمون بهذا الأسلوب في الحياة هم من قصر النظر، بحيث لا يختبرون أسلوبهم هذا أبداً بطريقة نقدية ، وبالتالي لا يدركون قصوره أبداً ، ولا يدركون تفاهة الحياة إذا كانت مقتصرة على هموم الحياة العملية دون التأمل والعمل من أجل التأمل.

ولكن هذا لا يعني أن الوعي والتجربة الإستيطيقية متعارضتن تماماً مع التوجه العملي للحياة، بحيث نستبعد الفن والتجربة الإستيطيقية في ركن مظلم من حياتنا العملية، فعندما نعرف التركيب الكيميائي للماء ونميز فيه بين الهيدروجين والأوكسجين، فإننا نقوم بهذا الفعل على المستوى النظري والمخبري ، أما في الماء ذاته فهما بالطبع ممتزجان بلا انفصال، وبالمثل فإن الاهتمام العملي والاستيطقي يمكن أن يوجدا معاً في التجربة الواقعية، فقد يكون اهتمامنا عملياً كله وتشاركه نظرة استيطيقية شاردة ، صحيح أن النظريتين متعارضتان ؛ بمعنى أن تركيز الانتباه على إحداهما يقلل من الانتباه على الأخرى، غير ان الانتباه دائماً مسألة تتفاوت درجتها ومن الممكن أن تتحكم فيه أغراض متباينة في آن واحد ، ومن حسن الحظ أن الأمر في الحياة الواقعية هو كذلك ، إذ إن قدراً ولو ضئيلاً من العنصر الإستيطيقي يجعلنا في كثير من الأحيان نتحمل أعمالاً كانت تغدو بدونه منفرة إلى أقصى حد، كما أننا نستخدم الفن في جعل أدوات حياتنا اليومية العملية أكثر جاذبية للإدراك ، فمن واجبنا ألا نحكم على هذه مقدماً بأنها نافعة فحسب ، وبالتالي لا يكون لها حق في القيمة الإستيطيقية .

يمكننا المجازفة بالقول إن الوعي بأهمية التجربة الجمالية – ولو كان هذا الوعي بسيطاً – قد تبدى في المجتمعات البدائية ذاتها عندما كانت تزين أكثر الأشياء شيوعاً وتداولاً بحيث يبعث مرآها ولمسها متعة إلى جانب كونها مفيدة ، وكثيراً ما وجد علماء

الأنثروبولوجيا أن مثل هذا التزيين يخدم غرضاً اجتماعياً أو عملياً أو دينياً أيضاً، أي أنه نافع في الصيد أو الحرب أو الطقوس الدينية، غير أن هذا لا يقلل من أهمية العنصر الإستيطيقي، وإنما يدل على الطريقة التي يمكن بها إعلاء الحياة حين يعمل الإنسان على تلبية حاجاته الإستيطيقية وغير الاستيطيقية دون أن يستبعد واحداً منهما، وهناك علامات مشجعة على مثل هذا النشاط في الوقت الراهن في مجتمعنا الحديث، وقد تمثل في إنتاج أشياء نفعية تخدم حاجاتنا العملية، وتضفي عليها لمسة الجمال .

إن القيمة الجمالية تزداد عندما يكون المظهر الكامل للشيء، ولونه وشكله حافزاً مهماً في منفعته ، ويتضح ذلك في إنتاج الطائرات والسيارات، والأدوات المنزلية الفضية، والأثاث الحديث الذي ينحو منحىً جمالياً، وذلك يتجلى في العمارة الحديثة وفي بعض المباني المشيدة حديثاً ، سواء منها السكنية أم التجارية (برج خليفة، ناطحات السحاب الصينية والأمريكية مثلاً ، وقاطرات السكك الحديدية) .

أما لو رسمت على آلة الحرث التي يستخدمها الفلاح في حقله زخارف بلون وردي أنثوي باهت ، فإن ذلك لن يؤثر في عمل الآلة ، وستظل هذه الآلة تؤدي عملها بطريقة اقتصادية فعالة ، كما أنها ستجد منا إعجاباً بسبب فائدتها، ولكن سيكون هناك شيء مضحك في التباين بين وظيفتها في الحقل وبين مظهرها الأنثوي الذي لا يتناسب مع ما تقوم به من عمل. إذن ليس من الضروري أن تكون القيمة الجمالية للأشياء اليومية مجرد زخرف لا صلة لها بطبيعة الشيء، حتى نعطي التجربة الجمالية قيمتها الحقيقية ، ونبين أهميتها، بل إن مثل هذه الزخرفة كثيراً ما تكون ذات قيمة ضئيلة نسبياً إذا ما قورنت بهدفها النفعي.

خامساً : الطابع الزماني للتجربة الجمالية :

يذهب البعض إلى تقسيم الفنون إلى فنون **زمانية** يجري الاستمتاع بها خلال فترة زمنية قصيرة قد تستغرق دقائق كالاستمتاع بمقطوعة موسيقية أو ساعات كالاستمتاع الذي

يحدث في المسرح وقاعات السينما، أو أياماً حين تحاول استكمال قراءة رواية طويلة، وفنون **مكانية** كالعمارة والتصوير والنحت، وهي أعمال لا تمتد بالزمان إنما نغمرها مرة واحدة ونتذوقها مرة واحدة ، وفي آن واحد .

وهنا نود لفت الانتباه إلى خطأ التقسيم السابق، لأن الفنون كلها زمانية ، وأن هذا الطابع الزمني للتجربة الجمالية هو من أهم صفاتها، فلو لم تكن التجربة الجمالية زمانية لافتقدت أهم خصائصها وكثيراً من حيويتها وإثارتها، فكل تجربة – سواء كانت علمية، أو عملية أو اجتماعية أو أخلاقية أو جمالية – تحدث في زمان، إذ يحدث في وعينا تعاقب لا يمكن الرجوع فيه، ولكن ما قيمة الزمان في التجربة الجمالية ؟

يمكننا أن نتحدث في مجال التجربة العملية عن نوعين من التجربة :

1. **تجربة عشوائية** : وهي تجربة نقوم بها في معظم الأحوال ؛ فيومنا قد يبدأ باحتساء القهوة ثم التوجه إلى العمل ثم العودة إلى السوق ، ثم الرجوع إلى البيت الذي أتناول فيه غدائي، وأرجع للعمل مرة أخرى بعد استراحة قصيرة ، وهكذا حتى ينقضي النهار فيتبعه الليل.. دون أن يؤدي هذا النشاط إلى مزيد من الاهتمام بأي لحظة منها أكثر من غيرها .
2. **تجربة منتظمة** : يكون فيها الإنسان مهتماً ومشدوداً في كل لحظة ، وتؤدي فيها كل لحظة إلى خلق اهتمام متطلع إلى التشوق للحظة التالية، ويربط بين كل هذه اللحظات باهتمام يتزايد على الدوام إلى أن يصل الإنسان إلى ذروة التجربة، فعندئذ نشعر بأن كل لحظة مرتبطة باللحظة التالية ارتباطاً لا ينفصم، ويبدو كأن كل واحدة تقتضي التالية لها وتشير إليها،

مقارنة بين التجربتين : إن ما حدث في التجربة المنتظمة من ارتباط تسلسلي يوصلنا إلى قمة المشهد والتجربة، لا يحدث حين تكون التجربة عشوائية مفككة، ولا تكون نهاية التجربة وثيقة الإحكام مجرد نقطة ختامية في الزمان، بل تكون لها

دلالة غير عادية، بوصفها اللحظة التي تتربع على قمة الاهتمام الذي ينمو طوال التجربة، وهي ترضي التوقعات التي ظلت تتراكم خلال اللحظات السابقة، وهكذا فإن اللحظة الأخيرة تلخص كل ما حدث من قبل، وتوحد التجربة وتختمها.

مثال عن تجربة منتظمة : فمباراة الشطرنج التي يجيد فيها المرء اللعب، والتي تؤلف كل نقلة فيها نسيجاً محكماً ترمي إلى دفع الخصم إلى مركز لا يمكن الدفاع عنه، وتترتب فيها كل حركة على أخرى حتى تؤدي آخر الأمر إلى النقلة الأخيرة التي الحاسمة، وتشكل اللحظة النهائية التي تلخص كل الجهد السابق وهي لحظة سقوط وقتل الملك الذي يشكل انتهاء للعبة .

إن التجربة الجمالية هي من هذا النوع من الأعمال غير الروتينية، وهذا ما يقوله أرسطو عن عقدة الدراما إن لها بداية ووسط ونهاية، فحوادث المسرحية يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً ضرورياً فهي لا تتعاقب خبط عشواء، وإنما تؤدي حوادثها إلى بعضها الآخر، ثم إلى أحداث أخرى ثم تتشابك الحوادث كلها معاً إلى إحداث الذروة، وعلى هذا النحو يمكن أن نفهم دراما شكسبير في مسرحية يوليوس قيصر ، حيث شكلت لحظة مقتل يوليوس قيصر اللحظة الحاسمة وذروة العمل التراجيدي الشكسبيري، مع أنها وقعت في منتصف المسرحية لا آخرها ، فكل أحداث المسرحية السابقة على قتل الملك كانت سبباً للقتل، وكل الأحداث واللحظات التي تلت عملية القتل هي ناتجة عن عملية القتل ذاته، وبهذا المعنى يمكننا أن نشير إلى أن الدراما ليست تصويراً للواقع إنما للحوادث المهمة وغير الروتينية من الواقع، أما الحوادث الروتينية فلا أهمية لها في التجربة الفنية ، فالدراما لا تعرض إلا الحوادث الحاسمة وعلاقاتها السببية المتبادلة بطريقة مركزة محكمة .

ففي بداية المسرحية التراجيدية يقدم أبطال المسرحية وتعرض سمات شخصية كل منهم ورغباتهم، كالعناد والشجاعة ونتيجة لشخصيتهم هذه، فإنهم يؤدون أفعالاً معينة لها نتائج تهددهم هم أنفسهم والآخرين بالخطر، وينمو إحساس بالخطر الداهم، ببطء في البداية، ثم يزداد سرعة فيما بعد، وتصبح سعادتهم بل حياتهم ذاتها مهددة، وعبثاً يحاول البطل التراجيدي أن يتجنب الكارثة[1]، ففي وسط المسرحية التراجيدية نشعر شعوراً واضحاً بالحوادث التي أدت إلى هذه النقطة، ونتطلع قدماً إلى أحداث الذروة ، ونحس بتوتر لاقتراب اللحظة الحاسمة التي تمثل نهاية العمل الدرامي وتعمل على توحيد المسرحية من خلال فهم كل أحداثها وتأويلها، وهذا يجعل توترنا الانفعالي يتضاءل. ولكن السؤال هل التصوير والنحت والعمارة هي فنون زمانية كما زعم البعض في تقسيمهم الفن إلى فنون زمانية كالأدب وفنون مكانية كالتصوير والنحت ؟

لو أخذنا فن التصوير مثالاً لوجدناه مجموعة من الألوان متشكلة في أبعاد ثلاثة ، وإنه يفتقد ظاهرياً لأي بعد زماني ، و هذا يجعلنا نعتقد بإمكانية إدراك اللوحة لحظياً ودفعة واحدة ، ولكن هل نستطيع إدراك لوحة أو تمثال فورياً وفي لحظة واحدة ؟

الجواب ببساطة يكون بالنفي ، مثل ؛ لأن هذه الأعمال لا يمكن أن تدرك إلا في الزمان، فلا بد لنا من أن نستغرق وقتاً لتحريك العين على اللوحة ونصل لتفسير طبيعة الألوان والنقطة التي تشكل ذروة اللوحة، والتي يمكنها في حال فهمنا إياها أن تفسر لنا باقي أجزائها، وكذلك الأمر في فن النحت الذي يتطلب منا والسير حول التمثال، لنكتشف قصة العمل وإيقاعه الذي يشيع فيه ليشكل أكثر سمات العمل حيوية [2] ، فقد

---

[1] انظر فصل المقولات الجمالية : مقولة التراجيديا ، فالملك أوديب الذي انتشر الوباء في بلده ، يسعى إلى تحرير رعاياه من اللعنة التي حلت عليهم ، غير أن سلسلة الحوادث التي صنعت باحكام لا يمكن أن تنكسر .

[2] الإيقاع : نمط يتكرر في عدد من المواضع في العمل ويؤكد فيه عنصر ، ثم يعقبه سكون أو أفتقار نسبي ، ثم يتجدد الإيقاع من جديد ليحقق العمل

يكون الإيقاع الذي ينظم العمل على شكل تكرار أقواس أو انحناءات معينة في كاتدرائية، فالعين تواصل حركته، متوقعة حدوث النمط الإيقاعي في المستقبل، ومع ذلك فليس من الضروري أن تكون العناصر التي تؤلف هذا النموذج واحدة في كل تكرار، فمن الممكن أن تتغير على نحو ما : مثلما أن نبض الموسيقا يمكن أن يؤجل ويرتبط بنبض آخر، أو تدخل تعديلات دقيقة على وزن القصيدة .

ولا تعد فترة السكون في الموسيقا مجرد صمت مطبق ، بل هي حيوية ممتلئة ، لأن السامع ينتظر في ترقب استئناف الإيقاع الذي كان مسموعاً من قبل ، وبالمثل فإن هذه الوقفات في أعمال التصوير والنحت والعمارة تولد اهتمامنا المتزايد بالكشف المستقبلي من النمط الإيقاعي ، فليس شكل الأشياء هو وحده الدينامي، بل إن شكل المسافات الواقعة بينها دينامي بدوره ، غير أن الإيقاع ليس هو السمة الزمانية الوحيدة في الفنون البصرية ، بل إن التعاقب المنظم إيقاعياً للعناصر المتماثلة في العمل الفني موجود في التصوير وفي غيره من الفنون ، والتي قد يطلق عليها أنها فنون زمانية كالمسرح والأدب عموماً، إلا أن التعاقب المنظم قد يكون أقل تأثيراً في هذه الفنون – التصوير، النحت، العمارة – منه في الموسيقا والمسرح والشعر .

لما كان كل فن زمانياً عندما ينظر إليه من الوجهة الجمالية، فإنه يقتضي من المشاهد جهوداً لفهم العمل، ذلك أن الاستمتاع بلون منعزل أو رائحة عابرة لا يتطلب من المدرك إلا القليل ، ويكفي أن يكون لديه وعي وقتي، متعاطف متنبه، ففي هذه الحالة تكون حدة التجربة أولية تماماً ، ويكون الموضوع الجمالي بسيطاً غاية البساطة ، وتكون تجربتنا مفتقرة إلى التمايز طوال حياتها القصيرة ، غير أن الأعمال الفنية ليست على هذا النحو، فلها تركيب معقد ؛ لأنها من حيث هي موضوعات جمالية ، تشتمل على بداية ووسط ونهاية ، ولما كانت تسري خلال زمان محدد ، فلا بد للمدرك من بذل جهود جادة، يكون قادراً من خلالها على رؤية الطريقة التي ترتبط بها البداية والوسط والنهاية، ارتباطاً

متبادلاً في العمل الفني ، ولا بد أن يدرك في أية لحظة معينة في العمل سنصل إلى ذروته هل ستكون في نهاية العمل باكتشاف سر ما كما حدث مع أوديب عندما اكتشف أنه قد قتل أباه وتزوج أمه فقام بفقء عينيه ؟ أم ستكون في منتصف العمل عندما أقدم كاسيوس وبروتوس على قتل القيصر ؟ كما أن جهد المشاهد سينصب على فهم العلاقة بين هذه اللحظة وما سبقها من لحظات، وما سيتلوها من لحظات ، وعلى ذلك فإن تذكر الماضي والاستباق الخيالي للمستقبل، أمران لا غنى عنهما، ولولا ذلك لكان العمل مجرد تعاقب من العناصر المفككة المتلاصقة، ولما أدركنا أبداً وحدته فلا بد لنا حتى نستمتع بقيمة العمل من أن نجمع أطراف العمل كلها في تركيب واحد ، وكثيراً ما يعجز الشخص ذو الخبرة القليلة حين يستمع إلى سيمفونية عظيمة ، عن تمييز الألحان الرئيسية بعضها من بعض ، وهذا يؤدي إلى تهديد تجربته بالخطر على أنحاء متعددة، فهو لا يسمع اللحن التردد الذي يساعد على توحيد العمل ، ومن هنا تبدو الموسيقا جديدة كل الجدة طوال الوقت ، ولهذا السبب تبدو طويلة أكثر مما ينبغي ، ومفككة ويقل تأثيرها وقوتها ، أما بالنسبة إلى السامع الأدق حساً ، والذي تستغرق تجربته الوقت ذاته الذي استغرقته تجربة المستمع السابق ، إذا قيست بحساب الساعة ، فإن الموسيقا تبدو متماسكة محكمة الترابط ومتناغمة ، وهذا ما يبرر حكمنا وإحساسنا بالموسيقا التي لا نعرفها جيداً فإنها تبدو لنا وكأنها سائرة على غير هدى ، وفضلاً عن ذلك فإن عدم القدرة على تذكر اللحن الرئيسي يحول بين المستمع وبين الاستمتاع بالطرق التي يتطور بها هذا اللحن ، فقد يتغير هذا اللحن هارمونياً أوإيقاعياً، أو قد يتبدل التوزيع الموسيقي بألحانه الرئيسية ، فنحن لا نستطيع الاستمتاع بالتنوع ما لم تذكر ما سمعناه في البدء .

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

الفصل الرابع
المقولات الجمالية

تمهيد :

لا بد من الإشارة إلى أننا حين ننظر إلى لفظ الإستيطيقي على أنه يدل على سمات معينة تتسم بها بعض الأشياء، وتكون بفضلها جميلة، وتفتقر إليها أشياء أخرى، فهذه نظرة قاصرة محدودة ؛ لأننا نغفل جوانب أخرى من حقيقة هذا اللفظ، ولا سيما أن المحاولات التقليدية لتفسير قيمة الفن والجمال بواسطة سمات استيطيقية مميزة قد اتضح أنها محدودة أكثر مما ينبغي[1] ، فهي لم تعر اهتماماً للتنوع الهائل للأعمال الفنية، وكذلك لم تضع في حسبانها كل الأشياء الأخرى المختلفة كل الاختلاف تلك التي يهتم الناس بها ويقبلون على التمتع بها، كما أن السمة التي نُظر إليها على أنها أساس تعريف الإستيطيقي وهي الانسجام قد فسرت على نحو مختلف لدى مختلف المفكرين عبر العصور ، وهي في حقيقتها (المقصود سمة الانسجام) سمة للأعمال الفنية التي اقترحها فلاسفة عصر تاريخي معين أو حضارة معينة، لكنها لا تشمل كل الأعمال الجمالية أو تلك الأعمال التي تدعو إلى الإعجاب، ومع ذلك فإن هذه السمة تعرض علينا كما لو كانت هي السمة المشتركة بين جميع الموضوعات الإستيطيقية، بحيث يبتعد أي موضوع يفتقر إليها عن مجال الإستيطيقا .

إن النظر إلى الفن الذي ينتمي إلى أسلوب معين أو إلى ذوق عصر معين، على أنه نموذجاً لكل قيمة استيطيقية، هو نوع من الهيمنة والسلطة ثقافية التي نود التخلص منها؛ لأنه لا مفر من أن يظهر بمضي الوقت فنٌ مختلف كل الاختلاف عن الفنون التي نعرفها لا يلتزم بهذه السمة، أو قد يبرز تطور في الفن ذاته يقلل من أهمية هذه السمة ، ويجعلها

[1] انظر الفصل المتعلق بطبيعة الفن .

سمة ثانوية لا أهمية من وجودها في العمل الفني، ولعل هذا التطور الحاصل في الفنون هو واحد من الأبواب التي تؤدي إلى تغير الأذواق، وعندئذ يتضح أن هناك موضوعات لها قيمتها الإستيطيقية بالنسبة للإدراك الحسي أو العقلي، ولكنها لا تتسم بالسمات التي كانت تعد من قبل موضوعات إستيطيقية، مما يعني أن التفسير الأصلي للقيمة الإستيطيقية كان محدوداً وضيقاً أكثر مما ينبغي .

يكاد يتفق الجميع على أن الأعمال الفنية الجيدة أو التي تملك قيمة ما ، هي الأعمال التي يمكننا اقتنائها والاحتفاظ بها ، شأنها في ذلك شأن الأشياء المفيدة في حياة الإنسان كالطعام والأثاث الجيد .. ، ويمكننا القول أن العمل الفني يمتح قيمته عندما يشكّل وحدة منظمة ، ويكون إلى جانب ذلك مشحوناً بالانفعال والوجدان ويثير في نفوسنا الرضا ، يكون تقديرنا له جديراً بحق، كما أن الأشياء تتفاوت في درجات جمالها من خلال تفاوتها بالانتظام، لكن لا يحسن بنا الظن أن هناك اتفاق بين الفلاسفة والنقاد حول تفسير طبيعة الجمال ودلالاته المختلفة، فهناك ألفاظ متباينة تستخدم من أجل إضفاء قيمة جمالية على الموضوعات الفنية والطبيعية ، منها ما نستخدمه في حياتنا اليومية من ألفاظ شائعة في كلامنا العادي عند حديثنا عن القيم الجمالية كقولنا هذا العمل جيد، وهو أفضل من ذاك العمل .

وقد يمتاز العمل الفني بالروعة، وأحياناً نستخدم كلمة لطيف للدلالة على عمل فني أو في وصف روح جميلة ، إلا أن معظم الأوصاف التي نستخدمها قد ترتد إلى مقولات جمالية معينة ، وأحياناً قد يقتصر انطباقها على مجال ما من مجالات الفن ، وهي تختلف تبعاً لدلالتها على القيمة الجمالية أو انعدام القيمة كالجميل والقبيح ، أو على درجة القيمة، كالعظيم أو الرائع في مقابل اللطيف أو الخلاب أو تبعاً لنوع القيمة كالجليل والهزلي، والمأساوي ، وهذا ما دفعنا إلى دراسة المقولات الجمالية لتكون الرؤيا أكثر وضوحاً أكثر في ذهن القارئ .

بدايةً يمكننا حصر المقولات الجمالية من حيث دلالتها على قيم الجمال في خمس مقولات أساسية اتفق عليها معظم الفلاسفة، وهي تعبر عن أهم قيم الجمال الفنية والطبيعية، وتحتوي في داخلها على القيم الشائعة والمستخدمة في تداولنا اليومي، و هي ما تواطأ أهل الاختصاص على استخدامه، فهي ألفاظ تكاد تعبر عن مختلف أشكال الجمال.

أولاً : مقولة الجميل :

ينبغي أن نشير بدايةً إلى أن مقولة الجميل تدل على معنى محدد وصنف واضح من صنوف الجمال، ولا تعني على الإطلاق الجمال عموماً، كما أنها كمقولة جمالية ليست المقصودة بأن تكون لوحدها موضوعاً لعلم الجمال، فهي مجرد مقولة جمالية، تضاف إلى غيرها من مقولات الجمال كاللطف والحسن والهزل ... ليشكلوا بمجموعهم موضوعاً لعلم الجمال

1. معنى الجميل :

الجمال في اللغة مصدره جميل، والفعل جَمُلَ ، وقد قال تعالى : **{{ ولكم فيها جَمَال حين تريحون وحين تسرحون }}**[1]، أي بهاء وحسن في المطلع ، والجمال في اللغة العربية يعني الحسن في الفعل والأخلاق، وقد جَمُل الرجل فهو جميل [2] ، فاللغة لا تفرق من حيث المفهوم بين جمال باطني يتعلق بخفة دم، وآخر خارجي يتعلق بحسن المظهر، ولا بين جمال أخلاقي، فلا تطلق لفظاً معيناً على كل نوع من أنواع الجمال، فكل ما ذكر هو جميل دون تمييز بين المعاني التي تشي بها كلمة الجمال، أما في الفلسفة فيعُّد مفهوم الجمال

[1] القرآن الكريم ، سورة النحل ، آية 6 .

[2] ابن منظور : لسان العرب ، الجزء الحادي عشر ، دار صادر : بيروت ، ص : 126

من المفاهيم الغامضة الذي يصعب علينا تحديده ، ولعل ذلك اللبس في هذا المفهوم يعود لاشتماله على الكثير من المفاهيم التي تشير للجمال كالرقة والخفة والحلاوة ، والملاحة .

2. الجمال بين مقولتين :

إذا ما انطلقنا من الأصل اللغوي والتطور التاريخي لموضوع الجمال، فسنجد أن مفهوم الجمال هو المفهوم الأكثر شيوعاً في عالم الجمال ، وقد دل عبر تاريخه الفلسفي على كثيرٍ من القيم، فالجمال بهذا المعنى الواسع يقابله القبح كضد له، وقديماً قيل: في ضدها تعرف الأشياء؛ فالقبح والجمال يشكلان طرفي عالم المقال في علم الجمال، و الجميل في أحد معانيه الشائعة يدل على الأشياء التي نستمتع بإدراكها، أو نشعر بجاذبيتها عندما ندركها، على حين أن القبيح يدل على الأشياء الكريهة، أما النظريات التي تفهم الجمال من خلال خصائص شخصية كالانسجام أو الوحدة العضوية، فتستخدم الجميل للدلالة على وجود هذه السمات، والقبح للدلالة على غيابها .

ولا بد من القول أن لفظي الجمال والقبح ينطويان على غموض وخلط، لدرجة أن بعض المشتغلين من علماء الجمال يتجنبون استخدام هذين المصطلحين لغموضهما، وبالتالي عدم دلالتهما على شيء معين، فبعض الأشياء أقل شأناً أو أصغر نطاقاً ونطلق عليها صفة الجمال، إلا أن هذه المقولة لا تنطبق عليه، وإنما هو أقرب إلى أن يكون لطيفاً أو خلاباً وربما بديعاً، وفي الطرف المضاد نجد تلك الموضوعات التي هي أكثر من جميلة، نظراً إلى فخامتها وعظمتها، وهنا نستخدم لفظ الجليل، كما أن النكتة المضحكة قد تبعث فينا لذةً إستطيقية، لكن صفة الجمال تبدو غير منطقية على هذا النوع من الأفعال، كما أن هذه الصفة تبدو أبعد ما تكون عن اللوحات التي تصور أهوال الحرب وكلوحة جويا (أهوال الحرب)، أو تمثال رودان (المحظية العجوز) الذي يصّور تجاعيد الوجه وقبحه في هذه المرحلة من العمر، أو عندما تستخدم الموسيقا نشازات تصدم الآذان لغايات ما.

إن هذه الأشياء ذات قيمة إستيطيقية، ولكنها لا تدل على الجمال بقدر دلالتها على القبح؛ مما يعني أن لفظة جمال بالمعنى الدقيق لا تدل إلا على معنى محدد من معاني الانسجام، وأن هناك فرقاً بين مفهوم الجمال بوصفها مقولة من مقولات علم الجمال، وبين لفظة جمال بوصفها جنس تنطوي تحته كل أشكال الحسن، فإذا كان الأمر كذلك فما هي السمات والخصائص التي تميز هذه المقولة عن غيرها من المقولات الأخرى لعلم الجمال[1] .

1. الجمال قيمة تولد لذة في النفس: وهي قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء تبعث في صدورنا لذة، وباعتبارها قيمة فهي ليست إدراكاً لحقيقة واقعة أو لعلاقة، وإنما هي انفعال لطبيعتنا الإرادية التذوقية، فلا يكون الموضوع جميلاً إذا لم يولد اللذة في نفس ما .
2. الجمال قيمة إيجابية: فهو إحساس بوجود شيء حسن، نطلبه لذاته وليس كوسيلة لغاية أسمى منه، ولا يمكن أن يكون الجمال هو انعدام القبح أو زوال الشر، إنما هو مكسب خالص لا ينتج عنه شر .
3. الجمال هو لذة بريئة من المنفعة: يخلقها الشيء الجميل في روح المشاهد والمتذوق لقيمة الجمال، فنحن نبتغي الجمال للمتعة فقط، وليس لغاية أخرى .
4. الجمال هو خير مطلق: لأنه يرضي حاجة طبيعية في النفس البشرية من جهة، ويحقق لنا المتعة البريئة من المنفعة من جهة أخرى .
5. يمكن أن يكون الجمال بسيطاً كجمال لون الوردة التي لا رائحة لها، فهو يقدم متعة ولذة لحاسة واحدة هي البصر، ولكن الشيء يزداد جمالاً إذا قدم المتعة

[1] لقد اعتمدنا في الكشف عن خصائص الجمال على ما كتبه جورج سانتيانا في كتابه الإحساس بالجمال ، انظر : سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، مرجع سابق ، ص 75 – 91 .

لأكثر من حاسة واحدة ، فالوردة الجميلة المشار إليها آنفاً تغدو أكثر جمالاً عندما تكون مزدانة بالعطر ، وهي ستصبح أكثر رونقاً عندما أهديها لحبيبتي .[1]

6. قلنا سابقاً إن أهم ما يميز مقولة الجمال أنها لذة بلا منفعة ، هي رغبة في اللعب الحر – على حد تعبير شيللر – ولكن ما الذي يميز اللذة الجمالية عن غيرها من اللذات ؟

يمكننا القول أن اللذة الجمالية تمتلك خصوصية تميزها من غيرها من أنواع اللذات في أنها تتصف بشيء من التعقيد، وبذلك فهي تقف على طرف نقيض من اللذة الجسدية المادية، فلا بد في اللذة الجمالية أن يكون العضو الذي يدرك الجمال شفافاً ويتمتع بحرية، ويتحرر من شرطه المادي من خلال القدرة على إعمال خياله، فالعين أو الأذن تجول في تفاصيل العمل بعمق وحرية لا متناهية، على عكس اللذة المادية التي تنغمس في الجسد، والتقيد في حدود عضو من الأعضاء يخلعان على الوعي إحساساً بالأنانية والغلظة، فالمتأمل للجمال لا ينظر لينبوع الماء نظرة العطشان ليروي لذة جسدية، إنما نظرة المدقق بروعة المشهد وتناسقه دون أن ينتظر منه أي مصلحة، سارحاً في خياله إلى أبعد مدى، والمتأمل لجمال اللوحة لا يبتغي من نظرته تلك رغبة في الشراء، بل يأمل بنشوة تسري في كيانه كله .

7. الشعور بالجمال هو إحساس ذاتي لا حكم موضوعي : قد يخطر بالبال أن إلحاق صفة النزاهة للقيمة الجمالية يلزم عنه خصوصية أخرى وهي الموضوعية؛ أي عندما أحكم على الشيء بأنه جميل فيعني حكمي هذا أن هذا الشيء جميل في ذاته، وطبقاً لهذه النظرية يصبح شرط الكلية جوهر الجمال، فهو الذي يجعل من

[1] سانتيانا ، جورج : الإحساس بالفن ، ترجمة محمد مصطفى بدوي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 2001 ، ص 92 - 95

إدراك الجمال شيئاً أقرب إلى الحكم الموضوعي على شيء جميل ويمتلك أسس الجمال منه إلى الإحساس الذاتي بالجمال، إذ لو كان الأمر كذلك فستستحيل الإدراكات الجمالية ويصبح النقد الجمالي باطلاً .

من المعلوم عند الجميع أنه لا يوجد اتفاق كبير على الأمور الجمالية، أما النزر اليسير من الاتفاق الذي نجده بين الناس فهو يقوم على تشابه الناس الحاكمين على هذه الأعمال الجميلة في الظروف والطبيعة، فلو عرضنا مقطوعة أوكسجين للموسيقار الفرنسي جان ميشيل جار على مجموعة من الناس الذين يستخدمون الخيال الفلسفي لحكموا على الفور أنها موسيقا ليوم القيامة، أو لخلق الكون في عبثيته ونظامه، أو لمجرى القدر الذي لا يرحم، ولحكموا عليها بأنها موسيقا جميلة، ولن يكون حكمهم ذاك ملزم لمجموعة أخرى معتادين على سماع الموروث الشعبي، فإذا اختلفت طبائع الناس وأمزجتهم ورؤاهم فسيكون حكمهم الجمالي مختلف حتماً، وحتى يدرك الناس الصفات الجمالية ذاتها لا بد أن يكون لهم الملكات ذاتها، والمقصود بعبارة: إن كل شخص يجب أن يدرك هذا الجمال ، هو أن كل شخص يمكنه أن يدرك هذا الجمال لو كان مزاجه وتدريبه واهتمامه من النوع الذي يتطلبه مثلنا الأعلى.

8. إن أهم ما يميز اللذة الجمالية هو تحويلها ما هو ذاتي إلى موضوعي: أي رغبتنا في تحويل أحكامنا الذاتية على الموضوع الجميل إلى حقيقة موضوعية يقبلها الآخرون، إنها ظاهرة سيكولوجية تبتغي تحويل عنصر من عناصر الإحساس إلى صفة بالشيء ذاته، فإذا قلنا ينبغي للغير أن يلاحظوا ما نراه في هذا الموضوع الجمالي، فإنما نقول لهم ذلك لأننا نعتقد أن مواضع الجمال هذه توجد في الموضوع نفسه: لونه، تناسبه، حجمه ،ويبدو لنا أن حكمنا ليس إلا مجرد إدراك لوجود خارجي واكتشاف لكمال حقيقي يوجد خارجنا، وهذه فكرة غير دقيقة،

تبتعد عن الصحة، لأن الجمال هو قيمة موجودة في الإدراك ولا وجود لها في غير ذلك، والجمال الذي لا يدركه الآخرون هو لذتنا بجمال الشيء الذي نشعر به نحن ولكنهم لا يشعرون به ، أما المعايير الجمالية التي حاول الفلاسفة (أفلاطون، أرسطو ..) منحها للجميل على اعتبار أن الجمال هو مجموعة صفات موضوعية إذا ما تحلى بها موضوع ما غدا جميلاً ، فإنها رغبة العقل في جمع الإحساسات الكثيرة التي تشكل تجاربنا المختلفة على تصنيفات متعددة، ولو لم نخلع على فوضى الإحساسات إطاراً فنجعل منها عالم الموضوعات التقليدية لما يسمى بالجمال. و يذهب الدكتور بديع الكسم أن هذه الصفة الذاتية للأحكام ليست متعلقة بأحكامنا الجمالية أو الفلسفية ، إنما متعلقة بكل أصناف العلوم، لأن الحكم ذاتي قبل أن يكون موضوعياً ، فالحقيقة التي اكتشفتها كعلاقات في الأشياء قد لا تمثل طبيعة الأشياء، إنما ما اعتقده أنها كذلك[1]، ولعل أول من عالج هذه المشكلة بشكل رائع هو الفيلسوف الألماني كانط الذي اعتبر أن ما نعرفه عن الواقع ليس حقيقة ذلك الواقع، إنما ما يتبدى لنا من هذا الواقع، أما حقيقته فتحتاج إلى ملكات لا نملكها نحن البشر .

وفي ضوء ما تقدم يتبين لنا أن الجمال هو لذة ناتجة عن تجربة ما (سماع موسيقا، قراءة رواية أو شعر، مشاهدة لوحة أو مسرحية،..)، هذه اللذة تكون بريئة من المصلحة فهي شعور حيادي غايتها الاستمتاع فقط بعيداً عن أي فائدة مادية أو معنوية، فالجمال هو انفعال ناتج عن طبيعة إرادتنا التذوقية، فلا وجود لجمال لا يهتم به أحد، فشرط الجمال وجود الذات التي تضفي على موضوعٍ ما صفة الجمال .

[1] حول نظرية الفيلسوف السوري بديع الكسم عن الحقيقة ، انظر :

الكسم ، بديع : البرهان في الفلسفة ، وزارة الثقافة : دمشق ، 1991 .

ثانياً : الجليل :

1.معنى الجلال :

ظهرت مقولة الجلال لأول مرة في تاريخ البشرية على يد الكاتب السوري – اليوناني لونجينوس الذي عاش في القرن الثالث الميلادي، وذلك خلال مناقشته لقدرة الإنسان وقابليته للاستجابة لعظمة الطبيعة الخارجية، إلّا أن معنى الجليل بوصفه مقولة إستيطيقية لم تكتسب أهميتها إلا في القرن الثامن عشر كتعبيرٍ عن التجربة الشخصية التي وصفها جون دنيس في أثناء عبوره لجبال الألب، فهو يقول عن الصخور والمنحدرات أنها بعثت فيه رعباً بهيجاً وسروراً مخيفاً، حتى إنه كان يرتعد في الوقت ذاته الذي يشعر بلذة لا حد لها، ومن الواضح أن أبرز سمات هذه التجربة المزج بين المشاعر السلبية والإيجابية في وقتٍ واحد كقوله: الرعب البهيج، أو السرور المخيف، فصاحب هذه التجربة لا يشعر ببهجة خالصة بل تمتزج بهجته بنفورٍ وخوف، ولعل أهم سمة من سمات التجربة التي يتمثل فيها الجلال هي الجمع بين المشاعر المتناقضة السلبية والإيجابية نحو موضوع واحد، شعور تمتزج فيه البهجة بالنفور والخوف .

2.نظرية أدموند بوركه في الجلال :

لقد تجلى المعنى السابق لمفهوم الجلال كمقولة إستيطيقة تحمل المتناقضات داخلها عند **أدموند بوركه** الذي وضع نظرية في الجلال في القرن الثامن عشر، و أكّد على أن الفزع هو أهم مبدأ ينطوي عليه الجلال، إلّا أن الفزع الذي يتصف به مفهوم الجلال عند أدموند بوركه لا يشابه أي فزع آخر، إنما هو فزع وخوف معتدل، فعندما يقترب الخطر منا كثيراً، فإنه سيولد فينا فزعاً كبيراً، أكثر مما ينبغي، لا يمكن أن يبعث فينا معه أية بهجة، بل يكون مخيفاً لدرجة أننا سنهتم حينها بسلامتنا الشخصية، وسنتجه للقيام بسلوك مفيد ينقذنا من الورطة التي تورطنا بها، وهذا يعني أن رواية بوليسية أو مشاهدة فيلم مرعب يتجاوزان فينا هذه اللذة والبهجة، ويثيران رغبة أخرى بالنهوض والتخلص من

المتابعة، وهذا سيساهم بنقل العملين من مفهوم الجلال إلى مفهوم جمالي آخر، فالجلال خوف ورعب من الموضوع الجمالي ممزوج برغبة في المتابعة والتأمل والحصول على البهجة واللذة الجمالية.

لقد أوضح أدموند بوركه أنه إذا كان الموضوع الجميل يوقظ اللذة، فإن الموضوع الجليل يعتبر شاقاً ويثير درجات من الاشمئزاز، وإذا كان الجمال لطيف فإن خبرة الجلال ذات كثافة انفعالية عالية، وقد عزا أدموند بوركه إلى الموضوع الجليل صفات رأى أننا ننفعل بدرجات كبيرة تجاهها، فكثيراً ما يثيرنا ما هو غامض وغير متعين ومضطرب ولا محدود إثارة جلالية.

لقد ذهب بوركه إلى أن الخوف والرعب يدخلان ضمن مفهوم الجليل ، وهذا ما يجعلنا نستمتع بالرواية البوليسية وأفلام الرعب ، فنحن نستمتع بخوفنا الذي صار جزءاً من تجربة الجمال، وقد ضرب مفكرو القرن الثامن عشر أمثلة على هذه التجربة بالأشياء ضخمة الحجم كالسماء الزاخرة بالنجوم، والبحر العاصف، وسلاسل الجبال العالية، أو ما هو فوق تجربتنا الحسية، كمفهوم الله، ومع ذلك فقد أخبرونا أيضاً عن أشياء ليس لها مثل هذا الحكم، وإن كانت لها قوة هائلة كالبراكين والأعاصير والشلالات، وعلى أية حال فالجليل دائماً يطغى علينا ويتحدانا فقد يكون أكثر مما نستطيع إدراكه حسياً كالسماء أو البحر، أو أن يكون موضوعاً أبعد عن فهمنا كالتمرين في الرياضيات الذي نعجز عن حله، إلا أن الجليل ليس ذلك فقط، بل هو أعقد من ذلك ، فلابد أن نشعر إزاء الموضوع بأننا خائفون أو مبهوتون، وأننا كذلك ارتفعنا خارج أنفسنا عند محاولتنا الإحاطة باتساعه أو بمعناه، أو ما يسميه برادلي[1] بتوسيع الذات، أوضح مما هو في التجارب

[1] ليس المقصود فرانسيس برادلي : الفيلسوف المثالي البريطاني . أعطى مؤلفه الرئيسي المظهر والواقع الخطوط الأولى لفكرة أن الواقع الحقيقي وحدة متناسقة حيث تتلاشى التناقضات في التجربة الشخصية ، إنما المقصود هو ناقد مسرحي له العديد من الأعمال النقدية ، وقد أهتم على وجه الخصوص بأعمال شكسبير من أهم مؤلفاته التراجيديا الشيكسبيرية .

الأخرى المتعلقة بالجلال، فالجليل من حيث هو مقولة للتجربة الاستطيقية، يدل على مجموعة من التجارب المرتبطة فيما بينها .

والواقع أن حديث مفكري القرن الثامن عشر عن الجليل إنما يبرهن على ضيق نطاق الجمال كمقولة تجمع كل المشاعر التي تمنحنا البهجة، فالموضوع الجميل هو ما يمنحنا و يكسبنا الرضا، مما يعني أن أي شيء يثير الفزع إلى جانب البهجة، لا يمكن أن يعد جميلاً، إنما ينتمي لمقولة الجلال .

3. نظرية كانط في الجليل :

لقد ناقش كانط مفهوم الجليل ولم يخرج عن العرف السائد في القرن الثامن عشر الذي عرضنا له عند بوركه ، فقد جمع كانط بين مفهومي الجلال والجمال ، مقارناً بينهما – كما فعل بوركه من قبل – فهما يشكلان ينبوع اللذة ، ومع كلٍ منهما لا تكون اللذة مادة الإحساس، ولا تعتمد على تصور معين لما هو مفيد ، بل وفقاً لقابلية الموضوع الجميل أو الجليل لأن ينال إعجابنا ويربط بين خيالنا وعقلنا .

إلا أن تجربة الجلال عند كانط تختلف عنها لدى بوركه، فكانط يرى أن خوفنا يقترن بشعور التسامي كما هي الحال في التبجيل الديني، والموضوع الجليل يتسم برحابة وروعة تطغى علينا فهو يشعرنا بالرعب، ولكنه مع ذلك يزيدنا سمواً، كما أن الجليل عند كانط يمثل القدرة الخالصة على التفكير التي ترينا ملكة العقل متجاوزة كل معايير للحس، ففي تفرقة كانط بين الجميل والجليل أكد على ما يأتي:

1. أن الجميل مرتبط في الطبيعة بصورة ما بموضوع محدد، بينما يرتبط الجليل بفكرة لموضوع غير محدد.
2. يقترن الجميل بالسمو والعزة، وقد يكون موضوع افتتان وبهجة لنا، بينما لا نجد في الجليل ما يفتننا رغم شعورنا بالسرور، فالفتنة واللذة في الجليل تكون غير مباشرة، وتنبع من تواتر التنافر والجاذبية، كما أن الخيال فيه يكون محدوداً.

3. إن الجليل في الطبيعة يبدو من حيث المظهر بعيداً عن الموضوعات الجمالية ، وكأنه بلا غاية مناظرة له، ويوجد في قوانا التخيلية والعقلية ، في حين أن الجميل يطلق قوانا التخيلية والعقلية بما يمتلكه من غاية وهدف .

4. الجليل في الشعر :

لم يقتصر الكشف عن معنى الجليل في الفلسفة بل تعداه لمختلف صنوف الأدب، ففي الشعر استخدم كثير من الشعراء صور البيان الشعري ليكشفوا من خلالها عن مقولة الجليل وقد تمثل الجليل، الشاعر جون دينس في حديثه عن رحلته إلى جبال الألب، فهو يقول ويصف في شعره لوحات الطبيعة التي تتحدث عن الصخور والمنحدرات تلك الصور التي تخلق في المشاهد رعباً ولذة بهيجة، وسروراً مخيفاً، فهو يصف شعوره الذي يرتعد فيه، في الوقت الذي كان يشعر فيه بلذة لا حد لها .

وفي الشعر العربي الحديث نجد أن عباس محمود العقاد عبّر في كثير من قصائده عن الجلال، فنجده في قصيدة : انس الوجود مبهوراً أمام (معبد فرعوني) باعتباره المعجزة الفنية التي هي أخلد من الزمن، ففيها انطوى الزمن وفي جوفها رقد، وكأن هذا المعبد مقبرته، ثم كأنه في الوقت نفسه بمثابة الرسم الذي يجسد الزمن .

قضى نحبه في الزمان الذي مضى
فكان له رسما وكان له قبرا
وأشهدنا منه شخوصاً كأنها
مساحير ترجو كاهناً يبطل السحرا
فيخفق ذاك القلب بعد سكونه
ويملأ من أهوائه ذلك الصدرا

إن شعر العقاد أدرج في باب الجليل، لأن في شعره شموخ الجبال وصلابة الصوان وعمق المحيط، فيه من الحب جناح العزة لا جناح الذلة، فيه من كبرياء الإنسان لا تخاذله وخضوعه، وفيه من خيال الإنسان جده لا لعبه[1].

5. الجليل في الرواية :

عندما نقرأ رواية كافكا[2] **{ المحاكمة }** يلازمنا الشعور بالخوف طوال استجابتنا لتجربة أشبه بالكابوس الذي يمر به البطل (X)، والذي لم يحدد كافكا حتى اسمه ليلفه بنوع من الغموض، على غير ما هو مألوف في الروايات التقليدية، كما أن روايات دان براون التي تجمع بين جودة الحبكة والغموض البوليسي، تحمل في تفاصيلها كثيراً من الخوف الذي تتمنى اكماله واكتشاف مآلات أحداثه، كما أن مشاهد المطاردة بين أبطال العمل وروح التحدي الذي تخلقه الرواية للمتلقي تجعلك تحاول مرة أخرى في الكشف عن تفاصيل الحدث، ولكن من نقطة أكثر تقدماً .

ثالثاً : المأساوي :

لا ريب أن أول مأساة سجلها التاريخ البشري عبر نصه الديني هي مأساة آدم وخروجه من الجنة، ومأساة ابنيه قابيل وهابيل في صراعهما على الجمال، وقد سجلت الأسطورة مآسي كبرى عبر تاريخها الطويل، ولعل أهمها من الناحية الفنية مأساة جلجامش ورحلته في سبيل الوصول إلى الخلود الذي لم ينله، وقد حفلت المرحلة اليونانية ما قبل

---

[1] محمود ، زكي نجيب : مع الشعراء ، دار الشروق، الطبعة الرابعة ، القاهرة ، 1988 ، ص 14 – 18 .

[2] فرانس كافكا : كاتب تشيكي ولد عام 1883 في براغ عاصمة تشيكيا، وتوفي عام 1924 في النمسا ، وهو من أصل يهودي لكن كتاباته لم تحمل أي بعد صهيوني، كتب بالألمانية، وهو رائد الكتابة الكابوسية، من أهم أقواله : من يحتفظ بالقدرة على مشاهدة الجمال لا يشيخ أبداً، الحب ليس مشكلة كما أن العربة ليست مشكلة وحدهم السائقون والركاب والطريق هم المشكلة، ومن أقواله في التشاؤم : اعتدت أن أحل المشاكل التي تعترضني من خلال السماح لها بأن تفترسني .

الفلسفية بتراجيديات كبرى سطّرها كتّاب أمثال ايسخولوس[1] وسوفوكليس[2]، ويوربيدس[3]، كما أن كل أعمال شكسبير تقريباً تميزت بمسحة الحزن المفزع، فكانت مسرحياته لا تخلو من مآسٍ مفجعة وتراجيديات هامة كمأساة الملك لير، وهاملت ومكبث، ويوليوس قيصر.

لقد تميزت الأعمال التراجيدية بالعمق الأدبي الفني والإكبار من قبل المتلقي، فمن يقرأ مسرحية أوديب ملكاً ويستشعر الفاجعة التي ألمت بهذا الملك، لا يسعه إلا أن يشاركه حزنه، ويتأسى على مصيبته.

ولكن ماهي الصفات التي تميز عملاً أدبياً أو لوحة فنية أو قطعة موسيقية لنحمل عليها صفة المأساوية.

1. خصائص المأساة :

1. ينظر للمأساة كمقولة جمالية، على أنها في أساسها حكاية آلام وكوارث تفضي إلى الموت، فعلى الرغم من أن أوديب مثلاً لا يعاني من الموت بنفسه، فإنه يُقدم إلينا على أنه شخص اقترف أعمالاً يعجز اللسان عن وصفها، فقد قتل أباه، وتزوج من أمه، وهو يفقأ عينيه في نوبة من التقزز من ذاته، ويعاني حزناً يهون إلى جانبه الموت، فالتراجيديا تفرح بالحزن وخيبات الأمل ، كما أن التراجيديا الشكسبيرية لا تقل قساوة عن التراجيديا اليونانية ، فبنات الملك لير يسئن إليه ،

---

[1] روائي مسرحي تراجيدي يوناني ، وقد استفاد في مسرحياته من القصص وحبكات الأساطير اليونانية ،

[2] أحد أعظم كتاب التراجيديا اليونان إلى جانب إسخيلوس ويوبيبدس ، ومن أهم مسرحياته ثلاثية أوديب، ونساء تراخيس ، والكترا

[3] كان آخر التراجيدين الثلاثة العظام (480 – 406) ق . م ، ويعرف بإعادة تشكيله للبنية الرسمية للتراجيديا، وعني باظهار شخصيات نسائية قوية وبالسخرية من أبطال الميثولوجيا اليونانية ، له العديد من المسرحيات منها الكيستيس، ميديا، الطروادیات

وينتهي به الأمر إلى يأس قاتل وفاقة شديدة ، ويموت وهو يتطلع إلى جثة ابنته المخلصة الوحيدة ، فمفارقة التراجيديا أنها تحفل بالحزن ، وخيبة الأمل واليأس الحالك والشر الذي يعذبنا[1]، ولا يقتصر تصوير المأساة في التراجيديا، ذلك أن حكايات الآلام والكوارث توجد في الفن الروائي والشعر والموسيقا، وفي كل أنواع الفنون.

2. يمكننا القول أن العامل الوحيد في انتباه المتلقي الجمالي للمأساة، وتكوين موقف جمالي إيجابي متعاطف مع الحدث وأبطاله، أو سلبي من موضوع المأساة، والذي يكمن في رفضنا لعناصر المأساة وعدم قبولنا لمجريات القصة المأساوية، إن العامل الوحيد هو إدراكنا أن الموضوع جيدٌ في ذاته، يحتوي على عناصر التشويق، فنحن نمنح العمل قيمة جمالية متعاطفة معه ومقدرة للجهد المبذول في خلق الحبكة الدرامية للمأساة، ففي في المأساة نتلمس الموقف الجمالي والتجربة الجمالية أنها تجربة جمالية بامتياز، نحتفل من خلالها مع العمل المنتج وقدرته على توصيل الألم للمتلقي .

3. من أهم الخصائص التي تميز المأساة هي اعتقادنا المسبق أن شخصيات العمل الفني هي شخصيات وهمية، لذلك فنحن نقبل على المستوى النفسي والأخلاقي أن يجري لها من أحداث مأساوية لأننا نتعامل مع الشخصيات على نحو مفترض، فنحن نتعامل مع شخصيتي أوديب والملك لير على أنهما شخصيتان خياليتان لاوجود واقعي لهما ، فلا نحس ألما لآلامهما، ومرتاد المسرح متعود على هذا الشعور عندما يقوم الممثلون بإلقاء التحية في نهاية العرض بعد أن ماتوا وتعذبوا خلال العرض نفسه.

[1] أ . س . برادلي : التراجيديا الشكسبيرية ، ترجمة حنا إلياس ، دار الفكر العربي : القاهرة ، ص 7 .

4. ومن الخصائص المشتركة بين أبطال التراجيديا اليونانية هي الاعتداد المفرط بالذات، والغرور والخيلاء والتعالي على البشر والأحداث، وعدم الخضوع والذل، فالغرور هو صفة أخلاقية سلبية يتصف بها أناس أخلاقيون وأخيار، بل إن الغرور سيلعب دوراً حاسماً في تطور شخصياتهم والتأثير في قراراتهم، فأوديب الذي لم يكن مسؤولاً عنما قاساه من آلام – لأنه كان مسيراً منذ البداية عن طريق النبوءة التي حكمت مساراته كلها – في قتل أبيه وفي الزواج من أمه وفي تحريضه للشاعر الأعمى على كشف الحقيقية كان يحاول أداء واجبه بوصفه ملكاً على نحو أخلاقي، وقد وجد أن من واجبه الأخلاقي أن يهتدي الآثم الذي كان سبباً في المصائب التي حلت بمدينة طيبة، ومع ذلك فإن غروره عجّل في الكشف عن الحقيقة الغائبة التي ستقربه من نهايته المأساوية، وعندما علم الحقيقة: أنه ذلك الآثم، رفضها بعناد .

5. ومما له أهمية حاسمة أيضاً في معرفة طبيعة المأساة هو نوع الواقع الذي نتعرف عليه فيها، فهي تقدّم لنا بطلاً هو إنسان مثلنا لا هو مفرط في الخير ولا هو مفرط بالعدل ولا هو مبالغ فيهما، كما أن نكبته لا ترجع إلى رذيلة أو انحطاط قام بهما ومسؤول عنهما مسؤولية أخلاقية أو اجتماعية ، ومن خلال اعتباره حالة وسطى بين الخير والشر، فإن هاتين القيمتين تتبادلان التأثير بخفاء في شخصيته وتجعلانه نمطاً معقداً من البشر، كما تتميز شخصية البطل التراجيدي بالقوة ، فهو يوصلنا من خلال تفاصيل القصة إلى الإيمان باختياراته و تصرفاته ويزيدنا قرباً منه، ولما كان استغراقنا المتعاطف في التراجيديا يتركز على البطل وأحزانه ومآلات شخصيته، فإننا سنكره وننفر من الإنسان الشرير أخلاقياً الذي سيقف في وجه البطل ويمنعه من إكمال طريقه والوصول لسعادته، وسنسخط على القدر الذي سيرسم طريق البطل المليء بالمأساة، فالبطل يستثير تعاطفنا ويبعث فينا الشفقة

عندما يقاسي، كما أننا نؤمن باختياراته وصوابها كإيمانه بها ، فبطل المأساة هو ذلك الذي يقوم بأفعال يؤمن بصوابها ، فعندما يقتل عطيل ديدمونة يعتقد كل منهما أن سلوكه له ما يبرره، وهذا يعني أن أهم ما يميز التراجيديا واقعيتها وجديتها، وأن هذه الواقعية وهذه الجدية هي التي ستضيأ لنا محاكاة حقيقية لأبطالها، كما تقدّم لنا نوعاً من الحكمة، وهذه الحكمة هي التي تثير فينا اللذة الجمالية، ولكن ما هي نوع الحكمة التي تقدمها لنا هذه الحكمة؟

2.الحكمة في المأساة :

إن الحكمة التي سنتوسلها في التراجيديا لن تعرض بشكل مباشر كما تعرض الحكم في دراسةٍ عن الأخلاق أو القيم البشرية بشكل تعاليم ومواعظ، إنما هي متضمنة في الأفعال والأقوال العينية للشخصيات التي سنعايشها طوال العرض المأساوي ، والواقع أن للحكمة التراجيدية قوة انفعالية وتخيلية يفتقر إليها التعبير الذي يستخدم طريقة السرد الخالص، ومن هنا فإن أي تلخيص لها بالنثر لا يمكن في أحسن الأحوال إلا أن يكون تقريبياً، وفضلاً عن ذلك فإنه من العسير الاهتداء إلى حكمة واحدة ، أي إلى رأي واحد عن المصير الإنساني يكون مشتركاً بين التراجيديات جميعها، فكتّاب المسرح التراجيدي اليونانيين يختلفون فيما بينهم في تصوير الحكمة الإنسانية ، صحيح أن التراجيديات تتفق فيما بينها على تصوير الألم والفاجعة التي ستحل بشخصيات الأبطال ، كما أنها تتفق جميعاً في كيفية تصوير المصير المأساوي للبطل ، وتعالي القدر الذي سينساق البطل لتنفيذه رغماً عنه، والمصير اللاشخصي الذي سيعلو على الأشخاص في إحداث الكارثة التراجيدية، إلا أن لكل كاتب رؤيته الخاصة بالحكمة التي تجري على ألسنة أبطال مأساته.

إن الحكمة المتجسدة بالعرض التراجيدي التي أرادنا أرسطو اقتناصها مختلفة عن الحكمة في العلم التي تُفهم بصورة عامة على أنها نوع خاص من المعرفة، و أنها معرفة

محايدة ، كما أنها مختلفة عن الحكمة الأخلاقية التي نجنيها من النظريات الأخلاقية، فالمرء يكون حكيماً إذا استطاع التمييز بين الخير الأصيل الباقي وبين الخير الظاهري الخادع ، و يكون حكيماً إذا نظر إلى العالم بتنزه، فالحكمة المنشودة هي أخذ العبر من المأساة والقيام بتطهير النفس من مشاغل الحياة ، كما أن الحكمة المنشودة من التراجيديا هي منحنا القدرة على تقبل الحياة بخيرها وشرها .

لو حاولنا تقصي الحكمة بشكل واقعي من ملحمتين تراجيدتين إحداهما تنتمي للزمن اليوناني (أوديب) والثانية إلى أعمال شكسبير (الملك لير)، لتبين لنا أن الحكمة التي يجب أن يكتسبها المتلقي هي الابتعاد عن غرور أوديب التي أوصله إلى مصيره المحتوم، من خلال حثه للكاهن على بيان الجاني، ليرتفع البلاء عن المدينة ، ظاناً أنه لن يكون هو على كل حال، ويتضح غروره عندما يتبين أن أوديب الملك هو ذاته مرتكب الخطايا، مما يؤسس لحكمة بطلان الاعتداد الزائد بالنفس، ومدى قصور حكمة الإنسان وضعفها، وهذا درس أخلاقي غير مباشر من هذه التراجيديا .

أما إذا انتقلنا إلى تراجيديا شكسبير فسنجد غرور الملك ماثلاً أمامنا، عندما اعتقد أنه تصرف بشكل سليم في حرمانه ابنته كورديليا وتقسيم المملكة بين أختيها ريجان وجونريل ، ذلك لأنه عندما دعاهن للتعبير له عن حبهن اكتفت كورديليا بقولها: (لا شيء عندي يا أبتاه)[1]، بينما عبرت أختاها عن حبهما لأبيهما بكثيرٍ من النفاق والتملق، وهكذا لم يكن تصرف الملك لير ليصنف ضمن الأفعال الشريرة ، فلم يكن مقصوده الضرر من أجل الضرر، بل من أجل الكبرياء، ومن أجل أن يعلي من القيم الأخلاقية التي يمتاز بها الملوك، وهي النفاق والفخامة، فعندما تعجز كورديليا عن إرضاء غروره الملكي، يتصرف بتهور ممقوت، فهو يفتقر للحكمة في إعلائه القيم الزائفة فوق القيم

[1] شكسبير ، وليم : رواية الملك لير ، ، دار المعارف ، القاهرة ، ص 11

الصحيحة، وهذا ما سيؤدي إلى عذابه الذي لا يطاق وموت كورديا أمامه، وهنا تبرز الحكمة التي يكتسبها البطل ذاته، فالشخصية التراجيدية عندما تمر بالمحنة يطرأ عليها تغير وتصبح أكثر حكمة، فبعد أن كشفت ابنتا الملك لير عن وجهيهما الحقيقين وبدأتا يتحكمان بالمملكة وتعاملانه بازدراء ، حينها عرف ذنبه واعتراه الندم على فعلته من خلال توعدهما بالعقاب ، كما أنه ازدرى القيم الملكية التي كان يقدسها وهو في منصبه، ويلوم نفسه على تقصيره في حق البؤساء ، يقول : البؤساء المساكين العراة ، أينما كنتم ، لكم أهملت ذلك وعنيت بالمظهر والأبهة [1].

3.المأساة كمفارقة منطقية :

تثير المأساة بوصفها مقولة جمالية مفارقة منطقية تكمن في أن احداثها الحزينة ونهاياتها المفجعة تثير لذة جمالية عند المتلقي، مما يشعره بالرضا، فما هي طبيعة هذه المفارقة التي تثيرها المأساة، وكيف نفرح بالألم واليأس وهما أمران مؤلمان ؟ ولعل المفارقة تتعقد إذا كشفنا عن طبيعة الوعي الإستطيقي العفوي المنزه عن المصالح، فكيف يكون هذا التعاطف نزيهاً ونحن نخلق حالة جمالية نصنعها من دماء الناس ومآسيهم ؟؟

1. إن أول ما يساعدنا على فهم هذه المفارقة هو الشعور بحالة الإيهام الذي يعيشه المتلقي في العمل المأساوي، وأن هذه الحالة تفسر لنا طبيعة المفارقة؛ فالألم في المأساة لا بد أن يكون متعلقاً بالفن لا بالحياة، فمن المؤكد أنه لو حدث لشخص نحبه في حياتنا الواقعية مثل ما يحدث لأبطال المأساة من معاناة وقهر وظلم وخيبة أمل، لكان حزننا عليهم أشد، و ستكون أمنياتنا بعدم تكرار هذه الأحداث أكثر صدقاً، وإن شئت قارن بين حادثة موت البطل مسرحياً فاجعة موت عزيز عليك، ستجد أنه لا سبيل للمقارنة بين الحدثين، وإن كان بإمكاننا التمييز بين التعاطف الوجداني ونظيره العملي.

[1] شكسبير ، وليم : رواية الملك لير ، مرجع سابق ص 46

2. إن تأمل الفن لا مكان فيه للتعاطف العملي، بل للتعاطف الوجداني على اعتبار أن حوادثه خيالية ومفترضة، ولا ينتهي التعاطف الجمالي لينتقل إلى تعاطف حقيقي إلا مع أناس بريئين، أو أطفال يرتادون العمل الفني لأول مرة، كما أن هناك أشخاص لا يستطيعون أن تحملّ مشاهدة التراجيديا حتى نهايتها، لأن الألم يكون قد اعتصرهم إلى حد يعجزون معه عن المواصلة، ويروى في أدبيات المسرح كثير من الحوادث عن هذه الأمور، فقد كانت مرة سيدة ذات حساسية عاطفية عالية، إضافة إلى أنها طيبة القلب حاضرة لمسرحية عطيل[1]، وتراقب الشرير وهو يخدع البطل المغربي عطيل ليقوده إلى حتفه المأساوي، فوقفت هذه السيدة بين الجمهور الصامت لتقول لعطيل: تنبه أيها الأسود الضخم الأحمق، ألا تدرك أنه كاذب، إن هذه السيدة وما كان لها الوصول إلى هذا الأمر ، إلا لتصديقها الممثلين ولبراعتهم في أداء أدوارهم، لذلك فإن هذه السيدة هنا انتقلت من الموقف الإستطيقي إلى الموقف الواقعي، فالاستجابة الواقعية للمأساة ليست كالاستجابة الإستطيقية.

[1] أحد مسرحيات شكسبير التي تروي قصة الصراع الأزلي بين الخير والشر ، وتحكي هذه المسرحية قصة ضابط مغربي تستعين به حكومة البندقية لإرساله إلى قبرص لمواجهة الأسطول العثماني ، وكان ذلك لخبرته في الحروب ، وقد زوجه أحد أعضاء مجلس الشيوخ ابنته الفاتنة ديدمونة فأشعل نار الغيرة في قلب شاب نبيل اسمه رودريغو الذي رفض من قبل، وقد استغل هذه الغيرة جندي من جنود عطيل اسمه ياغو يكره عطيل لأن عطيل كان يفضل جندي أخر عليه اسمه كاسيو ، فيبدأ ياغو بلعب لعبة قذرة ليدخل الحزن واشعال قلب عطيل غيرة على زوجته بعد أن يوحي لعطيل بوجود علاقة بينه وبين كاسيو ، لتنتهي القصة بخنق عطيل لزوجته ديدمونة جزاء لها على خيانة لم ترتكبها ، وعندما تعترف له ايميليا (زوجة ياغو) بأنها شاركت بالمؤامرة دون أن تعلم ، فيخنقها عطيل أيضاً وتموت ويطعن ياغو طعنة غير قاتلة، ومن شدة حزنه على فقدان حبيبته يقتل نفسه ..

ففي الحدث التراجيدي يوجد شيء مختلف عن الحدث الواقعي شأنه في ذلك شأن الحدث الجليل، فما هو البعد الذي نجده في التراجيديا– إضافة إلى الخيال – والذي يجعلنا نستمتع بالألم؟

قد يكون الاحتفال بالمأساة ناتج عن خلق حالة التعاطف مع شخصيات مفترضة وخيالية وليست واقعية ، فلو عانى صديق لنا ما يقاسيه أبطال الملاحم و المسرحيات الشكسبيرية لتألمنا لألمه، ولما شعرنا باللذة لألمه، ولكن لو كان الحل بسيطاً بهذا المعنى لما شغل عقل الفلاسفة منذ أرسطو، فهل نحن حقاً نلتذ بالمأساة ؟ ونستمتع برعب يعقد اللسان كما يقول أحد المشاهدين لمسرحية أوديب ملكاً، أو كما يقول أحدهم في وصف المأساة في تراجيديا النساء الطرواديات[1]، إنها مؤثرة إلى حد أن قلبي سيتحطم؟

3. ولعل عدم الواقعية الضمني التي يشعر بها المتلقي تحميه من أن يستبد به الأسى، كما تحول بينه وبين القيام بأي سلوك عملي اتجاه ما يشاهده، كأن يوقف العرض مثلاً، أو ينسحب منه، وهذا ما دفع بعض النقاد لحل الإشكالية من خلال إنكار الألم الذي قد يحدث في ضمير المتلقي، وإلا بحسب هؤلاء إن الكف عن المشاهدة أولى ، فالمأساة تحدث لذة لا ألماً ؛ وهذا تبرير مرفوض لأن الواقع ينبئنا بأننا قد نستمر ونواصل نشاطنا على الرغم من الألم الذي يعتصر قلوبنا على مصير أبطال العمل، كما أن هذه الحجة تعكس وجهة نظر مذهب اللذة، فإذا ما قمنا برفض مذهب اللذة، فيمكننا الاعتراف أن المأساة تحدث في نفس متلقيها الألم والفرح معاً، وهذا

[1] أحد مسرحيات يوريبدس الخمسة .

ما يجعل المفارقة حاضرة من جديد، فما هي القوة الكامنة في التجربة التراجيدية التي تدفعنا إلى مواصلة اهتمامنا بالمسرحية المأساوية ؟

4. يذهب سانتيانا إلى أن ما يجعل شعور الفرح مرافقاً لشعور الألم هو روعة الحبكة ذاتها التي يعتبرها – وعلى غرار ما فعل أرسطو من قبل[1] – أهم ما يميز طريقة المعالجة الفنية في التراجيديا[2]، ولكن ما هو الشيء الفني الآخر الذي يجعلنا نستمتع بألم الشخصيات في المأساة إلى جانب الحبكة ؟

5. يمكننا أن نضيف بسهولة اللغة الشعرية الراقية والخيال المبدع في تصوير ووصف الشخصيات والأحداث، تلك اللغة التي كان يجيدها كتّاب التراجيديا أكثر من إتقانهم صناعة الحبكة الدرامية[3]، و يركز بعض النقاد هنا على أهمية الشعر في استقطاب اللذة بما تملكه من إيقاعات وصور بلاغية، وجناس وطباق، وقوافٍ تجعل كل فن يستخدمها كوسيط مقبولاً من الناحية الفنية سواء كان هذا الفن تراجيدياً أم كوميدياً، أو أي نوع من أنواع الدراما، ونحن نذهب إلى أن اللغة الشعرية والحبكة بالإضافة للنظر للعمل المأساوي على أنه خيال، كلها عوامل تسهم في إضفاء اللذة الجمالية على المأساة، ولكن هل هناك من عوامل أخرى تسهم في بعث اللذة؟

6. لا ريب أن الشخصية البطلة ذاتها وسحرها وحيوية تصويرها الفني تلعب دوراً حاسماً في الاستمتاع الجمالي ، فإدراكنا لنوع الرجل الذي ضاع منا، يزيد من شعورنا بفداحة الخسارة و بنهايته المأساوية ، كما أن تعقد الشخصية في

---

[1] يذهب أرسطو إلى أن الحبكة هي أكثر العناصر أهمية في بناء الأحداث ، لأن التراجيديا لا تحاكي الأشخاص بل تحاكي الأفعال ، انظر: أرسطو : فن الشعر ، ترجمة إبراهيم حماده ، مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة ، 1982 ، ص 97

[2] سانتيانا، جورج : الإحساس بالجمال ، مرجع سابق ، ص 242 – 244 .

[3] سانتيانا، جورج : الإحساس بالجمال ، مرجع سابق ، ص 243 .

بنائها الدرامي، وقدرة الكاتب المبدع على بناء العالم الداخلي لهذه الشخصية الغنية بالمشاعر والعلاقات المتشابكة، تجعلنا نستمتع بقدرتنا على فهم التصرفات الناتجة عن شخصيته المركبة؛ ليستطيع المتلقي فهم تصرفاته التي تؤدي به إلى مصيره المحتوم .

7. إن آلام البطل التراجيدي هائلة ولكن عظمته هائلة أيضاً، فهو شخصية ترسم قيمة الكبرياء، فتعاطفنا مع البطل التراجيدي ليس تعاطف شفقة، بل هو تعاطف مع نبله، وهذا عامل هام من العوامل المؤدية إلى ذلك السمو المترفع عن أحزانه في الوقت الذي نشاطره إياها .

4.نظرية أرسطو في المأساة :

من المعلوم أن أول مناقشة حقيقية لمقولة المأساة وما أنتجته من مشكلات على المستوى الجمالي والفني ترجع إلى كتاب الشعر لأرسطو، فها هو ذا يتساءل في مستهل كتابه ذاك عن السبب الذي يجعلنا نستمتع بمحاكاة موضوعات الألم عندما تعرض على المسرح، و نتألم عندما نشاهدها ونعايشها في ذاتها على المستوى الواقعي[1].

لقد كانت إجابة أرسطو في حل هذه المفارقة تكمن في مفهوم التطهير لأن الشفقة والخوف يُثارَان في نفوسنا فيطهرانها من مشاعر الخوف والحزن الموجودة فيها ، فتغدو النفس بعد العرض المسرحي المأساوي خالية من الألم والخوف الذي عانته في العرض، إلا أن أرسطو لم يبين لنا ماهية التطهير وحقيقته، و كيف تؤدي المأساة عملها في تطهير النفس، كذلك لم يفسر لنا أسبابه، أو لماذا كان التطهير باعثاً للذة، من الجائز أن أرسطو كان يعني أننا نشعر بالراحة بعد الاضطراب الانفعالي الشديد، أو أنه من المفيد أخلاقياً

[1] أرسطو : فن الشعر ، مرجع سابق ، ص 67

استبعاد هذين الانفعالين، ولكن هذا التفسير بدوره مجرد تخمين، كما أنه يفسر الجمالي بالأخلاقي وهما شعوران متمايزان عن بعضهما.

يطرح أرسطو مفهوم آخر لمعالجة المفارقة التي تثيرها المأساة، وهو مفهوم التعلم الذي يشير بحسبه مفهومين هما:

1. التعرف على القصة والحبكة التراجيدية التي تثيرها المأساة عن طريق محاكاة شخوصها وأحداثها التي ستنتهي بالفجيعة .
2. اكتساب الحكمة من متابعة هذا العرض التي ستفيدنا في حياتنا الواقعية ، وكلا الأمرين يفسران اهتمامنا بالتراجيديا . [1]

إذا استرشدنا بكتاب الشعر لأرسطو فقد نجد سبباً جديداً لحل هذه المفارقة: ذلك أن البناء الشكلي للتراجيديا يساعدنا على التخلص من المفارقة[2]، فإعجابنا بالبناء الدرامي والحبكة، و الضرورة السببية التي تضم كل عناصر عقدة التراجيديا، هو سبب كاف للاستمتاع بالعمل المأساوي رغم الآلام التي تعتصر قلبنا، فالأفعال تتعاقب بشكل حتمي إلى أن تصل إلى نتيجتها المأساوية المحتومة، كل ذلك يجعلنا نشعر بالمتعة الجمالية والحزن على المصير في الوقت ذاته.

[1] أرسطو : فن الشعر ، مرجع سابق ، ص 98

[2] أرسطو : فن الشعر ، مرجع سابق ، ص 97

رابعاً: الهزلي:

1. معنى الهزل وتعريفه :

يرجع تاريخ الفن الهزلي بحسب أرسطو إلى الميغاريين وشاعرهم الهزلي إبيخارموس[1]. أما الفن الذي يعكس الهزل هو الكوميديا، ويعتبرها أرسطو نوع من المحاكاة كباقي الفنون[2]، ومن أسهل تعريفات الهزل بوصفه مقولة من المقولات الجمالية: **أنه طرب بريء ننزع في حضرته شواغل الجد والحزن ونستسلم للفرح والدعابة**، لأن كل ما فيه مضحك، فالهزل هو محاولة للترويح عن النفس بأساليب فنية محببة، و يمكننا أن نعرف الكوميديا بروح أرسطية، ومن خلال فلسفته : **أنها محاكاة لفعل مشوه ومثير للضحك وله طول معين وتام في ذاته**، وفي لغة مليئة بكل أنواع التزيين، الكوميديا: **هي محاكاة لأشخاص أقل منزلة من المستوى العام** ، ولكن لا يعني ذلك الإشارة للفقر أو الضعف المرضي ، إنما تشير إلى الوضاعة التي تثير الضحك، ويمكن تعريف **الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ أو الناقص الذي لا يسبب ألماً للآخرين** .

2. مبعث الضحك من خلال القبح :

يمكننا أن نأخذ القناع الكوميدي المثير للضحك مثالاً نوضح فيه معنى القبح الذي يبعث فينا الضحك وهو معنى القبح المقصود في الكوميديا، لأن القناع الكوميدي يضخم العيون والشفاه أو أي جزء من أجزاء الوجه بما يبعث الضحك في قلوب المشاهدين من خلال ما فيه من قبح وتشويه، ولكنه تشويه لا يسبب الألم بل الضحك [3]، وتتم هذه

---

[1] شاعر كوميدي من صقيلية ، عاش في القرن الخامس قبل الميلاد ، وقد ألف ما بين خمس وثلاثين وخمسين مسرحية كوميدية لم يبق منها غير خمس وثلاثين عملاً ، انظر أرسطو : فن الشعر ، مرجع سابق ، ص 77 .

[2] أرسطو : فن الشعر ، مرجع سابق ، ص 55

[3] أرسطو : فن الشعر ، مرجع سابق ، ص 88 .

المحاكاة عن طريق أناس في شكل درامي، لا في شكل سردي، ومن خلال المتعة والضحك يحدث التطهير من مثل هذه الانفعالات، وكما ينشأ الضحك عن اللغة ، وينشأ أيضاً عن الأشياء المعبر عنها ،[1] فالكوميديا كفن قوامها نوع من النقص أو القبح ولكنه قبح غير مؤلم ، فالكوميديا هي محاكاة لفعل صادر عن أشخاص دون المستوى العام ، وتتضمن هذه الدونية معنى القبح والنقص ، الذي يتمثل من الناحية الجسمية أو الناحية السلوكية، أو هما معاً، غير أن تلك النقائص الحسية أو الأخلاقية، ينبغي ألا تصل إلى الدرجة التي تسبب فيها ألماً أو ضيقا لمشاهدها ، والمثال الذي يورده أرسطو على ذلك هو القناع الكوميدي الذي يتسم بتشوهات أو مبالغات في ملامح الوجه، وهو بهذا يسبب الضحك، ولا يثير تعاطف الرائي أو شجنه، فالقناع الكوميدي قبيح مشوه ولكنه لاينطوي على الألم ويرجع أرسطو إدخال الأقنعة في العرض المسرحي إلى أبيخامورس الميغاري[2].

ولكن ماذا يقصد أرسطو بالقبح الكوميدي : إنه نقص في الشخصية ولكنه نقصٌ غير مؤلمٍ ولا هدّام، وهذا يعني أنه ليس ناتجاً عن الغرور والكبرياء كما هو الحال في الشخصية التراجيدية، لأن ذلك النقص يحتمل الألم والبؤس ، وهي صفة نلمسها في الشخصيات الكوميدية المألوفة كالمهرج والجبان، وذاك الذي يضخم الأحداث، والحق أن أغلب هذه الشخصيات تسبّب لنا ألماً أو حرجاً على المستوى الواقعي، فقليلٌ من الناس الذين يسببون لنا من المتاعب بقدر ما يسببه أولئك الذين نعلم عن يقين أنهم يمارسون الكذب، كما أننا نشعر بالسخط اتجاه الجبان، فلماذا لا تتملكنا مشاعر السخط ذاتها على المستوى الفني الكوميدي التي تصور المهزلة، ونقوم بالضحك بدلاً عن ذلك، و كثيراً ونحن نشاهد الأفلام الكوميدية ما نجد القبح الجسدي لشخصية البطل الكوميدي، و قد يكون

[1] هامش الفصل الخامس من نص أرسطو : كتاب الشعر ، ص .90

[2] هامش الفصل الخامس من نص أرسطو : كتاب الشعر ، ص 90

القبح تلعثماً وقبحاً في الصوت كأدوار مُحَمَّد سعد في السينما المصرية، وقد يكون القبح الذي يبعث الضحك في العين كالحول الذي كان يمثله عادل امام في بعض أعماله، وقد يكون القبح في نقص العقل كالعته الذي يظهر في شخصية كثيرٍ من ممثلي الكوميديا، فضلاً عن ذلك فإن البطل الكوميدي شأنه شأن البطل التراجيدي، كثيراً ما يجد نفسه واقعاً في مواقف الهزيمة والإهانة التي لا يستطيع الممثل الكوميدي السيطرة عليها، وغالباً ما يكون ضحية مواقف فرضت عليه، إلا أننا نضحك عليها في الموقف الكوميدي ونتعاطف معها في الموقف التراجيدي، ونمقتها واقعياً، فلماذا لا تنطوي الشخصية الكوميدية على الألم ؟

لا بد من الإشارة إلى أن الكوميديا لا تعني الضحك ؛ لأن هناك قدر من الضحك ليس من الكوميديا ، كما أن هناك مواقف كوميدية لا تثير ضحكاً ، وكثيراً ما يضحك الناس عندما يشعرون بالحرج ، أو قد يضحك الشخص من الدغدغة أو بسبب ألغاز المضحك[1].

سنقوم بعرض بعض النظريات الرئيسية التي حاولت تفسير طبيعة الهزل:

3.النظريات التي تفسر الضحك :

1. **الضحك على الكوميدي** [2] : يعرض برغسون نظريته عن مقولة الهزل في كتابه الضحك، ويقبل فيها الرأي الذي يقول : إن المشاهد لا يأخذ الكوميديا مأخذ الجد، فنحن لا نضحك على الشخص الذي نشعر نحوه بالتعاطف أو الشفقة ، ومن هنا فإنه من الواجب في حالة الكوميديا كبت

[1] وهو أول أكسيد الداينيتروجين ، وقد يتخد كمادة مخدرة عند طبيب الاسنان، ويسبب استنشاقه الضحك أحياناً.

[2] انظر كتاب برغسون ، هنري : الضحك ، ترجمة : علي المقلد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت .

الانفعال المتعاطف، على عكس ما يحدث في التراجيديا، إن الموقف الكوميدي يقتضي نوعاً من التخدير المؤقت للقلب، فهو يهيب بالعقل لأكثر ولا أقل، والواقع أن رأي برغسون يعيد إلى أذهاننا الحكمة الشائعة: الحياة مأساة في نظر من يشعرون ، ومهزلة في نظر من يفكرون، فنحن لانضحك عادة على الشخص إلا عندما نشعر بأننا منفصلون عنه، وما إن نشعر نحو الموضوع الهزلي بشيء من الانتماء والتعاطف الشخصي، فإننا ستتوقف عن الضحك ، لذلك فإننا نضحك على الكوميدي في المواقف الآتية:

I. **عندما يكون سلوك الشخصية الكوميدية مضاد للمجتمع** : لذلك فنحن نعاقبها على هذا السلوك بإذلالها من خلال الضحك .

II. **عندما يقدم الكوميدي أنماطاً اجتماعية بالية** : إن الحياة تتألف من مواقف لا تكف عن التغير، ونحن نواجه مطالبها بنجاح عن طريق تكييف فكرنا وسلوكنا تبعاً للمواقف الجديدة، فلا بد لنا من أن نكون مرنين واسعي الحيلة، وعلينا ألا نتشبث بأنماط ثابتة من السلوك عندما تكون بيئتنا المتغيرة قد عافت وتركت هذه الأنماط العتيقة البالية، ولكن هذا بعينه هو ما تفعله الشخصية الكوميدية، فبدلاً من أن تكون مرنة قادرة على التكيف، نجدها تتصف بعيب واضح هو الجمود الآلي، فهذه الشخصية تسلك بطريقة ثابتة، أشبه بطريقة الآلات، أي أن الكوميديا تتمثل في تطبيق الآلية على الحياة ، والمجتمع لا يمكنه أن يتسامح مع الآلية، إذ لا يُكتب للمجتمع بقاء إلا إذا تحلى أفراده بالمرونة بحيث يتكيف بعضهم مع بعضهم الآخر، ومن هنا كان في الضحك تقويماً وإصلاحاً اجتماعياً.

III. **التكرار**: يكشف لنا برغسون عن آلية تساعد على توليد الموقف الهزلي، وهي آلية التكرار التي تكشف عن طبيعة المتكلم الذي يتشبث بفكرة معينة على الرغم من تغير الظروف ، ولما كانت الشخصية الكوميدية تفتقر إلى القدرة الخلاقة على التكيف التي يتميز بها الإنسان العادي، فإنها في كثير من الأحيان تبدو أشبه بالشيء منها بالشخص، فنحن نراها وهي تدفع هنا وهناك، أو تضرب أو يلقى بها في الهواء أو تتدحرج كالكرة، وهذا بدوره يساعد على تعليل عدم تعاطف المشاهد معها، فكيف يمكننا أن نشعر بالاهتمام نحو شيء مادي لا روح فيه، ولعل أفضل مثال على هذه الشخصية في السينما العالمية شخصية شارلي شابلن.

IV. نقص شخصية الكوميدي: إن الشخصية الهزلية مقارنة بالبطل التراجيدي تعاني نقصاً كما ذهب أرسطو الذي صرح أن القبح ضروري للكوميديا، فالكوميديا تصور البشر أسوأ مما هُم عليه[1]، إلا أنه – بحسب برغسون – ليس نقصاً يفسد طبيعتها الكاملة، فشارلي شابلن يتسلل النقص إلى شخصيته من خلال تخبطه وتصرفاته الغبية ، إلا أن هذا النقص لا يمنعه بأن يكتسب صفة الطيبة أيضاً، أما النقيصة في الشخصية التراجيدية فتؤثر على كل طاقات الشخصية كما هو الحال في كبرياء أوديب وغرور الملك لير، وسذاجة عطيل، وهذا يعني أن شخصية الكوميدي أقل تعقيداً من شخصية التراجيدي وبالتالي هي أقل اقناعاً، كما أن الشخصية الكوميدية غالباً ما تكون نمطاً عاماً، بينما شخصية التراجيدي تكشف عن كائن بشري خاصٍ جداً ومعقد وحقيقي .

[1] أرسطو : فن الشعر ، مرجع سابق ، ص 68

V. **لا واقعية الشخصية الكوميدية:** إن طبيعة الموقف الكوميدي تصرف المشاهد على الاندماج فيه، لأنها مواقف بعيدة الاحتمال عن الواقع، كما أن حبكة العمل الكوميدي مقارنة مع حبكة العمل التراجيدي تتسم بعدم ارتباطها الداخلي المحكم، وهذا ما يجعلها مُتكلَفة، ولا تساعدنا على التعاطف مع أبطالها.

VI. **غباء الكوميدي:** هناك من يرى أننا نضحك عل الشخصية الكوميدية لغبائها المفرط وحمقها، ونستمتع بإحساس سارٍ بتفوقنا عليها ، وبمجد مفاجئ ندعيه لأنفسنا.

VII. وأحياناً نضحك على الموقف الكوميدي عندما يحدث عدم تطابق بين طبيعة الموقف وردة الفعل، فقد يقوم الفقير ببعض التصرفات البلهاء أمام الغني تدفعنا للضحك.

2. **الضحك مع الكوميدي:** لقد حاول برغسون تسليط الضوء على الحالات التي نضحك فيها على الكوميدي ، ولكنه لم يهتم بالمواقف التي نضحك فيها مع الكوميدي ، والتي تتبدى في المواقف التالية :

I. مثل شخصية المحتال الظريف الذي يظهر كثيراً في الكوميديا (مقالب غوار في حسني البورظان) فهذه الشخصية تزدري المثل العليا للواقع والموضوعات الاجتماعية والأخلاقية ، وتحاول الانتقام منها، وهنا نضحك مع الجاني (غوار) على الضحية (حسني البورظان) ، ونحن لا نستطيع أن نضحك مع الكوميدي إلا إذا تجاهلنا مفاهيمنا الأخلاقية المعتادة .

II. أحياناً نحن نضحك مع الكوميدي ونتناسى قيمنا الأخلاقية لشخصيته المحبوبة وطبيعته المهضومة، فنستمتع معه بإجازة من الأخلاق ، ونحن هنا نضحك مع الكوميدي للسرور الذي غمرنا .

III. كذلك قد يضحكنا الكوميدي بنذالته عندما يكون بارعاً في التهرب من القيم الاجتماعية، فهو واسع الحيلة في التآمر من أجل ارتكاب سوءاته، وهذا ما يجعلنا متعاطفين معه غير متعالين عليه .

IV. وأحياناً ما نضحك مع الكوميدي على الواقع المرير عندما يعرض هذا الواقع بقالب الكوميديا السوداء، وهو أسلوب لنقد الواقع من خلال ابراز تناقضاته، وهنا نحن نضحك على واقعنا السيء الذي لا نستطيع تغييره ونقبل به لضعفنا، فيفضحه الكوميدي، فنتحمس لشجاعته وقدرته على قول المكبوت في أنفسنا .

3. **الشخصية الكوميدية التي نتعاطف معها:** وهي شخصية كوميدية غير نمطية كشخصية المهرج فولستاف في مسرحية شكسبير (الملك هنري الرابع)، فشخصية فولتساف محببة إلى القلب، مع أنه يمارس العديد من النقائص الاجتماعية، إلا أن واحدة منها لا تمثله، كما أن هذه النقائص ليست مؤلمة أو هدامة، فهو ليس شريراً في ذاته، ويمتلك نوعاً من الإخفاق الطفولي الذي جعل منه شخصية مثيرة للتعاطف ، كما قال الملك هنري الرابع: يجب ألا نضحك عليه، بل ينبغي أن نشفق عليه، وتتضح شفقتنا على هذه الشخصية الكوميدية وتعاطفنا معه عندما يذهب ليحيي صديقه القديم الأمير هال بعد أن توج ملكاً باسم الملك هنري الخامس، غير أن الملك ينبذه بالألفاظ القاسية ويؤمره بالركوع، فيكتم المهرج فولستاف غضبه وينحني كسير القلب وهو يردد مولاي مولاي [1]، وقد خلق هذا المشهد تعاطفاً شديداً مع شخصية المهرج، وهو تعاطف ليس مع الحالة الكوميدية

[1] شكسبير : الملك هنري الرابع ، ترجمة : مصطفى طه حبيب ، دار المعارف ، القاهرة ،الطبعة الثانية ، 1993 ، ص 463 – 466.

لأن المشهد لا يحتوي أي كوميديا، إنما مع شخصية الكوميدي ذاته الذي كسب تعاطفاً من قبل المشاهد، وهذا يعني أن الشخصية الكوميدية قد تمر بمواقف درامية فتكون هذه المواقف سبباً للتعاطف معها، لكن المواقف الكوميدية لا سبيل للتعاطف معها .

إن هذه النظريات المتكاملة التي حاولنا من خلالها بيان طبيعة الموقف الكوميدي أفصحت لنا عن تعقد الموقف الكوميدي، الذي لا يستطيع باحث ما مهما بلغ من تعمق في هذا الصنف من الفن أن يصل إلى كنهه ،لذلك تعددت النظريات الكوميدية التي ترصد أنواعاً من الشخصيات الكوميدية: كالنذل والمنافق، والكوميدي الذي يكرر العبارات ويطلق " **إفيهات** " معينة ، والنموذج للكوميدي العابث، والكوميدي النذل الظريف، ونموذج الكوميدي العابث الذي يضع نفسه في مواقف بعيدة الاحتمال، ونموذجاً رابعاً لا يتضمن إلا مواقف خيالية وتخريفاً لفظياً ، ونموذجاً خامساً ينطوي على مواقف خيالية تكشف عن سخافة التقاليد الاجتماعية، ونموذجاً أخيراً يشتمل على مواقف ناقدة للقيم البالية تجعلنا نتعاطف معها .

خامساً : القبيح :

1.تاريخية القبح بوصفه قيمة جمالية :

يمكننا القول إن القبح مضاد للجمال كمقولة إستيطيقية تنتمي إلى عالم الجمال، ذلك أن المعنى العام للجمال يحتوي في داخله على مقولة القبح، ففي القبح جمال، وهذا يعني أنه يجب أن لا نعد مقولة القبح متنافرة مع مقولة الجمال، بقدر ما تمثل طرفاً في عالم مقال الجمال الذي يشكل مفهوم الجمال طرفه الأخر، فالقبح مقولة من مقولات الجمال بمعناه العام، وهو نوع من أنواعه ، وهو ضد للجمال بمعناه الخاص، فهما صنوان من حيث أنهما نوعان ضمن أنواع أخرى للقيمة الإستطيقية، ولعل هذا الحديث عن القبح ضمن

سلم القيم الجمالية قد يصدم كثيراً من القارئين الذين لا يفهمون القبح إلا كضد للجمال كما يضاد الحق الباطل.

ولعل من أهم العوامل التي دفعت مفكري القرن الثامن عشر على إدراج مقولة القبح في الفكر الإستطيقي، هو ارتباطه بمفهوم الجلال ، ذلك أن كلاً من مقولة الجلال والقبح يرتبطان بمشاعر النفور والألم، كما أن مقولة الجلال كثيراً ما تفتقر إلى التناسق الشكلي والوحدة، وهما صفتان تلتصقان بمقولة الجمال عادة، ولعل ما شجع الفلاسفة فيما بعد على إدخال مقولة القبيح ضمن المقولات الجمالية، رغبة فناني القرن التاسع عشر والقرن العشرين وتعلقهم بالموضوعات المضحكة المنفرة سواء في الأدب أو في التصوير، والالتجاء إلى أساليب الموسيقا الكروماتية [1]، وتلك أعمال لا يمكن استبعادها خارج المنظومة الجمالية ، بل لابد من إدراجها مكان لها داخل هذه المنظومة ، وبما أن الجمال يشتمل على الجليل والرهيب والساخر والمضحك، فلم لا يشتمل على القبيح أيضاً .

إن تاريخ الذوق عموماً ولا سيما في القرون (الثامن عشر والتاسع عشر و العشرون) يثبت لنا أن كثيراً من الأعمال التي كان الناس يرفضونها في حينها أصبحت مرغوبة فيما بعد، فلكم اتُهم بيتهوفن في عصره ولم يُفهَم كما يجب، كما أن دراما فاجنر (تانهويزر) التي قدمها في باريس عام 1860 أمام جمهور هادئ ومهذب [2]، لم تكن مقبولة أيام

---

[1] هي نوع من الموسيقا تستخدمها الموسيقا الأوربية، مقاماتها تتألف من اثني عشرة نغمة بدلاً من الأصوات السبعة التي يتألف منها السلم الدياتوني وتختلف عن الموسيقا العربية التي تستخدم أربعة وعشرين نغمة في بناء مقاماتها ، لذلك فان البناء المقامي في المقامي العربية يعتبر الأكثر تعقيداً بين موسيقا شعوب العالم ، وتتميز هذه الموسيقا بعدم وجود هارموني يضبطها ، كما أنها تخرج عن مبادئ التوافق المألوفة يمكن أن يسفر عن أصوات تعد خشنة بالنسبة إلى الآذان .انظر :

فيبر، ماكس : الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقا ، ترجمة حسن صقر، المنظمة العربية للترجمة : بيروت، طبعة أولى، 2013 ، ص 313

[2] زكريا ، فؤاد : مع الموسيقا : ذكريات ودراسات ، دار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ص : 85 – 86.

عروضها الأولى وأثارت فضيحة في أول عرض لها، وهي الآن جزء من العروض الموسيقية التي يقبل عليها الجمهور، ومن هنا فإن الفنان العظيم ينبغي أن يخلق جمهوره، ولما كان الذوق يبدو قابلاً للتوسع، فهل هناك أمل لأن يكون للقبح جمهوره، ولكن كيف يمكن أن يدخل القبح ضمن منظومة الجمال ؟

2. طبيعة القبح :

يعرف الفن في كثير من الأدبيات الجمالية بأنه تعبير عن الانفعال، ولكن أي انفعال؟ فقد يكون الانفعال سامياً في مقولة الجلال، أو قد يعبر الانفعال عن رضا في مقولة الجمال، أو يكون خيراً، أو شراً، و قد يكون تعبيراً عن القلق أو المرح، أو عن الحب او الكره، أو الإعجاب والاستسحان، أو قد يكون الانفعال هو انفعال الاشمئزاز والاستهجان. وهنا تحديداً يمكن أن يدخل القبح Ugly ضمن القيم الجمالية، ولكن ما هي طبيعة القبح كمقولة جمالية .

بعض وجهات النظر تذهب إلى أن القبح هو بمثابة فشل في إنجاز التعبير الفني، إلا أن هذه الوجهة من النظر تعتمد على المصادرة التالية: إن الجمال يكمن بشكل جوهري في وحدته الشكلية Formal Unity ، والقبح بهذا المعنى هو ظهور عناصر متباينة تخرق هذه الوحدة الشكلية للأثر الفني، إلا أن العيب الجوهري في وجهة النظر هذه هي أنها تطابق بين القبح والعجز عن التعبير، مما ينتج عنه افتراض خفي يقول أن الفنان قد فقد إحساسه بالجمال وفقد القدرة على التعبير عنه، فجميع الفنانين في كل الأزمنة يعدّون التعبير هو الوظيفة الأولية لتقديم فن على درجة فائقة من الجمال، وأن عمله لا يتعلق بإنتاج القبيح أو غير الجميل، وهذا يعني أن القبح هو فشل الفن، وليس فناً وجمالاً بذاته، إلا أن القبح هو تعبير عن انفعال أصيل، وليس مجرد نتوء أو خروج عن القيمة الجمالية، ذلك أننا إذا اعتمدنا الرأي القائل بأن الفن تعبير عن انفعال، وهذا الانفعال يكون أستطيقيا عندما يتجسّد في عمل فني، فإن القبح يمكن أن يكون مجالاً خصباً للتعبير عن

انفعالات متضادة، وغير متسقة، وتحمل جانباً من التعقيد يفوق هذا الجمال الهادئ، أو ذلك الجمال الرائع الذى يتسم بالصفات التقليدية لما هو جميل.

يرى بوزانكيت في كتابه { ثلاث محاضرات في الإستطيقا } أن كثيراً مما يسمى قبيحاً هو في حقيقته راجع إلى ضعف المشاهد، فالأشياء لا تبدو لنا قبيحة إلا لأننا نفتقر إلى القدرات اللازمة لتقدير قيمتها الجمالية، لأن جمال القبح هو جمال عسير يحتاج إلى قدرات وفهم خاص، وقد يكون العسر راجعاً إلى واحدة من ثلاث خصائص مختلفة :

1. التشابك المعقد للموضوع : فيعطيك الموضوع في لحظة ما قدراً أكبر و أكثر من قدرتك على استيعابه والاستمتاع به .
2. أو توتر عال للشعور: لا يستطيع كثير من المشاهدين تحمله .
3. السعة: عندما يتحدى الموضوع معتقدات الحياة التقليدية كالكوميديا الهجائية [1]

ويذهب أصحاب النظرية الانفعالية عموماً إلى أن أي شعور قادر على الوصول للمتلقي ليثير انفعالاً ما يملك قيمة جمالية، لذلك فإن مشاعر التقزز التي يثيرها الموضوع القبيح يجعل منه موضوعاً جمالياً، فكل ما هو قبيح وغير قادر على إثارة المشاعر، لا يعد موضوعاً جمالياً، وقد عبر سانتيانا عن هذا الرأي بقوله: كل شيء جميل لأن كل شيء قادر على أن يجذب انتباهنا، ويخلبه بدرجة ما، وبحسب النظرية الانفعالية فالقبح هو الاستهجان الأخلاقي لانعدام القيمة الاستطيقية في موقف ما، فهو تقويم أخلاقي أكثر منه جمالي[2] .

ويمكننا أن نميز بين عدة آراء تعتبر أن القبح ليس مقولة جمالية، فهناك من يطابق بين القبح والبغض الأخلاقي، كالربط بين القبح وبين التدهور الخلقي، وهناك من يجعل القبح في الفكر وليس في الأشياء، أي أن الفن عندما يتخذ القبح الأخلاقي مادة لموضوعه فإن

---

[1] ستيس ، ولتر : معنى الجمال نظرية في الاستيطيقا ، مرجع سابق ، ص 95 .

[2] سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، مرجع سابق ، ص 344

هذا القبح ينتقل إلى مجال القيمة الجمالية، ويرتبط بهذه الآراء الرأي الذي يرى أن القبح صورة من صور الزيف نشأت من استخدام الفنان لأهداف جمالية بعيدة التحقيق، ولكن هل المطابقة بين القبح والبغض الأخلاقي تعتبر صحيحة، وأن الموضوعات ذات الصلة بالبغض الأخلاقي ليست من موضوعات الفن ؟

إن الفن إذ ينشد الصراع ضد الشر والظلم الاجتماعي، لا بد وأن يجعل الشر الأخلاقي، والظلم الاجتماعي من موضوعاته، وإلا فإنه قد يتحول إلى مجرد حيلة أو موقف سلبي من الحياة بعيداً عن نقد المجتمع وما به من شرور، ويمكن أن يعتبر البغض الأخلاقي نوعاً من الجمال عندما يعالج كموضوع مباشر، وكحدث وليس كوسيلة، أو كموضوع بلا قيمة، وبذلك يندمج الموضوع الأخلاقي في عمل الفن، وهذا ما نراه في شتى طرق المعالجة للصراع بين الخير الأخلاقي والشر الأخلاقي، أو كشف أنماط الاستغلال في المجتمع ووسائل القهر والتسلط وتعريتها .

وهناك من رأى أن قيمة القبح هي قيمة جمالية سالبة، فما ندعوه قبحاً إنما هو موقف يبعث على الألم، وهو بمثابة استهجان أخلاقي لغياب القيمة الجمالية، ويرى ستيفن بيبر أنه إذا كان الحكم على شيء بالقبح هو نوع من الاستهجان الأخلاقي وليس حكماً جمالياً، فإننا عن طريق حدس العلاقات الباطنية للأثر الفني والذي يحدد مجال الجمالي يمكننا تمييز الشيء الجميل من غير الجميل، لأنه في حالة وجود خلل في العلاقات الباطنية يكون غياب القيمة الجمالية أو انعدامها أمراً متوقعاً ، وفي مثل هذه الحالة يمتنع قيام الحكم الجمالي، فالخط الفاصل بين ما هو جمالي وما هو غير جمالي يكمن في حد العلاقات الباطنية وخواص الموضوع الجمالي، وعن طريق إدراك هذه العلاقات يمكن أن تكون هناك قيمة جمالية، وهذا ينقل معنى القبيح من المعنى الشائع المضاد للجميل إلى مجال القيمة الجمالية فالجمال والقبح متلازمان، ويلتحم أحدهما بالآخر، كما يتضمن كل منهما الآخر.

وهكذا نجد أن الاستخدام التقليدي لمقولتي الجميل والقبيح قد أصبح مرفوضاً لدى العديد من المفكرين والفلاسفة، فقد رأى أصحاب النظرية الانفعالية أن الموضوعات القبيحة يمكن أن توصف بأنها إستطيقية، ذلك أن الحكم الجمالي يقوم على أساس الشعور بالانفعال الذي يعبر عنه الموضوع، وتقدير أي موضوع إنما يكمن في قدرته على التعبير إيصال الانفعال، والقبيح بمعنى ما يعبر عن القيمة الجمالية بالمعنى الواسع، ذلك المعنى الذي يهدم كل خط فاصل بين الجمال والقبح، فللقبح أبعاد الجمال المركب وهو التعقيد والجهد والعمق.

وقد رأى بوزانكيت في طبيعة القبح أنه قد يكون ناتجاً عن أجزاء متعددة كل منها يتمثل فيه الجمال، بمعنى أن أجزاءً ما، كل جزء منها جميل لوحده، ولكنها لو اجتمعت معاً لأنتجت صورة قبيحة، لأن هذه الأشياء الجميلة أصلاً لا يمكن أن تتجسد أو تتجمع في صورة واحدة، وبناء على ذلك فإن القبح متصل بالجمال، ومتضمن فيه، إنه جمال وُضع في غير مكانه نتيجة لجهلنا وضعفنا وعدم معرفتنا .

من خلال المحاولات السابقة في تفسير معنى القبح وطبيعته أمكن نقل العديد من الأشياء (القبيحة بالمعنى التقليدي والشائع) إلى ما يسمى بالجمال العسير وجعل القبح من مقولات القيمة الجمالية، وذلك بفضل النظرية الانفعالية التي ترى الفن تعبيراً ، وترى أن لاوجود لشيء غير جميل على الإطلاق، أي غير معبر عنه، فكل ما يعبر عنه إنما يقع داخل مجالات علم الجمال تماماً، فإذا كان هناك قبح غير جمالي أي بالمعنى الشائع، فلا شأن لنا به على الإطلاق. لقد استقر في قلب فنان القرن العشرين أن مقولة القبيح هي إحدى مقولات القيمة الجمالية وقد استخدمت من خلال أشعار بودلير[1]

[1] ولد بودلير في باريس عام 1821 ، حرك المياه الراكدة في بحور الشعر الأوربي عامة والفرنسي خاصة، وقال مقولته الشهيرة سوف استخرج الجمال من الشر، وقد واجه حملة شرسة من المثقفين الفرنسين بعد صدور ديوانه الشهير أزهار الشر، وطالبت المحكمة بحذف عشر قصائد منه متهمة بودلير باهانة الدين المسيحي، ومن دووانه سأم

ورامبو[1] وآرائهما النقدية، فها هو بودلير يعتبر أن القبح معادل للسر الجديد ونقطة الانطلاق التي يبدأ منها الصعود للمثالية، فالقبيح يولد المفاجأة ويساعد على إثارة الأعصاب على كل ما هو تافه وتقليدي في حياتنا وعلى الجمال بمعناه القديم، فالجمال الجديد يمكن أن يتساوى مع القبح، وهو نفسه يبلغ القلق الذي تتميز به أشعاره عندما يتلقى ما هو تافه وسطحي من الواقع ، فيحوله ويشوهه ويجعل منه شيئاً غريباً مثيراً، أما رامبو فقد رأى أن القبح هو فشل في التعبير الفني الذي يكمن في انسجام الشكل للموضوع الفني المتحقق في مقولة الجميل، فالقبح والجمال – وأن كانا ضدين كمقولتين جماليتين إلا أنها ينتميان لقيمة الجمال بشكل عام كمفهوم إستيطيقي فلا وجود لفرق موضوعي بينهما، والتجاور الشديد بينهما يؤدي إلى دينامية الأضداد، وقد حقق رامبو هذا المفهوم للقبح من خلال وجود نوع من التنافر والنشاز في مضمون شعره من جهة وأسلوبه وشكله من جهة أخرى، أي بين المضمون والأداء.

وهكذا نجد أن مقولة القبيح قد رسخت أقدامها في مجال القيمة الجمالية جنباً إلى جنب مع الجميل والجليل، ولم يعد الفن يعبر عما هو سار فحسب، بل هو تعبير واسع جداً للكلمة، أي تعبير عن الجميل والقبيح والجليل أيضاً.

باريس وأزهار الشر وغيرها كثير ، من أقواله أنا الجرح والسكين ، أنا الضحية والجلاد ، أنا عدو نفسي، لا تحتقروا حساسية أحد ، فحساسية كل منا هي ابداعه

[1] ولد آرثر رامبو في أحد القرى الفرنسية في الشمال الفرنسي عام 1854 – 1891 ، وقد كان أرثر رامبو لا يؤمن بالحب الأبدي ، ويؤمن بالتجربة الحالية التي يجب أن نخوضها ، فالحياة كأس يجب أن يتجرعه ، وعلى الشاعر أن يلوث الحياة و أن يبول على القيم ، وعليه أن يرسم الضعف و الأسى ، ولا يجب عليه أن يكون بورجوازياً .

الباب الثاني

الفصل الأول: ما الفن

الفصل الثاني : عناصر العمل الفني

الفصل الثالث : طبيعة الفن

الفصل الرابع : الجمال والفن وصلتهما بالمعارف الأخرى.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

الفصل الأول

ما الفن

تمهيد :

إن التساؤل عن ماهية الفن من أهم الأسئلة المحورية التي قد يتوقف عندها الباحث في فلسفة الجمال والفن، ولعل مصدر الأهمية يرجع إلى صعوبة تحديد مفهوم الفن ذاته باعتباره مصطلحاً غير مضبوط كغيره من المفاهيم العلمية، فبعضهم يرى أن الفن هو إدراك عاطفي للحقيقة، أو أنه تلك الغارة من الصور التي يشنها الخيال على الواقع ، أو رأي ثالث يتحدث عن النشوة التي يحدثها الفن في نفس المتلقي فيعرف الفن بأنه : تلك الخمرة التي يقدمها لك الفنان لتنقلك إلى عالم النشوة والانبهار.

إن الوصول إلى ماهية الفن ليس بالأمر السهل الذي يمكننا منه مهتم بالجمال، أو من فنان منتشٍ بفنه، إنها مهمة فيلسوف الفن أو عالم الجمال الذي يبحث في ماهية الفن من خلال التطور التاريخي لمفهوم الفن، وللتمييز بين الفن و ما لحقه من مفاهيم أخرى كمفهوم الصنعة.

إن الكشف عن ماهية الفن يحتم علينا البحث في الانفعال الانفعالي، وهل يتعلق بالمتلقي أم بالفنان نفسه، كذلك لا بد من الكشف عن التعبير الفني الناتج عن الانفعال، كما أن هذا الفصل سيفرق بين حقيقة الانفعال ووصفه، ويتساءل عن العوامل التي تميز الفنان الحق عن الفنان المزيف، باعتباره منتجاً للفن، وهل لغة الفنان هي التي تميزه من الانسان العادي أم انفعاله، أم مهارته، أم طريقة تعامله مع وسائطه الفنية، وما هي العلاقة بين الجمال والفن ؟ وهل يقتصر دور الفن على إنتاج الجمال، أم أنه قد ينتج القبح أيضاً ويبقى محافظاً على صيغته الفنية ؟ وهل يسعى الفن إلى اللعب أم اللذة أم المتعة ؟

كل هذه الأسئلة وغيرها ستكون موضوع هذا الفصل .

أولاً : التطور التاريخي لدلالة كلمة فن :

يحيط بكلمة فن الكثير من الغموض، وذلك بسبب تداولها الشائع الذي أعطاها معنىً فضفاضاً، ويمكننا القول إن كلمة فن بالمعنى الإستاطيقي كلمة حديثة نسبياً، فلو رجعنا إلى أصل الكلمة في اللاتينية القديمة، و في اليونانية لوجدناها تعني شيئاً مختلفاً عن معناها المعاصر، وفي الواقع أن اليونان والرومان لم يكن عندهم تصور واضح لمعنى الفن، فما نعتوه فناً كان لديهم مجموعة من المهارات، كمهارة الشعر إلى جانب مهارة النجارة والحدادة... دون أي تمييز بين تقنية ومهارة الشعر عن تقنية النجارة والحدادة، فلكل صنعة مهاراتها الخاصة بها.

لقد أنتج الفنانون اليونان ارثهم الفني القديم ضمن هذا المعنى والتصور ،فلم ينظروا إليه بالاحترام الذي ننظر إليه الآن، فنحن نعجب به باعتباره فناً، محمّلين بدلالات هذه الكلمة وما تحمله من بعد جمالي، فنحن يجب أن لا نتفاجأ عندما يصف أفلاطون الشعر وصفاً ممجوجاً ورديئاً في كتاب الجمهورية، وعندما يثني على أيون في محاورة تحمل اسمه، فإنه يثني عليه باعتباره ممتلكاً لمهارة إلقاء الشعر، وقد تطورت دلالة كلمة فن في العصر الوسيط ، فكانت تعني أي نوع من المعرفة، وهذا التطور كان في الجانب الأوربي والعربي، فالعرب أطلقوا على التنجيم والنحو والكيمياء وصف الصنعة ، لذلك وصف فنانو العصر الوسيط فناني العصر القديم بأنهم صنّاع، ولم يتم الفصل بين الصنعة والفن بمشكلاتهما وآفاقهما في عصر النهضة، وظلا متلازمين حتى بدايات القرن السابع عشر ، وأصبح التمييز فيهما واضحاً في أواخر القرن الثامن عشر .

ففي القرن التاسع، أصبحت كلمة فن مفردة تشي بدلالتها على الفنون الجميلة مستثنية الفنون النافعة، وهكذا أصبح الفصل كاملاً بين الفن والصنعة من الناحية النظرية، أما من الناحية العملية فالأمُر مختلفٌ، وفيه لبس، ولعل سبب تعقيده ناتج عن ارتباط اللغة بتجارب الناس المنتجين للغة، ولنأخذ تطور معنى مصطلح دولة على سبيل المثال

الذي يوضح هذه الصعوبة ، فعندما نستخدم كلمة دولة التي جاءتنا من عصر النهضة نستخدمها بمعنى غير دقيق ؛ ذلك أن كلمة دولة نحتت في عصر النهضة للتعبير عن حالة الامتزاج بين الجانب الديني والسياسي، بحيث تدل هذه الكلمة عن معنى الكنيسة والدولة، وليس لدينا حالياً كلمة تدلنا على هذا المعنى، لأننا ببساطة لا نعيش هذه الحالة التي عاشها الناس في عصر النهضة، وكذا الأمر في كلمة الفن، فإننا سنجد أنها محاطة بكثير من المعاني المهجورة في عالمنا المعاصر، ولعل المعنى المهجور الذي له أهمية في سياق حديثنا هذا هو دلالة الكلمة على الصنعة التي عرضنا له آنفاً، وكلمة فن بالمعنى المعاصر لا تشير إلى هذه الكلمة من قريب أو بعيد .

و في القرن الماضي عندما اكُتشفت تماثيل وتصاوير للحيوانات في العصر الحجري الجديد مطابقة لصورتها في الطبيعة ، اعتبرت على أنها تمثل مدرسة جديدة في الفن، لكننا ما لبثنا أن اكتشفنا أن ما رسمه الأقدمون أو نحتوه لم يكن الغاية منه خلق البهجة والاستمتاع، بل لأهداف أخرى لم يكن ابتغاء الجمال واحداً منها، ولعل ما غلب عليها هو طابعها السحري باعتبارها رموزاً سحرية تساعد الانسان على الصيد، كذلك فعل المصريون القدماء عندما وضعوا رسومهم في أماكن لم يكن ليزورها أحد من البشر، ولعل الوضع اليوناني لم يكن أفضل حالاً، فقد بينت الدراسات أن منحوتات اليونان لم تكن بريئة من الطقوس الدينية[1].

إن كلمة فن بالمعنى المعاصر نطلقها على أشياء نصنعها نحن للتسلية أو الترفيه، فأغلب أدبنا – نثراً أو شعراً — وموسيقانا ورسومنا ورقصنا وتمثيلنا قد صُمّم بوضوحٍ للترفيه، ولكن إذا كان الأمر كذلك فما هو الفن وما هي الصنعة ؟؟

[1] كولنجود ، روبين جورج : مبادئ الفن ، مرجع سابق ، ص 28 – 37

ثانياً : حقيقة الفن ووظيفته :

ألمحنا سابقاً أن أفلاطون وأرسطو في مناقشتهما لقضية الشعر لم يتطرقا لها كمشكلة استاطيقية، بل نظروا إليها باعتبارها صنعة من الصناعات، على اعتبار أنها تنتج عن جهد عضلي و مهارات معينة يمتلكها الفنان – مثل أي صانع – وتهدف لتلبية طلب عند مستهلك ما، ووفقاً لهذه المعايير الثلاثة سوف لا نجد فرقاً بين أي من الصناعات السابقة وصناعة الشعر، ولكن لو تجاوزنا النظرة القديمة لأرسطو وأفلاطون إلى **التفكير الاقتصادي** المعاصر سنجد أن هذه النظرة – أي النظر إلى الفن كصنعة – لا تغادر التفكير الاقتصادي، فالفنان في نظره منتج لبضاعة لها جمهور يدفع له ثمن جهده، كما أن المتذوقين في نظر **عالم النفس** هم أشخاص يقومون بطريقة معينة بردة فعل للمنبهات التي يأتي بها الفنان، ومهمة الفنان هي معرفة ردود الفعل الممكنة أو المستحيلة، وأن يقوم بإنتاج المنبه الذي يثيرها، مما يعني أن النظر إلى الفنان باعتباره صانعاً ليست مقصورة على الفلاسفة اليونان، بل يمكن أن تكون وجهة نظر معاصرة لكل من الاقتصادي وعالم النفس على أقل تقدير. ولكن السؤال الذي لم نجب عليه إلى الآن هل الفن صنعة وبالتالي تكون وظيفته الفائدة والمنفعة التي يجنيها الفنان من فنه، وأن الموضوع الفني هو سلعة في سوق يحكمه العرض والطلب ؟ أم أن وظيفة الفن هي الترفيه عن النفس، والرغبة في اللعب ؟؟

1. الفن باعتباره صنعة :

للوصول للمعنى الحقيقي للفن بمعناه الإستطيقي لا بد من تخليصه من المفهوم الذي علق به تاريخياً، وهو مفهوم الصنعة، ولكي نقوم بذلك يجب علينا أن نعرف أولاً المعنى الحقيقي لكلمة صنعة، و خصائصها الرئيسة لقارنتها مع خصائص الفن :

تتميز الصنعة بعدة خصائص و هي :

1. **وجود اختلاف بين وسيلتها وغايتها** : فكل صانع يستخدم أدواتٍ لصنع أشياء تمثل غاية صنعته ، فالنجار يستخدم (مطرقة ، مسمار ، منشار ، ..) وكل واحدة من هذه الأدوات لها وظيفتها في إنجاز الغاية التي يبتغيها النجار مثل (خزانة ، سرير ، باب ، أريكة ...) ، وتترك جانباً بعد صنع الغاية .
2. **الصنعة تتضمن تمييزاً بين التخطيط والتنفيذ** : فالغاية التي نبتغيها كانت موجودة كتصور في ذهن النجار قبل أن ينفذها على أرض الواقع، فالصانع يعرف ما سيصنع قبل صنعه .
3. **العلاقة بين الوسيلة والغاية** : تختلف العلاقة بينهما بحسب المرحلة :

أ. **في مرحلة التخطيط** : تكون الأسبقية فيها للغاية ، والتصور على الوسيلة .

ب. **في مرحلة التنفيذ** : تكون الأسبقية للوسيلة على الغاية .

ت. **هناك اختلاف بين المادة الخام والشيء المنتج بعد إتمامه** : فالصنعة ينبغي أن {تنتج شيئاً ما من مادة }، وترمي إلى تغيير هذه المادة إلى شيء مختلف، هذا الشيء الذي يستخدم في الصنعة يبدأ مادة خاماً وينتهي شيئاً منتجاً .

ث. **هناك اختلاف بين الشكل والمادة** : فالمادة هي ما يتماثل في كل من الخامة والشيء المنتج بعد انتهائه ، والشكل هو ما يختلف أو هو ما يتغير بفعل ممارسة الصنعة ، وإذا وصفت المادة الخام بأنها خامة، فإن هذا لا يتضمن القول بأنه بلا شكل ، وإنما هذا يعني أنها لم تشكل بعد في الصورة الجديدة .

ج. **يوجد علاقة تكاملية ترابطية وتسلسلية بين مختلف الصناعات** : فأي منها يزود الآخر بما يحتاج إليه، وهناك ثلاثة أنواع من الترابط :

I. **ترابط المواد** : فـ خامة أي صنعة هي الشيء المنتج في صنعة أخرى، مثلاً : فزارع الغابات ينمي أشجاراً ويرعاها حتى يحصل على الخامة التي يعطيها لقاطع الأشجار، فيحولها إلى كتل خشبية كبرى، ثم تحول هذه الخامة الجديدة إلى ألواح، التي ستصبح خامة للنجارين، وهكذا تكون بقية المواد.

II. **ترابط الوسائل** : فأي صنعة تزود الأخرى بالأدوات، فتاجر الأخشاب يزود صاحب المنجم بالخشب، وصاحب المنجم يزود الحداد بالفحم ، والحداد يزود الفلاح بحدوات لخيوله، وتعاد الكرة من جديد .

III. **ترابط الأجزاء** : ففي صناعة السيارات تجد أن أجزاء السيارة موزعة على عدد من الصناعات، فالمحرك تصنعه شركة، والعجلات في شركة أخرى ، والهياكل في شركة ثالثة ...

1. لو دققنا النظر في الخاصة الأولى وما فيها من اختلاف بين الوسيلة والغاية، فهل يوجد هذا الاختلاف في الأعمال الفنية ؟

لو نظرنا للشعر لوجدناه وسيلة لإحداث أثر عقلي معين في المتذوقين، مثلما تعد حدوة الفرس وسيلة لإحداث أثر عقلي معين في الرجل الذي يحتاج حصانه إلى حدوة، والقصيدة بدورها تصبح غاية و تكون أشياء أخرى وسائل لها .

وفي حالة حدوة الفرس، يمكننا اكتشاف المراحل بسهولة بعد تحليلها. فيمكننا أن نذكر إيقاد الكور، وقطع قطعة الحديد من قضيب حديدي، ثم تسخينه.. إلخ، فما الذي يتشابه مع هذه العمليات في حالة القصيدة الشعرية ؟

إن الشاعر قد يجيء بقطعة من الورق وقلم، إلا أن مثل هذه الأفعال لاتعد من الأفعال التحضيرية الخاصة بالتأليف، بل متعلقة بالكتابة، فما

هي الوسائل التي يستخدمها الشاعر في هذه الحالة للتأليف ؟ الحقيقة لا شيء، فإذا قال أحدهم أن الجهد الشاعري هو الوسيلة، والقصيدة هي الغاية، فإننا سنطلب منه أن يبحث عن حداد يستطيع أن يصنع حدوة بواسطة الجهد وحده بغير كور أو سندان أو ملقط، فلعدم وجود أدوات مناظرة لهذه الأدوات في حالة القصيدة، لا تعد القصيدة غاية لها وسائل ، ولكن لو عكسنا القضية بحيث تصبح القصيدة وسيلة للتأثير في ذهن المستمع بطريقة معينة، وأصبح إرضاء المستمع هو الغاية من القصيدة الوسيلة، لكانت القضية أكثر إقناعاً ولكن بكثير من التحفظ.

2. لا جدال في وجود تمايز بين **التخطيط والتنفيذ** في بعض الأعمال الفنية، كالنحت والعمارة ، إلا أن هذا الأمر لا يصح على فن الشعر الذي يخرج من ذهن ومشاعر الشاعر دون تخطيط منه ، فالفن بمعناه الصحيح لا يتضمن وجود علاقة ضرورية بين التخطيط والتنفيذ، لأننا لو قلنا بوجود علاقة لحذفنا الأعمال القائمة على الإلهام من قائمة الأعمال الفنية، ولو قلنا بعدم وجود علاقة مطلقاً لحذفنا الأعمال القائمة على التخطيط من قائمة الأعمال الفنية .

3. أما بالنسبة للعلاقة بين **الوسيلة والغاية** وبين التخطيط والتنفيذ لا يمكن عكسهما في الفن بأي حال من الأحوال .

4. أما عن العلاقة بين **المادة الخام والمنتج**، فنتساءل عن المادة الخام التي صنع منها الشاعر قصيدته ؟ لو قلنا الكلمات ، فهل يعني ذلك أن الشاعر يكرر كلمة معينة خمس مرات وكلمة أخرى ثلاث مرات وثالثة تسع مرات .. فيخرج بقصيدة كما يفعل الصانع بخامته ، ولكن هل

هناك مادة خام تتجلى في صورة مشاعر وانفعالات ويحولها الشاعر إلى قصيدة ، قد يكون الأمر صحيحاً، إلا أن تحويل المشاعر إلى قصيدة لا تشابه بحال من الأحوال تحويل الخشب الخام إلى طاولة، فرغبة النجار ومشاعره نحو الطاولة لن تساهم في نجاز الطاولة بحال من الأحوال .

من خلال المقارنة بين الصنعة والفن تبين لنا أن الفن لا يتمتع بالهيراركية[1]، التي تتمتع بها الصناعات، ولا يمكن أن يكون الفن بمعناه الحق صنعة ، إلا أن هذا لا يعني عدم وجود مهارة في الفن، إلا أن هذه المهارة والتقنية التي يأخذها عن معلم أو نتيجة موهبة صقلها بطريقة ما لا تجعل منه فناناً لوحدها ، لأن المهارة تصنع والفنان يولد أفكاراً وتجارباً، فقد تنتج القدرات الفنية أعمالاً فنية كبرى رغم نقص المهارة التقنية، فالمهارة التقنية لا تعد وحدها كافية لإنتاج الفن الجيد رغم كونها شرطاً ضرورياً لإنجاز الفن الجيد، ولكنها ليست شرطاً كافياً

إن مهارة الفنان تعني معرفته الوسيلة الضرورية لتحقيق غاية محددة و هي إنتاج فكرة جديدة تصلح لأن تكون موضوعاً لفنه، وبهذا المعنى فالفن يستلزم الموهبة والمقدرة والتقنية، ولكنها شروط ضرورية للعمل الفني و ليست كافية ، لذلك يجب أن نبحث عن شروط أخرى للعمل الفني تكون موجودة فيه وغير موجودة في الصنعة ، هذه الشروط تعطي الصنعة هويتها .

وقد ذهب برتليمي إلى عقد مقارنة بين الفنان والصانع ، تمنح الفنان من المهارة القدر الذي لا يصل إليه الصانع الذي يتمتع بمهارة أقل، كما أن صاحب الحرفة ينقل نموذجاً

[1] مصطلح استخدمه أرسطو لتصوير العلاقة بين مختلف أجزاء العمل والتي تشير إلى علاقة متراتبة يؤثر فيه كل عنصر بالعناصر التي تليه ، وقد استخدم أرسطو هذا المصطلح في وصف العالم القائم على حركة تصاعدية، فالكون مرتب من الجماد إلى النبات إلى الحيوان إلى الانسان ومن الإنسان إلى الاجرام الكونية، ومنها إلى الآلهة ، فالكون منظم بطريق تصاعدية ، فالطبيعة لا تفعل شيئاً باطلاً

ويتلقى تصميماً يعمل بموجبه، في حين يخلق الفنان له نموذجه الخاص به، كما أن العامل الماهر لا يطور من أدائه وتقنياته عندما يلامس المادة، في حين لا يستطيع الفنان الوصول إلى عمله إلا بعد الإنجاز الكامل الذي يرضى عنه باعتباره صورة لإحساساته وانفعالاته التي تتطور في تماسها مع المادة ، فكلما سبقت الفكرة التنفيذ كنا أمام صناعة لا فن فقد يستطيع فرد أن يرسم لوحة الموناليزا لكن عمله ليس فناً ، لأن فكرة اللوحة سبقه إليها فنان آخر، فيبقى عمله في إطار الصناعة، فاللوحات المقلدة لأعظم الإبداعات الفنية المنتشرة على قارعة الطرقات لا تعد فناً، بل صناعة غايتها التكسب لا الإبداع وخلق حالة الرضا، كذلك فإن الصانع يستخدم وسائل تنفيذية محفوظة مقدماً ، في حين أن الفنان يخترع وسائله الخاصة به، ويندمج في طريقته التنفيذية الخاصة به، كما أن الفنان ليس بحاجة إلى الصانع ، لأنه هو بذاته عامل حرفي يمتلك مهارات عالية كما بينا سابقاً، إلا أن الصانع بحاجة للفنان ليقدم لها جماليات جديدة يضيفها لمصنوعاته .[1]

يمكننا التطرق لشرط آخر للفن تنبه إليه أرسطو في كتاب الشعر[2]، وهو إثارة انفعال مرغوب في المتلقي، ولكن ما هو هذا الانفعال ، سنتحدث عن ستة انفعالات لا تنتمي للفن لاستبعادها عنه:

1. قد تكون غاية الفرد هي إثارة الانفعالات :
   I. المحببة للنفس ، وتسمى ترفيهاً
   II. أو ذات قيمة عملية وتسمى سحراً .
2. وقد تكون الغاية هي إثارة أفعال فكرية معينة من خلال دافعين :

[1] برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، مرجع سابق ، ص 210 – 213

[2] أرسطو : كتاب أرسطو في الشعر ، مرجع سابق ، ص 79

I. إما أن يكون السبب هو اعتبار الموضوعات الجديرة بالفهم ، وهذا يسمى لغزاً .

II. أو الأفعال الجديرة بالاتباع ، ويسمى تعليماً

3. وقد تكون الغاية استثارة نوع معين من الفعل من خلال دافعين :

I. إما لأن الفعل يتصور شيئاً نافعاً، ويسمى إعلاناً

II. أو لأنه يتصور شيئاً صواباً ويسمى نصحاً .

إذن لدينا ستة أنواع تسمى فناً عن طريق الخطأ، وهي أنواع تستلزم مهارة معينة وتحدث ردة فعل مرغوب بها، ولكن لا يعني ذلك أن العمل الفني إذا أصاب تسلية أو هدف إلى تعليم يفقد هويته الفنية، فقد يكون العمل الفني مسلياً ويؤدي إلى التعلم ويحتوي على ألغاز، ويساعد على الترغيب، ولا يحول ذلك دون وصفه بأنه فن ، فالذي يجعله فناً شيء وما يجعله مفيداً أو أنه سيؤثر فيك شيء آخر، ومن هنا يتضح أن تصنيف ردود الفعل التي تحدثها قصائد الشعر أو اللوحات ليس تصنيفاً خاصاً بالفن الحقيقي، إنما تخص الفن الزائف، ومن هنا يمكننا القول بأن هذه الأنواع المختلفة من الفن الزائف هي في الواقع أنواع مختلفة من الاستخدامات التي قد يستخدم فيها الفن، ومن ثم فمن الخطأ أن يتصور الفن ذاته وسيلة لأية غاية من هذه الغايات حتى إذا اضطر للخضوع، لخدمته وهو خطأ كثيراً ما حبذته النزعات الحديثة في علم النفس، فيصبح حينها الفن نوعاً من أنواع الصنعة .

2. نظرية الفن الرفيع :

هي نظرية تعتقد بعدم إمكانية الجمع بين الفن و الصنعة، وتقر بوجود الفن كجنس ينقسم إلى قسمين : فنون رفيعة هي الفنون الحقيقية، وفنون وضيعة هي الفنون النافعة وهي الصنائع مثل التعدين والنجارة وتنفرد هذه النظرية في الأفكار الآتية :

1. القول إن الفن والصناعة نوعان تحت جنس واحد، وإن مهمة الفنان هي إنتاج نوع خاص من الأشياء المصنوعة المسماة بالأعمال الفنية، والتي هي أجسام يمكن إدراكها حسياً (تصاوير، تماثيل)
2. تتضمن عبارة فن رفيع القول بأن العمل الفني من ناحية كونه جسماً مدركاً حسياً له خاصية تميزه عن منتجات الفن النافع ، هذه الخاصية هي الجمال، إلا أن الربط بين الجمال والفن من أصعب المسائل، لأن إطلاق كلمة الجمال قد يكون على موقف إستيطيقي وقد لا يكون ، فالتجربة الإستاطيقية فعل قائم بذاته ينبعث من باطننا وليس ردة فعل محدد لمنبه ينشأ من أنواع محددة من الأشياء الخارجية ، فالجمال ذاتي ناتج عن التجارب الإستطيقية التي نستمتع بها عند ارتباطها بأشياء معينة، وليست منبعثة من أية خصائص تتصف بها هذه الأشياء لأنها لو اتصفت بها لوجب تسميتها بالجمال ، إنما هي منبعثة من فعلنا الإستاطيقي .

ج. نظرية الفن الترفيهي :

الترفيه هو وسيلة لتفريغ الانفعالات بطريقة معينة بحيث لا تتداخل مع مهام الحياة العملية، ويكون هدفه المتعة ، وبما أننا اعتبرنا أن الحياة العملية ومشاغلها لا تدخل في حد الترفيه، فهذا يعني أن التجربة الإنسانية ستنقسم إلى قسمين :

1. قسم ينظر فيه إلى الانفعالات باعتبارها غايات بذاتها ، ويدعى الترفيه .
2. قسم ينظر إليها باعتبارها قوى تؤدي فاعليتها إلى غايات تتجاوزها ، ويدعى بالحياة العملية .

كثيراً ما عقدت مقارنات بين الفن واللعب، بلغت في بعض الأحيان حد اعتبارهما متماثلين، وهذه المقارنات لم تساعد البتة على إلقاء الكثير من الضوء على طبيعة الفن، لأن من قاموا بها، لم يبذلوا أي جهد في تأمل ما يعنونه باللعب، فلو كان المقصود باللعب

تسلية الإنسان لنفسه، لما كان هناك أي تشابه هام بين اللعب والفن الحق، أما إذا عُني باللعب المشاركة في الألعاب ذات الطابع الطقوسي فإن الفن الحق لا يشبه ذلك إلا قليلاً، وربما كان وجه الشبه بين هذه الألعاب والفن الترفيهي، غير أن هناك شيئاً نسميه باللعب، وهو الفعل الخفي الذي يشغل بال الأطفال ليلاً ونهاراً، فهو ليس ترفيهياً، برغم ما يبدو بينهما من تشابه في بعض النواحي.

إذا كانت مهمة الفن هي توفير المتعة، فالفنان عندما تصبح مهمته هي الترفيه ينصب جهده على ادخال السرور في قلوب جمهوره بإثارة انفعالات معينة وعلى تزويدهم بمواقف وهمية يمكن تفريغ هذه الانفعالات فيها بغير أذى، إلا أن تجربة السعي إلى الترفيه لا يبحث عنها الفنان باعتباره وسيلة لمقصد آخر، بل سيبحث عنها لذاتها ، وإلا سيغدو عمله نفعياً تماماً كالسحر ليس له أية قيمة في ذاته، بل مجرد وسيلة لغاية، فهو قد أنشئ بمهارة مثل أية زجاجة من الدواء لإحداث أثر محدد سبق تصوره، هو استحضار نوع معين من الانفعالات عند نوع معين من الجمهور، بالإضافة إلى تفريغ هذه الانفعالات استجابة لموقف وهمي، سنضرب أمثلةً من الفن تبتغي خلق الحالة الترفيهية :

1. إن الانفعالات الفنية التي تسمح بتسخيرها لغايات الترفيه متنوعة تنوعاً لا حصر لها، إذ يمكن الحديث عن جانب كبير من السرور من انفعال الخوف نصادفها في منحوتات القرون الوسطى: تلك الأعمال التي تعمل على تصوير أهوال النار (ملحمة دانتي ، رسالة الغفران) ونصادفها في الحركة الأولى من سيمفونية بيتهوفن الخامسة ، كما يعتمد فن الإثارة البوليسية على إثارة هذا النوع من المخاوف .
2. الافتتان بالقوة، كتوخي المشاهد أفلام يتقمص فيها رجل المباحث أو البطل المجرم الشهامة والرغبة في المغامرة ، وقد يعتقد البعض أن هذا النوع من الأفلام يشاهده

المجرمون ، إلا أن هذا الاحتمال غير صحيح لأن المجرمين يفرغون انفعالاتهم الإجرامية في أرض الواقع لا الترفيه .

3. وقد يكون الافتراء أحد أوجه الترفيه، وقد صورها شكسبير في رواية تاجر البندقية على لسان التاجر اليهودي .

ثالثاً : الفن الحقيقي:

سنقوم بعرض أهم الصفات والخصائص والموضوعات التي تميز الفن الحقيقي عن مختلف أنواع النشاط الإنساني الأخرى :

1. **التعبير عن الانفعال وإثارة الانفعال**: هناك صلة بين الفن الحقيقي والانفعال، ومن حيث أن ما يفعله الفنان ليس إثارة هذا الانفعال ،إنما التعبير عن هذه الانفعالات، وعندما يقال ذلك فالمقصود هو :

I. إن الفنان على وعي بأن لديه انفعال، إلا أنه لا يدرك ماهية هذا الانفعال، وكل ما يعيه هو حدوث قلق أو اضطراب يشعر به، بيد أنه يجهل حقيقته، وكل ما يستطيع قوله هو أنني أشعر .. ولا أعرف ما أشعر به، ومن حالة القلق هذه ينتج عما يسمى التعبير عن هذا القلق بلغة تعبيرية ما، موجهة أولاً لذات الفنان، وموجهة ثانياً لطرف آخر وهو المتلقي الذي يمتلك القدرة والإرادة والوسائل لفهم هذا التعبير، ولكن حتى يكون العمل موجهاً لآخر يشترط معرفته بمن يريده أن يتأثر بانفعاله، كما يتحتم عليه معرفة نوع ردة الفعل التي يتحتم على المتلقي أن يقوم بها، وهذا يعني أنه عليه أن يعبر عن انفعالاته بطريقة واضحة بحيث لا يُساء فهمه .

II. إن التعبير عن الانفعال شيء ووصفه شيء آخر، فقولك أنا غاضب يعني أنك وصفت الانفعال ولكنك لم تعبر عن غضبك، لأن التعبير عن الغضب لا يستلزم كلمات تستخدم لإشارة صريحة لانفعال الغضب ،

فـإذا أردت التعبـير عـن الرعـب عليـك أن لا تقـول بعـض الكلمـات ككلمـة مرعـب، لأن هـذه الكلمـة تصـف الانفعـال بـدل مـن التعبـير عنـه، وبـذلك تصـبح لغتـك فـاترة وغـير معـبرة، والشـاعر الحـق لا يحـدد ويصـف في لحظـات شـاعريته الحقـة الانفعـالات الـتي يعـبر عنهـا، والسـبب الرئيسـي الـذي جعـل الوصـف بعيـداً للغايـة عـن الرجـوع بفائـدة علـى التعبـير بـل هـو يضـره ، هـو أن الوصـف يـؤدي إلى التعمـيم ، فوصـف الشـيء يعـني اعتبـاره شـيئاً مـن نـوع معـين أو وضـعه تحـت تصـور، وتصـنيفه، أمـا التعبـير ، فإنـه علـى العكـس يظهـر تفـرده ، ولهـذا السـبب تتوقـف براعـة الشـاعر علـى قدرتـه علـى الابتعـاد بقـدر الإمكـان عـن تحديـد انفعالاتـه كأنهـا أمثلـة مـن هذا النوع .

2. **الفن الحق يُعنى بالتعبير عن ذاته** : دون أي اعتبارات اجتماعية أو سيكولوجية أو فلسفية ، فالفن باعتباره تعبيراً عن الانفعال لا يعنيه كل هذه الأمور، فلسان حـال الفنـان الحـق هـو: إنـني أود أن أحصـل علـى صـورة واضـحة أو مقطوعـة موسيقية معينة، و لهذا السبب فلن يعنيه إطلاقاً الحصول على شيء آخر يتسم بالوضوح، مهما تشابه هذا الشيء الذي يعنيه ، فليس هناك شيء يصلح بديلاً لتعبيره عن إحساسه وهواجسه ..، لأنه لا يرغب في الحصول على شيء من نوع معين ، بل يرغب شيئاً معيناً، وهذا يفسر السبب في اعتبار الناس الذين نظروا إلى الأدب علـى أنـه ضـرب مـن السـيكولوجي وقـالوا يا لبراعـة هـذا الكاتـب في تصـوير انفعـالات النسـاء أو سـائقي الأوتيبسـيات علـى أنـه ضـرب مـن السيكولوجي[1].

[1] كولنجود ، روبين : مبادئ الفن ، مرجع سابق ، ص 200 -204

3. **الفن الحق هو الفن الذي يعبر عن انفعالات الفنان الحق** : و تلك التي لا يستطيع أن يعرفها على نحو كامل إلا بعد إتمام العمل الفني، ولكن ما نوع الانفعالات التي يمكن أن يعبر عنها الفنان:

إن الانفعال المعبر عنه مشروط بصنفين **أحدهما** بحسب المادة الوسيطة التي يعمل بها الفنان، أي تصوير وموسيقا وشعر، **والثانية** تبعاً لنوع الانفعال التي سيعبر عنه الفنان هل هو ملهاة أو مأساة، فالفنان عندما يعرف ما هو الفن الصالح للتعبير عن انفعاله سيختار حينئذٍ الوسائل الوسيطة لهذه الفنون ، ولكن الفنان لا يملك أن يختار بين انفعالاته، فهو أولا لا يستطيع أن يصرح عن نوع الانفعال الذي سيعبر عنه، وعندما يصل إلى القدرة على معرفة انفعاله يكون قد عبر عنه وانتهى الأمر، فالفنان الحقيقي مخلص لانفعالاته لا يفاضل بينها ، فهو سيختار الوسيط الفني الذي سيناسب التعبير المتاح لديه، ولكننا لا نستطيع معرفة نوع العمل الذي أتمه أمأساة هو أم ملهاة ، إلا بعد إنجازه، فالانفعال الجمالي مرافق للتعبير الجمالي.

وحتى تتضح صورة الفن الحقيقي لا بد من التعرف على صفات الفنان الحقيقي، وخصائص الانفعال الفني وصفاته، ولنبدأ بصفات الفنان الحقيقي.

رابعاً : صفات الفنان الحقيقي :

يمكننا القول إن الفنان الحقيقي يتسم بصفتين :

1. يقدم شيئاً عاطفياً أو عقلياً، وهذا ما اعتدنا تسميته بتجربة الفنان .
2. يقوم بعمل شيء يمكن إدراكه حسياً، ولكن هل يختلف الفنان عمن سواه من الناس بصفات مميزة له وحده ؟

يمكننا أن نجيب عن هذا السؤال بالإيجاب، إذا ما قررنا أن الفن صنعة، والصانع يمتاز بخبرات تميزه من غيره من البشر، وكذلك يمكننا أن نجيب بنعم لو كان المقصود بالفن هو المهارة التي يتميز فيها الفنان عن غيره، ولكن هذه المهارة يمتاز بها أصحاب المهارة الصناعيين، وفي حال عدم اعتبار الفن نوعاً من الصنعة واعتباره تعبيراً عن الانفعال، فإن مثل هذه التفرقة النوعية بين الفنانين وجمهور المتذوقين لا وجود لها ، لأن المتذوق للفن لديه من الانفعال ما لدى الفنان من انفعالات، وإلا فلا سبيل لفهم هذا العمل، مما يعني أن ما يميز الفنان هو انفعالاته المعبر عنها بلغة وأدوات مميزة ، ولتوضيح هذا الأمر سنتقدم بالمثال الآتي :

لو قدم رياضي كبير نظرياته المعقدة المليئة بالرموز فلن يفهمها إلا قلة من الناس التي تشاركه في فهم النظريات المعقدة، ولكن لو قلت 2+2 = 4 لفهمها أبسط الناس، لأنه بإمكانه إضافة اثنين لاثنين ذهنياً، وبهذا المعنى إذا عبر الشاعر عن الخوف، فإن من يفهم شعره هم أولئك الذين مروا بمثل هذه التجربة، وعندما يفهموا القصيدة ويستعذبوها ، وهذا لا يعني أنهم عاشوا انفعالات الشاعر بل انفعالاتهم التي وجدوا لها صدىً في كلمات الشاعر ، فتصبح القصيدة قصيدتهم، وهكذا إذا كان الفن هو تعبير عن الانفعالات فسيغدو القارئ فناناً، ولن يغدو هناك فرق بين الفنان والجمهور .

ولكن إذا لم يكن الفنان الحقيقي هو ذاك الممتلك لمهارة ما لاشتراك الصناع معه بهذه الخاصية، وإذا لم يكن الفنان هو الذي يعبر عن انفعالاته لاشتراك المتذوقين معه بهذه الخاصية، فمن هو الفنان ؟

إن الاختلاف بين الجمهور والشاعر هو أن الجمهور لن يستطيع التعبير عن مشاعره إلا إذا هداه الشاعر إلى ذلك، فالشاعر هو إنسان قادر على حل مشكلاته بنفسه، بينما الجمهور لا يملك التعبير عن انفعالاته إلا بمعونة من الشاعر، فالشاعر ليس متفرداً لا في

توفر هذا الانفعال لديه، ولا في قدرته على التعبير عنه، إنما ينفرد في قدرته على المبادرة بالتعبير عما يشعر به الجميع .

إذن لقد رأينا أن وصف الفنان بالعبقرية ناتج أساساً عن النظر للفن كصنعة ، وأن الفنان صانع، فالفنان يعبر عما يشعر به الناس من عواطف وانفعالات، وهذا يعني أن تجارب الفنان وانفعالاته وعواطفه هي مماثلة لتجارب الناس وعواطفهم ، إلا أن الفارق بينهما أن الفنان قادر على التعبير عن انفعالاته بصدق وإخلاص وبلغة تعبيرية مفهومة، في حين قدرة الناس على التعبير عن هذه الانفعالات ضيقة وأحياناً غير مفهومة ولا تمتلك القوالب والأدوات والوسائل التي تصب بها هذه الانفعالات لتمنح المتلقي الرضا واللذة، وتمنح للمنتج العاطفي صفة الجمال، ولو كانت انفعالات الفنانين من نوع خاص لا يشعر به عامة الناس، لكان إنتاجهم محصوراً في طبقة من الناس هي طبقة الفنانين طالما أن مشاعرهم واحدة ، ويشكلون طبقة مخملية لا يرقى إليها عامة الناس، إلا أن الواقع يقول : أن تجارب الفنانين وإبداعاتهم مفهومة من قبل الناس العاديين، لذلك فإن الفنان الحقيقي يجب أن يكون همه الحقيقي ما يشغل الناس ليعبر عنه، وكلما كان إحساسه بمشاكلهم أكثر وخرج من برجه العاجي ، زاد جمهوره الذي يعبر عن آمالهم .

لقد شكلت أعمال بيكاسو وسلفادور دالي والمدرسة الانطباعية ومن ثم التكعيبية نوعاً من رغبة الفنان في التعبير عن هواجسه وخواطره هو، لا عن هواجس الناس، فلجؤوا إلى أساليب من التعبير غير مفهومة ، فأسهموا في عزل أنفسهم عن الناس، وغدت أعمالهم غير مفهومة إلا من قبل زملائهم الفنانين الذين يمتلكون الهواجس نفسها، ولو كان الفن صنعة كصنعة الطب والهندسة، وكان الفنانون صناعاً كالأطباء والمهندسين، لعادت هذه العزلة بالخير على تطوير أعمالهم وفنهم ، وبالنظر إلى أن الفن ليس صنعة بل قدرة على التعبير لذا كان التأثير مضاداً، وأصبح الفنانون يعيشون في برج عاجي، وهكذا نجد بيرن

جونز[1] يحيا في عالم من الضوء الأخضر والفتيات الحمقاوات، وأصبح اللورد لايتون[2] يحيا في عالم هليني مزيف، وفي هذه الأبراج العاجية يصاب الفنان بالوهن ، فالفنان يجب أن يعبر عن الانفعالات المميزة باستخدام وسائط راقية، وهو بذلك يحل مشكلة التعبير عند جمهوره في قدرته على التعبير عن أفكارهم . فجين أوستن[3] الي عاشت أجواء الريف وثرثرته، قد استطاعت إنشاء فن عظيم من الانفعالات التي تتولد في هذا الجو ، فالفنان العظيم يعيش في جماعة يعبر عن همها ووجودها ومشاعرها ، ولعلنا هنا نستحضر غرامشي الذي فرق بين الفيلسوف الزائف الذي لا يعبر إلا عن هواجسه وأحلامه ويعيش في برجه العاجي، وبين الفيلسوف العظيم الذي يعيش آمال أمته وأحلامها ومشاكلها .

خامساً : حقيقة الانفعال الفني :

تبين لنا فيما سبق أن الفن هو تعبير عن انفعالات الفنان الحقيقي وهذا يُوجب علينا أن نسأل عن معنى الانفعال الفني وحقيقته التي يسعى الفنان إلى التعبير عنها، وما هو الفرق بين الانفعال الحقيقي والانفعال الزائف ؟

إن كان الفنان بالمعنى الحق لهذه الكلمة هو الشخص الذي يعبر عن انفعالاته، فإن هذا لا يعني أنه إذا شعر بالخوف بهت لونه وتلعثم ، وإذا غضب احمّر لونه وزمجر، لأن هذه الانفعالات (شحوب اللون، والتلعثم ..) ظواهر طبيعية تصاحب الخوف سواء كان الخائف فنان أم غير فنان، كما أن مصاحبة هذه الظواهر للانفعال لا يعني أن ذاك

---

[1] إدوارد بيرن ، جونز رسام ومصمم نوافذ بريطاني عاش في القرن التاسع عشر ، من أشهر أعماله الملك والشحادة .

[2] رسام ونحات بريطاني عاش في القرن التاسع عشر ، وكان من نبلاء المملكة ينحو في رسومه ومنحوتاته لتصوير التاريخ اليوناني بأساطيره وحوادثه الكبرى ، أشهر منحوتاته الرياضي والثعبان، وأشهر رسومه استحمام بسيكة ، انظر :

موسى ، سلامة : تاريخ الفنون وأشهر الصور ، دار العلم للملايين ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1965 ، ص

[3] تنتمي جين أوستن إلى أحد العائلات الغنية في بريطانيا ، ولدت في قرية صغيرة من قرى هامشير ، وقد عاشت حياتها كلها في الريف البريطاني ، وقد ترجم لها كثير من الأعمال أهمها : رواية أسمها الكبرياء والهوى ترجمة مُحَمَّد بدران ،، وكالة الصحافة العربية ناشرون ، القاهرة ، طبعة ثانية ، 2020 ،

الشخص الذي يشحب لونه ويتلعثم إلى جانب إحساسه بالخوف ، هو فنان يعي انفعاله بطريقة أفضل من ذاك الذي يشعر بالخوف ولا تظهر عليه أعراض هذا الخوف .

الحق إن هذه الوجهة من النظر في الانفعالات صحيحة لو لم يكن التمثيل فناً من الفنون، ذلك أن الممثل الناجح هو ذاك الممثل الذي يوصل لنا غضبه وحزنه ويأسه من خلال خلق انفعالات على محياه لتنتقل المشاعر إلى محيا المتلقي، ولكن ليس ذاك هو ما يميز الفنان القدير، لأن الممثل القدير ينقل كذلك مع هذه المشاعر انفعالات أخرى منطوية في ذاته لم يكن على دراية بها، وعندما سمح لجمهوره بمشاهدة هذه الانفعالات ، جعلهم قادرين على بكشف مماثل لما في نفوسهم، و في هذه الحالة لن تكون قدرة الممثل على البكاء بدموع حقيقية هي التي جعلت منه ممثلاً بارعاً وحقيقياً ، إنما قدرته على إيضاح ما تعنيه هذه الدموع لنفسه ولمستمعيه ،

وهذا الكلام ينطبق على كل نوع من أنواع الفنون، والفنان لايولول ولا يمارس الضجيج والصراخ على الإطلاق، ومن يكتب أو يرسم أو يقوم بأي شيء من هذا القبيل للتنفيس عن مشاعره مستخدماً المواد التقليدية في الفن وسائل لعرض آثار من مشاعره ، قد يكون جديراً بالثناء عليه لمهارته في عرض ذاته، إلا أن هذه الأشياء تحرمه على الفور من لقب الفنان، لكنها قد تفيد في الأعمال الاستعراضية، فهي تصلح لغاية الترفيه أو الأعمال السحرية .

سادساً : الفن باعتباره خيالاً :

في هذه الفقرة من بحثنا عن حقيقة الفن سنتناول آلية إنجاز الفن باعتباره عملية سيكولوجية يلعب فيها الخيال الدور الأكبر ، فالفن – وكما حددناه سابقاً – ليس أفعالاً صناعية، إنما هو أفعال تحتاج إلى مهارة الفنان التي تفوق مهارة الصناعي، إضافة لذلك قدرة على الإبداع، فكيف يتم ذلك ؟؟

يسعى الفنان في عملية خلقه للمادة الفنية تحويل مادة خام إلى شكل فني له خصائصه الفنية، ونحن هنا لن نعرض لعملية الخلق لدى الفنان باعتبارها موازية أو مساوية لخلق الله، لأن خلق الله يتميز عن خلق من هم دونه بثلاثة أمور:

1. **لا يشترط في جانب منه وجود المادة** : (إنما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون)[1].
2. **خلقه على غير مثال:** فالله يخلق السمكة على غير مثال سابق ، بينما خلق الإنسان الغواصة على مثال السمكة .
3. **خلق الله تام وخلق الإنسان ناقص**[2]: ، (فتبارك الله أحسنُ الخالقين)[3] .

ولكي يستطيع الفنان خلق الفن يجب أن تتوفر له مادة الخلق من ناحيتين :

1) من الناحية الخارجية وهي المادة الخام .

2) من الناحية الداخلية وهي قوة الخلق النفساني، فهل هي قوة نفسية متعلقة بالعقل، أو الإرادة ، أو الخيال ؟

إن الموسيقي مثلاً بعد أن يفرغ من عمل اللحن قد يتجه إلى فعل شيء آخر متمم لعمله الأول، إذ قد يقوم بما يسمى تدوين العمل؛ ليتيح للآخرين أن يدركوا الشيء ذاته الذي أدركه هو، وذلك عن طريق تدوين بعض الرموز لتحويلها فيما بعد إلى ألحان، فالصلة بين اللحن والمدونة ليست مماثلة للصلة بين المخطط الذي ينشئه المهندس وبين الجسر الذي يتم إنشاؤه بناء على تجسيد المخطط ، فاللحن ليس تجسيداً وتجسيماً للمدونة .ولكن كيف ينتج الفنان عمله الفني في عقله ؟؟

---

[1] سورة يس ، آية 82

[2] الفرق بين خلق الله والانسان في الأصل يتجلى في أمرين : 1. الله يخلق على غير مثال ، أما الانسان يخلق على مثال ، 2. الله خلقه كامل لا يمكننا أن نتصور أحس منه ، بينما خلق الانسان ناقص ، فالله لا متناه بينما الانسان كائن متناه .

[3] سورة المؤمنون ، آية 14 .

إن كلمة خيال ككلمة في ذاتها لها معنى صحيح وهو الخيال الحق، ومعنى باطل، نسميه الوهم، والوهم يدل على وجود اختلاف بين الشيء الذي نتوهمه، وبين الشيء على حقيقته، وهو اختلاف قد جعل الشيئين متضادين، فالموقف المتوهم لا يمكن إطلاقاً أن يكون موقفاً حقيقياً والعكس بالعكس، فأنا إذا جعت وتخيلت أني آكل لاعتبرت هذه الوليمة الخيالية من المواقف الدالة على الوهم بحيث يمكن القول بأنني خلقتها خيالياً لنفسي، غير أن هذا الخلق الخيالي شيء، والفن الحق شيء آخر، وإن كان هناك أوجه شبه بين هذا الخلق الخيالي وبين أنواع معينة من الأشياء التي تدعى خطأ باسم الفن ، إذ إن دافع كل هذه الأعمال الفنية الزائفة هو تزويد متذوقيها أو مدمنيها بأوهام تصور حالات فيها يتم إشباع رغباتهم ولكن على نحو زائف وحالم ، وقد تفهم الأعمال الفنية الزائفة التي تحدثت عنها بطريقة أفضل إذا وصفت بأنها أحلام يقظة قد تم صقلها وإعدادها في صورة تجارية .

والخيال لا يبالي بوجود أي حد فاصل بين الحقيقي وغير الحقيقي فيه ، فأنا عندما أنظر من النافذة و أرى من خلال مربعات زجاجها أعشاباً في كل ناحية ، يمكنني أن أتخيل كذلك وجود آلة قطع أعشاب وسط الأرض الخضراء المنبسطة ، وهذا الجزء من الأرض الخضراء موجود بالفعل، أما آلة قطع الأعشاب فغير موجودة ، ولا جدال أن فعل التخيل هو فعل قد تحقق بالفعل، ولكن فعل الخيال لا يشترط أن يكون المتَخَيل موجوداً أو غير موجود ، والإنسان المتخيل لا يدري أنه أنشأ أشياء غير حقيقية ، أو يقع في الخطأ الذي يجعله يتصورها حقائق، ومن المحتمل أن يكون هناك على الدوام دافع وراء أي فعل متوهم ، مثل الرغبة في وجود شيء نستطيع الاستمتاع به أو امتلاكه ، لو كان الوهم حقيقة ، فالفعل المتوهم هنا يتضمن شعوراً بعدم الارتياح من الموقف الذي يتعرض له المرء بالفعل ، كما يتضمن رغبة في التعويض من عدم الارتياح هذا بتخيل مواقف أكثر إرضاء للحصول على قدر من الارتياح من جراء ذلك ، إلا أن هذا ليس خيالاً حقاً، لأنه في

حالة الخيال الحق لا وجود لمثل هذا الدافع ، والوهم يكون نتيجة عمل الخيال بطريقة منحرفة، فالوهم يعتمد على الخيال عندما يعمل الخيال تحت قياد الرغبة وليس تحت قياد الفن، ولقد تعرضت النظريات الجمالية لكثير من الإساءة من جراء الخلط بين هذين الشيئين [1].

إن الخيال يمارس دوراً في إنشاء اللحن والقصيدة واللوحة .. عندما تكون هذه الإبداعات في ذهن الفنان، ولا يمارس أي دور فيها بعد تجسيدها في نغم أو قصيدة أو لوحة، ذلك أن مهمة الخيال هي إحداث تأثير انفعال في المتذوق، وبهذا المعنى فإن اللحن يعد لحناً كاملاً بمجرد تحققه في شكل لحن في ذهن الفنان، أو شكل لحن خيالي في عبارة أخرى ، وربما قام الفنان بعد ذلك بإعداد العدة بعزف اللحن أمام المستمعين ، وهذا شيء آخر يسمى بعرض العمل الفني، وليس خلق العمل الفني .

إن الموسيقا ليست مجموعة أصوات ، إنها اللحن في ذهن المؤلف الموسيقي، وعلى المتلقي أن ينصتْ أولاً ليستمتع بالمشاعر التي أراد المؤلف أن يبثها في لحنه (حزن، فرح ، تشاؤم، تعالٍ وقوة) ، وهذا الإنصات لا يختلف عن إنصات متلقي العلم محاضرة علمية ، فالمحاضرة العلمية ليست مجموعة من الأصوات التي أحدثها المحاضر بواسطة قرع الهواء بواسطة جهازه الصوتي، بل هي مجموعة أفكار علمية تنتقل من ذهن المحاضر إلى ذهن الحضور، إلا أن الإنصات العلمي والموسيقي يختلفان في نوعية المعلومات، ففي حين ينقل المحاضر العلمي مجموعة أفكار علمية ينقل الموسيقي مشاعر وأحاسيس، إلّا أنهما يتفقان في أن نوعية المعلومات التي نحصل عليها في كلا الأمرين هو غير الأصوات المنبعثة، فنحن



سلة التفاح 1895 : سيزان
صورة رقم (2)

[1] العشماوي ، محمد زكي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية : بيروت، 1980، ص 68 – 72.

نحصل في الموسيقا والفن عموماً على شكل لذة حسية، وحالة من الرضا، في حين في المحاضرة العلمية نشعر بفائدة عملية أو نظرية تفيدنا على المستوى الواقعي أو النظري في الحياة، وإذا وجد في جمهور الحفلة الموسيقية من يشعر باللذة الحسية للأصوات المنبعثة وليس للأفكار والحالات الشعورية التي يبثها الفنان من خلال آلاته، فإن هذا الأمر مفيد لشباك التذاكر ولكنه مسيء للموسيقا والفن عموماً، وهي إساءة مماثلة للراغب في سماع محاضرة علمية للاستمتاع بالجلبة التي يحدثها المحاضر من خلال صوته ، فالموسيقا لا تتألف من أصوات مسموعة، والتصوير لا يتألف من ألوان مرئية ، والعمل الفني الحق ليس بالشيء الذي يرى ويسمع بل هو شيء يتخيل .إن أفضل مثال يوضح لنا دور الخيال في تذوق العمل الفني هو مشاهدة مسرح العرائس، فعندما تتغير كلمات محرك العرائس، ندرك أن



جبل سان فيكتوار 1895 : سيزان
صورة رقم (3)

تعبيرات وجه العرائس لا يمكن أن تتغير غير أن هذا غير هام، لأننا نتابع بمخيلتنا رؤية التعبيرات التي نعرف أننا لن نراها بالفعل، والأمر بالمثل يحدث في حالة الممثلين المقنعين الذين كانوا يعملون على المسرح اليوناني[1]، كذلك عندما نستمع إلى رواية فإننا نتخيل مكان الحوادث وأثر هذه الحوادث في نفسيات الأبطال، كما نتخيل النهايات والنقلات النوعية في أحداث الرواية، وكلما كانت الرواية عظيمة من الناحية الفنية، فإنها تسمح لملكة المخيلة عندنا بالنشاط لننتقل إلى الحدث ونعيشه مع أبطال الرواية، وكذا يفعل

[1] وهي طريقة كان يمارسها الفنان المسرحي اليوناني القديم ، فعندما يريد أن يمثل دور الفارس ، أو الطباخ أو الخادم، أو المرأة أو... فما عليه إلا أن يضع الأقنعة التي تناسب هذه الشخصيات دون أن يغير من مظهره هو .

الشعر في ذهن المتلقي فيعيش أحلام المتنبي وخذلانه، وكيف دفع به بيت شعر إلى مهلكه، كما أن الخيال يحذف بعض الأشياء لخدمة العمل الفني ، فيعمد إلى حذف الضوضاء المنبعثة من آخر المسرح وذلك للتركيز على حيثيات العمل الموسيقي، كما يبعد الجلبة التي تحدث أمامي ، وأنا أستمتع بآلام البطل وهو يتحدث إلى حبيبته معلناً نهاية حبهما[1] .

كان التغير الذي طرأ على التصوير في نهاية القرن التاسع عشر تغيراً ثورياً بحق، إذ افترض الجميع خلال هذا القرن أن التصوير (فن رؤية) ، وأن المصور أساساً شخص يستخدم عينيه ، وأن مهمة يديه مقتصرة على تسجيل ما اكتشفته عيناه له عند استخدامها، ثم جاء بعد ذلك سيزان يرسم مثل رجل ضرير، ودراساته في الطبيعة الصامتة التي أودعها خلاصة عبقريته تبدو كأنها مجموعات من الأشياء تم لمسها بواسطة اليدين، فقد استخدم اللون ليس لإعادة استنساخ ما رأى عندما نظر إلى الأشياء بل ليعبر عما شعرت به يده ، إذ يشعر الناظر كأنه يصطدم بالغرف المرسومة في هذه الصور، ملتزماً الحذر حتى لا يرتطم بالمناضد الحادة الزوايا التي تعترضه في أثناء اقترابه من الأشخاص الذين يملؤون المقاعد بأجسامهم الضخمة ، بحيث يضطر إلى إبعادهم عن طريقه باستخدام يديه، وعندما يصحبنا سيزان إلى مشاهد الطبيعة يجعلنا نشعر بها مثلما يشعر الطفل بملمس المنضدة وهي تلمس يافوخه .



مدرسة أثينا : رافائيل
صورة رقم (4)

[1] سنناقش موضوع استمتاع المتلقي بآلام البطل عند حديثنا عن فن التراجيديا .

كان سيزان محقاً بالطبع، عندما قال أن الإنسان يرسم بيديه وليس بعينيه، ويذكرنا ما قام به سيزان بنظرية كانط القائلة بأن فائدة الأواني الوحيدة هي جعل الأشكال مرئية، إلا أن بينهما اختلافاً في الواقع، إذا اعتقد كانط بأن أشكال المصور هي أشكال ذات بعدين يمكن رؤيتهما بعد رسمها على القماش الخشن، أما أشكال سيزان فلا يمكن أن تكون ذات بعدين على الإطلاق، كما أنها لا ترسم على الخيش، إنها أشكال صلبة، ونحن ندركها من خلال الخيش وفي هذا النوع الجديد من الصور يختفي مخطط الصورة، إنه يتلاشى ومن ثم فإننا ننفذ من خلالها، ويمكننا أن نضيف أن هذه الطريقة في الرسم قد وجدناها عند رافايل[1] الذي يعتبر من الرسامين الذين أسسوا لهذه الطريقة في الرسم .

إن هذه الإحساسات التي ستنتابك عند رؤيتك لرسوم سيزان ورافاييل هي إحساسات حركية خيالية ، ولكي تحقق متعة الاستمتاع عليك أن تتخيل نفسك تمشي في أروقة المكان الذي رسم على هذه اللوحة، والنفاذ لجوهر الصورة وتلمس تفاصيلها .

ونحن ننفعل بالإنصات إلى الموسيقا كما هو الحال عندما نشاهد رسوم رافائيل بالرسم، فنحن نتابع الأصوات التي تتألف منها الموسيقا، أي إلى تتابع الأصوات المسموعة أو تجمعاتها التي يتألف منها العمل بالفعل، بل نحن نستمتع كذلك بإجراء تجارب خيالية لا تمت إلى عالم الصوت بصلة، فمن الجلي أنها تجارب ورؤية حركية موجودة في الشعر، هذا الكلام يدل على أن ما نحصل عليه من العمل الفني ينقسم دائماً إلى قسمين :

1. **تجربة حسية محددة** : قد تكون تجربة رؤية أو تجربة استماع ، تبعاً للحالة .
2. **تجربة خيالية غير محددة** : فالتجربة الخيالية بعيدة كل البعد عن أساسها الحي بطابعه المتخصص ، إلى حد أننا نستطيع أن ندعوها تجربة خيالية ذات فاعلية شاملة .

[1] رسام ومهندس معماري إيطالي مشهور ، من فناني عصر النهضة ، اشتهرت أعماله بوضوح الشكل وسهولة التكوين ، عاش 37 عاماً ، أنتج فيها أعمال عظيمة مثل مدرسة أثينا ، المرأة الشابة ، يعتبر إلى جانب دافنشي وأنجلو أشهر رسامي العالم .

وعند بلوغ هذه النقطة من التحليل سيصبح أي انصات للفن هو تجربة خيالية ، ومن ينصت للموسيقا سيستمع إلى جانب الأصوات بحالات الرؤية والحركة فهو سيشعر بالبحر والسماء والنجوم وبسقوط قطرات المطر وهدير الريح والعاصفة وانسياب الغدير والرقص والعراك، وبدلاً من أن ينظر الناظر إلى الصور على أنها مجرد تكوينات من الألوان، فإنه يتحرك في الخيال بين أبنية ومناظر طبيعية وأشكال إنسانية، فما الذي يترتب على ذلك؟

من الواضح أن ما سيترتب هو الآتي: لم تعد قيمة أي عمل فني معطى في نظر أي إنسان مؤهل لتقدير قيمته، هي الاستمتاع بالعناصر الحسية التي يتألف منها بالفعل بصفته عملاً فنياً فقط، بل أصبحت المتعة الأكبر هي تلك المترتبة على التجربة الخيالية الشاملة التي تمكننا من الاستمتاع بها .

لقد ذهب الفلاسفة الواقعيون إلى أن الجمال هو شيء ذاتي، والقيمة المتميزة التي تتصف بها تجربة مثل الإنصات إلى الموسيقا ومشاهدة الصور قد جاءت نتيجة استثارتنا عند الالتقاء بها بفعل أفعال حرة معينة خاصة بنا، وقيمة التجربة تكمن في هذه الأفعال، وبرغم أننا ننسبها إلى الموسيقا أو الصورة، إلا أنها لا تنتسب بالفعل إليها ، بل تنتسب لخيال المشاهد والمتلقي كمشاهد ومتلقي ، ولكن ما هو دور الفنان في عملية تلقي الفن ، وهل يلعب خياله دوراً في صناعة هذا المحتوى الفني؟

سنضرب مثالاً عن (المصور) لنتبين دور الخيال في عملية الإبداع الفني : فالرسام سينشئ الألوان ضمن تجربته الخيالية التي تتشابه إلى حد كبير مع تجربتنا التي رسمناها لأنفسنا عندما نظرنا إلى الصورة ، في هذه الحالة لن يكون لقولنا – بأننا قد نظرنا إلى الصورة على ضوء تجربتنا هذه، إلا أننا لم نصادف هذه التجربة فيها – أي معنى ، ولو ذكرنا للفنان مثل هذا القول لسخر منا، وأكّد لنا بأن ما اعتقدنا أننا قرأناه في الصورة كان نفس ما أودعه فيها .

إن التجربة الخيالية التي تحصل بتأثير الصورة ليست مجرد التجربة التي تستطيع الصورة استثارها، إنها تمثل التجربة التي بإمكاننا الحصول عليها، وهذا الكلام ينطبق بالمثل على الألوان، فإن الفنان لم يضع في صورته ألواناً معينة نتأثر بها سلبياً لدى رؤيتها، فهو قد قام بالرسم ، وفي أثناء ذلك تراءت له ألوان معينة وهي تنبعث إلى الوجود ، فإذا نظرنا نحن بعد ذلك إلى صورته ورأينا الألوان نفسها ، فإن هذا يرجع إلى تماثل قدرتنا على رؤية الألوان مع قدرته، ولولا فاعلية حواسنا ما أمكننا أن نرى الألوان إطلاقاً .

ومن هنا يتضح لنا عدم وجود أي تباين بين جانبي التجربة ، فليس هناك ما يبرر القول بأن الجانب الحسي منها هو شيء نصادفه فيها ، وأن الجانب الخيالي هو شيء تقدمه لنا التجربة الفنية، أو أن الجانب الحسي موجود في العمل الفني في صورة موضوعية، وأن الجانب الخيالي ذاتي، أو أن ما نصادفه في الوعي مختلف عن صفات الشيء، ونحن بالتأكيد نصادف الألوان في الصورة ، إلا أننا نصادفها ، لأننا نستخدم أعيننا بطريقة فعالة، ولدينا عينان تتميزان بالقدرة على رؤية ما أراد المصور أن نراه، وهو أمر لن يستطع تحقيقه أي إنسان مصاب بعمى الألوان، أو لا يتمتع بتجربتنا الجمالية والفنية ذاتها، فالقدرة على الرؤية متوافرة لنا، وهي التي تهدينا إلى ما يتكشف لنا، وبالمثل إن قدرتنا الخيالية كامنة فينا، ونحن نهتدي إلى ما تكشفه، وهو ما يمكن أن يسمى بالتجربة التخيلية الفعالة الشاملة التي نراها ممثلة في الصورة لأن الفنان قد أودعها فيها .

يمكننا تلخيص الإجابة عن سؤالنا ما هو العمل الفني، وسنضرب مثالاً على قطعة موسيقي كمثال على مختلف أنواع الفنون ، فلنحاول تحديد ماهية المقطوعة :

1. في علم الجمال الزائف التي نظرت فيه للفن كنوع من الصنعة ، فإن الموسيقا هي مجموعة من الأصوات المسموعة، ولم يذهب علم الجمال السيكولوجي والواقعي أكثر من هذا المعنى الجمالي الزائف، في حين في تصورنا المعاصر، فإن العمل

الفني الحق (المقطوعة الموسيقية) هو ما نستشعره في ذهن الموسيقي ، وليس ما نسمعه من أصوات .

2. هذا العمل الفني إلى حد ما موجود في ذهن الموسيقي وحده ، وهذا يتضمن بالطبع وجوده في ذهن المستمعين، لأن خيال المتلقي يعمل دائماً على إكمال ما يسمع بالفعل وتصحيحه وتنقيحه .

3. من هذا يتضح أن الموسيقا التي يستمتع بها بالفعل باعتبارها عملاً فنياً لا يمكن إطلاقاً أن تسمع سمعاً حسياً أو فعلياً، إنها شيء يتم تخيله، أي أنها ليست صوتاً في حالة الموسيقا، كما أنها ليست صيغاً لونية خيالية في حالة الرسم ... ، إنها تجربة خيالية ذات فاعلية شاملة، ومن ثم يمكن القول بأن الفن الحقيقي هو شيء فعال شامل يدركه الشخص الذي يستمتع به أو يعيه باستخدام خياله .

سابعاً : صفات العمل الفني :

حتى نستكمل صورة الفن لا بد لنا من الوقوف عند الموضوعات الواجب بحثها في الفن.

إن النظرية الانفعالية تلتفت إلى الدلالة الانفعالية التي تنتج العمل الفني ، أما النظرية الشكلية فتركز على خصائص الشكل، أما نظرية المحاكاة فقد ركزت على دقة نقل الواقع، في حين نجد أن أصحاب النظرية الجمالية يهتمون بالعمل الفني بكامله دون تخصيص جانب محدد ، ومن هنا فإنها لا تحدد ما الذي ينبغي أن نتطلع إليه بوجه خاص أثناء الإدراك الجمالي.

إن هذه النقطة قد تكون أكثر نقاط القوة في نظرية الجمال الفني ، فهو يذهب إلى أن النظريات الأخرى بتركيز اهتمامها على سمة معينة في الفن ، كانت ضيقة ومحدودة أكثر ما ينبغي، فهي لا توفي الموضوع الفني حقه، في ثرائه وتعقده، ذلك لأن للموضوع الفني أبعاداً

متعددة ، هي المادية الحسية، والشكل أو القالب والتعبير، ومختلف الوظائف التي يمكن أن يقوم بها ، ومن هنا فإن النظرية التي تؤكد أهمية الشكل أو التعبير ليست مخطئة بقدر ما هي متحيزة إلى جانب واحد، ومن هنا تبرز النظرية الجمالية للإحاطة بالحقائق المتعددة التي تنطوي عليها نظريات الشكل والتعبير .

يمكننا أن نقول أن النظرية التي تحاول التأليف بين هذه الآراء المتباينة هي نظرية تلفيقية، فهي تعترف بالحقيقة الكامنة في كل من هذه النظريات، ولكنها تكشف لنا عن حقيقة أوسع مما تكشف عنه أي نظرية أخرى بمفردها، وهي أن العمل الفني يمكن أن يشتمل على الموضوع والشكل والتعبير، وأن لكل من هذه أهميته، فنظرية الجمال الفني تذكرنا بتعقد العمل الفني ، وإذا سألت عما يجب البحث عنه في العمل الفني، لأجابك أنصار هذه النظرية عن كل ما فيه ، وهذه ليست بالإجابة المستهترة، فهي تعبر عن الشمول الكامن في التعاطف الجمالي وتحدرنا من التضحية بأية قيمة تنطوي عليها التجربة الجمالية، ولما كانت نظرية الجمال الفني شاملة فإنها تصلح أساساً سليماً للنقد الفني، إذ إنها تعطينا أدوات عديدة متنوعة لتحليل العمل الفني ، فنحن لا نقتصر على الموضوع ، كما هي الحال في نظرية المحاكاة ، ولا على البناء الشكلي ، كما هي الحال في نظرية المحاكاة ، ولا تقتصر على الدلالة الشعورية أو الانفعالية ، كما هو شأن النظرية الرومانتيكية ، أما مفاهيم نظرية الجمال الفني فإنها تتيح لنا أن نستوعب كل ما نجده في العمل الفني من قيم، كما أنها تقضي على التعصب الذي ساد مدارس النقد الفني .

إن أهمية نظرية الجمال في اعتبارها أن مقصد الفنان هو خلق قيمة استطيقية للعمل يستطيع الوصول إليها، بل أكثر من ذلك أن نظرية الجمال الفني متعلقة أيضاً بجمالية العمل الفني وجاذبيته وقدرته على أن يقول شيئاً ما على صعيد الجمال ، وهنا يمكننا أن نسأل هذه النظرية عن معيار الجمال في العمل الفني ، وما هي الصفات التي يجب أن يتمتع بها العمل الإنساني حتى يغدو جميلاً؟

تضع هذه النظرية شروطاً للعمل الإنساني يجب أن يتمتع بها حتى يتصف بالقيمة الجمالية استقتاها من عدة نظريات، من أهمها:

1. **النظرة التقليدية** : في وصف الجميل: يكون الموضوع عملاً فنياً إذا كان نتاجاً لصنعة بشرية بارعة، وإذا كانت له جاذبية جمالية واضحة بغض النظر عن مقصد الفنان .
2. **النظرية الانفعالية** : يكون العمل الفني جمالياً إذا كان كئيباً يمزق القلوب .

إلا أن هذه الشروط قد تثير كثيراً من الإشكاليات، فقد يكون الموضوع الفني مثيراً لأحد المشاهدين دون غيره ، فهل سيكون هذا العمل جميلاً مرة ، وغير جميل مرة أخرى، أو قد يكون جميلاً لدى جيل معين ، وغير جميل عند جيل آخر ؟؟ ولعل هذا المحظور سيضع الفن كله في مهب الريح، فنحن لا نتحرج عادة في أن نصف عملاً فنياً ما بأنه جميل على الرغم من عدم اقتناع قطاع واسع به، أو اختلاف مهتمين به حول قيمته الجمالية ، فحتى لو لم يكن العمل الفني قيماً فيجب أن لا نتردد في إطلاق صفة الفن عليه إذا كان ينقل قيمة للآخرين.

ويذهب تولستوي إلى ضرورة وجود ثلاثة محددات للعمل الفني :

1. الأصالة والجدة في العواطف المعبر عنها .
2. درجة الوضوح في التعبير عن هذه العواطف .
3. إخلاص الفنان، أو شدة العواطف التي يعبر عنها[1]

ويذهب جون ديوي أن الشيء الجميل هو الشي الذي يحدث وجوده فارقاً في الإدراك التذوقي؛ فعندما نتذوق عملاً فنياً من الوجهة الجمالية نصبح على وعي بخصائصه وطريقة إنتاجه، وهذه الخصائص تغيب بالضرورة عنه حين يكون الموضوع طبيعياً، أما المعترضون

[1] إبراهيم ، زكريا : مشكلة الفن ، مرجع سابق ، ص 16

على رأي ديوي فسوف يردون بأن أصل الموضوع لا يحدث فارقاً بالنسبة إلى المدرك، الذي سيستجيب لما هو موجود في الشيء الجميل الماثل أمامه، سواء أكان هذا الشيء فنياً أم طبيعياً، ولا جدال في أن للأعمال الفنية في عمومها دلالة اجتماعية ورمزية أعظم، كما هي الحال مثلاً في رواية تعالج مشكلة اجتماعية معينة. غير أن هذه الدلالة ليست مفقودة تماماً في حالة تذوقنا للطبيعة، كما هي الحال حين نقول إن منظراً طبيعياً معيناً يكشف عن العظمة الإلهية، وفضلاً عن ذلك فإن المشاهد لو أصبح يهتم بأصل الموضوع الفني لا نصرف انتباهه عن العمل ذاته، إذ يصبح تفسيره منصباً على تاريخ حياة الفنان أو شخصيته، أو على المشكلات التكنيكية التي ينطوي عليها خلق العمل.

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

الفصل الثاني

عناصر العمل الفني

تمهيد :

من أجل فهمٍ عميقٍ لأي موضوع مادي أو فكري، لا بد أولاً أن نفهم مكونات هذا الموضوع ، فنعمل على تحليل الكل إلى عناصره الأساسية المكِّونة له، لذا سنناقش في هذا الفصل إمكانية تحليل العمل الفني إلى عناصره الأساسية، حتى نستطيع سبر أغواره من خلال فهم بنية كل مكون من مكوناته خارج إطار العمل الفني، ومن ثم دراسة التحولات التي تطرأ على هذه المكونات بعد أن أصبحت جزءاً منه، وبهذا المعنى فإن عملنا سيتناول تحليل العمل الفني، ومن ثم إعادة تركيبه حتى لا يترك العمل أشتاتاً من دون هوية تعبر عنه.

لا ريب أن العمل الفني يظهر بوصفه وحدة كاملة لا نميز فيه عند المعاينة بين عنصر وآخر ومكون أول ومكون ثانٍ، لأن عناصر العمل الفني مترابطة ترابطاً فريداً، فالصورة والمادة والمضمون والفنان والمتلقي كلها وجوه مختلفة للعمل الفني، مترابطة مع بعضها ترابطاً عضوياً يشد بعضها بعضاَ، ويؤخذ كل عنصر بيد الآخر، فلا يظهر أحدها منفرداً دون الآخرين، فمن خلال معاينة عمل فني يختفي اللون وراء المضمون، ويبدو المضمون إلى جانب الشكل وتبدو المادة من خلال علاقة جدلية مع المتلقي، وبهذا المعنى لا يمكننا الحديث عن مكونات العمل الفني إلا من زاوية التحليل والدراسة الأكاديمية دون أن يظهر هذا التباين بين العناصر للمتلقي العادي الذي يتذوق العمل كاملاً ودفعة واحدة ، دون أن يهتم بمكوناته، لأن الدافع لتذوق العمل الفني لا يميل لمثل هذه الدراسة التفكيكية ، إنما يميل لمعايشة العمل الفني لخلق حالة الرضا والشعور بالغبطة الذي يشعرها المتلقي في أثناء تجربته الجمالية .

أولاً : العمل الفني بين المادة والشكل :

بداية لا بد من تأكيد المؤكد : إن دراسة التركيب الفني لأي عمل فني تنطوي على تحليل لهذا العمل، فلا بد لنا من تفكيك العمل الفني ككل لكي نميز عناصره، ولكن هذا التمييز والتفكيك ليس من أجل القضاء على العمل الفني، بل من أجل فهمه، فلا سبيل لفهم عمل موسيقي على سبيل المثال دون التحدث عن ايقاعه أو لونه ... وحتى نفهم ما يحمله العمل المسرحي من معنى، فلا بد من تحليل مكوناته ودراسة شخصيات المسرحية وإلا كنا خرساً بكماً أمامه، غير أن التحليل يمكن أن يكون مضللاً عندما أجرد عنصر من عناصر العمل الفني، ثم أعتقد بأن هذا العنصر سيكون له عندما يعزل على هذا النحو الخصائص ذاتها التي كانت له عندما كان جزءاً من الموضوع دون الأخذ بالحسبان لعلاقاته التي شكلها داخل العمل الفني مع العناصر الأخرى للموضوع ، وأن هذه العلاقات قد تؤثر فيه وتحدث اختلافاً جوهرياً في طبيعته .

إن تفكيك العمل على هذا النحو يخلع على تحليلنا وتجريدنا للعمل الفني صفة البطلان، فيغدو تحليلاً غير ذي أهمية، فالتجريد الباطل في الفن : **هو محاولة فهم عنصر معين في العمل كالشكل أو التعبير وكأن له وجوداً بمعزل عن العمل** ، ويترتب على هذا الاعتقاد الخطأ اعتقاد خاطئ آخر بأن طبيعة العنصر في العمل الفني وقيمته يمكن أن تعرفا معرفة كاملة بمعزل عن العمل ذاته ، وكذلك يترتب على الاعتقاد الثاني خطأ آخر، و هو اعتقادنا بأن قيمة العمل لا تعدو أن تكون مجموع كل هذه القيم الجزئية مجتمعة، وهذه أخطاء خطيرة أردنا التنبيه إليها قبل الحديث عن أي تحليل للعمل الفني،لأننا لو وقعنا بها لاستحال عملنا أصلاً إلى عمل أبتر، وعلينا أن لا ننسى مطلقاً أن عناصر العمل الفني لا توجد بمعزل عن العمل الفني ذاته، يؤثر بعضها ببعض .

إلا أنَّ التحليل أمر لا بد منه لمن أراد أن يفهم حقيقة الفن، لأن هذه الحقيقة في كل عمل تكمن في العمل المكتمل ذاته، صحيح أنه من الضروري لنا من أجل تحليله، أن

نفككه ونتعدى بذلك على تركيبه الحي .. ولكن النظر إلى العمل الفني على أنه مجرد مجموع من العناصر المكونة، والاعتقاد بالتالي أن أي عنصر مكون يمكن أن يظهر أو يختفي دون أن يجني منه العمل كسباً أو خسارة أساسية ، إنما هو ارتكاب لخطيئة لا تغتفر في دراسة الفن، فالمادة تدل على قوالب البناء الحسية التي يتركب منها العمل من أصوات وألوان وألفاظ ..، وفي العمل ترتب هذه القوالب وتنظم على نحو معين، غير أن العمل أكثر من مجرد ترتيب لعناصر مادية ، فعندما ندركه جمالياً ، نجده ينطوي على انفعالات، وصور و أفكار، ونجد في الموسيقا حزناً ، وفي الرواية تشاؤماً ، فالعمل الفني هو شكل ومادة، ولا يقتصر على أحداهما دون الآخر ، بل أن التفكير في أحداهما يجعلك تفكر في الآخر، إذ إننا لا نجد المادة قائمة بذاتها أبداً بل أن لها على الدوام شكلاً ما، فالعناصر المحسوسة للعمل تنظم دائماً على نحو ما في الشكل، حتى لو كان الشكل يفتقر إلى الوضوح أو الانتظام، وعلى العكس من ذلك فإن الشكل يتعلق على الدوام بمادة ما، ومن ثم يكون الشكل ذا دلالة عندما يكون ترتيباً للخطوط والألوان وما يوجد فيه من مادة، وعلى هذا النحو – وكما يرى كروتشه – فيجب أن يميز الشكل من المادة أو المضمون، ولكن لا يمكن أن يوصف كل منهما بمفرده بأنه فني ، لأن النسبة القائمة بينهما، والتي تشكل وحدة عيانية هي وحدها الفنية[1] .

وفي الحق القول أن من أهم فلاسفة الجمال الذين تعرضوا لقضية الشكل والمادة ، هو كروتشه الذي ذهب إلى أن أي تمييز بين شكل العمل الفني و مادته هو تمييز خادع ، وخطورة هذا التمييز برأيه تعود إلى أن الناقد سوف يجد نفسه أمام قيمتين اثنتين للعمل الفني لا قيمة واحدة، إحداهما ترجع إلى الشكل والأخرى للمادة ، ويسخر كروتشه من هؤلاء حين يتتبع دراستهم وفلسفاتهم ويجد في نهاية الأمر ، أن كل ما دار من جدل حول المدرستين لم ينته إلى حقيقة واحدة ، هي أن أشياع المضمون أصبحوا على غير إرادة منهم

[1] كروتشه ، بندتو : المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ، القاهرة ، 1945 ، ص 5 .

أشياعاً للشكل، ويذهب كروتشه إلى أن حل هذه المفارقة يكمن في تعريف الفن باعتباره حدساً يلامس كلاً من المادة والشكل، وهذا يعني أن الشكل ممتلئ بالمادة ،[1] وهذا يؤكد ما زعمناه أن التفريق بينهما هو على سبيل الدراسة فقط.

ثانياً : مادة الفن:

تبين لنا في المبحث الأول أن العمل الفني يتكون من مادة و شكل هما قوامه، فالعمل من الناحية المعنوية سواء أكان تمثالاً أم قصيدة أم شعراً يحمل في طياته معاني ومشاعرَ الفنان التي بثها في لوحة أو قصيدة أو مسرحية، وهذه بدورها تشكل الشكل لهذه الأعمال الفنية، فالشكل هو الصورة الخارجية للعمل الفني في حين يحمل مضمون العمل الفني مجموعة أفكار فلسفية وأخلاقية وسياسية أو دينية [2]، ولكننا لم نتعرف على طبيعة هذه المادة المكونة للعمل الفني ، وما هي عناصرها الأساسية ، سنبدأ أولاً بمادة الفن الظاهرة للحواس .

1.مادة الفن الظاهرة للحواس :

إن الشكل بوصفه مبدأً هو مصدر جمال الصورة ، ولكن ليس معنى هذا ألا تتصف المادة التي يستخدمها الفنان بالعمل الفني، أو الجمالي ، لأن الذي نعنيه بالمادة هنا ليست المادة في ذاتها ، بل هي المادة الملموسة الحقيقية ، ومنها الخشب والزجاج والبرونز ..، وهي مادة لم تتشكل بعد، في هذا الجانب من البحث سنتحدث عن المشاهد والملموس والمسموع من الأثر الفني بحسب نوع الفن ، وموضوعه، فلكل فن مادته الخاصة به ، ولا بد لنا بداية أن نميز في المادة التي يستخدمها الفنان بين أدوات العمل الفني ولوازمه ، وبين الوسيط الفني ، وذلك على النحو الآتي :

---

[1] كروتشه ، بندتو : المجمل في فلسفة الفن ، مرجع سابق ، ص 99 .

[2] العشماوي ، محمد زكي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، مرجع سابق ، ص 152 – 153 .

أ. **أدوات العمل الفني ولوازمه** : التي يستخدمها المبدع (الفنان ، الصانع) كالآلات الموسيقية (العود ، البيانو، الفلوت، الكمان ، الطبلة)، واللون والقلم والفرشاة وأقمشة الرسم بالنسبة لفن الرسم، والحجارة المصقولة، والإزميل بالنسبة لفن النحت، وهي أشياء مادية يذهب الفنان لشرائها من أجل تجسيد إبداعه. فالفن بحاجة إلى مرحلة تمهيدية يحضر فيها مجموعة من المهنيين لأدوات العمل الفني، وينقلونها من حالتها الفيزيائية الخام إلى حالة فيزيائية جديدة تكون قابلة لأن يتعامل الفنان معها كوسيط مادي يسهم من خلالها في إنتاج الفن الذي يريد، فالموسيقي يتعامل مع الكمان بوصفه وسيطاً ينتج الألحان، وليس مادة خام مصنوعة من خشب، وأوتار ومفاتيح لضبط الإيقاع ، فهذه مرحلة يحضر لها مهني قد لا يكون له أي علاقة بالموسيقا.[1]

فصانع الآلة الموسيقية يهتم اهتماماً خاصاً بالضبط النغمي، وضبط الفروق في النغمة الواحدة، كذلك من يصنع المادة اللونية للرسام يفهم خصائصها، وأي الألوان تصلح لأن تكون مادة لطلي الجدران، وأيها يصلح لأن يستخدم في لوحة فنية و كأداة للرسام، يمكننا التفريق بين نوعين من الأدوات التي تؤمن الوسيط المادي للفنان :

1. **لوازم مادية من المرتبة الأولى** : كالمادة اللونية التي تصلح بالنسبة للفنان، ودرجتها اللونية للوحته الفنية، كذلك الحجر للنحات هو مادة أولية يجري عليه العمل من قبل النحات لتحويله وصياغته كشكل فني بعد أن كان مجرد مادة خام قابلة للتحويل، أما بالنسبة للأدب فإن الأداة المادية الأولية التي يتعامل معها الروائي والشاعر هي الكلمة والحوادث والأفراح والأحزان التي عبّر عنها الناس بطريقة عادية وغير أدبية ، التقطها الفنان وحولها بخبرته

[1] بارتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، مرجع سابق ، ص : 211

الفنية إلى لوحات فنية منتظمة في قوالب شعرية ونثرية ، فهذه المادة تعطي الفنان إدراكات حسية لمسية وعضلية تكاد تكون مشوبة باللذة ، يقول ديلاكروا [1]: آه لو أمسكت بلوحة الألوان في هذه اللحظة ،... كم أتوق إلى أن أفرش لوناً دسماً سميكاً على لوحة داكنة أو حمراء .[2]

2. **لوازم مادية من المرتبة الثانية** : كالفرشاة التي تعتبر أداة لا تظهر على اللوحة وإنما تستخدم لنشر المادة اللونية وتنظيمها، كذلك فالإزميل مادة ثانوية للنحات يستخدمه في صقل وتنظيم الحجر، أما بالنسبة للأدب فإن المجاز والجناس والطباق ... ومختلف أنواع الفنون الشعرية التي تساعده على صياغة التعبير الأدبي تشكل له لوازم مادية من الدرجة الثانية.

ب. **الوسيط المادي** : في هذا الجزء من الحديث عن المادة يتسع مفهوم المادة ليشمل كل ما يدخل في تركيب شيء ما، هو إمكان عام يتسع لمشاعر الفنان وإحساساته، وهو طريقة وقدرة يمتلكها الفنان في تعامله مع أدواته، إنه مهارة من نوع خاص لبث الحياة في اللوازم المادية من أجل تحويلها من موضوع فيزيائي معين إلى وسيط مادي .

إن الفنان يستلم مادة ذات جرس ما تسمح له بإجراء تنسيق و مزاوجة وتنظيم وتنسيق بين عناصر العمل المادي.

إن موهبة الأديب تتضح في طريقته في تذوق معنى الكلمات، وتقدير قيمتها، فهو ينتقيها ويقربها من بعضها، أو يصوغها متعارضة لرغبته في التعبير عن أفكاره من جهة وإظهار اللذة في تذوقها من جهة ثانية ، فالوسيط المادي في الأدب

[1] فرديناند فيكتور أوجين ديلاكروا : من الرسام الفرنسيين في القرن التاسع عشر ، يعتبر رسام العنف والمأساة تأثر بمايكل آنجلو ، ودانتي وكان صاحب التأثير الأكبر على المدرسة الانطباعية

[2] بارتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ،مرجع سابق ، ص 178

يتمثل في قدرة الأديب على وضع الكلمة في مكانها، وبذلك يتضح أن هناك بعدين للوسيط المادي:

1. **الإمكانية** : وهي المادة المقدمة للفنان ولم تظهر بعد بوصفه عملاً فنياً مكتملاً ، لكنه يحمل إمكانية اكتماله في ذاته، فحجم العمل الفني للنحات مثلاً يتغير تبعاً للمادة التي تنصب فيها الصورة، سواء كانت المادة رخاماً أو برونزاً أو خشباً، كذلك فإن المصور لا يستطيع أن يرسم لوحة جدارية على بناء بألوان مائية، لأنها لا تحمل إمكانية البقاء طويلاً، فالفنان ينتقي من المادة تلك التي تحتوي على الإمكانيات في صياغة أفكاره، فلو صنع تمثال أبو الهول من الرخام لكان غير ذلك الذي نعرفه، كما أن ألوان الزيت لا تحمل إمكانيات ألوان الماء، كما أن قلم الرصاص بإمكانياته الفنية غير أقلام الحبر والفحم ... فلكل مادة جمالها الخاص بها الذي يساعد الفنان على اختيارها لاعتبارات جمالها، فالمادة تغري الفنان باستعمالها، فذوق المادة ذات الرنين الجميل في الموسيقا هو الذي يوقظ لدى الموسيقي اهتمامه بتحسين الآلة الموسيقية. [1]

إن الفنان الذي يعرف فنه جيداً يختار من المواد تلك التي تحمل إمكانيات معينة تساعده على تنفيذ فكرته، فلو أن فناناً أراد بناء مسجد أو كنيسة، ماذا سيختار الإسمنت أم الحجر، ولكن لو اختار الحجر فإن الحجر ثقيل سيحتاج إلى أعمدة ثقيلة وكثيرة وهذا ما يميز الفن القوطي[2]، أو سيحتاج إلى تقبيب السطح، وهذا ما يميز الفن العثماني في بناء المساجد، ولو أنك

[1] برتملي ، جان : بحث في علم الجمال ، مرجع سابق ، ص179 – 180

[2] العمارة القوطية ازدهرت في أوربا في القرون الوسطى ، نشأ في فرنسا في القرن الثاني عشر ميلادي ، واستخدم على نطاق واسع في بناء الكاتدرائيات والكنائس ، وقد استمر هذا الفن في أوربا إلى عصر النضة التي حاول الفنانون فيها التهكم عليه والعودة إلى فن العصر الاغريقي .

اخترت الإسمنت المسلح بالحديد سيمنحك هذا الاختيار القدرة على مد الأسطح الواسعة على جدران رقيقة، وأعمدة قليلة[1].

2. **التحقق**: وهي مرحلة وصول المادة لحالة اكتمالها بسبب التأثيرات واللمسات الإبداعية التي وضعها الفنان، لتنتقل المادة من حيازته لحيازة المتلقي الذي سيحاول فهمها وتفسيرها. ويمكننا أن نضرب العديد من الأمثلة على الوسائط الفنية التي تختلف طبيعتها ودورها باختلاف الفن التي تمثله :

I. **الوسيط الموسيقي**: وأبسط الأمثلة على الوسيط الفني هو السلم الموسيقي، فالمؤلف الموسيقي لا يختار مادته من بين الأصوات اللانهائية العدد التي تتألف منها تجربتنا المعتادة، وإنما يمارس عمله على أنغام مرتبة بطريقة منظمة تبعاً لمدى ارتفاعها وانخفاضها، ومثل هذه الأنغام لا وجود لها في تجربتنا المعتادة الحافلة بأصوات غير منتظمة (صرير الباب ، صوت صفير القطار، ضربات بائع الغاز) لا تسمح لنا بالإفادة منها بطريقة خلاقة، أما في السلم الموسيقي فلكل نغمة درجة ارتفاع محددة ، وهي ترتبط بجميع الأنغام الأخرى عن طريق مسافات كمية ثابتة ، وهكذا فإن السلم الموسيقي هو وسيط يستطيع من خلاله الموسيقي أن يعرف أي الأنغام تتماشى مع بعضها البعض ، ويمكننا ملاحظة أن السلم الموسيقي يجمع في داخله بين مادة الموسيقا (الصوت) ، وبين شكلها وصورتها الموسيقية ، (الانتظام في سبعة أصوات) ، ولا يوجد في الفنون الأخرى فن يستطيع أن يفخر بأن الوسيط الذي يستخدمه يتسم بهذا القدر من التنظيم الدقيق المحدد المعالم ، فقد ظلت الموسيقا على الدوام أقرب الفنون جميعاً إلى الرياضيات ، وقد اتخذت منذ أيام فيثاغورس موضوعاً للتحليل الرياضي .

[1] برتملي ، جان : بحث في علم الجمال ، مرجع سابق ، ص 182 – 184

II. **الوسيط التصويري** : وهو اللون الذي يتميز – كما الوسيط الموسيقي – بدرجات تنظمه في سلم لوني يكشف علاقات الألوان التكميلية بعضها ببعض، كما أن مقدار اللون وكميته تلعب دوراً في استخداماته إذا كان ثقيلاً أو خفيفاً ، وبذلك يكتشف الرسام درجة اللون وكمية الخلط ، من خلال ما يسمى بالمخروط اللوني .

III. **الوسيط الأدبي**: وهو الألفاظ، إنها أبعد الوسائط على أن تكون ذات تركيب شكلي كامن فيه، ذلك أن اللفظ هو جزء من الكلام العام، وحتى يكون اللفظ وسيطاً أدبياً يجب أن يجتمع بعضه مع بعضه الآخر في شكل ما هو القافية، وفي القافية تصبح الكلمة – على حد تعبير فيكتور هوجو – كائناً حياً[1]، وهنا نكون قد خرجنا من مادة الفن إلى شكله، فالفنان لايصنع الوسيط المادي ويوجده إنما يؤثر فيه ويحوله من مادة ذات سمات مميزة تسمح بالخلق والإبداع إلى قطعة فنية، وتظهر موهبة الأديب في تذوق معنى الكلمات وتقدير قيمتها، فهو ينتقيها ويقربها من بعضها بعضاً، أو يصوغها متعارضة لمجرد إظهار نغمة معينة تخلق لذة ما[2] .

2. أنواع المادة بحسب طبيعتها :

تختلف المادة التي تشكل الجانب الخارجي للفن باعتبارها وسطاً وأداة للفن من حيث طبيعتها وخصائصها وقدرتها على التشكل وقابليتها للتحول من مادة خام إلى شكل فني، عن مادة من نوع آخر تساهم في نقل إحساسنا بالمادة الأولى ، ومن الملاحظ أن جميع ما تحدثنا عنه من مواد الفنون (موسيقا ، الشعر) ينتجان الصوت و يخاطبان حاسة السمع، أما (التصوير ، النحت) فيتعاملان مع اللون ويخاطبان حاسة البصر ، ولكن

[1] برتملي ، جان : بحث في علم الجمال ، مرجع سابق ، ص 181 .

[2] برتملي ، جان : بحث في علم الجمال ، مرجع سابق ، ص 181 .

ماذا عن الحواس الأخرى كالشم والذوق واللمس، و هل يستخدمان في الفن لتوصيل لذة ما ؟

يمكننا أن نتذوق الروائح وأنواع الملمس، فنحن نستمتع برائحة الزهور ، ومذاق الأطعمة ، وملمس الأقمشة والسطوح المختلفة، كما أن مواد النحت تغرينا على أن نمر بأيدينا على سطح العمل النحتي، فمن الممكن أن تكون الإحساسات بالروائح والطعوم والملمس ذات قيمة جمالية في ذاتها، ومن الممكن أن تضفي على الأعمال الفنية قدرة تعبيرية ، وهذا أمر واضح الصحة، لذلك يمكننا التحدث عن موضوعات جمالية أصيلة لهاتين الحاستين (السمع والبصر) وموضوعات جمالية أقل درجة هي موضوع للحواس (الذوق، اللمس، الشم)، فنحن ندين لحواسنا التي تكشف لنا عن الجمال، كما أن الإدراك هو الوسيلة للكشف عن اللذة الجمالية [1]، وسنبدأ بالحواس التي تلبي احتياجات المادة الأساسية للفن :

1. **الصوت** : هو قرع في الهواء ينتج عنه تموجات تحدث أثراً سمعياً ، ومن عيوب الصوت أنه ليس له صفة مكانية بحكم طبيعته ، ولذلك فلا يكون الصوت جزءاً من العالم الخارجي، ذلك أن صفة الإحلال من أهم صفات الصوت، فالسمع لا يتعامل مع صوتين، إنما يقوم بإحلال صوت بدل صوت، فالأصوات تنساب في الزمن على نحو مستمر بديع، ويكمن إبداع الفنان في العمل على طول الصوت وقصره، وعلى حدته وفخامته ، ولينه، و هذا ما يولد الأنغام والمقامات و فن الموسيقا، وهو – إلى جانب الشعر – من الفنون الأرقى عند شوبنهاور[2]، وهي طريقة من طرق التعبير عن الإرادة الكلية، ولو كانت حاسة السمع لدينا مرهفة

[1] برتملي ، جان : بحث في علم الجمال ، مرجع سابق ، ص 494 .

[2] حول رؤية شوبنهاور لفن الموسيقا انظر : توفيق : سعيد مُحَمَّد . ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، دار التنوير ، بيروت، طبعة أولى ، 1983 ، ص 240 – 261 .

حقاً، لأدركنا أن عالم السمع له أيضاً القدرة على الامتداد اللامتناهي، وهو لا يقل عن عالم المادة، إلا أنه بالفعل أقل ثباتاً وأصعب استخداماً .

وتقوم لذة الأصوات على أساس فيزيقي بسيط، فجميع الإحساسات لا تكون مصدر لذة إلا حينما تقع بين درجات معينة من الحدة، والأذن تستطيع أن تميز بسهولة بين الأصوات التي هي في ذاتها غير شائقة، ويصبح الصوت نغمة حينما تتكرر النبضات الهوائية التي تحدثه على فترات منتظمة، أما إذا لم يتحقق هذا التكرار المنتظم للموجات فإن الصوت يصبح مجرد ضوضاء، كما أن سرعة الدقات المنتظمة تحدد مقام الأنغام، والذي يميز صوتين من نفس المقام والحدة هو اختلافهما في مدى تعقيد الموجات في الهواء، وحسب ازدياد حدة حساسيتنا للأثر الموسيقي نجد أطيب الأثر، ويمكننا أن نميز في تلقي الأثر الموسيقي بين الشروط الموضوعية لينتقل فيها الصوت من مجرد مادة أولية للجمال إلى اعتباره وسيطاً جمالياً – وهذه مسألة ضرورية – وبين الاهتمام من قبل المتلقي ، فقد نجد أصواتاً ما تحقق شروطها الموضوعية ، ولكنها لا تجد آذاناً صاغية ومتلقياً يهتم بها، وهذا ما يجعلنا نؤكد أن إدراك جمال الصوت هو نسبي ، فصوت لعبة ما عند طفل، أهم من كونسيرتو لبيتهوفن، لأنها ببساطة لاتعني له أي شيء .[1]

2. **الإبصار** : البصر هو العضو المسؤول عن نقل اللون لإدراكه، والبصر يستطيع التمييز بين حساسيات الضوء عبر وسيط الأثير، وبهذه الوسيلة يتقبل الذهن انطباعات مباشرة للأشياء البعيدة ، انطباعات تحددها طبيعة هذه الأشياء، كما أن للبصر وسيلة تنبؤية تقدم إلينا سيكولوجياً ما هو غائب عملياً، فالبصر هو الإدراك الحسي بمدلوله الدقيق، لأننا نكون أكثر وعياً بالأشياء ويتم وعينا بها بمقدار أكبر من السهولة عن طريق الوسائل البصرية وفي حدود البصر، وبما أن

[1] سانتيانا ، جورج : الإحساس بالفن ، مرجع سابق ، ص 116 – 120 .

قيم الإدراك هي القيم التي نسميها جمالية، وبما أنه لا يوجد جمال من دون تصور للموضوعات المستقلة عنا، فإننا قد نتوقع أن يكون المصدر الأساسي للجمال هو اللذات البصرية، كما أننا غالباً ما نتصور الشكل الذي يكاد يكون مرادفا للجمال على أنه شيء بصري، أي أنه تركيب لما هو مرئي، وتأثير اللون مجرد تأثير حسي ولا يختلف في ذاته عن تأثير أية حاسة أخرى، وتختلف قيم اللون اختلافاً بيناً، وهي تشبه في ذلك القيم المختلفة التي تملكها الإحساسات الأخرى، وكما أن الروائح الذكية أو النغمات العالية أو المنخفضة تختلف فيما بينها بسبب اختلاف إثارتها للحواس، كذلك نجد أن اللون الأحمر يختلف عن اللون الأخضر، والأخضر عن البنفسجي، فلكل من هذه الألوان عملية عصبية خاصة بها، ومن ثم كان لكل منها قيمة خاصة، وهذه الصفة العاطفية للألوان لها علاقة بالصفة العاطفية للإحساسات الأخرى، ولهذا فلا ينبغي أن نعجب إذا كانت درجة الذبذبة العليا التي تنتج صوتاً حاداً في الآذان تنطوي إلى حد ما على الإحساس ذاته الذي تولده درجة عليا من الذبذبة التي تنتج للعين لوناً مثل اللون البنفسجي. ومع أن الكثيرين يعجزون عن إدراك هذه العلاقات فإنه بالإمكان تنمية الإحساس بها سواءً عن طريق المصادفة أم عن طريق المران، فمن آثار اللون ما يلذ له الجميع، في حين أن بعضها الآخر يولد إحساساً بالنشاز، فألوان غروب الشمس لها بريق يجذب الانتباه وفيها من الليونة ما يسحر العين [1].

بعد أن عرضنا لحاستي البصر والسمع يمكننا أن نسأل ما هو السبب الكامن من وراء إعطائهما أهمية تفوق الحواس الأخرى في تذوق الفن ؟ يمكننا تلمس الإجابات الآتية:

[1] سانتيانا ، جورج : الإحساس بالفن ، مرجع سابق ، ص 120 – 124 .

I. الإبصار والسمع يتلقيان موضوعاتهما عن بعد، أي أن الموضوعات التي يدركانها لا تحتك مباشرة بعضو الإحساس، أما الذوق واللمس فإنهما يوجهان الانتباه إلى الجسم، وكذلك الحال في الشم ولكن بدرجة أقل، ونظراً إلى أن هذه الحواس الأخيرة لا تسمح بمسافة مادية ، لذلك فالحياد والتنزه عن الغرض الذي يطلبهما كانط كشرطين لتذوق العمل الفني يبدوان بشكل واضح في الحواس الأصيلة (السمع والبصر) بينما يضيعان في الحواس الدنيا (اللمس والتذوق والشم) .

II. الحواس العليا أشد رهافة وحساسية من الحواس الدنيا ففي استطاعتها تمييز الاختلافات الكيفية بطريقة أدق ، كما أنها تستطيع، في حالة امتزاج عدة منبهات سمعية أو بصرية . تمييز كل عنصر من العناصر المكونة في هذا المزيج، فالإبصار والسمع هما أرقى حواس الإنسان من حيث التطور، وإن كان اللمس أهم الحواس بالنسبة إلى الطفل الوليد، وهما أفضل الوسائل التي نتعرف بهما على عالمنا، وبفضل قدرتهما على التمييز الدقيق، نستطيع أن نفهم مزيجاً معقداً من الألوان أو نمطاً موسيقياً، كخاتمة افتتاحية أساطين الطرب التي يسمع فيها في وقت واحد عدداً من الموضوعات اللحنية المختلفة، ونظل مع ذلك نميز كل عنصر على حدة، وإذا كان ذلك يصدق على الحواس الأخرى، فإنه لا يصدق عليها إلا بدرجة أقل بكثير ، فعلى الرغم من أننا نستطيع جميعاً التمييز بين طعم الخل وطعم الشوكولا فإن هناك فوارق وتدرجات ذوقية أخرى أدق لا بد أن تفوتنا، إلا إذا كانت أذواقنا شديدة الحساسية، وكثيراً ما يختلط عدد كبير من الأذواق والروائح في طبق من السلطة.

III. إن الرائحة والطعوم لا توحي برائحة أو طعم أخر متصل بها وقريب منها تبعاً لنظام موضوعي ضروري، فمنبهات الحواس الدنيا توجد فيما بينها فوارق ضخمة، كالناعم الخشن، والحلو والمر ، وهي إلى حد ما لا يتناقض بعضها مع بعض، ولكن هذه العناصر الحسية ليس لها تركيب معقول ، ولا أي نظام في التنوع يمكن الاهتداء إليه، فما الذي يمكن أن يقال عنه أنه يبعد عن رائحة أوراق الصنوبر في اتجاه معين بنفس القدر الذي تبعد به عنها رائحة أخرى في اتجاه آخر، ومن هنا لم يكن من الممكن الجمع بين هذه الإحساسات معاً . ووضع البعض منها في مقابل البعض الآخر، وتحقيق توازن بينها، كما يحدث في حالة منبهات الحواس العليا ، فليس في استطاعة الطباخين وخبراء العطور أن يعملوا إلا بأساليب خشنة ، مبنية على المحاولة والخطأ ، وفرصهم في خلق بناءات شكلية ضخمة كالسيمفونية ضئيلة نسبياً.

IV. تفتقر منبهات الحواس الدنيا إلى الدلالة الرمزية والروحية، كالهلال والصليب أو أغاني معينة محفزة ومناسبة لحوادث معينة، كالأغاني الوطنية أو أغاني الفولوكلور، أما الحواس الدنيا فلا يمكنها أن تنتج رموز روحية .[1]

3. دلالات المادة على الجمال وأهميتها في تنمية الذوق الجمالي :

لا بد أن نشير قبل الانتقال إلى دراسة الجانب الداخلي من العمل الفني – وهو الجانب الأكثر تعقيداً – يجدر بنا أن نذكر أن مادة العمل الفني ضرورة لاكتمال جماله و بهائه ، فلابد للشكل الفني أن يكون شكلاً لشيء مادي ، فمهما كانت اللذة التي يبعثها

[1] ستولينيتز ، جيروم : النقد الفني ، مرجع سابق ، ص 332 – 335

الشكل فإن المادة تولد لذة أيضاً، وتزيد القيمة النهائية للتأثير الجمالي بإضافة هذه اللذة التي تولدها المادة .

فالمادة بالنسبة للعمل الفني هي جوهره ومن دونها لا يكتمل العمل الفني ، ومن غير تحليلها يبدو العمل هزيلاً، فتأثير المادة يمكنه أن يزيد من تأثير أي شكل أو صورة فنية ، صحيح أن الجمال الحسي الظاهري ليس أهم العناصر في العمل الفني و في التأثير في المتلقي، و هو الأكثر بدائية لأنه متعلق بالأساس الذي لا بد للبناء الجمالي أن يقوم عليه، ولكن لا يوجد شكل لا تزيد المادة من تأثيره وسحره في النفس ، فلو لم يكن معبد البارثينون[1] مصنوعاً من المرمر، ولو لم يكن التاج مصنوعاً من الذهب، لكانت هذه الأشياء منخفضة القيمة الجمالية، فالجمال الحسي مكمل للجمال الروحي، والفتنة التي تسحر المادة بها عقولنا ضرورية لانتباهها، كما أن انتشار الجمال الحسي في العمل الفني على نطاق واسع يضفي على المشهد الجمالي سحراً ، فالحواس لا غنى لها عن إدراك جمال العمل الفني، لذلك لا بد من تدريبها على إدراك الجمال[2] .

ولا تتمثل قيمة المادة في جاذبيتها للحواس فحسب، بل قد تستطيع العناصر الحسية للفن أن تثير في المتلقي صوراً وحالات نفسية وأفكاراً لا حصر لها، فقد يقال أن اللون الأحمر عدواني أو لاذع، واللون الأزرق منطوٍ على نفسه أو رقيق، واللون الأخضر يهدئ النفس، وذاك اللون دافئ، والآخر حنون، .. والذي يقال على الألوان يقال على الخطوط، فالخط المتعرج الملتوي يبدو مضطرباً على عكس القوس الطويل، وقد تدل الألوان على بعض الأفكار التصورية. ففي سورية وكثير من البلدان يقترن اللون الأبيض

[1] معبد إغريقي في مدينة أثينا ، بني على جبل الأكروبولوس ما بين عامي 447 – 432 ق . م واعتبر رمز للفن المعماري الإغريقي ، وهو من تصميم المهندسين الإغريقين اكتينوس وكاليكراتس ، وأشرف على أعمال النحت النحات الإغريقي فيدياس ، وقد تحول المعبد إلى كنيسة حوالي 500 ميلادي .

[2] M . Du renne . Phe¹nome·nologie de L·Expe·rience Esthettique , Paris , P . U , F . vol , 1 , 1953 , P : 379

بفكرة الفرح والانبساط والأعراس، واللون الأسود بالحزن والعزاء، وقد تتوافر أحاسيس معينة لأصوات مختارة، حاول أن تستمع للحن موسيقي فستشعر بإحساس ما سيتغير حتماً إذا خففت أو زودت صوتاً (بيمول) إلى اللحن أو نصف صوت ، كذلك فإن الألفاظ المنفردة كثيراً ما يكون لها طعم خاص بها ، وفي هذا يقول الشاعر كيتس: هناك لذة هادئة في نفس صوت كلمة وداعاً [1]، وتختلف حساسيتنا للكلمات والألفاظ والأنغام والألوان باختلاف ثقافتنا عموماً وتربيتنا الاجتماعية وقيمنا الدينية ؛ فجرس كلمة الله للمتصوف تختلف تماماً عن جرسها عند الملحد ، كما يختلف احساسنا بالمادة الخام للفن بحسب تربيتنا وثقافتنا الفنية ، فالموسيقي يحس بطعم الأصوات والشاعر يحس بطعم الكلمات ... أكثر من الإنسان العادي الذي لا يستشعر الأبعاد الفنية ذاتها التي يستشعرها الفنان، إلا أن تذوق مادة الفن وحدها غير كاف، لأنها محدودة ، كما أن المادة حين يتذوقها الفنان تكون مختلطة في ذهنه بمفهوم الصورة، وبمعان سابقة لا علاقة لها بالمادة بحد ذاتها، لكننا يجب أن نؤكد أهمية المادة في العمل الفني من جانب الجودة ، فألفاظ الشاعر لا يمكن أن تكون ذات جرس رديء، كما أن الشعر الراقي لا يستخدم الألفاظ المستخدمة من قبل العامة من الناس بدلالاتها ذاتها، وأحياناً ما تكون الألفاظ باردة لا معنى عميق لها في الاستخدام العادي، وتتحول إلى ألفاظ حيوية ممتلئة بالمشاعر التي يراد أن يعبر عنها ، فقول عنترة في وصف حبيبته عبلة، والذي اعتبر من أرقى بيوت الغزل في الشعر العربي :

ووددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسم

سنجد أن الألفاظ جميعها مستخدمة في اللغة الدارجة (السيف ، القبلة ، الثغر ، التبسم) إلا أن استخدامها هنا له موسيقا وطعم مختلف، وهنا لا بد لنا أن نشير إلى أننا قد تجاوزنا

[1] ستولينيتز ، جيروم : النقد الفني ، مرجع سابق ، ص 326 – 327 .

في تحليلنا للمادة الإطار المادي إلى الشكل، وهذا ما يؤكد كلامنا السابق بترابط المادة بالشكل.

إن أهم وظيفة للمادة هي تقوية الشكل والقدرة التعبيرية للفن ؛فالصفات الحسية والتعبيرية للحجر تتكشف بفضل رقة الموضوع وهدوئه ورقة الخطوط، والجمع الذكي بين الانفعال وضبط النفس، الذي يعبر عنه العمل ككل ، فلو تصورنا القطعة ذاتها من الحجر دون أن تعمل فيها يد الفنان، لكان من الجائز أن تظل شيئاً يلذ لنا أن تراه، ولكنها ما كانت لتبعث فينا من المتعة ما تبعثه الآن ، أو لو كانت قد نحتت شكلاً من نوع مختلف تماماً عن الطفلة والقطة، لاختلف إحساسنا بها مختلفاً، ،كذلك فإن الدفء والجاذبية اللذين تشتهر بهما ألوان (رينوار[1]) لا يرجعان فقط إلى الدرجات اللونية ذاتها، بل أيضاً إلى طريقة وضعها الشكلي في اللوحة التي تعرض موضوعات (رينوار) الوديعة أو المحببة إلى القلوب ، وإلى ذلك الهدوء العام الذي يشيع في أعماله ، فتلك أمثلة للتكامل بين المادة وبين الأبعاد الشكلية والتعبيرية .[2]

إن الذوق الجمالي حينما يكون تلقائياً يبدأ بالحواس ، ولعل هذا ما يلاحظه كل دارس لتاريخ الفن، فالجمال عند القبائل البدائية كان يتجلى في الألوان الزاهية والأواني اللامعة ، و الشعب الذي لديه إدراكات جمالية صادقة يخلق أشكالاً تقليدية ، ويعبر عن أبسط الانفعالات في حياته في موضوعات لا تتغير وإن كانت لها دلالتها الخاصة ، موضوعات تكررها الأجيال جيلاً بعد جيل، فحب الإنسان للخرز يدل على ذوق بدائي، ولكنه لا يدل على شيء مبتذل، لكن إذا أحب المرء الجواهر لغلو ثمنها فقط فإن ذلك يدل على

---

[1] بيير أوغست رينوار من فناني المدرسة الانطباعية الفرنسية (1841 – 1919) وقد تميزت أعماله بتصوير المظاهر الحياتية السعيدة والمناظر الطبيعية الجميلة ، وقد ظهر تأثير الطبيعة الجزائرية في لوحاته بعد زيارته للجزائر ،من أهم لوحاته المظلات ، امرأة جزائرية ، الجسر الجديد .

[2] ستولينيتز ، جيروم : النقد الفني ، مرجع سابق ، ص 328 – 330

انحطاط ذوقه ، وهو يكشف عن الدافع الحقيقي لاقتنائها، ومعيار الذوق السليم هو ما يحقق الشعور باللذة الذي تولده المادة الحسية، ومن أكبر الدلائل على النفاق الجمالي عدم رؤية الجمال إلا في أعمال كبار الفنانين، وعدم ملاحظته في الآثار المادية المتناثرة حولهم أولاً : في طبيعة الأرض وتموجاتها ، في درجة اللون البني كساق للشجرة و انسجامه مع اللون الأخضر لورقها، إن الإنسان الذي يفعل ذلك لا يدرك الجمال إنما يردد الكلام المتناثر حول الجمال، والمتركز على الحديث حول كبريات الأعمال الفنية .

ويمكننا التأكيد أخيراً على الحقيقة الآتية : صحيح أن إدراك العمل الفني من حيث مادته يوحي بذوق جمالي غير منافق وقدرة على تذوق الجمال وأشكاله ، إلا أن العكس ليس صحيحاً، فمن لم يستطع تذوق جمال الشكل الرفيع الذي تكونه مادة ذات خصوصية، فلا يعني ذلك فقدان الأمل في تذوق الجمال، وأن كل ما يحتاجه هذا الإنسان ليتحصل على القدرة الذوقية للجمال من اتجاهاته كافة، هو مزيد من التربية والتثقيف الجمالي ، وإذا لم تقم التربية بذلك وظل الرجل بليد الخيال على الرغم من مواهبه الحسية ، فعلى الأقل سيتمكن من تذوق عنصر مباشر شامل من عناصر التأثير، وهكذا فجمال المادة هو الأساس الذي يبنى عليه الجمال الأسمى وهو جمال الشكل أو ما يسمى الصورة الفنية .

ثالثاً : الشكل الفني :

إن الصورة الفنية هي محاولة خلق حياة مجسدة في الفن ، إنها محاولة لجعل المادة تحمل سمات تعبيرية مهمتها التعبير عن الوجدان البشري لمبدعها ، فقوام الصورة الفنية هو مبادئ وطرق الاستخدام التعبيري للخواص التي تحوزها الوسائل المادية لإعادة خلق الحياة في هذا النوع أو ذاك من أنواع الفن، فالقوام في الأعمال الأدبية هو وسائل التفصيل الأسلوبي، إنه من جهة أولى قوة التعبير الذاتية التي تحوزها المفردات، والتي تنبثق من جرس الكلمة ومن تلونات المعنى الانفعالي التي تنشئها خصائصه المجازية المفردة، وهو من جهة أخرى القدرة

التعبيرية التي تنطوي عليها النبرة النغمية المتأتية عن ترتيب الكلمات في جمل، وهو في التصوير مبادئ وطرق اختيار الألوان ومزجها ووضعها على سطح اللوحة، وهو في النحت خواص التشكيل الفني للمادة ، الرخام والحجر والمدن .

ويمكننا القول إن جمال الشكل ليس من جمال عناصره التي يتألف منها، لأن أي تغيير في أبسط الخطوط سيغير الشكل كله، وهذا ما دفع بعض الباحثين لرد جمال الشكل إلى قوة التعبير فيه، ولتوضيح هذا المعنى يمكن أن تتأمل في الأشكال الثلاثة التي شكلناها من مجموعة الخطوط التي لا أهمية جمالية لها، وستجد أن شكلاً واحداً من هذه الأشكال فقط هو الذي يحتوي على التشكيل، وبالتالي يحتوي على قيمة جمالية، أما الشكلين الآخرين فلا قيمة جمالية لهما مع أنهما مركبان من نفس الخطوط.[1]



الشكل رقم (5)

إن هذا الاتجاه الذي يؤكد على أولية الصورة إنما يعطي تنظيم المادة وترتيبها الدور الجوهري في الفن، وبهذا فهو يعلي من قيمة الصورة الجمالية ويجعل ما عداها مجرد ظل لها أو نتيجة.

[1] سانتياناً ، جورج : الإحساس بالفن ، مرجع سابق ، ص 131

إن الصورة الفنية يجري تركيبها أولاً من التفصيلات التجسدية، فهي في الفنون التصويرية جزئيات حياة الفرد الذي يجري تصويره ، هي جزئيات مظهره الخارجي كما في (البورتريه) أو في أفعاله ومعايشاته وأقواله وعلاقاته بالأفراد الآخرين، إن كل جزئيات الحياة هذه ستغدو تفصيلات للصورة عندما تثبت الجزئيات التي اختارها الفنان من بين كثرة من الجزئيات الأخرى الممكنة في حياة الفرد المصور، ويتحقق هذا الترتيب بواسطة الوسائل التي يحوزها النوع الفني المعني لإعادة خلق الحياة، ولكن ليس بواسطة الكلمات والإيماءات ، وتعابير الوجه ، بل بواسطة الخطوط والألوان والكتل التشكيلية .

ولعل أهمية الصورة بالنسبة للفنان أنه يقوم من خلالها باستخدام كل الإمكانات المتاحة والمفيدة لكي يجعل العمل الفني يأخذ قوامه وبناءه الجلي، مجسداً ما يعتلج في داخله من مشاعر وأفكار، فقيمة الشكل الفني تتلخص أولاً في أنه يعطي المادة الحياتية التي وعاها المؤلف شكلاً وقيمة فنيةً وفكريةً ، إلا أن الشكل الفني ليس مجرد إعطاء المادة صيغتها النهائية الكاملة، كما أنه ليس مجرد أشكال نابعة من الوعي الفردي يحددها السمع والبصر ، وإنما هو أيضاً تعبير عن نظرة إلى العالم حددها المجتمع والوعي الجمعي .

إن الحياة في تغيراتها تسمى الفن، وأشكاله بمسمياتها ، فنجد تغيرات في الإيقاع ، انتقالاً من الحركات البطيئة الهادئة إلى الإيقاعات السريعة، انتقالاً من الملاحم إلى القصائد، ومن القصائد الطويلة إلى المقاطع القصيرة، فالتطور الذي يحصل في المجتمعات يغير من إيقاع حياة الناس، واختلاف نظرتهم؛ فتظهر تفصيلات جديدة في الصورة القديمة في الأثاث ووسائط النقل، وشكل العمران، وهكذا مع التطور الصناعي تظهر العمارات الشاهقة والسيارات .. وتختفي المناظر الطبيعية ، بل إن نظرة الإنسان تتغير للمنظر نفسه، وما كان مألوفاً لدى إنسان القرية يصبح غير مألوف لرجل المدينة والعكس صحيح، ومن الملاحظ أن القفزات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تضرب المجتمعات تسهم في تراجع المستوى الفني للشكل ؛ ذلك أن تقهقر الشكل يعني هنا

تقهقراً في الظروف المنتجة للفن ، ويحدث ذلك في الفترات الفاصلة بين التيارات الكبرى ، أو إرهاصاً لهذه التغيرات .

1.معنى الشكل الفني وأهميته :

لا ريب أن الإحساس بمادة الجمال هو أبسط ضروب التذوق الفني وأوسعه انتشاراً كما أنه يختلف عن الإحساس بشكل العمل وصورته، فإحساس الإنسان بلذة اللون يختلف عن إحساسه بالتعبير عن موضوع جمالي، وهنا موضوع الجمال يزداد تعقيداً، ولا يقتصر على مادة العمل الفني فقط، بل يظهر من خلال ائتلاف المواد الحسية في شكل ما يبعث على لذة ما .[1]

إن مظاهر الجمال الحسي موجودة في الطبيعة ، كرائحة الزهور وملمس الصخر، والقدرة التعبيرية في حركات البشر، كذلك في رموز المؤسسات والأمم، ولكن الشكل لا يتحقق إلا حين يقوم الفنان بتشكيل المادة والموضوع والانفعال والخيال في عمل منظم مكثف بذاته، كالرواية أو المسرحية التي تستعير شخصياتها وحوادثها من الحياة الواقعية، ولكن تصرفات الشخصيات وتأثير الظروف وعلاقاتها المتبادلة تعرض بطريقة بارزة، وتتحدد معالمها بحيث نكتسب فهماً للطبيعة البشرية أعظم من أي فهم آخر، والشكل يثري المادة والمشهد الفني عموماً ، فالعناصر التي يختارها الفنان من وسطه المادي ترتب في العمل على نحو من شأنه مضاعفة سحرها وحيويتها، وتقوية الارتباطات الانفعالية للأنموذج وتعميقها ، والشكل ينظم التعقيد، فمن الممكن أن يكون بناء قطعة من الموسيقا البوليفونية[2] أو رواية ضخمة كبناء زاخر إلى أبعد حد، ومع ذلك فإن الشكل يضفي عليه

---

[1] ستولينيتز ، جيروم : النقد الفني ، مرجع سابق ، ص 336 .

[2] تعني الموسيقا البوليفونية بأكثر من صوت واحد قد يوجد صوتين أو حتى 40 صوت ، وكل صوت قد يكون له لحن واحد ، وهي تطلق بالعموم على الموسيقا الهارموني التي تحوي أصوات أمستقلة ، ويعتبر سيد درويش هو الموسيقي العربي الذي أدخل هذه الموسيقا إلى العالم العربي .

في الوقت ذاته صقلاً وتنظيماً، فالشكل يضفي على العمل الفني ذلك الطابع الكلي، وذلك الاكتمال الذاتي ، الذي يجعله يبرز من بين بقية جوانب التجربة، ويبدو عالماً قائماً بذاته .[1]

فالشكل الفني يشير إلى طريقة معينة في النظر إلى الأشياء ، والإحساس بها وتقديم المادة محل الاختبار بحيث تكون على استعداد تام لأن تصبح بطريقة فعالة وناجعة لبناء خبرة جديدة [2]، و كما يرى هربرت ريد هي الهيئة التي اتخذها العمل الفني سواء كان هذا العمل الفني بناء أو تمثالاً أو صورة مرسومة أو قصيدة شعرية، أو سوناتا موسيقية ، فإن كل موضوع من هذه الموضوعات قد اتخذ هيئة خاصة أو متخصصة ، وتلك الهيئة هي شكل العمل الفني وصورته [3].

ويذهب ريد إلى أن هذه الهيئة من العمل الفني هي من صنع إنسان ما، إنه الفنان الذي يضفي الهيئة والشكل على شيء ما ، إلا أن ريد كان يرى أن الفنان ليس فقط هو ذلك الشخص الذي يرسم الصور، أو يعزف الموسيقا، أو يقرض الشعر، بل يمكن أن يكون فناناً ذلك الذي يصنع الأحذية والثياب والأدوات المنزلية[4]، وهو بذلك يعود إلى التصور اليوناني القديم الذي يرى أن الفن هو إضفاء صورة ما على هيولى ، أو صنع شيء ما من مادة خام ، وقد كانت هذه النظرية أساساً لنظريات ميتافيزيقة تحاول تفسير الطبيعة وما يكمن وراءها من أسباب ميتافيزيقة، فدور الله عند المعلم الأول رسطو هو تحريك المادة الأولى غير المتشكلة، فالمحرك الأول (الله) عندما حرك المادة الخام الأولى غير المتعينة (الخاوس) منحها شكلاً وهيئة وصوراً بعد أن كانت مادة خام بلا شكل .[5]

---

[1] ستولينيتز ، جيروم : النقد الفني ، مرجع سابق ، ص 334 – 336 .

[2] سانتيانا ، جورج : الإحساس بالفن ، مرجع سابق ص 131 .

[3] ريد ، هربرت : معنى الفن ، مرجع سابق ، ص 15 .

[4] ريد، هربرت : معنى الفن ، مرجع سابق ، ص 19 .

[5] حول مبدأ المحرك الأول أنظر : كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار القلم : بيروت ، ص : 177 – 182

يذهب بنديوتو كروتشه إلى أن الشاعر الذي يفتقد الصورة يفتقد كل ما هو فني ، ويشير (أرنست فيشر) إلى شناعة القول بأن الشكل في المعطى الفني أهم من مادته، و هو خطأ يعود إلى أرسطو الذي أكد أن الجانب الجوهري في الفن هو الجانب الأعلى، ويرى هؤلاء المفكرون أن الشكل الخالص هو جوهر الواقع، وأن هناك حافزاً يدفع كافة أشكال المادة للذوبان في الشكل إلى أقصى مدى ولذا ستغدو الرياضيات أكثر العلوم كمالاً، لأن الشكل فيها أصبح هو المضمون ذاته، والشكل كما يراه أفلاطون فكرة شيء أولي تسعى المادة إلى التغلغل فيه، وهو كيان روحي يسيطر على المادة ، وقد عبر أحد صناع الآنية الحرفية عن تجربته بقوله: إنني أضع الشكل في البداية ، ثم أصب في كتلة الخزف الخالية من التشكيل الذي صنعته، يقول مايكل أنجلو { أنا لا أنحت تمثالاً، بل أزيل القشور من الصخر لإخراج التمثال من داخله } .

فالشكل إذاً هو بمثابة العنصر الجوهري في الفن ، وكان ذلك تعبيراً عن رؤية مثالية تنفصل عن العالم الواقعي.

إن الشكل هو القيمة الفريدة للفن والمميزة له، فالشكل يوضح وينظم التعقيد، ويوحد العناصر البنائية للعمل الفني، وقد نطلق الصورة على ما به يحصل الشيء بالفعل، كالهيئة الحاصلة للسرير بسبب اجتماع قطع الخشب وهي بهذا المعنى علة الشيء، وقد اعتبرها أرسطو أحد أنواع العلل الأربعة، فإلى جانب العلة المادية والفاعلة والغائية توجد العلة الصورية ، ويمكن أن تشير إلى ما يلتقطه المصور في آلة التصوير، أو على ارتسام خيال الشيء على المرآة أو في الذهن، والصورة عند الفلاسفة تقابل المادة وهي ما يتميز به الشيء، فإذا كان في الخارج كانت صورته خارجية، وإذا كان في الذهن كانت صورته ذهنية، وقد ذهب كانط إلى أن الشكل هو الذي يحدد الأثر الفني ويعينه، كما أن للأثر الفني وحدة طبيعية نهائية داخلية، وهي تؤلف كلاً واحداً، وهذه الخاصية تميزها عن كل شيء آخر وتستثير الانفعال الجمالي، وهذه الخاصية مستقلة عن المحتوى .

وقد حدد جيروم ستولنيز أربعة معانٍ للشكل الفني وهي[1] :

I. تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها، فعناصر الوسيط هي الأنغام والخطوط.. والشكل لفظ يدل على الطريقة التي تتخذ بها هذه العناصر موضعها في العمل كلٌ بالنسبة إلى الآخر، والطريقة التي يؤثر بها كل واحد منها في الآخر، فهو إذن يشتمل على ضروب من العلاقة منها تعاقب الحوادث التي تكون عقدة الرواية أو المسرحية، ونوع الوزن في الشعر، والترتيب المكاني للمساحات اللونية في التصوير، والتوازن أو التضاد بين هذه المساحات، وتعاقب الحركات الجسمية في الرقص، ويدل الشكل بهذا المعنى أيضاً على نوع الوحدة التي تتحقق بتنظيم المادة الحسية، والشكل بهذا المعنى ليس نوعاً من الوعاء المستقل كعلبة الثقاب يضع فيه الفنان مواده، وإنما هو أشبه بنسيج العنكبوت الذي يتألف من مواد وينظم هذه المواد، وهذا يعني أن المعنى الأول للشكل يحول بيننا وبين إيجاد ثنائية باطنة في داخل العمل من الشكل والمادة بوصفهما كيانين مستقلين، وهو أمر يتنافى مع طبيعته.

II. الشكل بالمعنى الثاني يشتمل على المعنى الأول، و ينطوي كذلك على تنظيم الدلالة التعبيرية، وهذا المعنى الثاني لا غنى عنه في التحليل الفني لزيادة الدلالة الفكرية للعمل، ولفهم كيفية عمل الفنان طوال ممارسته لنشاطه على تطوير الصورة الفنية التي توحي بها المادة الحسية وتنويعها، ولإبرز العمل الفني، وتوضيح الانفعالات المتعارضة.

إن المعنى الثاني يدل على التنظيم الشكلي للتعبير، وهو الذي يتيح لناقد فني أن يصف (رباعية بيتهوفن رقم 14، مصنف رقم 131 [1]) أنها موسيقا تتسم في

[1] ستولينيتز ، جيروم : النقد الفني ، مرجع سابق ، ص 337 – 340 .

الوقت ذاته بأنها بطولة حزينة، تسير نحو حتفها ويحوطها الحنين والألم، فتنظيم التعبير لا يؤدي فقط إلى زيادة الدلالة الفكرية والانفعالية للعمل، بل إنه يضفي على العمل وحدة أيضاً .

III. كثيراً ما يستخدم لفظ الشكل للدلالة على نمط محدد من التنظيم يتصف بأنه تقليدي ومعروف، كالسوناتا الموسيقية، ومن الواضح أن هذا المعنى أوضح من المعنيين السابقين، وهو يشير إلى نظام معين من نهايات القوافي دون اعتبار للدلالة التعبيرية، كأن نقول أن هذه القصيدة تنتمي إلى الشعر الجاهلي لأنها تستخدم الألفاظ الجزلة في تعبيرها الشعري، أو أنها تستخدم تراكيب شعرية خاصة بتلك المرحلة، أو أن هذه الموسيقا حزينة لأن تركيبها الموسيقي على نغمة نهاوند مثلاً، وفي هذا المعنى الثالث لا نصل لحقيقة الشكل ، بل لا بد من إضافة بالمعنيين الأول والثاني لفهم حقيقة الشكل .

IV. المعنى الرابع تدل كلمة شكل على تقييم العمل من حيث هو شكل لعمل ما، ويكون الشكل هو محل للذم أو المدح من خلال التحليل الفني للصورة الفنية، فنحن لا نستطيع أن نقرر أن الشكل جيد أو رديء، إلا إذا كنا نعرف ما هو الشكل، وكيف يختلف عن العناصر الأخرى من عناصر العمل الفني ، وفي هذه الحالة نجد أنفسنا بحاجة ملحة إلى المعنيين الأول والثاني .

2.خصائص الشكل في العمل الفني :

وإذا كان الشكل هو أكثر العناصر التي يقوم عليها العمل الفني صعوبة في الفهم؛ إذ يتضمن مشكلات ذات طبيعة ميتافيزيقية، كما أنه يثير غموضاً ما، ولعل هذا الغموض

[1] كنوع من التمرين العملي ينصح أن يسمع الطالب المقطوعة الفنية ليحكم عليها من خلال إحساسه ، وقد يطلب منه أن يركب عليها قصة

يأتي من اتساع وتنوع الاتجاهات والآراء حوله، فنجد هناك من يضعه في الصدارة في حين نجد آخرين يلحقونه بالمحتوى أو التعبير .

بداية لا بد أن نلفت انتباه القارئ إلى أن هذه الخصائص التي سنشير إليها في العمل الفني لا تمثل كل الخصائص والمظاهر الممكنة للشكل، ذلك أن الموضوعات الفنية وتركيبها الشكلي أشد تنوعاً من أن تسمح لنا بِعَدِّها وعرضها، وإذا انطلقنا من تعريف الأشياء الجميلة من خلال كونها الأشياء التي حازت على نسب رياضية معينة تستثير فينا ذلك الانفعال، فإننا بهذا المعنى نؤكد على القيمة الشكلية للعمل الفني، ونحن نرى أن توافر هذه النسب هو أحد الشروط المميزة التي تجعل العمل ذا قيمة فنية. ولكن هل يتمتع العمل الفني بهذه الخاصية فقط ؟

I. **الوحدة العضوية للعمل الفني**: الشكل هو بمثابة امتداد في المكان يتميز بحدوده ومظهره ولونه، وحركاته، وكثير من التفصيلات الأخرى، لكن إذا كان الكائن العضوي الذي يشمل على هذه الاختلافات يظهر لنا تجريبياً، فمن المؤكد أنه لا يستمد وجوده من هذا التنوع واشكاله فقط، وإذا كان له وجود حقيقي، فما ذلك إلا لأن أجزاءه المختلفة التي تبدو لنا أشياء محسوسة تتجمع لتكون كلاً، بحيث أن الخصائص التي يتكون منها – رغم اختلافها بعضها عن بعض – تكون انسجاماً يقرب فيما بينها، ويجعلها تتعاون من أجل غرض واحد بعينه، وتتحقق هذه الوحدة العضوية للعمل الفني، عندما يكون كل عنصر في العمل الفني ضرورياً لقيمته، بحيث لا يكون العمل متضمناً أي عنصر ليس ضرورياً على هذا النحو، ويكون كل ما هو لازم موجوداً فيه، فالعمل يتصف بالتنوع والتعقيد، ومع ذلك فإن كل من العناصر يسهم بشيء لا غنى عنه لكي يكون الكل ذا قيمة، ويذهب هيغل إلى أن الشكل يقوم بتنظيم عناصر العمل الفني، ويجعلها في

وحدة كلية يشيع بينها الانسجام والتوافق، فيمكن إدراك هذه العناصر من الناحية الجمالية .[1]

II. **تآزر عناصر العمل مع بعضها بعضاً**: إن عناصر العمل تكون لازمة له؛ لأنها ضرورية بعضها لبعض الآخر، فكل منها يعزز دلالة الآخر وقيمته، فالعمل الفني الراقي لا يحتوي عنصراً زائداً عن عناصر العمل أو متنافراً معه، بل يكون الكل كياناً واحداً، ويذهب بعض النقاد إلى أن في وضع هذه الخاصية للعمل الفني الراقي مبالغة رومانتيكية، فهل تضيع قيمة المؤلفات الموسيقية ويلحقها النقص إذا حذف عنصر من عناصرها ؟ بل إن العازفين يقومون بهذا المحظور عندما يقومون بعزف بعض الأعمال لكبار الملحنين، فيحذفون بعض عناصر العمل ويضيفون إليها بعض العناصر لتلائم ذوقهم أو عزفهم، وهنا يمكننا الإشارة إلى ثلاثة أنواع من التغييرات يجريها الفنانون على بعض الأعمال الفنية للسابقين عليهم:

1. **تغيرات تشوه العمل الفني للأبد**: عندما يكون التغيير في أعمال نحتية.
2. **تغيرات لا تشوه العمل الفني الأصلي**: الذي يبقى محفوظاً في دستوره الأصلي كالمدونات الموسيقية، والأعمال المسرحية والشعرية التي يلجأ العازفون فيها إلى تغيير كثير من الكلمات لأنها لا تناسب الرتم الموسيقي فعبد الحليم غيّر في قصيدة قارئة الفنجان، إلا أن نص القصيدة لنزار ظل محفوظاً
3. **تغيرات تضيف للعمل الفني**: أحياناً تكون التغيرات مفيدة للعمل الفني، فقد تتضمن بعض اللوحات بقعاً ميتة، وزوائد لا داعي لها، وهذا يعني أن المقولتين السابقتين في وصف الشكل الفني لا تتوافران إلا في أعمال محدودة وقليلة، وأن هاتين الخاصيتين تشيران إلى قليل من الأعمال المكتملة ، كما أنهما تشيران إلى

[1] سانتيانا ، جورج : الإحساس بالفن ، مرجع سابق ، ص 147 – 148

أنهما مسألتان نسبيتان فتغيير بسيط قد لا يؤثر، فقد نوه أرسطو من قبل إلى أن إزالة قلب الكائن ليس كإزالة السن .[1]

III. **التكرار**: وهو ظهور العنصر نفسه في عدد من الأماكن المختلفة، مثلما يتكرر الموضوع اللحني ذاته في قطعة موسيقية، أو لازمة في أغنية أو قصيدة، أو شكل من الأشكال المتكررة في لوحة، أو حركة جسمية في رقصة، ولكن يجب أن ننبه أن التكرار من الناحية الجمالية ليس واحداً ؛ فتكرار النغمة في نهاية العمل قد لا يكون لها المدلول ذاته عندما ترد في وسطه أو في بدايته ،فاللازمة الموسيقية عندما ترد في نهاية العمل تكون أكثر شاعرية بدلالتها التخيلية والتعبيرية بعد أن أخبرنا العمل عن كثير من مكنوناته اللحنية، كما أن المتلقي يكون قد خبر اللحن ويستطيع أن يتنبأ باللازمة .

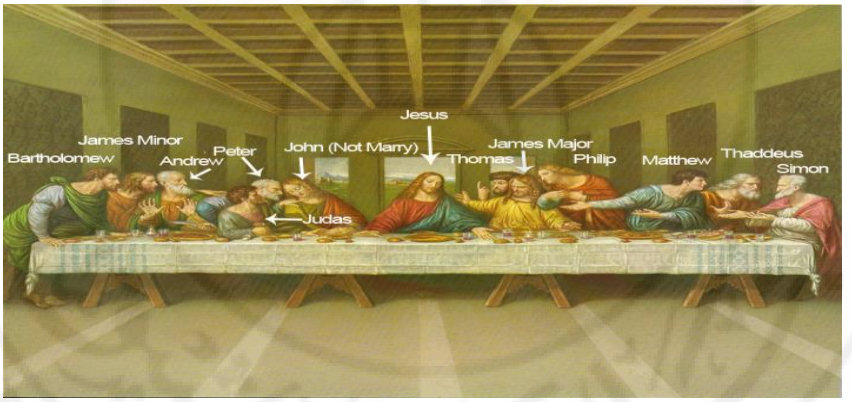
IV. **الإيقاع** : وهو نمط من التأكيد والتوقف، كما هو الحال في الإيقاع الموسيقي أو الوزن الشعري الذي يتكرر طوال العمل، ويختلف اللجوء لأسلوب الإيقاع بين فن وآخر، فالفنون البصرية ما عدا العمارة لا تلجأ إليه كثيراً، أما في الشعر والموسيقا فالإيقاع أسلوب شائع ومتبع، ولعل ذلك يرجع إلى أن هذين الفنيين زمانيان وليسا مكانيين سمعيان لا بصريان، و الإيقاع يخلق من خلالهما إحساساً بالحركة .

V. **التناظر** : وهو أسلوب يستخدم لخلق التوازن في الشكل التصويري والتعبير عن توازن العناصر المتشابهة داخل لوحة، فتكون ضربة لفرشاة في الموقع **ذاته** على كلا جانبي المحور المركزي، وأحياناً يكون التقابل بين العناصر المتضادة فيوضع اللون البارد مقابل اللون الحار، وأحياناً يكون التناظر في العمل الأدبي ففي عمل الملك لير وجدنا تناظراً بين الملك لير مع بناته وبين جلوستر مع أبنائه ، ففي كلا

[1] سانتيانا ، جورج : الإحساس بالفن ، مرجع سابق ، ص 150 – 152

الحالتين يلقى الأب معاملة سيئة من أحد أولاده، و في كلا الحالتين يجد مساعدة من أحد أولاده [1].

VI. **التطور**: وهو عملية تتحكم فيها الأجزاء السابقة بالأجزاء اللاحقة، ويخلق الجميع معاً معنىً كلياً، وأوضح مثال لذلك هو تطور عقدة الرواية في الأدب، حيث تشير العلاقة المتبادلة للحوادث والأسباب إلى الذروة، وتؤدي إلى وقوعها آخر الأمر، وأحيانا تروي لوحة ما حركة درامية عميقة من الجزء الأدنى للصورة إلى جزئها الأعلى، مثل لوحة العشاء الأخير لدافنشي، فتصوير بطرس الغاضب، ويهوذا القابض على كيس من المال وملامح يوحنا الأنثوية، كلها لقطات تصويرية تشير إلى أحداث درامية ومآسٍ ستحصل بعد اللقاء .



العشاء الأخير للرسام ليوناردو دافنشي صورة رقم (5)

3.وظيفة الشكل في العمل الفني :

I. **الشكل بمثابة مرشد**: يضبط إدراك المشاهد ويرشده ويوجه انتباهه في اتجاه معين، فالعمل لا يكتسب دلالة إلا عندما نعرف أياً من أجزائه هي التي

[1] انظر مسرحية الملك لير ، لشكسبير

تستوجب تركيز انتباهنا عليها؟ وكيف تتميز هذه من العناصر الأقل أهمية ؟ فالتنظيم الشكلي للعمل أشبه بمرشد يعلمنا أن هذا العنصر له أهمية خاصة فلا تدعه يفوتك، وهذه فقرة انتقالية أو تمهيدية لرفع الستار، ولكن هذا لا يعني بأن العناصر الأقل أهمية ليست لها دلالة، فهي تمهد الطريق للفقرات الآتية، وقد يكون لها بعض الأهمية في ذاتها .

و يعتبر التركيب الشكلي للعمل الفني مخلاً في إحدى حالتين :

1. حين لا تسهم العناصر الأقل أهمية على الإطلاق في تنظيم العمل ولا تكون لها أهميتها في ذاتها ..
2. أو حين تكتسب فقرة معينة – كان ينبغي أن تكون ثانوية بالقياس إلى الدلالة الكلية للعمل – أهمية لا تتناسب معها، وتطغى على العمل، كأن يطغى شكل الأنف في بورتريه لفتاة جميلة .

إن أياً من مبادئ الشكل يمكنه أن يوضح الأهمية النسبية لعناصر العمل، ولكن مبدأ الترتيب المتدرج هو أوضح الأمثلة، فعن طريق وضع العناصر حسب ترتيب الأهمية تبين للمدرك كيف ينبغي أن يوزع اهتمامه، فلولا هذا المرشد، لتشتت الانتباه تماماً، ولما عاد للتجربة الجمالية بريقها، ويذهب أرسطو إلى أن الموضوع ذا الحجم الضخم لا يمكن أن يكون جميلاً لأن العين ستعجز عن الإحاطة به مرة واحدة، وبالتالي فإن وحدة الكل ومعناه ستضيع على المشاهد، كما هي الحال مثلاً لو وجد عمل طوله ألف ميل، كذلك فإننا نعجز عن الإحاطة بالموضوع كله مرة واحدة، لو كان انسيابه الباطن هائلاً إلى حد لا نستطيع معه تمييز الأجزاء كل عن الآخر، هذا الانهيار والتشتت في الانتباه بصحبة انهيار وتشتت في الذاكرة .

إن الشكل يرتب عناصر العمل على نحو من شأنه إبراز قيمتها الحسية والتعبيرية وزيادتها، ولهذا السبب كان التنظيم الصارم الذي يقدمه الشكل ضرورياً، فمن الواجب

تخفيف تعقد العمل حسب قدرات المشاهد، ويجب عرض العناصر بوضوح يكفي لاختزانها في الذاكرة واستبقائها في المخيلة، وأبسط وسيلة لتحقيق ذلك هي فكرة التكرار بالشكل الفني ، لأنه إذا كانت العناصر الجديدة تتعاقب بلا انقطاع لفاقت طاقة الانتباه على الاستيعاب .

ومن أجل فهم أعمق لعمل فني معقد يجب أن يلجأ المبدع إلى جانب التكرار لفكرة الإيقاع ، فقصيدة ما ذات إيقاع متماسك تجلب الانتباه ، كذلك فإن عملاً تصويرياً يستخدم تقنية التناظر والتقابل عن طريق تضاد الألوان يمكننا التعرف عليه بسهولة.

لكن إذا كان العمل مفرطاً بالبساطة، نشأ الموقف المضاد ففي هذه الحالة سيخلو الشكل من تحفيز المشاهد وشد انتباهه للكشف عن موضوع الشكل، وهنا يغدو الشكل هزيلاً أكثر مما ينبغي .

II. **الشكل يرتب عناصر العمل لإبراز قيمته الحسية والتعبيرية وزيادتها** : فالشكل لا يقدم هذه العناصر فقط، بل إنه يزيد من جاذبيتها، فاللون الباهت لا يتسم إلا بقدر بسيط من الجاذبية، ويصبح موضوعاً درامياً حين يوضع داخل النمط الذي تكونه لوحة، ولولا الشكل لكانت المادة الحسية ضئيلة الأهمية ، ولما كان للموضوع الذي يعالجه العمل إلا قدراً ضئيلاً من الإثارة ، مثله في ذلك مثل أنموذجه الموجود في الحياة الواقعية، ولكانت الأفكار التي يعرضها العمل مبهمة، والانفعالات التي يعبر عنها متكلفة، فلا بد أن يحيا الشكل داخل كل عنصر من عناصر العمل، ويشيع فيها روحه، ويجعل كل منها يدعم الآخر ويؤكده .

ومن الممكن أن تستخدم كل الأساليب الشكلية ، فرادى أو مجتمعة، في إظهار عناصر العمل، فالتوازن يؤكد الصفات الحسية للون والصوت، والذروة المتطورة للمسرحية تبرز فهماً معيناً للشخصية الإنسانية والمصير الإنساني والتكرار البسيط

أو العودُ مع التنوع يخلق تأثيراً انفعالياً تراكمياً، وهكذا ينبهنا الناقد الشكسبيري جران جرانفيل – باركر إلى تكرار اللفظ المجازي (عشب ضار) في مسرحية هاملت ، فاللفظ يظهر في بداية المسرحية، في مناجاة هاملت لذاته، وهو يعبر عن اشمئزازه من الشر في العالم بأن يصف العالم بأنه بستان لم يطهر من عشبه الضار ينمو حتى يبلغ أشده، وفيما بعد حين يحث أمه على تجنب كلوديوس، يستخدم اللفظ ذاته لكي يرمز إلى خطيئتها ، فهو يبتهل إليها ألا تنثر سماداً على العشب الضار لتزيده ثباتاً وتأصيلاً، ويدل تكرار اللفظ على نقمة هاملت كما يضيف مزيداً من التأكيد إلى إلحاحه الذي كان إلحاح اليائس بحق .

من السذاجة والخطأ السعي إلى إجراء تطبيق آلي لمبادئ الشكل في كل عمل فني، ولنذكر أن مقولات التكرار، والترتيب المتدرج والتوازن، ليست إلا معاني موجهة لتحليل أعمال محددة، وليس في وسعنا أن نستخدمها إلا إلى المدى الذي تساعد فيه على كشف التركيب الشكلي للعمل، وهذا التركيب الشكلي يكشف عادة عن تأثير واحدة أو أكثر من المقولات العامة، ولكنه لا بد أن يكون فردياً، شأنه شأن المادة والموضوع والطابع التعبيري، وهي العناصر التي يضفي عليها ذلك التركيب شكلاً وقالباً .

في كتاب الشعر يؤكد أرسطو أن الحوادث في التراجيديا ترتبط فيما بينها ارتباطاً وثيقاً كارتباط العلة بالمعلول بحيث تسفر آخر الأمر عن الذروة المحتومة ، كما رأينا أيضاً أهمية التطور الشكلي بوصفه وسيلة لتوحيد العمل الفني وجمع أطراف تجربة المشاهد ، على أن أرسطو يمضي بعد ذلك قائلاً إن تكشف العقدة ، ينبغي أن ينشأ عن العقدة ذاتها، فمن الواجب ألا يحدث بفعل إله مصطنع ، وهنا يضرب لنا أرسطو مثالاً للصدفة التي تحل العقدة كما حدث في مسرحية ميديا ليوربيدس، ففي نهاية هذه المسرحية تظهر فجأة – ودون تفسير – تظهر

عربة مجنحة تنقذ البطلة بعد أن قتلت أطفالها، وهكذا فإن الخاتمة الممتنعة منطقياً وغير المتوقعة هي صورة من الانحراف عن تطور شكل التراجيديا .

III. التنظيم الشكلي له في ذاته قيمة جمالية كاملة: لقد رأى كثير من النقاد أن أهم ما يميز الشكل الفني هو الاتزان الذي يساوي بين العناصر المتعارضة أو المتناقضة، وهو بمثابة نوع من الوحدة الجمالية ، فعلى الرغم من تعارض العناصر في الاتزان فإن أحدها يحتاج إلى الآخر ، ومعاً تبدع الكل ، فالأزرق يقتضي الذهبي والذهبي يتضمن الأزرق ، ومعاً فإنهما يقدمان كلاً جديداً، الذهبي والأزرق .. فالتوازن لا يقتصر على تيسير الإدراك وإبراز القيم الحسية والتعبيرية، بل هو في ذاته بهيج وممتع، والدليل على ذلك شعورنا بعدم الرضا حين نرى ألواناً أو كتلاً غير متوازنة، وكذلك ما يتسم به التصميم الشكلي من بساطة وإحكام وما يتصف به العمل من وحدة وثيقة ، ولو كنت قد بذلت أية محاولة لكتابة قصة أو قطعة موسيقية ، لأدركت مدى صعوبة الانتقال بطريقة طبيعية يسيرة بين الأجزاء الرئيسية للعمل، وعندئذ يمكنك أن تكون أعظم تقديرا لتلك البراعة والتي يتحقق بها مثل هذا الانتقال في الأعمال الفنية الجديدة ، و مثل هذا الانسياب في التنظيم يمثل نوعاً آخر من القيمة الشكلية .

IV. وعندما يختار المؤلف نمطاً تقليدياً مثل السوناتا، فإنه يستخدم طرقاً معينة معروفة في التنظيم والتحوير الموسيقا، ولما كان السامع يستطيع أن يتنبأ إلى حد معقول بالمسار الذي ستتخذه الموسيقا، فإنه يستطيع أن يستمع إلى الموسيقا بانتباه، وأن يستجمع أطرافها في مخيلته، ولكن الشكل قد يصبح مثيراً إذا خرج عن إيقاعه المستقر وعن توقعات السامع[1]، وبطبيعة الحال فإن المهارة والخيال الخصب في

[1] تعتبر سيمفونية البطولة (ايرويكا) لبيتهوفن مثالاً على عبقرية بيتهوفن من خلال خروجه عن شكل النغم ومفاجئة السامع بأصوات لا يتوقعها ، يمكن للطالب سماع هذه السيمفونية لرصد خروج بيتهوفن عن شكل المقامات المستخدمة من قبله .

استخدام الشكل، ليسا كافيين لإحداث الإثارة في الشكل الموسيقي لمجرد خروجه عن مألوف شكله، فلا بد أن يتسم العمل بالقوة في الأبعاد الأخرى .

4. الشكل الفني وجذب المتلقي :

إن الشكل لا يجذب من كان غير منتبه، فهذا الأخير لا يكتسب من العمل إلا إحساساً غامضاً وهو لا يتوقف لكي يفحص الأجزاء أو يقدر علاقتها ، ولكن جمال الشكل هو ما يجتذب الطبيعة الجمالية بوجه خاص .

ولكن السؤال الذي يجب طرحه هو لماذا لا يكترث الناس بالشكل ويلتفتون إلى مضمون العمل الفني، ومادته الحسية أكثر من شكله ؟ يمكننا أن نرجع ذلك إلى سببين:

1. أن تذوق الشكل يقتضي انتباهاً عميقاً واعياً، فالعلاقات الشكلية تنتشر في جميع أرجاء العمل بأسره، ولو شئنا أن نعقلها، فمن الواجب ألا ندع أحد فصول الرواية، أو أحد ألحان القطعة الموسيقية، أو أحد المساحات اللونية في لوحة تختفي وتبتعد عن وعينا بعد إدراكنا لها واستمتاعنا بها، بل ينبغي الاحتفاظ بها في الذاكرة نظراً إلى ما تبشر به بالنسبة إلى الحياة المقبلة للعمل، ولا بد لنا في الوقت ذاته من أن نترقب المستقبل، ونتوقع الذروة أو عودة نغمة القرار .

   إن الوحدة هدف ينبغي تحقيقه ، وليس الموضوع الجمالي وحدة سهلة في متناول اليد ، بل ينبغي أن تكتسب هذه الوحدة بانتباه وذاكرة رحبة وترقب يقظ، ولولا ذلك لتداعي الموضوع الجمالي، والذي يحدث عادة لو كنا نبدي أي انتباه بالعمل، وهو أننا نستطيع التعرف على الشخصية نفسها في مواضع متعددة في الرواية، أو على اللحن حين يعود مرة أخرى ، ولكن هذا القدر وحده من الانتباه لا يكفي إلا لجعل تجربة العمل مفككة مشتتة لا

ترتبط أجزائها معاً إلا ارتباطاً واهياً، و قد لا نشعر بذلك عن وعي لو كان اهتمامنا منصباً على كل المراحل المتعاقبة في رواية فحسب، ولكن قيمة التجربة تزداد إلى حد هائل لو كانت أشد إحكاماً ، فامتداد الشكل عبر العمل الفني بأسره وما يتسم به من تعقد شديد هو الذي سينتهي في كثير من الأحيان إلى تجاهله، ولا بد لتذوق الشكل من تجربة متكررة بالعمل من أجل تكوين ألفة به.

2. الشكل على العموم هو أكثر جوانب الفن خفاء ، فكثير ما يكون للعناصر الحسية جاذبية واضحة، إذ أنها أشبه بما نراه خارج نطاق الفن، كغروب الشمس وملابس الناس، كذلك فإن الموضوع الذي يعالج العمل الفني يمكن فهمه والاستمتاع به لأنه مشابه للحياة الواقعية، وهذا على خلاف الشكل الفني الذي لا يمكن إدراكه إلا بشروطه الخاصة، ومن هنا فإن الاستمتاع بالشكل الفني كما يقول سانتيانا يحتاج إلى ثقافة فنية عالية، وقدرة على التحليل لمختلف أشكال العمل الفني .

رابعاً: التعبير الفني :

وهو الموضوع الذي يمثله العمل الفني ، وهنا تنتظم المادة الظاهرة على شكل علامة أو إشارة، وفي الحق القول أن الفنون لا تتساوى من حيث التعبير ، فالشعر لا يساوي الفن المعماري والتصوير من حيث دلالة تعابيره، ويمكن للمرء أن يطرح السؤال التالي: ما الذي يمكن أن يمثله هذا المعبد أو هذه السيمفونية، أو هذه اللوحة ، لقد أجاب على هذا السؤال الرسام فرنيه الذي رسم لوحة رائعة لفرس في عدة ساعات ، وذلك عندما كان الناس يستاؤون منه لمبالغته في تقدير ثمن لوحته، فهو يقول أنها ثمينة لأني قضيت في رسمها أكثر من ثلاثين عاماً [1].

[1] E . Souriau . L' Avenir de L ' Esthettique , Alcan , 1929 , P 174 .

1.معنى التعبير :

تعود لفظة تعبير إلى الأصل اللغوي عَبَرَ ، والتي تعني بحسب ابن منظور التفسير، فعبر الرؤيا فسرها، وفي القرآن يخاطب الملك أولي العلم حول تفسير حلمه قائلاً (إن كنتم للرؤيا تعبرون) [1] ، والعابر هو الذي يعبر حافتي النهر، وعابر الفكر: هو الذي يتمثل ويفسر الفكرة من أطرافها أي تفسرون و عبر الكتاب أي تدبره وفسره[2] ، أما في اللغة الإنجليزية، فيعود الأصل الاشتقاقي للفظة Expression إلى فعلي العصر والضغط ، عندما يسحق العنب ويضغط فنستخرج منه نبيذاً، ولا يمكننا فعل ذلك إلا من مادة خام، وليس ذلك فقط بل يشير اللفظ إضافة إلى الاستخراج وجود تفاعل بين المادة الخام من جهة وبين المستخرج ، وذلك من خلال تحويل المستخرج إلى مادة جديدة قابلة للاستعمال ، فيصبح المستخرج من العنب نبيذاً قابلاً للتناول والاستعمال، فيظهر تغيراً في صميم المواد المستخرجة قياساً لوقت استخراجها بالقياس إلى ما يعتصر بالفعل. وإذن فلابد من توافر بيئة وموضوعات مقاومة من جهة، ودوافع و انفعالات باطنية من جهة أخرى، حتى يتكون التعبير عن الانفعال[3].

ومن أجل الوصول إلى معنى أعمق للتعبير الفني لا بد من دراسة الانفعالات التي يمر بها الفنان وقد تكون متضمنة في إنتاجه الإبداعي أو لا تكون، وهذا يجعلنا نؤكد على أن منشأ التعبير الفني شيء والتعبير الفني ذاته شيء آخر، وأن الوصول للتعبير الفني يحتاج لوعي فني قادر على استجلاء كنهه، أما الوصول لطبيعة الانفعالات التي أنتجت العمل الفني فتحتاج إلى تحليل بنية النص، و هناك ركن ثالث للتعبير وهو العلامة كحمرة الخجل

---

[1] سورة يوسف ، آية 43.

[2] ابن منظور : لسان العرب ، الجزء الرابع ، مادة عبر ، دار صادر : بيروت ، ص 529 – 533 .

[3] ديوى، جون: الفن خبرة – ترجمة زكريا إبراهيم– مراجعة زكى نجيب محمود ، دار النهضة العربية بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر: القاهرة– نيويورك ، 1963 ص: 111 – 112.

أو الضحك فتؤدي بنا إلى أن نستدل على وجود انفعال معين، وأن الوصول لمعرفة التعبير الفني وانفعالاته يحتاج إلى معرفة عميقة بمادة العمل الفني وشكله، وهذا يؤكد أن بنية العمل الفني هي ثالوث متشابك لا يتاح للمتلقي إلا بعد معرفة عميقة بأركانه الثلاثة ، وأي إهمال لواحد منهم سيؤدي إلى معرفة مشوهة، ولكن ما هو التعبير الفني ؟

ويذهب جيروم إلى أن لفظ – التعبير الفني – ومع أنه من أكثر الألفاظ تداولاً، إلا أنه يكتنفه الغموض. فقد يشير إلى عملية الإبداع الفني التي تؤدى إلى ظهور العمل. أو إلى خاصية كامنة في العمل ذاته[1]، فإذا كان من السهولة بمكان التعرف على مكونات العمل الفني من مواد خام (الرخام – الألوان – الألفاظ – الأنغام.....الخ) ، إلا أنه لا يمكن التعرف على التعبير الفني بالسهولة ذاتها، ومن الصعب أن نصف بالكلمات التعبير الفني أو نقدم له تصوّراً دقيقاً، لأنه ليس علامة أو أمارة يتركها الفنان فوق عمله الفني، بل هو العنصر الإنساني الحقيقي الذى يكمن في صميم هذا العمل ،وذلك فإن التعبير الفني هو أقرب عناصر العمل الفني إلى نفوسنا، نظرا لأنه يخاطبنا بلغة حدسية مباشرة. وتبعاً لذلك فإن فهم العمل الفني إنما يعنى قيام ضرب من الحوار بيننا وبين صاحبه[2] ، فمفهوم التعبير مفهوم معقد وله أكثر من دلالة ؛ فقد يدل على الخلق الفني أو إلى سمة كامنة في العمل أو على انفعالات نفسية ، أو على الخلق الصناعي ... أو كنظرية معبرة عن طبيعة إنتاج الإنسان لواقعه المادي والنفسي، ونحن هنا سوف نتناول مفهوم التعبير باعتباره أحد أركان الخلق الفني وكعنصر من عناصر الجمال في العمل الفني المنتج ، وكوسيلة يتخذها الفنان لاخراج ما في نفسه من انفعالات في عمل فني ملموس، فإذا كان التعبير قطعة موسيقية ، فمن الممكن أن نعرف المقام الذي كتبت به، وكل نغمة في المدونة، وسماع كل الأنغام عندما تعزف ، وفي استطاعته معرفة النمط الشكلي التقليدي

[1] ستولنيتز، جيروم: النقد الفني ، مرجع سابق ، ص 375

[2] إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن ، مكتبة مصر ، القاهرة ، د.ت ، ص 46 .

الذي كتبت به (السوناتا) ، وإذا كان العمل لوحة استطاع أن يرى الألوان ويتعرف على الموضوع (العشاء الأخير) ، إذن من الممكن معرفة الأوجه غير التعبيرية للعمل عن طريق إدراك العمل فحسب ، ففي استطاعتنا أن نحس بالمادة ، ونتعرف على الشكل، وندرك الموضوع، مع ذلك يظل العمل صامتاً، ومن الممكن أن يعبر العمل عن صور أو انفعالات أو أفكار، فيصبح العمل مشحوناً بإثارة تخيلية، إذ يوحي بأكثر مما يصوره صراحة، وهو يكتسب عمقاً ورنيناً من أصدائه الانفعالية، ويذهب سانتيانا إلى أن كل تعبير يحمل معنيين :

1. الموضوع المعروض بالفعل وهو اللفظ والصورة ، والشيء المعبر.
2. الموضوع الموحى به والانفعال أو الصورة المثارة والشيء المعبر عنه .

فنحن نميز تحليلياً بين معنيين للتعبير ، بيد أنه على المستوى الواقعي لا يمكننا ذلك لأنهما لا ينفصلان، فمن الممكن أن أتلقى رسالة من حبيب بعد فراق فيها أخبار سارة تنبأ بقرب وصوله دون أن أرى جمال الورق والأسلوب، ولن يكون التعبير جميلاً إلا إذا خلطت الرمز بالانفعال، ووجدت في الكلمات فرحاً .

إن الوظيفة الأساسية للتعبير هي أن يجعل من المحسوس لغة تحمل معنى، ولكن ليس بالضرورة أن يكون هذا المعنى منطقياً، فليس من شأن العمل الفني أن يحيلنا إلى شيء آخر غيره، حتى ولو كان هذا الشيء هو الواقع ذاته، أنه ينقل لنا الواقع ولكن بلغته الخاصة فيعيد صياغته وينظمه ويعدله حتى يجعل منه موضوعاً محسوساً معبراً عنه، وهذا ما عبر عنه أحد علماء الجمال ، عندما قال أن العمل الفني إنما يتجلى في كونه يقتادنا إلى الواقع عن طريق بعض المقولات الوجدانية .[1]

[1] M. Dufrenne . Phenemenologie de L'Expe'rience Esthettique , Paris , P . U , F . vol , 1 , 1953 , P: 407

إن القدرة التعبيرية للأشياء هي ما توحي به من أفكار المبدع لخيال المتلقي وانفعاله وفكره، وهي أوضح ظهوراً في التجربة الجمالية منها في الأنواع الأخرى للتجربة الاجتماعية أو الاقتصادية أو العلمية ... فحين نكون عمليين نود إدراك الأشياء بسرعة وبطريقة اقتصادية حتى نستطيع أن نسلك بطريقة فعالة، وعندئذ لا نتوقف أمام الأشياء إلى الحد الذي يكفي لإدراك طابعها التعبيري، (فنحن لا نتوقف عند شراء الرمان أو أكله على الطريقة التي تتشكل فيها حبات الرمان وعلى لونه الأحمر المميز) ، أما الإدراك الجمالي فيتوقف عند الموضوع الجمالي حتى يستخرج القدرة التعبيرية لمادة وشكل وموضوع القطعة الفنية ، فما يعبر عنه العمل لا يمكن أن يعرف إلا بانتباه دقيق للتنظيم الشكلي للمادة والموضوع ، والقدرة التعبيرية لا تحيا إلا في الخطوط والأنغام ، وفي الكلمات والحوادث التي يعرضها العمل علينا وهي ليست نتيجة لها ، فالعلاقة بين الموضوع وبين الانفعال المعبر عنه ليست على الإطلاق علاقة وسيلة (الخطوط والكلمات) بغاية (التعبير الفني)، بل هي علاقة عنصرين يدعم كل منهما الآخر داخل كلٍ مترابط هو العمل الفني ذاته، فالكيان الكامن للعمل هو المهم، وما يعبر عنه العمل يكمن في صميمه .

فالقصيدة ينبغي أن لا تعبر بل ينبغي أن تكون[1]، فالكيان الكامن للعمل هو المهم ، وما يعبر عنه العمل يكمن في صميم نسيجه ولا يمكن أن يكون المعنى شيئاً منفصلاً عن العمل والسبب الثاني هو تلك الحقيقة التي ينبغي ألّا نمل من تكرارها، وهي أن أي تلخيص للمضمون التعبيري لن يعطيك المعنى الموجود في القطعة الفنية، وهذا ما دفع أحد الموسيقين عندما سئل عن معنى قطعة موسيقية فرغ من عزفها إلى معاودة عزفها مرة أخرى.

فالتعبير بهذا المعنى هو مادة ووسيلة أساسية وموضوع يعبر من خلالها الفنان عن ما يجول في نفسه، ويعتبرها {بنديوتو كروتشه} جنساً للفن، فالطير مثلاً عندما يغني فإنه لا

[1] بيتين للشاعر المعاصر أرشيبالد مالكيش ، انظر : ستولنيتز، جيروم: النقد الفنى ، مرجع سابق ، ص 374.

يعبر عن فنه فقط بل يعبر عن مجمل حياته[1]، فالفن ما هو إلا تعبير عن خواطر النفس وهمومها عبر عملية الإبداع الفني التي يقوم بها الفنان من خلال ما يمر به من وقائع مادية أو تجارب نفسية.

إن التعبير الفني هو حقٌ يمتلكه الفنان الذي يستطيع أن يعبر عما يشعر به أفضل من الآخرين بطريقة منظمة، فالواقع لا يمكن أن يكون له معنى، ما لم ينتظم بطريقة ما، فالفنان هو ذلك الصانع الذى ينظم العالم عن طريق مجموعة من الوسائط الإستطيقية الخاصة، وفى مقدمتها جميعاً واسطة (التعبير). وليست عبقرية الفنان في أن ينقل الواقع بأمانة، وإنما عبقريته في أن يعبرّ عن الواقع بطريقة جمالية .[2]

2.شروط التعبير الفني :

إن العمل الفني لا يكون معبراً إلا من خلال التجربة الجمالية التي يتضح من خلالها لشخص ما أن هناك صوراً وانفعالات وأفكاراً متضمنة فيه، وهذا يعني أن القول أن التعبير الفني يكون مشروطاً بالمشاهد فقط يدفعنا إلى مواجهة النتائج الخطيرة التي يبدو أنها تترتب على هذا الرأي المتعلق بالتعبير، فكلما اختلفت الصفات التعبيرية في التجربة الجمالية اختلف معها الموضوع المعروض، وهذا يعني إذا ما تأمل ثلاثة أشخاص هم (أ) و (ب) و (ج) فسيقول مثلاً الأول أن هذا العمل مرح، أما (ب) فسيصفه أنه حزين أما الثالث فيرى فيه عملاً ناقداً، وهذا يعني أن الألوان والخطوط التي تمثل الموضوع المعروض قد مثلت لكل واحد من هؤلاء موضوعاً مختلفاً، وهذا يعني أن التعبير الفني الواحد يعطي انطباعات وانفعالات وصوراً نفسية مختلفة باختلاف الأشخاص وثقافتهم وميولهم ومجتمعاتهم وتربيتهم، فلو قدمنا لوحة تصويرية لمقدس ما لعدد من الأفراد لوجدنا التباين الهائل في

[1] شبنجلر، أوسوالد: تدهور الحضارة الغربية ، ترجمة أحمد الشيبانى ،الجزء الأول ، منشورات دار مكتبة الحياة: بيروت ، د . ت، ص 350.

[2] إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن ، مرجع سابق ، ص 49.

تفسير هذه اللوحة بين مؤمن بها وكافر بها، فالتعبير الفني لا يقتصر على الموضوع المدرك بل يحتاج لطرف آخر يعي ما يصدر عن الموضوع المعروض من موضوعات موحى بها ، فقد يكون التعبير الفني ليس موجوداً في العمل فأقوم أنا بإسقاطه على العمل ، وهذا يعني أن التعبير الجمالي ليس عملية بسيطة وليس عملية محايدة أيضاً .

مما تقدم يتبين لنا أن التعبير الفني يتكون من خلال تفاعل الشروط الآتية :

I. **المادة الخام:** وهي المادة التي نود التعبير من خلالها، وهي مادة خام يحاول الفنان تغييرها لينقل من خلالها إحساساته، ولعل هذه العلاقة بين ذات الفنان والموضوع (المادة الخام) يدفع الأخيرة إلى تسليم نفسها للذات المبدعة طواعية، فالحجر والرخام لا يسلمان ذاتهما للفنان ليستخرج منهما ما يريده من رؤى، فهي تتعبه وقد تتفتت بين يديه أو تبقى صلدة و لا تنكسر بسهولة ، وتكون مهمة الفنان تطويع المادة لتكون قادرة على صياغة انفعالاته. وهذه المواد لابد أن تخضع لعملية التغيير، فالرخام لابد أن يقهر ويقدّ، والألفاظ لابد أن تهتك وأن تعاد صياغتها .

II. **الدافع:** وهو دافع يثور في نفس الفنان والمبدع محدثاً لديه نوعاً من الاضطراب الذى يتطلب التعبير أو النطق، وكما أن المادة تحتاج إلى تنظيم، كذلك فإن الدافع يحتاج إلى تنظيم وتربية وتلقين؛ لكي لا يجنح عن هدفه في التعبير عن مقصده الجمالي الذي يحاول أن اظهاره إلى الوجود في المادة الخام كالحجر والقماش والألفاظ والصوت.

ويمكننا القول إن شرطي التعبير الفني المشار إليهما مترابطان، بحيث لا يمكننا أن نتحدث عن إحداهما دون استدعاء الآخر، فشرطا: المادة الخام، والدافع الفني،

هما عملية واحدة ،[1] فالتعبير الفني هو الذي يوحّد بين الشرطين السابقين فيطوع من خلالهما المادة الخام لتقديم الهيكل الأساسي للعمل الفني .

III. **العمل الفني**: إن العمل الفني هو الغاية التي يسعى إليها الفنان من خلال عمله نتيجة دافعه الذي يصبه على المادة الخام كمادة للتعبير، فإذا كان الحجر هو مادة العمل الفني كان العمل الفني هو المعمار أو النحت، وإذا كانت اللغة هي مادة العمل كان التعبير عن هذا العمل الفني هو الشعر، وإذا كانت النغمة كان التعبير بالموسيقا، وإذا كان اللون كان التعبير عن العمل الفني هو الرسم، و على حد تعبير شوبنهاور فإن التعبير الذي تكون مادته الحجر وشكله المعمار هو أدنى أنواع التعبير، أما أسماه فهو الشعر إذ يرتفع التعبير الفني عند الإنسان في هذا الفن إلى أعلى درجة من درجات التحقق الموضوعي للإرادة، وذلك بالتعبير عن نوازعه المستمرة وأفعاله المتصلة.[2]

IV. **المتلقي** : يمكننا أن نضيف شرطاً رابعاً لاكتمال التعبير الفني وهو متذوق العمل، لأنه يضيف إلى هذا التعبير المنتج من خلال تضافر العناصر الثلاثة من خلال ثقافته وتربيته وحسه، أشياء قد لا تكون موجودة في العمل ذاته، كما أن نقص هذا الحس الفني عند المتذوق قد يحذف من العمل الفني ما هو موجود فيه أصلاً، فالمتذوق قد يغني التعبير أو يفقره بحسب ما يمتلكه من بنية معرفية وثقافة فنية قد تكشف أغوار التعبير، وقد يتحول التعبير من خلال قراءته من قبل متذوق راقي الإحساس إلى تعبير أرقى، فالتعبير الفني لا يكون على ما هو عليه إلا بسبب العناصر المادية، والتنظيم الشكلي، والعمل الفني، والمتذوق وهي العناصر التي يؤدى تجمعها إلى تكوين العمل الخاص[3] ، فجميع عناصر العمل

---

[1] ديوى، جون: الفن خبرة ، مرجع سابق ، ص : 129 – 130

[2] بدوى، عبد الرحمن: شوبنهاور – وكالة المطبوعات – دار القلم : الكويت – بيروت ، د.ت ،ص 158.

[3] ستولنيتز، جيروم: النقد الفنى ، مرجع سابق ، ص 374.

الفني تتضافر معا لتعبر عن مغزى أو معنى معين، فقد يشعّ الشكل هذا المعنى، كما أن اختيار الموضوع يساعد على الكشف عن هذا التعبير، ولا يمكن أن يوجد التعبير عارياً من المادة المنضوية تحت شكل، والفن هو تعبير مادي عن مشاعر نفسية فلا جدوى للتفرقة في التعبير الجمالي بين الأفكار الفنية والانفعالات الفنية، فالفكرة لا تكون فكرة إلا إذا صيغت في ألفاظ، ولا يكون اللحن الموسيقي ممكناً إلا إذا تحقق في أنغام.

3.أشكال التعبير :

لاريب أن العمل الفني ينبغي أن يكون تعبيراً عن شخصية مؤلّفه، وإنه بقدر ما يكون شخصيا بقدر ما يستحوذ على قيمة جمالية. وهذا يعنى أن غياب الشخصية علامة من العلامات الأصيلة التي تحدد القبح، فمهمة العمل الفني التعبير عن الحدس الذي لا يتجزأ، والذى يصدر عن شخصية الفنان بأكملها [1]، ولكن كيف يتمكن الفنان من التعبير وما هو مصدره ؟

يذهب ريد إلى أن الطفل لديه نوعان من التعبير عن شخصيته :

1. **الأول موجّه** : نحو غاية محددة، وهو يهدف إلى إشباع دوافعه الغريزية كالجوع .
2. **الثاني حر**: هدفه إظهار وجدان أكثر تعميماً كالسرور أو القلق أو الغضب، ومثاله الواضح هو اللعب.[2]

إن قدرة الفنان على التعبير تندرج تحت الشكل الثاني من أشكال التعبير عند الطفل، وكلما قام الإنسان بتطوير قدرته على اللعب الحر البعيد عن أي مصلحة ظاهرة، اقترب

[1] لالو، شارل: مبادئ علم الجمال (الاستاطيقا) ، ترجمة: مصطفى ماهر ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، 1959 ص 48 .

[2] ريد، هربرت: التربية عن طريق الفن – ترجمة عبد العزيز جاويد – مراجعة مصطفى طه حبيب – الهيئة العامة للكتاب – القاهرة – 1996 – ص 132.

من التعبير الفني، فالتعبير الفني وثيق الصلة بشخصية أولئك الذى يمتلكون خبرات عميقة، وعلى دراية واسعة بالمواد التي يتعاملون معها، ولهم القدرة على تصوير الانفعالات والعواطف والتعبير عنها بشكل تلقائي وغير متكلف، لأن التلقائية ثمرة لفترات طويلة من النشاط، وإلا فإنها ستكون من الخواء، بحيث لا يمكن اعتبارها فعلاً من أفعال التعبير.[1]

ولكي نميز بشكل أكبر التعبير الفني عن سواه من أشكال التعبير ، يمكننا التمييز بين نوعين من أشكال التعبير هما :

1. **التعبير المباشر**: فنحن نعبر عن القلق في تصرفاتنا وحالاتنا الشعورية بأحوال جسدية ونفسية تنم عن اضطرابنا، كمأ أننا نعبر عن الفرح الذي لامس قلوبنا بحركات وسكنات وابتسامات، وهذا التعبير مختلف عن التصريح بالقلق أو الحب ، فالتعبير الذي يبدو على وجوهنا نتيجة وجودنا في موقف ما حرك عواطفنا وجعلها قادرة على الانفعال، هو ما نطلق عليه التعبير المباشر .
2. **التعبير غير المباشر**: وقد أوضحه لنا أرسطو من خلال قوله : إن النفس تجري لها عملية تطهير حينما تمر بتجربة انفعالية في الفن ينتج عنها اتزان داخلي، ويحدث ذلك عندما يصور لنا الفنان الشفقة والخوف فيثير فينا الانفعال الجمالي، مما يجعلنا متحررين من الانفعالات، وأكثر قدرة على التحكم فيها، لأننا لا ننفعل بالانفعال مباشرة ، بل بصورته ، وهذا ما يجعل قوة الانفعال في الفن قوة مصورة على حد تعبير كاسيرر[2]، وقد أكد غوته بأنه عندما كتب آلام فرتر كتبها ليتخلص من حالات ومشاعر انفعالية ومن رغبته في الإنتحار .[3]

[1] ديوى، جون : الفن خبرة ، مرجع سابق ، ص 126.

[2] مطر ، اميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، طبعة أولى ، 1989 ، ص 52

[3] لالو ، شارل ، ص 51 – 52 .

وبهذا المعنى فإن التعبير الفني هو تصفية الانفعال المكدّر، فهو تعبير غير مباشر، فنحن لا نعرف شهواتنا ذاتها إلا حينما تنعكس على صفحة مرآة الفن. وهي حين تعرض ذاتها في الوقت نفسه تتحول وتكتسب صورة جديدة، وعندئذ يظهر الانفعال الجمالي بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. وليس هذا الانفعال مجرد صورة لعاطفة متمايزة توجد منذ البداية مستقلة قائمة بذاتها. وإنما هو انفعال يعمل على إنتاجه مادة ذات صبغة تعبيرية. ونظراً لأنه ينشأ ويرتبط بتلك المادة ، فإنه يكون بمثابة مجموعة من الانفعالات التي خضعت لضرب من التعديل والتحوير.[1]

4.مصادر التعبير الفني :

تضيف التجربة الماضية – كما التجربة الحاضرة – للفنان قدرة تعبيرية على توليد صور إبداعية في الذهن ،[2] كما أن للتعبير الفني مصدراً خارجياً تختلف عن تجربتنا الحاضرة والماضية فالخطوط والألوان لها قدرة تعبيرية اكتسبتها من خلال خصائصها البصرية الكامنة وارتباطها بأفكار وانفعالات معينة ، وهناك من ناحية أخرى موضوعات فنية معينة لها قدرة تعبيرية كامنة فيها، فالناس يختلفون أشد الاختلاف حول المعنى التعبيري لإحدى المسرحيات، أو في وصف ما يسمعونه من الموسيقا.

إن السمات التعبيرية المختلفة للعمل الفني تبقى كامنة في الموضوع الجمالي وتحتاج إلى جهد لاستخراجها، لأن كل شخص يدرك القيمة الجمالية لعمل فني يدركه من خلال تاريخه المعرفي السابق على إدراك الظاهرة الجمالية واهتماماته المختلفة، كما وتساهم الألفة بالعمل دوراً في عملية إدراك التعبير الفني والتي تعتبر أولى درجات إدراكه.

[1] ديوي ، الخبرة الفنية ، مرجع سابق ، ص 133

[2] سانتيانا ، جورج : الإحساس بالفن ، مرجع سابق ، ص 269

فإذا عرضت فرقة ما لمسرحية سعد الله ونوس (سفر برلك) لتفاوتت ردود أفعال الجمهور الذي سيشاهدها، وكل فرد منهم (سيقرأ) في المسرحية دلالة تعبيرية تناسبه ، تبعا لذكرياته وخياله، فعلى حين أن الموضوع الجمالي (مسرحية سفر برلك) واحد بالنسبة للجميع ، إلا أن الجمهور ليس واحد ، ولكل واحد منهم قدراته وخصوصيته في إدراك مكامن الجمال،[1] فكلنا يتصور أن الدلالة التعبيرية موجودة في باطن العمل كما يوجد أي عنصر آخر، لكننا لا نشعر بأننا نسقط على العمل من المعاني والأفكار التي تروق لنا أحيانا، أو التي تكون قريبة إلينا ما لا يحتمله العمل أو قد يحتمله، وهكذا يبدو أن القدرة التعبيرية شيء يضفيه المتلقي على العمل، وإنْ تباينت الآراء حول المضمون التعبيري لعمل ما، و يمكننا حصر مصادر التعبير الجمالي بما يأتي:

1. التجربة والخبرة الفنية والعملية التي اكتسبها الفنان في الماضي .
2. علاقة الفنان بالعمل والخبرة التي أضافها العمل للفنان في لحظته الراهنة .
3. دلالات العمل الفني التي أضافها الفنان للعمل الفني، وذلك من خلال تطوير العمل وصياغته وانتقاله من موضوع خام إلى موضوع جمالي .
4. خبرة المتلقي وقدرته على اكتشاف المضامين الخفية التي لم يعلن عنها العمل .

إن حصر مصادر التعبير الجمالي بهذه المصادر الأربعة يجعلنا نبتعد بالتعبير الجمالي عن جانب الموضوعية عند المتلقي، وهي أهم سمة تميز الموضوع والتعبير العلمي، وهكذا فإن التعبير الجمالي والتجربة الجمالية والانفعال الجمالي تمتح من معين الذاتية لا الموضوعية.

[1] سانتيانا ، جورج : الإحساس بالفن ، مرجع سابق ، ص : 274 – 282 .

الفصل الثالث

طبيعة الفن

تمهيد :

سنحاول في هذا الفصل مناقشة أهم النظريات المتعلقة بطبيعة الفن، وذلك من خلال محاولتنا الإجابة عن سؤالين أساسيين ينبثق أحدهما من الآخر، و ستشكل الإجابة عنهما مادة هذا الفصل، وهما **كيف يظهر الفن ؟** أما السؤال الآخر فهو **ما هي الطريقة التي يخلق بها العمل الفني ؟**

ولعل الحديث عن الأصل ليس بالأمر السهل، فتاريخ الفن –كما هو تاريخ أي ظاهرة أخرى (الدولة ، الديمقراطية ، الفلسفة ..) – يظهر لنا أن الظروف المنتجة لهذه الظاهرة شيء والظاهرة ذاتها شيء آخر، فما أن تنشأ الظاهرة حتى تصبح لها حياتها الخاصة ودلالتها وارتباطاتها بعيداً عن ظروف منشئها، كذلك فإن اهتمامنا الجمالي بها قد يتخذ أشكالاً متباينة كل التباين، فبعضهم كان يقدّر مسرح شكسبير لما فيه من إبداع شعري ، في حين الآخر كان يقدر النهايات التراجيدية لأبطاله ، وثالث كان يرى في الحبكة الميلو دراميةِ[1] قمة إنتاجه المسرحي ، ورابع يرى أن أفضل ما في الإنتاج الشكسبيري هو قدرته على بناء شخصياته بعمق على المستوى النفسي والاجتماعي ،

[1] هي فن البكاء بعين والضحك بأخرى ، وهي كلمة اغريقية مؤلفة من كلمتين هما ميلو وتعني نغم أو أغنية والثانية دراما وتعني الفعل المعاش الواقعي ، وقد استخدم هذا المفهوم لأول مرة في القرن التاسع عشر عندما ظهر مسرحاً يتمتع بحبكة رومانسية وحوادث على خلفية الأغاني والموسيقا الأوركسترالية ، من هنا ظهر هذا المصطلح (الدراما الموسيقية) التي تستخدم فيها الموسيقا إما لتزيد من حدة الفعل العاطفي عند المتلقي أو تستخدم لاقتراح وتقديم الشخصيات ، ومع مرور الوقت اكتسب المعنى شمولية أوسع فأصبحت تعني الزخم العاطفي واشباع المادة المعروضة بالتعبيرات العاطفية والشعورية المتخيلة .

وهذا التباين في وجهات النظر يدل على ثراء العمل، كما أن الأعمال الفنية للفنان الواحد قد تُحمل على تفسيرات كثيرة .

من الممكن دائماً تصور طبيعة الفن على أنحاء مختلفة، وهذا منهج سليم في التعامل مع الفن يلقي عليه دائماً أضواء مفيدة وجديدة، إلا أننا نحذّر من اتجاهات معينة في الفكر القريب العهد بنا ضاعفت من خطر ارتكاب الفهم الخاطئ لطبيعة الفن، وذلك عندما نبالغ باهتمامنا بتاريخ حياة الفنان الفرد وشخصيته وتقييم العمل الفني على أساس هذا الاهتمام، لقد كان من الطبيعي أن يؤدي هذا الاهتمام إلى تخمينات واسعة النطاق عن التركيب النفسي للفنان، وشغل بهذه المهمة عدد كبير من علماء النفس، من بينهم الرائد الأول لعلم النفس في عصرنا سيجموند فرويد، والواقع أن ما يقوله فرويد عن الفنان له طرافته وأهميته في الوقت ذاته، ولكن الأهم بالنسبة إلى أهدافنا الراهنة هو أنه يشير إلى ضرورة التمييز بوضوح بين الفنان وبين ما أبدعه، ويرتكز تحليل فرويد للفنان المبدع على نظريته النفسية العامة، ومع ذلك ينبغي أن يقال أولاً إن للناس في رأي فرويد دوافع ورغبات كامنة معينة لا يمكن إشباعها كلية في المجتمع، ومن هنا كانوا مضطرين إلى التخلي عن هذه الدوافع والرغبات أو تعديلها، غير أن هذه الرغبات لا يمكن أن تخمد، فهي تطالب بنوع من الإشباع ، حتى لو كان ذلك في التخييل، وعلى ذلك ففي الخيال يستطيع الإنسان أن يستمتع بتحرره من قبضة العالم الخارجي، وقد يكون الفن إضافة إلى أحلام اليقظة وأحلام النوم نوعاً من هذا التحرر، وقد مارس فرويد التحليل النفسي على لوحة الموناليزا ليكتشف سر ابتسامتها .

لقد تعددت فلاسفة الجمال الإجابة عن هذين السؤالين ، فأكد بعضهم أن الفنان يمر بانفعالات عميقة تؤدي إلى رغبته في التعبير عنها بطريقة منتظمة تؤدي لعمل فني، وبعضهم قد أشار لدور الظرف التاريخي والاجتماعي والاقتصادي الذي أسهم في إنتاج الفن ، وهذا ما يجعلنا نؤكد على أن السؤال عن طبيعة الفن وكيفية إنتاجه ليس بالسؤال

الهين ، فهو سؤال مركب عن موضوع مرتبط بالجمال بقدر ارتباطه بالموضوع الأخلاقي والسياسي والاجتماعي، فلو أخدنا جمالية الشعر العربي نموذجاً لوجدنا أن بعضهم يقدر الشعر العربي القديم بمعلقاته وجزالة ألفاظه ، وبعضهم ينحاز إلى جانب بساطة شعر التفعيلة الحديث، وهناك من يميل إلى الحس الوجداني عند أدباء المهجر ، ومنهم من يُعجب بالحس الفلسفي الوجودي عند محمود درويش ... ولعل هذا الاختلاف يشير إلى ثراء العمل الفني ، كما يشير إلى صعوبة تحديد طبيعته .

إن الحديث عن طبيعة الفن يقودنا إلى التساؤل عن طبيعة الخيال الذي يؤدي إلى إنتاج الفن، وإلى الكشف عن ماهية الدور الذي يمارسه الفنان في عملية إنتاج الفن وتحديد طبيعته، وما هو الدور الذي تلعبه الظروف الاجتماعية والاقتصادية والنفسية التي عاشها الفنان في إنتاج فنه، فلو لم يولد دافنشي سفاحاً لأمٍ فقيرة انتزع من حضنها عنوة من قبل أب أنكره بداية، ومن ثم أعاده إلى كنفه بعد أن علم أن زوجته النبيلة لا تنجب الأولاد، لو لم يعش دافنشي هذه الظروف فهل كان من الممكن أن ترسم أنامله ابتسامة كابتسامة الموناليزا[1].

سنقوم في هذا الفصل بعرض النظريات التي حاولت تفسير الفن ومنشأه، وسنبدأ بأقدم النظريات تاريخياً وهي نظرية المحاكاة .

أولاً : نظرية المحاكاة :

حاول كثير من الفلاسفة تفسير الفن على أنه نتيجة لعملية المحاكاة التي يحاول الفنان من خلالها تقليد الطبيعة ، و قد سيطرت هذه النظرية زمناً طويلاً على الفن ، تأثراً بتفسير أرسطو الذي ذهب إلى أن الفن محاكاة للطبيعة ، فالمحاكاة هي أحد قوى النفس البشرية

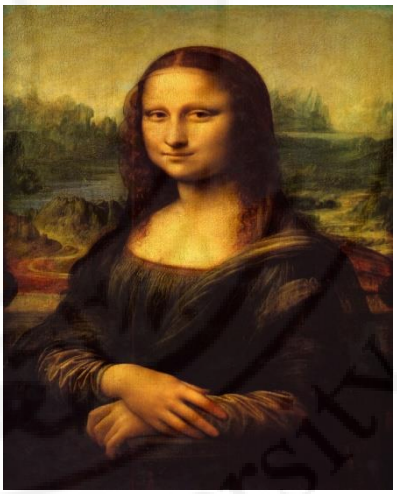
[1] سحرت ابتسامة السيدة التي رسمها دافنشي عقول النقاد وعلماء النفس، فمنهم من قال أنها ابتسامة السيدة موناليزا صاحبة الصورة، والتي حرص أن يخلق جواً جميلاً حتى لا تغادر الضحكة شفاهها، ومنهم من قال انها ضحكة مختزنة في أعماق نفسه الطفولية استخرجها عندما وجد السيدة، وقد كتب فرويد عن هذه اللوحة وابتسامتها كتاباً كاملاً .

التي تميزه عن بقية الكائنات الأخرى ، وملكة يتلقى من خلالها معارفه ، فالشعر محاكاة للطبيعة عن طريق القول الشعري ، والموسيقا محاكاة للطبيعة عن طريق الصوت ، والرسم محاكاة للطبيعة عن طريق اللون ... ، وكل فنان يخلق فناً لا بد أن يخلقه بحسب هذه النظرية الأرسطية من خلال ثلاث قنوات هي :

1. تصوير الأشياء كما هي في الواقع ، وهذا ما يعرف بالمحاكاة البسيطة .
2. تصوير الأشياء كما يصفها الناس ، وهو ما يعرف بمحاكاة الجوهر .
3. تصوير الأشياء كما يجب أن تكون ، وهو ما يعرف بمحاكاة المثل الأعلى .

إن نظرية المحاكاة بالمعاني السابقة تجعلنا نقف أمام ثلاث نظريات هي :

1.نظرية المحاكاة البسيطة : يعد هذا الاتجاه من أقدم اتجاهات المحاكاة ، بحسب هذه النظرية يكفي أن يكون لإنسان ما مهارة نقل الواقع ومحاكاته من حيز الوجود الطبيعي إلى حيز الوجود الفني، فالفن الجميل يعرف بحسب هذه النظرية بأنه الترديد الحرفي الأمين لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها[1]، وقد كان هذا الفن الأكثر انتشاراً ، وقد روج لهذا المستوى من المحاكاة كثير من الفنانين والأدباء والنقاد، وذهب ليوناردو دافنشي إلى أن أعظم تصوير هو الأقرب شبهاً إلى الشيء المصوَّر، ويصف أحد النقاد لوحة الموناليزا : إنه على كل من يود أن يرى مدى قدرة الفن على محاكاة



لوحة الموناليزا للرسام الايطالي ليوناردو دافنشي
صورة رقم (6)

[1] نقلاً عن : ستولينز ، جيروم : النقد الفني ، ترجمة : فؤاد زكريا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر : الإسكندرية ، طبعة أولى ، 2007 ، ص 159

الطبيعة، أن يتأمل هذه الرأس فيجد فيها المحاكاة كاملة[1] ، إلا أننا لا نوافق على أن عمل الموناليزا عمل ينتمي إلى نوع المحاكاة البسيطة، لأنها لم تكن نسخاً مطابقاً لوجه الموناليزا، بل إن دافنشي أضفى على اللوحة من روحه وإحساسه وذكرياته .

وقد لاقت نظرية المحاكاة نقداً بالغاً منذ المرحلة اليونانية، فقد أعتبرها أفلاطون محاكاة مزيفة ، لأنها تحاكي الواقع المحسوس، من حيث إنها شبه مضلل أو مخادع، وقد قدم أفلاطون نموذجين لهذا النوع من المحاكاة المزيفة والمبنية على الظن ، وتتمثل في فن الخطابة السفسطائية والشعر التمثيلي أو الدرامي، من حيث إن في هذين الفنين خداعاً وإيهاماً بأن المظهر هو الحقيقة ،[2] و باعتبارها نسخ للواقع الإنساني والطبيعي اعتبرت تفسيراً رديئاً عند فلاسفة الجمال، ذلك أن الفن هو تعميق وإثراء للواقع وليس نقله بشكل حرفي، وقد أخرجها بعضهم من دائرة الفن على اعتبارها مجرد نقل للواقع[3]، ولو اقتصرت مهمة الفن على ذلك ، لكان عمل آلة التصوير أدق وأروع من عمل أعظم فنان في محاكاته للواقع .

2. نظرية محاكاة الجوهر : لعل الفهم السابق للفن هو ما دعا أفلاطون إلى المناداة بنوع من المحاكاة يحاكي فيها الفنان عالم المثل وليس عالم الواقع ، لأنه لو أقدم على محاكاة الواقع سيكون بذلك قد نسخ ما هو مستنسخ بالأصل ، فيشوه ما هو مشوه ، والأصل بالفنان أن يستنسخ القيمة الموجودة في عالم المثل ، وليس القيمة التي كانت محاكاة لها . وبهذا المعنى تصبح المثل العقلية أولى بالمحاكاة ، مما يلزم – بحسب هذه النظرية التي تصور لنا أولويات النظر الفني – انتفاء حرية الفنان في اختيار موضوعاته ، فيفقد الفن بذلك كل تجدد وحرية ، وهذا ما جعل أرسطو ينتقد هذه المحاكاة للطبيعة ، ويخرجها عن التصور الراقي للفن ، لأن الفن بحسب أرسطو ليس كرجع الصدى أو انعكاس المرآة ،

[1] إبراهيم ، وفاء محمد : علم الجمال قضايا تاريخية عبر العصور ، مرجع سابق ، ص 93

[2] إبراهيم ، وفاء محمد : علم الجمال قضايا تاريخية عبر العصور، مرجع سابق ، ص 23 .

[3] روبين ، كولنجود : مبادئ الفن ، مرجع سابق ، ص 88 .

فمثل هذا التصور للمحاكاة في الفن يلغي إبداع الفنان وقدرته على الخلق ، وقد دافع ليوناردو دافنشي عن هذا المعنى للفن بقوله : إن أعظم تصوير هو الأقرب شبهاً إلى الشيء المصور، لكن إذا اقتصر الفن على تصوير الواقع كما هو تصويراً مطابقاً لكان فناً ساذجاً [1] .

إن أقرب الفنون لهذه النظرية هي الدراما التي تحاول محاكاة الصراع الموجود في الواقع ، فالتصوير الفني للدراما لا يكون من خلال نقل الواقع نقلاً حرفياً، إنما محاكاة الصراع كعقدة وحبكة، و قد حاول أرسطو تجاوز العقبات الإبستمولوجية التي وضعها أفلاطون وقيد فيها الفن ، فجعل التراجيديا – وهي الصورة العليا للدراما – محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة ؛ لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير[2] ، فنحن في الدراما لا نسجل التفاصيل التافهة التي لا أهمية لها بالعمل الدرامي ، فالمؤلف الدرامي يحاول أن يجعل للتجربة الإنسانية معنى ، ومؤلف التراجيديا على وجه الخصوص يبين لنا أن للتجربة الإنسانية معنى ، وهكذا فإن المؤلف الدرامي بحسب أرسطو ينتقي من المادة الخام للحياة الواقعية ، فهو لا يحاكيها دون تمييز ، ويذهب أرسطو إلى أن المحاكاة هي لمبدأ الطبيعة في الخلق والإبداع وليست لشخصيات الواقع[3] ، وبذلك يصبح للفن عالم مستقل يستمد وجوده من مبدأ مغاير لمبدأ الطبيعة ، ولكن تعريف أرسطو للفن بقي مبهماً لأنه لم يوضح لنا حقيقة مبدأ الطبيعة في الخلق ،وهذا يعني أن الفنان يجب أن يمتلك طبيعة مزدوجة تتجلى في كونه موجود طبيعي ، وفي كونه كائن خالق ومبدع ، وبهذا المعنى فإن نظرية محاكاة الجوهر عند أرسطو تستلزم أربعة جوانب هي :

---

[1] ستولينز ، جيروم : النقد الفني ، مرجع سابق ، ص 161 .

[2] أرسطو : فن الشعر ، ص : 95

[3] أرسطو : فن الشعر ، ص :98 .

1. **المادة:** التي يستخدمها الفنان وهي اللغة للشاعر، والصوت للموسيقي، والحجر للنحات .
2. **الوسيط:** وهي الأداة التي يستخدمها الفنان للتعبير عن فنه، بعد أن تحولت من مادة إلى وسيط فني تستطيع نقل مشاعر الفنان وقصده إلى جمهوره ، كالقافية للشاعر ، والآلة الموسيقية للموسيقي، والدراما لفن التراجيديا.
3. **الموضوع** : فهو المادة التي يسعى الفنان لتجسيدها في أعماله ، وهي القصص في الشعر والتراجيديا والألحان المعبرة عن موضوعات في الموسيقا .. .
4. **هدف المحاكاة** : يتمثل في التطهير من انفعاليّ الشفقة والخوف، ولعل أول من أشار من فلاسفة اليونان إلى أهمية الفن في التطهير هم الفيثاغوريون، وإن كان يرجع أصل الفكرة للمصريين والصينين، فالمصريون وكذلك الصينيون هم أول من استخدم الموسيقا في علاج المختلين عقلياً، ومن ثم قام اليونان بذلك، وأغلب الظن أن أرسطو وسّع هذه النظرية ،بعد أن لاحظ الأثر التي تحدثه بعض أنواع الموسيقا في إحداث حالة نفسية أو أحوال تساعد المريض من التخفيف من آلامه [1]

. **نظرية محاكاة المثل الأعلى** : ترجع هذه النظرية إلى أفلاطون الذي أعتقد أن الفن الحقيقي يجب أن يقتصر في محاكاته للواقع على الجوانب التي تمثل القيم العليا في الوجود، فالفنون عند أفلاطون تجسد بدرجات متنوعة الكيفية الخاصة بالجمال، وذلك مثل الفن الغنائي والملحمي في الشعر، وقد قدم الشعر باعتباره المعرفة الحقيقية للجمال، أما بالنسبة لفن التصوير الجميل لديه، فهو الفن الذي يحافظ على النسب والقياس، وقد اعتبر

[1] بورتنوى ، جوليوس : الفيلسوف وفن الموسيقا ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1974 ، ص 47 – 48
انظر حول وظيفة الفن في التطهر كتاب ابن سينا : فن الشعر من كتاب الشفاء ضمن : أرسطوطاليس – فن الشعر– مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد ، ترجمه عن اليونانية عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، 1953 ، ص 188

أفلاطون هذا النوع من المحاكاة بأنه محاكاة المحاكاة، وقد شكك أفلاطون بقدرة الفنون على إيصال المعرفة ، لذلك فقد وضع الشاعر في المستوى السادس للمعرفة [1].

أما أرسطو فقد اعتقد أن الفن يجب أن يبحث عن المثل العليا كما هي عليه، بل يتجاوزها إلى النموذج ، ومن هنا قارب أرسطو ما بين الشعر والفلسفة، وكما يكون الشعر محاكاة ، كذلك فالموسيقا أيضاً، لكنها في الواقع محاكاة أقرب إلى التعبير لما تنطوي عليه من قدرة على تصوير الانفعالات النفسية وإثارتها، وهي لا تعبر عن الانفعالات فحسب بل أيضاً عن الخلق والأفعال فيها يعبر عن حركة النفس أما اللغة التي كانت تصاحب الموسيقا في الغناء فإنما تعبر عن المضمون [2]، ويمكننا أن نؤكد أن أرسطو أكد على جميع أنواع المحاكاة السابقة ، أما أفلاطون فلم يهتم إلا بمحاكاة المثل الأعلى .

إذن لا بد للكاتب والمصور أن يشتغل على حوادث هي في ذاتها جديرة بالثناء، ويقوم هذا الاتجاه على إضفاء الصبغة المثالية على الفن و الجمال ، فالمسرح ينبغي أن يصور الفضيلة وانتصارها على الرذيلة، وأن الفنان ينبغي أن يحرص على الانتقاء من موضوعات الطبيعة والواقع، ولما كانت هيئة الإنسان أفضل عمل أنجزه الله، فإن من يصور الإنسان هو أعظم المصورين، ويلي ذلك من يصور الحيوانات الحية بدلاً من الأشياء الميتة التي لا تتحرك، ثم من يصور الطبيعة ، وأخيراً الأزهار والثمار ، ولعل هذه النظرية يثبت بطلانها لعدة أمور من أهمها :

1. تنوع الأذواق في العصر الواحد .
2. وتنوع الأذواق من عصر إلى عصر .
3. كما أن موضوعات الفن لا تتفاضل بحسب ما تصوره من الواقع، فإذا كان موضوعها انسان أم حيوان، إنما تتفاضل فيما بينها بحسب كمية الجهد المبذول فيها من الناحية

[1] إبراهيم ، وفاء محمد : علم الجمال قضايا تاريخية عبر العصور ، مرجع سابق ، ص 23

[2] مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال : أعلامها ومذاهبها ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998، ص 72 .

الفنية وقدرتها على توصيل انفعالات مبدعها ورؤيته الفنية، فلوحة سيزان التي تصور الأزهار والثمار – وأعني بها (الزهرية الزرقاء) – أفضل وأجمل على المستوى الفني من عدد كبير من الصور الشخصية .[1]

ثانياً : الاتجاه الشكلي :

1.النشأة التاريخية للنزع الشكلية في الفن :

تعتبر النظرية الشكلية أقوى تحد لنظرية المحاكاة في تاريخ علم الجمال، غير أن الأمر ليس مجرد حرب بين المفكرين النظريين في الفن، وإنما بدأت الحرب بين الاتجاه إلى المحاكاة والاتجاه إلى الشكلية فيما بين الفنانين أنفسهم، وقد دارت رحى هذه الحرب في مجال الفنون البصرية، أي التصوير والنحت، خلال السنوات المئة الأخيرة، ولم تظهر النظرية الشكلية إلا بعد أن توطد في هذه الفنون فهم جديد كل الجدة لطبيعة الفن وقيمته.

تعود النزعة الشكلية في الفن إلى أواسط القرن التاسع عشر حيث ظهرت حركة الانطباعيين الفرنسيين، وقد كان هدف هؤلاء الرساميين الوصول إلى تأثير اللون والضوء والظل في موضوع تجربتنا البصرية، فكانوا لا يهتمون بموضوع الرسم بقدر اهتمامهم بالانطباع الذي يثيره الضوء والظل، كما أن هؤلاء الفنانين ركزوا اهتمامهم على السطوح الخارجية للأشياء ، فاتجهوا إلى الإقلال من إظهار الصلابة والضخامة .



لاعبي الورق

صورة رقم (7)

كردة فعل فني ظهرت إلى الوجود في أعمال أبي الفن الحديث بول سيزان[2] الذي أخذ على عاتقه إعادة الأهمية بشكل العمل الفني التصويري وصلابته بعد أن تم أهمل من قبل الانطباعيين ،

[1] ستولينز ، جيروم : النقد الفني ، مرجع سابق ، ص 186 – 191 .

[2] رسام فرنسي من المدرسة الانطباعية ، وقد كانت لوحاته تعكس أحاسيسه التصويرية (بورتريهات) ، وكان يعتبر رائد المرحلة الانتقالية إلى الفن الحديث ، بعد أن أعطى أهمية...

فالناس والأشياء التي تؤلف موضوعات أعماله لها صلابة حقيقية، بل لها قيمة وكرامة ، ففي لوحته المشهورة لاعبي الورق[1] يركز سيزان على اللون ليعبر عن ثقل الأجسام وتكتلها، كما أنه يُظهر عمق اللوحة ليخلق تجاوباً إيقاعياً بين العلاقات المكانية التي تمتد من وراء مسطح الصورة فتنتقل عين المشاهد فوق المسطحات المتداخلة ويشعر نتيجة لذلك بالحركة والتوتر .

إن هذه العلاقات التشكيلية بين الكتل المصورة تؤلف جزءاً من معنى الشكل الذي أثر في الحركة الفنية التي أخذت تتخلى عن نظرية المحاكاة في الفن، وهكذا أرسى النحاتون والرسامون من بعده دعائم قوية لفن لا يعتمد على الحياة، وقد تطور هذا اللون من الفن التصويري الذي يشكل ردة فعل على حركة المحاكاة في الفن، ولعل من أهم المحطات التي أسهمت في تطوير النظرية الشكلية والابتعاد عن نظرية المحاكاة في الفن حركة الإنتاج القوية للوحات وأعمال فنية لا تشابه شيئاً، وموغلة في اتجاه سوريالي مغرق في الشكلية، ومبتعد عن أي ملمح من ملامح محاكاة الطبيعة والواقع، أو التعبير عن الانفعالات الجوانية للفنان.



طائر في الفضاء

صورة رقم (8)

أمام هذا الاتجاه في الفن لا عجب أن نجد كثيراً من أنصار نظرية المحاكاة يعدون هذا الفن دجلاً ، ويروى في تاريخ الفن أن محكمة قاضت النحات الروماني برانكوزي لمنع دخول نحته

[1] تعتبر لوحة لاعبي الورق من أهم اللوحات التي أعلنت ولادة النظرية الشكلية من خلال ابراز سيزان لحدود الشكل في اللوحة ، معلناً أن رسم الموضوع الفني وتفاصيله الدقيقة أهم بكثير من الالتفات إلى المشاعر الذاتية ليضفيها على اللوحة

(طائر في الفضاء) [1] للولايات المتحدة الامريكية من دون رسوم جمركية بحجة أنها لا تنتمي للأعمال الفنية ، وكانت حجة ممثل المحكمة، أن السيد برانكوزي يدعي أن هذا الشيء يمثل طائراً ، فهل إذا صادفت طائراً يشبه هذا الشيء ستطلق عليه النار .

لقد انتهت المحكمة بحكمها لصالح النحت معتبرة أن المنحوت ينتمي للفن ، وقد اعتبر هذا الحكم في وقته انتصاراً للفن الحديث وإثباتاً لوجوده بين التيارات المختلفة من الفنون التي تحاول تفسير طبيعة الفن على المستوى النظري ، أو على مستوى الإنتاج الإبداعي .

لقد تطورت هذه الحركة الفنية الرافضة لتفسير الانطباعيين للفن من جهة ، والمتمردة كذلك على هيمنة نظرية المحاكاة بشكل كبير مع بيكاسو الذي ألغى في حركته التكعيبية أي محاكاة على المستوى الأخلاقي والطبيعي والإنساني في التصوير وأخذت لوحاته الفنية تأخذ قيمتها من ذاتها لا من الموضوع الذي تحاكيه ، وأصبح السؤال : ما الذي تمثله هذه اللوحة أصبح سؤالاً لا معنى له، فاللوحة إنما هي تشكيل من الخطوط الملونة والأقواس، وهي لا تصور أناساً أو أشياءً ، فالمحاكاة في هذه الحركة الفنية نبذت لصالح الخلق .

لقد كان الفن الحديث وما زال يقابل بالعدائية والازدراء والافتقاد للجماهير فنشأت النظرية الشكلية كنوع من الاحتجاج على سوء الفهم لدى الجمهور الفني، وكمحاولة لتعليم الناس تذوق التصوير والنحت المعاصرين ، وكذلك مُحاولة منها لطرح نظرية في الفن لتفسير طبيعته، أي أن الظروف الموضوعية التي أنتجت وأسهمت في ظهور النزعة الشكلية هي الدفاع النظري والعملي عن حركة الفن الحديث، ولعل أهم من روج لهذه النظرية الحديثة هما المفكران الشكليان كلايف بل، وروجر فراي اللذان أسهما في تغيير

[1] طائر في الفضاء هو عمل تجريدي للفنان الروماني برانكوزي يضفي شعوراً بالتحليق والفخامة ، وهي ترمز إلى تحرير العقل والتسامي فوق العالم المادي وكسر قيوده ، ومن يتأمل العمل سيجد أن الفنان استغنى عن الجناحين وأعطى الجسم انحناء مع امتداد ليدل على الطيران الذي كان مهوساً بتصويره بطريقة تجريدية .

المزاج العام الذي ينظر إلى الفن كأنه تصوير للحياة الواقعية، ولا ينفعلون للشكل الخالص إلا قليلاً، أو لا ينفعلون به أساساً ، فالبشر يعجزون عن الشعور بالقيم المميزة والثمينة في الفن، لذلك أطلقا حملتيهما تحت شعار (الفن هو نشوة لا تهذيب) [1].

قامت هذه الحملة ببيان زيف الفن القائم على المحاكاة، لأن ما يؤثر فينا فنياً ليس قوالب العمل الفني وأشكاله إنما أفكار وحكايات ومعلومات يوحي بها العمل الفني، كما أن اهتمامنا بالعمل رهن بالاهتمام الذي نبديه بالأفراد أو الحوادث التاريخية التي تصورها، ومن هنا فإن انتباهنا يتحول من التصوير إلى الحياة الواقعية، وهذا يعني أن الفن الحقيقي هو العناصر المميزة لوسيطي التصوير والنحت، منظمة في أنموذج شكلي ذي قيمة جمالية، فاللوحة أو النحت يكونان عملاً فنياً إذا ارتبطت عناصرهما بالشكل ذي الدلالة ؛ وهو الشكل الذي يثير في المتلقي المحايد انفعالاً جمالياً من نوع فريد مخالف لانفعالات الحياة ، ولكي ندرك الشكل وبالتالي نحس بهذا الانفعال لا نحتاج لأن نكون مزودين بأي معارف وأفكار مسبقة ، ولا نحتاج لأن نعتاد انفعالات الحياة ، وكل ما نحتاجه هو أن نتزود بإحساس الشكل واللون، ومعرفة بالمكان ذي الأبعاد الثلاثة ، حتى ولو عاينا لوحة المسيح منقذ البشرية لليوناردوا دافنشي، تلك التي بيعت بأعلى سعر يمكن أن تباع فيه لوحة، فالعنصر التمثيلي في هذه اللوحة قد يكون ضاراً بالمعنى الفني، وهو بحسب النظرية الشكلية خارج عن الموضوع ، ومن الواجب النظر إلى هذه اللوحة على أنها انموذج من الخطوط والكتل والألوان، ولكن هل يجب علينا حتى نلامس طبيعة الفن وحقيقته أن نتخلى عن المضمون تماماً لصالح الشكل حتى نلامس طبيعة الفن وحقيقته، ألا يمكننا تذوق المضمون الديني والتاريخي والاجتماعي والأخلاقي للوحة أو نحت ما، بالإضافة للاستمتاع بتصميمه وشكله ؟

[1] حول نشأة النظرية الشكلية في الفن أنظر : ستولينز ، جيروم : النقد الفني ، مرجع سابق ، ص 201 – 207

ترى النظرية الشكلية أنه لا يمكننا فعل ذلك فكيف نستطيع أن نحتفظ بانتباهنا مركزاً بدرجة متساوية على العالم غير المكاني وما يحتويه من قصص وحكايات وعلاقات نفسية واجتماعية ، وعلى العالم المكاني، لذلك فأن أفضل طريقة لفهم التجربة الجمالية التركيز على العمل الفني بكل أجزاء التصميم والشكل الفني من خط وكتلة ونور ولون وظل ... وما تنشئه بينها من علاقات تحقق الوحدة في المعطى والعمل الفني، هذه العناصر التي تتوارى وتختفي أمام وحدة الشكل الفني وفي سياقه، ومجمل نظامه، فالشكل الذي يتكون من كل العناصر الداخلة فيه هو الذي يمنح العمل الفني قيمته الجمالية، ولعل هذا الاهتمام بالشكل، ونزعة الفن من أجل الفن ، جعل رواد هذه المدرسة يهاجمون الأعمال الأدبية الكبرى كأعمال شكسبير وفيكتور هوجو التي تعتمد على محاكاة الحياة الاجتماعية والسياسية ، إن هذا النقد جعل من عمل البؤساء – الذي لاقى قبولاً عند جماهير الناس والنقاد باعتباره عملاً انسانياً رفيعاً – عملاً يساء بأسوء عبارات النقد ، باعتباره عملاً موجهاً لحشرات الكاثولية الاشتراكية ، وممتلئاً بالبخار الأيديولوجي والفلسفي اللذين يفسدان كل عمل فني.[1]

2.موقف النزعة الشكلية من الفنون التعبيرية :

إن تركيز الشكليين في فن التصوير على الشكل والتصميم جعل منها نظرية جمالية في حقيقة وطبيعة الفنون البصرية، مما يبعد عنها مختلف أنواع الفنون الأخرى كالأدب، خاصة أن فنون الأدب كالرواية والشعر والمسرح ... لا تهتم بشكل الخط في الكشف عن طبيعة الفن الأدبي، فنحن لا نقرأ الرواية لمجرد رؤية أشكال الألفاظ على الصفحات أو سماع أصواتها عندما ننطق بها، فالكلمات لها معنى يدل على شيء خارج عنها ، وعلى ذلك فليس للأدب دلالة كامنة منطوية في ذاتها، وإنما هي المعاني تدل على شيء خارج عنها قد يكون حوادث أو أشياء، وما يعنينا هو ما تدل عليه الألفاظ ، لذلك ذهب أنصار

[1] برتملي ، جان : بحث في علم الجمال ، مرجع سابق ، ص 459 – 461

النظرية الشكلية أن الأدب لا يكون فناً خالصاً، و أن تذوقنا للشعر العظيم ينبغي أن يكون غير نقي لأن الشكل يكون مثقلاً بمضمون عقلي، وهذا المضمون حالة نفسية تمتزج بانفعالات الحياة وتركز عليها، مما يعني أن النزعة الشكلية لا تستطيع تفسير القيمة التي يجدها الناس في الأدب، لأن الأدب لا يستخدم شكلاً مجرداً، فهو فن يختلف كل الاختلاف عن التصوير، ومن ثم فإن الواجب أن تعترف النظرية الجمالية بالفوارق التي لا يمكن إزالتها بين مختلف الفنون .[1]

ولكن إذا كانت النزعة الشكلية غير قادرة على تحديد مواطن الجمال في الأدب، فإنها اعتبرت الموسيقا الفن الخالص بالمعنى الصحيح، لأن الموسيقا لا تحاكي موضوعات ولا تروي قصص، وهي لا تستطيع ذلك لأن وسيطها – و على خلاف وسيط التصوير والأدب – لا يسمح لها بذلك، فوسيطها (الألحان، المقامات ..) له قوام شكلي بحت، وإذا أراد أي متلقي للنغمات أن يكتشف معاني الألم والفرح،.. ويبتعد على التقاط نشوته الجمالية من شكل الأنغام ودقتها وقدرة العازف على الانتقال بمهارة بين المقامات، يكون هذا المتلقي قد انتقل من قمة النشوة الجمالية إلى حضيضها .

و من خلال النظر في السيمفونية والكونشيرتو و السوناتا [2] باعتبارها أرقى ما وصل إليه الشكل الفني في أوربا، سنجد أن منح الأولوية للشكل تنفي أهمية التباين في التجربة

---

[1] ستولينز، جيروم : النقد الفني ، مرجع سابق ، ص 204 – 207

[2] سنفرق بين السوناتا والكونشيرتو والسيمفونية :

1. السيمفونية هي عمل موسيقي من أجل الأوركسترا الكاملة تتراوح مدتها الزمنية بين 30 إلى 45 دقيقة ،وتدور حول طبيعة مقامية واحدة تميز كل عمل عن الآخر فنقول السيمفونية مقام ري مينور لبيتهوفن ، وتنقسم إلى أربعة أجزاء يختلف كل جزء عن الآخر بقالبه وسرعته وقدرته على جذب المستمع .
2. السوناتا : كلمة مشتقة من اللاتينية وأصلها سونار أي يسمع أو يعزف ، أي أن السوناتا ليس فيها صوت بشري ، وتحتوي السوناتا على أربع حركات الأولى معتدلة السرعة ، الثانية بطيئة وهادئة ، والثالثة خفيفة ومرحة، والرابعة سريعة جداً ، والسوناتا أصبحت مع تطور الزمن تدخل في السيمفونية ، وأصبحت الحركة الأولى في السمفونية والكونشرتو .
3. الكونشيرتو تصنيف موسيقي غربي لألة أو اثنتان ، وهو عمل كبير لآلة أو اثنتين ، وفيه تستعرض الآلة امكانياتها القصوى على يد عازف متمكن ، فالكونشيرتو تمجيد للعمل المنفرد .

الجمالية الموسيقية للفنانين ، ومن المعروف في تاريخ الموسيقا أن شوبان كان يضجر من القوالب الموسيقية المقيدة للإبداع الفني، ويريد ليديه وعقله أن يخلقا في عالم الإبداع والعواطف، فالقواعد عند شوبان وأمثاله من الموسيقيين تقييد الحرية في التعبير عن العواطف، كما أنها قواعد لا تصلح إلا للضعفاء ، وهذا يعني أننا إذا أردنا أن نفهم الموسيقا من خلال معرفة أسسها وقواعد تشكيلها نفقد اللذة والاستمتاع الموسيقي ، فلا بد عند هؤلاء الموسيقيين أن نملء القوالب غلاً بالحياة الإبداعية ، ولا نكتفي في تذوقنا للموسيقا أن نتذوق قوالبها وطرق تشكيلها فقط، إلا أن بعض الموسيقيين وعلى رأسهم بيتهوفن يرى ضرورة التكامل بين شكل العمل الموسيقي ومضمونه ، فهما كالجناحين للعمل الفني لا يُحلق بواحدٍ منهما دون الآخر، ومن هذا المنطلق فإن كل من المدرسة الرومانتيكية التي تركز على المحتوى وتستوحي عملها الموسيقي من الروايات الأدبية، والمدرسة الشكلية التي تركز على القوالب الجاهزة للعمل الفني لا يصيبان الحقيقة في الاستمتاع الموسيقي، ومن الواضح أن اهتمام الموسيقيين بأحد الجوانب دون الآخر يشوه العمل الفني ، فالاهتمام بالجانب الشكلي يفقد العمل حكايته الخاصة وقوته الإبداعية في التعبير، كذلك فإن الاهتمام بمضمون العمل الفني دون شكله، يجعل العمل مفتقداً لروح التقنية والإطار المناسب والقانون الموسيقي الأسلم في التعبير، هذا الأسلوب الذي اعتبره نيتشه الصفة الأساسية لأرفع أنواع الموسيقا .[1]

ولا بد من القول إن الصراع بين الشكل والمضمون في عقل الموسيقي كان يقف عائقاً أمام قدراته الإبداعية ، و الجهل بهذه القواعد يجعل من الفنان غير قادر على صياغة أفكاره وعواطفه في قوالب موسيقية، ويمكننا أن نضرب مثالاً بالفنان شوبرت الذي كان يلعب فيه الوحي الجارف لينتج أجمل الأفكار في المقطوعات الموسيقية العاطفية القصيرة التي كانت تلعب على البيانو، أو بالصوت الإنساني، إلا أنه كان يشعر بالعجز عندما

[1] برتملي ، جان : بحث في علم الجمال ، مرجع سابق ، ص 337 – 342

يريد أن يؤدي أعمالاً سيمفونية لعدم معرفته بالقواعد الناظمة للموسيقا، لذلك سعى في آخر حياته لتعلم أصول الموسيقا، وكان يوصي صديقه الموسيقي المبتدئ أن لا يقلده، ويتعلم أولاً أشكال الموسيقا و التنفيذ الفني قبل أن يسقط في هوة التعبير عن المشاعر .[1]

3.النظرية الشكلية ونظرية المحاكاة :

يذهب أنصار النظرية الشكلية إلى اعتبار أن الشكل في العمل الفني هو الشيء الجوهري فيه ، فهو القالب الذي يصب فيه الفنان رؤاه الفنية المعبرة عن واقعه المعاش وأفكاره ، وتطلعاته ، ويمكن تحليل الشكل إلى مصطلحات ذهنية مثل المقاييس والتوازن والإيقاع والتناغم ، لذلك فإن مصطلح الشكل من حيث ثباته في العمل الفني يقع على الطرف النقيض من التعبير، ففي حين شكل العمل الفني ثابت نجد أن مضمونه متغير[2]، ذلك أن المضمون يحاول أن يعبر عن الواقع المتغير ، أما الشكل فإنه يدافع عن الأطر الفنية الثابتة التي تنظم العمل الفني.

وبهذا المعنى تقع النظرية الشكلية على الطرف النقيض من نظرية المحاكاة ، ويمكننا أن رصد الاختلاف بين النظريتين من نواح عدة :

1. إن النظرية الشكلية هي واحدة من أحدث النظريات في تفسير طبيعة الفن، في حين تعد نظرية المحاكاة من أقدمها على الإطلاق .
2. في حين شكلت نظرية المحاكاة اعتقاداً لأغلب البشر البسطاء، اعتبرت النظرية الشكلية تحدٍ مباشر لاعتقاد الناس البسطاء .
3. إن نظرية المحاكاة تؤكد العلاقة الوثيقة بين الفن والتجربة الإنسانية خارج مجال الفن، فالفن بحسب نظرية المحاكاة إما أن يكون مرآة مباشرة للحياة، وإما أنه ينهل من الحياة ويحاول ايضاحها، أما النزعة الشكلية فترى أن الفن الصحيح

[1] برتملي ، جان : بحث في علم الجمال ، مرجع سابق ، ص 341 – 342 .

[2] ريد، هربرت : معنى الفن ، مرجع سابق ، ص 14

منفصل تماماً عن الأفعال والموضوعات التي تتألف منها التجربة المعتادة، فالفن عالم قائم بذاته، هو ليس مكلفاً بترديد الحياة أو الاقتباس منها، وقيم الفن لا يمكن أن توجد في أي مجال آخر من مجالات التجربة البشرية، فالفن إذا شاء أن يكون فناً ، ينبغي أن يكون مستقلاً مكتفياً بذاته .

4.نقد النظرية الشكلية :

ظهرت النزعة الشكلية باعتبارها ردة فعل الفن الحديث على نظرية المحاكاة في الفن، وذلك لرد الاعتبار للشكل في مواجهة المضمون، ونتيجة للجهود التي قام بها منظرو هذه المدرسة، أصبح كثير من الجمهور يفهمون طبيعة الفن الحديث وقيمته، و يدركون حيوية الفنانين المعاصرين، كما أن الفن الحديث أصبح يرتكز على أرضية صلبة، غير أن تأثير أية نظرية ليس دليلاً على صحتها، وقد عزا بعض منتقديها هذا الانتشار لرغبة بعض المثقفين للحذلقة، وقول كلام غير مفهوم عن أشياء واضحة .

بعيداً عن المهاترات الثقافية وإذا أردنا إنصاف هذه الحركة الفكرية فيمكننا ذلك من خلال تثمين النقد الفني لمنظري هذه المدرسة وقدرتهم الهائلة على قراءة القيم التشكيلية والتصميمية الموجودة بالعمل، إلا أننا نستطيع توجيه بعض النقد لهذه النظرية :

1. إن منظري هذا الاتجاه لم يقدموا تعريفات واضحة لمنطلقاتهم الفكرية التي صاغوا من خلالها نظرياتهم الجمالية، فلم يخبرونا بما يكفي عن قصدهم من التعبير: إن الجميل هو الشكل الذي يحتوي دلالة تثير فينا انفعالاً جمالياً، ولكن ماهي طبيعة هذا الانفعال، وما هي خصائصه التي تجعله مختلفاً عن الشعور الأخلاقي والاجتماعي ...، وما قولهم أنه انفعال يختلف عن سواه سوى تعريف سلبي للانفعال الجمالي لا يجوز في عالم الجمال والفن، كذلك عندما يصفون الإنفعال الجمالي بالسلب فهم يقطعون الطريق على أنفسهم بالاستعارة من علوم وميادين أخرى تساعدنا من الاقتراب من حقيقة هذا الانفعال.

2. من خلال اخفاق أصحاب النزعة الشكلية في تعريف الجميل، وقعوا في مأزق عدم قدرتهم على وضع معايير تساعدنا في التمييز بين الرديء والجميل، وأن قولهم أن الجميل هو الشكل ذو الدلالة يمنح كل الأعمال الفنية قيمة جمالية، فإن كان العمل يفتقر للشكل فليس بعمل، كما أن كل الأشكال تحمل دلالة ما، وعندما يعرف كل من كلايف بل وروجر فراي[1] العمل الفني بأنه العمل الذي يثير فينا شكله انفعالاً جمالياً منزهاً عن الغرض، عندها سيكون العمل الفني الرديء هو العمل الذي يثير فينا انفعالاً جمالياً منزهاً عن الغرض ولكنه غير مصاحب بلذة ، إلا أنه عندما يكون العمل الفني رديئاً فإنني لا أتأثر بهيكل الأشكال التي تؤلف العمل الفني، ويمكننا أن ندرك بسهولة نتائج هذا الرأي وصعوبة تحديد الانفعالات الشخصية، وهل باستطاعتها أن تكون نزيهة ، ولعلنا هنا نستحضر الحل الكانطي للمأزق الذي أوقع الشكليون به أنفسهم عندما أرجع الفن إلى الرغبة في اللعب وإثارة شعور الرضا .
3. يمكننا أن نؤكد أحقية النظرية فيما تذهب إليه أن للفن والتجربة الجمالية حدوداً، إلا أنها جانبت الصواب عندما ضيقت التجربة الجمالية في نطاق الشكلانية والتصميم الإبداعي للخطوط والرسوم دون أي اعتبار لمضمون العمل الفني، فالفن يستطيع أن يستعين بحوادث الحياة الواقعية دون أن يلحقه أي اختلال في البناء الدرامي أو العرض الجمالي، كما أن هناك تلازماً بين مضمون العمل الفني ووسائطه تلازماً لا انفصام لها، وكما أكدنا سابقاً أن الفن هو طائر بجناحين هما الشكل والمضمون لا يستطيع التحليق إذا لحق الضرر بأحداهما.

[1] هما من أهم المنظرين للنزعة الشكلية :إلى جانب الناقد الموسيقي ادوارد هانسليك من خلال كتابه الجميل في الموسيقا ، أما كلايف بل فقد بسط نظريته الشكلية في النقد الفني في كتابه : اختلاف الأدب ، أما روجر فراي، فقد بسط نظريته الشكلية في كتبه النقدية الابصار والتصميم وكتابه التحليلات وكتابه التحولات .

ثالثاً : الاتجاه الرومانتيكي في تفسير الفن:

1. الاتجاه الرومانتيكي : نظرة تاريخية :

استمرت هيمنة نظرية المحاكاة على تاريخ الفن والنشاط الأدبي في أوروبا حتى أواسط القرن الثامن عشر، وذلك بسبب ما شهده هذا القرن من تحولات ثقافية وفكرية أثرت في إحساس المبدعين، فكان لزاماً أن يحدث تغير في النظرية المفسرة لطبيعة الإبداع فظهرت نظرية التعبير الأدبي التي مثّلت تمرداً على كل القواعد المنتشرة في ساحة الأدب، و قد كان للفيلسوفين الألمانيين ايمانويل كانط، وفردريك هيغل، أثر واضح في إرساء دعائم هذه النظرية معرفياً وفلسفياً، فقد أيد كل من كانط وهيغل التفسير القائل أن طريق التذوق الجمالي والإدراك الجمالي هو الخيال الإبداعي والرغبة في التعبير عن هذا الخيال عن طريق اللعب، مما مهد لظهور نظرية التعبير التي رأى أصحابها أن الأدب هو تعبير عن الذات والعواطف والمشاعر، بيد أنه يمكن تلمس أصول هذا الرأي عند أفلاطون الذي ذهب إلى أن الفنان اصطفاه الله بضرب من الإلهام والجنون، وقد سرى هذا الرأي بين الأفلاطونيين المحدثين حتى ساد زعم بين الناس أن الفنان موجود غير عادي حباه الله نعمة الإلهام ، ولم يلبث أصحاب النزعة الرومانتيكية أن قدموا الفنان بصورة الرجل الملهم الذي يتمتع بعاطفة قوية وحس مرهف وحدس حاد، وقدرة هائلة على الابتكار [1] .

لقد اعتقد جان جاك روسو في القرن الثامن عشر أن الفن هو فيض من المشاعر وليس إعادة محاكاة للطبيعة، وهذا ما ارتآه غوته عندما وجد أن قوة الفن تتجلى في تعبيره عن الجمال[2]، ولعل قوة هذا الرأي وشيوعه في العصر الحديث دفع فلاسفته للإقرار بوجود تعارض بين قوة المحاكاة كما صورها أرسطو، وقوة الإبداع الموجودة المنبثقة من داخل الفنان، وهذا ما دفع بعض الفلاسفة للاستغناء عن نظرية المحاكاة واللجوء للنظرية

[1] إبراهيم ، زكريا ، مشكلة الفن ، مكتبة مصر : القاهرة : 1977 ، ص 116 – 117

[2] كاسيرر ، إرنست : مقال في الإنسان ، ترجمة : عباس إحسان : ص 246 .

الرومانتيكية في التعبير الفني كنظرية تفسر طبيعة الإبداع الفني[1]، ووفق هذه النظرية فإن الفنان يبدع موضوعه، لا يصوره ولا ينسخه، كما أنه لا يتقيد بما تفرضه نظرية المحاكاة الأرسطية عليه، أي أنه يعبّر عن أفكار، أشياء تختلج في نفسه، عبر رؤيته، ولا يقوم بمحاكاة عالم المثل وقيمها كما هو الحال عند أفلاطون أو محاكاة الطبيعة أو الجوهر، أو حتى المثل الأعلى بما يمثله من قيمة أخلاقية وهيمنة للجانب الأخلاقي على الجانب الفني، إنما ينكفئ على ذاته المفعمة بالانفعالات العارمة والأحاسيس الفياضة ليتخلص من هواجسها، ويعبر عنها بعمل فني، لذلك فإن صورة المرآة والصورة الفوتوغرافية، والتسجيل الصوتي أو التسجيل عن طريق الفيديو لا يمكن أن تكون أعمالا فنية، فالفنان يجب أن تكون له مشاعر وانفعالات يعبر عنها ضمن العمل الفني. وعليه فإن الأدب ذاتي وفردي بالدرجة الأولى وما يولد الأدب هو الانفعال الذاتي والخيال.

لقد شاع هذا النمط من التفكير الرومانتيكي في القرن التاسع عشر و أصبح حركة أدبية فنية، ويذهب ريد إلى أن الحركة الرومانتيكية هي حركة مثالية ترى الواقع كما تصوره الذات، ويستشهد بحوار جرى بين السنجاب ، في قصة الأطفال **{ أليس في بلاد العجائب}** ، حيث يقول السنجاب مخاطباً **{أليس}** لا يوجد شيء في الأرض إلا ويكون بداية اسمه حرف القاف، فليس هناك في عالم السنجاب المثالي سوى القط والقمر والقطار والقلب، ويذهب ريد أن موطن الحركة المثالية عموماً هو شمال أوربا (المقصود ألمانيا)[2]، وقد كان من أهم روادها شيلي في الشعر، وفيكتور هوغو في الأدب والرواية، وبيتهوفن وشوبرت في الموسيقا، وغريكو ، وديلاكروا في التصوير، وينسب إلى هذه الحركة وصفها لجهد غوته في كتابته لرواية آلام فرتر ، أن غوته لم يقدم أي جهد يذكر، إلا أنه

[1] انظر: كاسيرر، ارنست ، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية ، مرجع سابق ، ص : 246 – 248

[2] ريد هربرت : معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1998 . ص 139 – 140 .

أنصت إلى هواجسه الباطنية، وقد وصفت إبداعات شوبان الموسيقية من خلال هذه الحركة بأنها أشبه بالمعجزة التي لم تكن متوقعة ، ولا حتى على خاطر شوبان نفسه[1].

لقد رفضت هذه الحركة القيود التي يفرضها الأدب والفن الكلاسيكي على الفنان المبدع وقدرته على التعبير عن انفعالاته وعواطفه بدرجة مفرطة، حتى لا تتنافى مع القيم العليا للمجتمع، وكانوا يدعون إلى فن ملتزم مستمد من التجربة المشتركة بين جميع الناس من ذوي الأذواق الرفيعة، ولعل أسوء ما دفعت إليه هذه القيود الفن هو إنتاج فني يعاني من الفراغ العاطفي، ومتمسك بالتقاليد الجامدة ، وهذا ما دعا الشاعر كيتس[2] أن يصف الحركة الكلاسيكية ساخراً:

كانوا يدورون حول أنفسهم على حصان هزاز ويظنونه بيجاسوس[3]

كذلك وصف نيتشه في كتابه **{هذا هو الإنسان}** عملية الإبداع بأنها إلهام مفاجئ لدرجة أنه يخيل إليك أنك أصبحت مجرد واسطة أو أداة أو لسان حال قوة عليا فائقة للطبيعة[4] .

وفي القرن العشرين أكد **{جون ديوي}** أيضاً على أن الفن تعبير عن انفعال وليس محاكاة وأنّ التعبير عملية معقدة، فلو كان التعبير مجرد عملية نقش أو نسخ، لكان التعبير الفني أمراً بسيطاً يهون أمره، ولكن ثمة فترة طويلة من تخمر المعلومات قبل القدرة على إبداعها، وخلال هذه الفترة تتغير المادة الباطنة للانفعال وتتغير معها الأفكار وهذا بدوره سيؤثر بالمادة الموضوعية من جديد عندما تستحيل إلى واسطة تعبير. وهذا التحول على

---

[1] Henri Delacroix , Psychologie de l'Art , Paris , Alcan m 1972 , P 137

[2] جون كيتس : شاعر انجليزي رومانتيكي ، وهو من رواد الحركة الرومانتيكية في إنجلترا في مطلع القرن التاسع عشر، له العديدمن القصائد ،كما أن له رسائل يصف فيها الجمال ويعبر من خلالها عن نظريته الجمالية .

[3] بيجاسوس : هو الحصان الأسطوري المجنح المرتبط بالفنون ، والمقصود إن حصان الفن مجنح يطير إلى عوالم لا نهائية، وهي عوالم حقيقية وليست كالحصان الهزاز الذي يتحرك لكنه لا يكتشف أي عوالم جديدة لأنه ببساطة لا يتحرك. .

[4] نيتشه، فردريك : هذا هو الإنسان، منشورات الجمل، د. ت، د. بلد.

وجه التحديد- إنما هو الذى يغير طابع الانفعال الأصلي مُدخلا على كيفيته من التعديل ما يجعله ذا طبيعة جمالية متمايزة [1].

لقد اتسعت حركة الرومانتيكين وازدادت عمقاً ما جعل كثيراً من مبادئها أمراً مسلماً به عند كثيرٍ منا، فهل تمتلك هذه الآراء القوة المنطقية التي تبلغ بها مواطن الصحة والحقيقة، وما هي أهم المرتكزات الفكرية لهذه النظرية في هذا الاتجاه .

2. مرتكزات النظرية الرومانتيكية في التعبير الفني :

أ. الفن بوصفه تعبيراً عن الانفعالات الشخصية :

اتفق فلاسفة الاتجاه الرومانتيكي على أن الإبداع الفني ما هو إلا مجرد انفعال فنان، والانفعال في الفن ليس انفعالاً معقداً فحسب، بل هو انفعال جديد وأصيل، فأفضل ما يفعله الفنان هو التعبير عن انفعالاته، و الانفعال الجديد عند برغسون هو المنبع الذي تصدر عنه أعظم إبداعات الفن والعلم، ومع أن الانفعال ضروري لفعل التعبير الجمالي، إلا أنه من الخطأ الاعتقاد بأن المضمون الحقيقي للتعبير الفني هو الانفعال. فدور الانفعال في نشأة الفعل التعبيري يتمحور في جذب المواد الملائمة للتعبير الفني في ضوء خبرة الفنان وتجربته [2]، ويقرر أصحاب هذا الاتجاه إلى أن التنويه لذلك لا يعني سوى تقرير واقعة مفترضة وليس اجتراح نظرية فلسفية قابلة للتكذيب[3] ، فالفنان الحقيقي عند أصحاب الاتجاه الرومانتيكي هو الذي يعبر عن شعوره وآرائه وانفعالاته اتجاه موضوع جمالي ما، وعندما يقال إن إنسان ما قد عبر عن انفعال ، فهذا يعني أن لديه انفعال سَبّبَ له قلقاً

---

[1] ديوى، جون : الفن خبرة ، مرجع سابق ، ص 131 – 132 .

[2] برغسون ، هنري : منبعا الأخلاق والدين ، ترجمة سامي الدروبي ، عبد الله عبد الدائم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1975 ، ص 49

[3] كولنجوود ، روبين جورج : مبادئ الفن ، ترجمة : أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2001 ، ص 195 – 196 .

و اضطراباً بين جنبيه، وعندما يعجز الفنان عن معرفة ما يعتلج بين جنبيه من مشاعر يخفف عن نفسه بأن يفعل شيئاً ما نسميه التعبير عن ذاته، وهذا التعبير يعود عليه بالنفع على المستوى النفسي، فيخرجه من عالم الانفعال إلى عالم الفعل ،[1] وتعبير الفنان عن انفعاله يكون إما بالكلام أو بالصورة أو الصوت، وقد يكون التعبير موجهاً لشخص ما، وقد يكون هدفه التخلص من الضغوطات الانفعالية التي ترهق الفنان، وقد يكون الهدف إبلاغ الآخر بالأفكار التي شعر بها جراء انفعاله .

ب. التعبير الفني عملية معقدة :

إن عملية التعبير إذن ليست عملية بسيطة، بل إن الفنان الذى يقع تحت تأثير الانفعال الجمالي لا يقوم بمجرد النقل أو النسخ للعمل، سواء كان ذلك النسخ يتصل بالطبيعة أو من مخزون أفكاره، بل يعيش عملية تخمير معقدة ، يتم فيها الحوار بين الموضوعات الجمالية كمادة خامة ، وبين الانفعال، فيحدث التعديل، ليس في المادة فحسب، بل وفى الانفعال أيضاً، حتى يصير الانفعال جمالياً، والتعبير في الفن قد يكون عن طريق الصورة المعبرة ،كما أن الفن لا يعبر عن الوجدان بشكل فعلي بل يعبر عن الأفكار الخاصة بالوجدان .

ج. حقيقة التعبير الفني :

ويمكننا القول إن التعبير شيء ووصفه شيء آخر، فقولك أنا غاضب يعني أنك قد وصفت الانفعال، ولكن لا يعني تعبيرك عنه، لأن التعبير عن الغضب لا يلزمه الإشارة الصريحة إليه، فالتعبير غير محايد، في حين يكون الوصف محايداً، فالتعبير يفصح عن انفعالات محددة تجاه موضوعات محددة، وهذه الانفعالات تتداخل معها أمور كثيرة، في حين في الوصف يكون الهدف هو تحديد لما هو كائن بصرف النظر عن عواطف الفنان

[1] كولنجوود ، روبين جورج : مبادئ الفن ، مرجع سابق ، ص 196

ومشاعره. ولذا يكون الوصف متصفاً بالعمومية، والتجريد وعدم اللبس، في حين يكون التعبير منبثقاً من انفعالات الفنان.

فقد يظهر على شكل سباب لشخص مجهول، وقد تظهر على شكل زفرات، أو كلام غير مفهوم، وغير مناسب للحدث كالبربرة وغيره من أساليب التذمر، فالغاضب يفتقد لقواميس اللغة ليعبر تعبيراً جيداً عن غضبه، ولكن هذا يحدث في المواقف العادية وليس الفنية ، أما في الفن فعندما يريد شاعر ما أن يعبر عن غضبه ، فإنه يستخدم كلمات ومصطلحات محكمة ليوصل غضبه للآخرين .

إن الفنان الحق هو الفنان القادر على نقل التعبير عن الانفعالات المختلفة لشخصيات مفترضة من الواقع، وبطريقة يفهمها الآخرون، ليقول الناس بعد مشاهدة العرض المسرحي، أو سماع الموسيقا، او قراءة الرواية عبارة (نعم إنه التعبير المناسب للمرأة، ولسائق التكسي، ولذلك المصاب بمرض التوحد) فالفنان يحاول أن يعرض الصورة النمطية للتعبير عن الانفعال، فالفنان **{بسام كوسا}** عندما عبر عن انفعالات المتوحد في مسلسله المشهور: **{وراء الشمس}** أجاد في التعبير عن شخصية المتوحد في صورة نمطية رائعة جعلت كل منا يقول أنه ذاك المتوحد الموجود حقاً بيننا، فالتعبير الفني يهدف أساساً للوصول لرسم صورة نمطية لانفعال الناس في مواقفَ معينة.

إذا كان معنى الفن هو التعبير عن الانفعال ، فمعنى ذلك وجوب اتصاف الفنان بالإخلاص المطلق، وتحتم تمتعه بحرية مطلقة في الإفصاح عن انفعالاته ، ولكن السؤال الذي يبرز لنا هو هل كل الانفعالات صالحة للتعبير الفني بواسطة فنانين ؟

د. حقيقة الانفعال الفني :

أحياناً تحول طبيعة المادة الفنية بين الفنان وبين حرية اختياره لها، فعندما يكون العمل الفني رواية أو شعراً أو مسرحاً أو أي نوع من الأعمال الفنية التي تتطلب تعبيراً لفظياً لا

يتسنى للكاتب اختيار موضوعات انفعالاته بحرية تامة سواء كانت موضوعاته تلك تنتمي لفن الملهاة أو المأساة ، في حين الممثل يقرر سلفاً أي نوع من الانفعال يريد أن يقدمه لجمهوره [1].

إن أهم علامة للتمييز بين التعبير الفني الصحيح والتعبير الزائف هي قوة التعبير ذاته ووضوحه، ووفقاً لذلك يصبح الشخص الذي يعبر عن أي شيء ،على وعي تامٍ بما يعبر عنه، كما أنه ييسر للآخرين الوعي به، فشحوب الوجه والتلعثم ظاهرتان طبيعيتان تصاحبان الخوف، إلا أن هذا لا يعني أن يعي الشخص الذي يشحب لونه ويتلعثم ، إلى جانب إحساسه بالخوف الخاصية الدقيقة لانفعاله ، ومثله في ذلك لو كان في الإمكان حدوث الخوف ولا يظهر أعراض هذا الخوف ، والخلط بين هذين المعنيين لكلمة تعبير قد يؤدي بسهولة إلى نظرية جمالية مزيفة ، فالممثل البارع ليس هو الذي يجيد البكاء أمام الجمهور ، إنما الذي ينقل للجمهور الانفعالات التي حدثت له وجعلته يبكي، وبذلك يكون قادراً على نقل انفعالاته الحقيقية لهم ليكتشفوا انفعالات مشابهة لانفعالاته فيتأثروا بما تأثر به، فالممثل الحقيقي هو ذاك الذي يوضح لنا ما تعنيه الدموع له ولمشاهديه ، فالفنان لا يصرخ ولا يعتمد الضجيج ، والنغمة التي تثير الضجيج دون أن يكون لها معنى ما في النظام العام داخل اللحن، هي نغمة زائفة حقاً .

ويمكننا أن نرسم طبيعة الانفعال الفني من خلال عدة ملاحظات :

1. إن الانفعال الفني الحق هو نتيجة تضافر عدة عوامل داخلية وخارجية وتشابكها.
2. إن الانفعال الحق هو انفعال تلقائي غير متعمد، وهذه التلقائية ليست سوى استغراقاً تاماً في موضوع العمل، ويمكننا رصد قوتين تحولان دون التلقائية في العمل الفني وهما:

I. ابتذال المادة أو قدمها أو تفاهتها .

[1] كولنجوود ، روبين جورج : مبادئ الفن ، مرجع سابق ، ص 204 – 208 .

II. دخول الحسابات والتقدير.

3. الصفاء والوضوح: فالفنان القدير هو الفنان الذي يستطيع اقناعنا بالدوافع التي دفعته للبكاء، وليس الذي يستطيع البكاء.

هـ. الفن تعبير عن شخصية الفنان :

يمكننا القول إن أول نظرية أبرزت دور الانفعال في العمل الفني تعبيراً عن شخصية الفنان هي نظرية غوته في أوائل القرن التاسع عشر عندما صرح: أن شخصية الفنان هي كل شيء، فالفنان يعرض انفعالاته وأفكاره دون أي كبت، والكشف عن ذاتية الفنان من خلال عمله الإبداعي أصبح من السمات الرئيسية لفن القرن التاسع عشر، وقد كتب فيرون[1] : (إن تأثير شخصية الإنسان في عمله هي الأساس الوحيد الثابت لعلم الجمال كله)، فالعمل الفني في نظر فيرون يسجل استجابة الفنان الشخصية لحادث أو موضوع معين، وهذه الاستجابة ليست انفعالية فحسب، وإنما تشمل آراء الفنان وأفكاره فضلاً عن أحاسيسه، فكلما ازدادت عبقرية الفنان كشفت عن مزيد من الطاقة والفردية، فعندما نقول أن **{سيلفادور دالي}** صانع خبير، وأن **{هايدن}** مرح، و**{جست}** عاطفي، نعني بأن مجمل أعمالهما تتميز بهذه الخواص، وليس عملاً واحداً، فهايدن يدخل ببراعة عنصراً غير متوقع في كثير من أعماله الموسيقية، كما ان قصائد **{جست }** غارقة في الانفعال العاطفي ، ولا نشير إلى شخصياتهم في الواقع المعاش، فالشخصية الفنية هي طريقة عمل الفنان وأسلوبه الفني ، وكذلك شخصيته الحقيقية، ولكن على نحو أقل، ويربط فيرون العمل الفني بمنتجه فإذا كان العمل وضيعاً كان صانعه مثله وضيعاً، فالعمل لا يمكن أن يخرج إلى حيز الوجود إذا لم يكن هناك انسان ما وراءه يسم العمل بشخصيته الإبداعية فلا يمكن لأحدنا أن يقرأ فيكتور هوجو دون أن يضيف إلى إعجابه بنصه الأدبي إعجاباً

[1] حول نظرية فيرون انظر : ستولينيتز، جيروم : النقد الفني ، مرجع سابق ، ص 238

آخر هو إحساسه الإنساني واهتمامه بمشاكل البشرية ، وهذه أمور كان يتمتع بها فيكتور هوجو حقاً، فشخصية الإنسان الاجتماعية والنفسية وطريقة تعامله مع البشر تؤثر في أعماله الإبداعية خاصة الأعمال الإبداعية ذات الطابع الاجتماعي الإنساني، كروايتي أحدب نوتردام و البؤساء .

إلا أن هذه النظرية لاقت كثيراً من الصعوبات ، فقد نجد أن حالة الفنان النفسية قد تكون مختلفة كل الاختلاف عن تلك التي تتجسد في العمل ، فمن الممكن تماماً أن يكون الشخص الذي تتسم موسيقاه بالمرح مفتقراً لروح المرح في حياته الاجتماعية والشخصية، وقد يحيا شخص آخر حياة هادئة في حين شعره يتميز بالعمق الانفعالي، فمن أخطر الأمور أن ننسب لفنان بعض السمات انطلاقاً من أعماله ما لم يكن لدينا شواهد مستقلة عن ذلك من حياة الفنان ذاته ، كما أن محاولتنا الربط بين الفنان وعمله الإبداعي قد تثير اعتراضاً آخر من قبيل: إن العمل الفني يمكن أن يفسر على أنحاء مختلفة بل ومتباينة، فقد يرجع بعض النقاد استخدام أبي العلاء المعري لألفاظ جزلة في شعره إلى رغبة لديه في التعالي، وقد يرجعها البعض إلى عقدة نفسية أورثها له فقدانه لبصره ، وقد أرجعها أنا إلى رغبة منه في الحفاظ على الموروث العربي القديم وعدم اندثاره ، فلو قبلنا جميع التفسيرات، لتحتم علينا أن نعزو إلى الفنان عدداً هائلاً من سمات الشخصية المتباينة والمتناقضة .[1]

لقد كان لمفهوم شخصية الفنان من الوجهة التاريخية، أهميته بوصفه احتجاجاً على مظاهر الكبت والتقييد التي كانت موجودة في الفن الكلاسيكي الجديد، واتخذ هذا المفهوم نقطة من النقاط التي يتجمع فيها الرومانتيكيون حول فكرة الحرية الفنية وما زالت له فائدته من حيث أنه يذكرنا بضرورة تذوق كل فنان على أساس مزاياه الخاصة، ووجوب الامتناع عن إدراجه في قوالب محددة مقدماً، و من المؤكد أن هناك حالات للإدراك الجمالي نستطيع من خلالها الولوج إلى شخصية الفنان لنقدر فيها شخصيته، وذلك

[1] ستولينيتز ، جيروم :. النقد الفني ، مرجع سابق ، 239 – 240 .

عندما نألف العدد من الأعمال التي أبدعها الفنان نفسه، فإحساسنا بأعمال الشاعر والكاتب الساخر مُحَمَّد الماغوط يشعرنا بدعابته العميقة وإحساسه بهموم الناس، وقدرته الهائلة على النقد، والسؤال هل هو ساخر فعلاً ؟ ومع ذلك فإن فكرة شخصية الفنان قد تبدو مفيدة في تفسير بعض الحالات الخاصة لبعض الأعمال الفنية، إلا أنه لا يمكنها من الوجهة الفلسفية أن تتخذ أساساً لنظرية سليمة في الفن أو التجربة الجمالية، مما يعني أنها فكرة لا يمكن أن تستخدم بذاتها معياراً لتقديرهما، لأن ما يهمني في التجربة الجمالية هو التجربة الجمالية ذاتها، وليست شخصية الفنان .

3.أهمية التجربة الجمالية في التعبير الفني :

من أهم الركائز التي تنطلق منها النظرية الرومانتيكية في تفسير الخلق الفني هي التجربة الجمالية، على اعتبار أن هذه التجربة تنطوي دائماً على انفعال جمالي يحقق متعة بعيدة عن الغرض، كما تتميز التجربة الجمالية عند أتباع النظرية الرومانتيكية في أنها قادرة على كشف أفكار الفنان و انفعالاته، ذلك أن الانفعال أساسي للتذوق الجمالي، وهو ما نسعى إليه حين ننظر إلى الأشياء جمالياً، ففي التأمل الجمالي يتفتح المرء تماماً لاستقبال الشعور، ويكون انتباهنا مركزاً على الموضوع، وعندما نكتسب الشعور يكون شيئاً يمكن تذوقه، فالشعور الجمالي هو اكتمال التأمل ونجاحه واكتساب الانفعال و من ثم الوصول إلى التجربة الجمالية.[1]

إلا أن هذه النظرية لا قت كثيراً من الاعتراض من قبل نقاد ينكرون الدلالة الشعورية للموضوع حتى يغدو جمالياً و يهتمون بدلالة السطح الحسي و التنظيم الشكلي للموضوع، وتنصب تجربتهم تبعاً لذلك على النظام والتوازن، أو يصبحون على وعي بالارتباطات الرمزية للعمل، أكثر من تركيزهم على الانفعال ودوره في التجربة الجمالية، ويمكننا القول إن هؤلاء النقاد لم يكونوا منكرين لدور وأهمية الانفعال الذي يمكن أن يثار خلال التجربة الجمالية بالمطلق، ولكنهم كانوا يجادلون في دوره الحاسم في عملية إدراك

[1] ستولينيتز ، جيروم : النقد الفني ، مرجع سابق ، ص 267 .

الموضوع الجمالي، فهم لا يبدون اهتماماً بالانفعال أكثر من غيره من عناصر التجربة الفنية.

وفي هذه النقطة بالذات لا بد لنا من التنويه إلى أهمية الانفعالات في التجربة الجمالية ليست واحدة في كل المواقف، ومن خلال دراستنا لأهمية الانفعال في التجربة الفنية أن نميز بين نوعين من المواقف على الأقل يكون فيهما الانفعال خارجاً عن موضوع ما :

1. الموقف الأول : حين يكون شيء ما علامة على الانفعال أو عرضاً من أعراضه، فالدموع أو تقطيب الجبين قد تؤدي بنا إلى الظن بأن الشخص يشعر بانفعال، وقد يستدل عالم الفسيولوجيا على ذلك بقياس دقات قلبه أو إفرازه للأدرنالين، وفي هذه الحالات نستطيع فهم العلامة وتفسيرها تفسيراً صحيحاً دون أن نشعر نحن أنفسنا بالانفعال.
2. الموقف الثاني: هو ذلك الذي يكون فيه الموضوع سبباً للانفعال أو منبهاً له، فلا بد أن يثار الانفعال كفرحي بإمضاء شيك مصرفي، أو ارتباكي لانقطاع رباط الحذاء، وعندما نتعرض لهذه المنبهات نشعر بانفعال، ولكنا لا نشعر عندئذ بأن الانفعال كامن في الموضوع نفسه، فالمنبه يطلق الانفعال، ولكن المنبه ليس هو ذاته مصباً بالانفعال .

إن العلاقة بين الموضوع الجمالي وبين دلالته الشعورية ليست علاقة علامة أو سبب، وإنما هي علاقة أوثق بكثير ، لأن الموضوع الجمالي يجسد الانفعال بحيث كل ما علينا هو أن نتركه لنتذوق طعم هذا الانفعال، لأن الدلالة الشعورية للموضوع الجمالي تكون فريدة في نوعها ، فلما كان الانفعال كامناً في الموضوع ، ولما كان للموضوع طبيعته المميزة، فلا يمكن أن يحل أي رمز محل الآخر تماماً، فليس في استطاعة المرء أن يحصل من القطعة الموسيقية على التأثير ذاته التي تحدثه الأخبار السارة في الحياة اليومية ...، كما أن

انفعالاتنا تقاوم التصنيف إلى أنواع كالحب أو الغضب ، وهي الأنواع التي تعد على أحسن الفروض تقريبية تماماً، وأن عدم إدراك هذه الحقيقة هو التفسير الأساسي لما واجهته النظريات الانفعالية في الفن من معارضة، إلا أننا يجب أن لا نبالغ في اعتبار أن الانفعال الذي يثيره الموضوع الجمالي في تجربة الفنان الجمالي خاصية كامنة في الموضوع، وإذا أردنا أن نفعل ذلك علينا أن نجيب عن هذين الاعتراضين :

1. حين يكون هناك انفعال قد أثير بالفعل في التجربة الجمالية، فإن خصوم الانفعالية يرون أن هناك تبايناً هائلاً في نوع الانفعال الذي يحس به المشاهدون، مما يعني أن الانفعال نتيجة عارضة للإدراك الجمالي، وبالتالي لا يمكن أن يستخدم في تعريف التجربة الجمالية .
2. فإذا نجح صاحب النظرية الانفعالية أن يرد على هذا الاعتراض، فلزام عليه أن يفسر الاعتراض الثاني: كيف يمكن أن تتجسد الدلالة الشعورية في الموضوع، وتعجز مع ذلك عن التأثير في جميع المشاهدين ؟ وعندما يتضمن العمل الفني عدداً مهولاً من الانفعالات المختلفة، فإن المشاهد لا يستطيع المشاركة فيها جميعاً، ففي التراجيديا التي تصور التأثير المتبادل بين انفعالات مجموعة كبيرة من الشخصيات في آن واحد يعجز المدرك الشعور بكل هذه الانفعالات[1].

4. أهمية الانفعال في العمل الفني :

ذهب أنصار الاتجاه الرومانتيكي في محاولة تفسيرهم لحقيقة الفن إلى اعتباره إبداعاً انسانياً يصوغه ويقدمه الفنان في صورته الفنية، ولذلك فإنه لا يقدم العمل كما هو، بل يقدم التعبير الفني عن الانفعال الداخلي إزاء الموضوع، أي الانفعال الإستاطيقي تجاه الموضوع، ويمكننا القول إن هذا الاتجاه بهذا المعنى هو امتداد للمذهب الفلسفي المثالي كما

[1] ستولينيتز ، جيروم : النقد الفني ، مرجع سابق ، ص 274

صاغه باركلي، فالفن هو تصور وقدرة الذات على صياغة موضوعها الفني ، ومن جهة أخرى فإن الفن هو انتقال المشاعر من إنسان إلى آخر بواسطة التعبير الفني، وهذا هو ما اسماه تولستوي بالعدوى. فالفن في رأى تولستوي ليس توضيحاً لبعض الأفكار الغامضة المتعلقة بالجمال أو الله، وليس لعباً يفرّغ فيه الإنسان بعضاً من طاقاته ونشاطه المخزون، وليس تعبيراً عن مشاعر الإنسان بعلامات خارجية، وليس نتاجاً لموضوعات سارة فقط، و ليس لذة فحسب، بل هو وسيلة لتوحيد البشر بربطهم بعضهم ببعض بالمشاعر ذاتها ، ولا غنى عنه للحياة والتقدم نحو الوجود الأمثل للأفراد وللبشرية، ولا يمكننا القيام بهذه الرسالة باعتقادنا سوى بالتعبير الفني .

ويمكننا القول إن التعبير في عمل فني ما ينجم عن مجمل ذاك العمل، لا عن أحد عناصره، فهو ينتج عبر علاقة جدلية عميقة بين العناصر الحسية والعناصر المعنوية. فالعمل الفني حين نتلقاه، لا يكون منصبًّا على عنصر دون آخر، بل إن هذه العناصر لا يمكن أن توجد منفردة في ما يمكن تسميته بعمل فني ذي قيمة. فالوحدة التي تجمع كل هذه العناصر، هي التي تكون الجمال الفني في التعبير الكامل، كما أن وصف العمل الفني بأنه عمل تعبيري، يدلنا على وصف آخر لهذا العمل وهو القدرة على التوصيل، وقد نبهنا أرسطو من قبل على ذلك في نظريته عن المحاكاة، بقوله إن العمل الفني لا يكون كذلك إلا إذا انتقل من ذواتنا وخبرتنا، باعتبارنا منتجين للعمل إلى خبرة وذوات الآخرين باعتبارهم مستهلكين للعمل .

وفي الحق القول إن التعبير يمتح أهميته باعتباره المصدر الذي يمنح العمل وحدته، فالتعبير عن العمل الفني ليس مجرد عرض خارجي قد تلبّس بالعمل الفني، وإنما هو بمثابة مركز اشعاع تنتظم فيما حوله سائر مقوّمات العمل الفني، فليس التعبير ثمرة لمجموعة من التأثيرات المتلاحقة، وإنما هو (وحدة) تدرك لأول وهله وبطريقة مباشرة،[1] فالتعبير يشمل

[1] ابراهيم، زكريا: مشكلة الفن – مصدر سابق – ص 47.

الجانبين الحسّى، والمعنوي في العمل الفني، ويهتم بإبراز الانفعالات التي يريد إظهارها الفنان بصورة فنية .

وتبرز أهمية التعبير كذلك بارتباطه بالانفعال لا العقل، فالعمل الفني لا يحتاج لعمل العقل وتأملاته بقدر احتياجه لاختلاجات الفنان وانفعالاته بعد معايشته لواقعه وتأثير هذا الواقع عليه، فالتوترات التي يحدثها الواقع المعاش في مزاج الفنان وانفعالاته هي التي تشكل خبرته الفنية التي تتحول إلى صورة فنية، وليست رؤاه الفكرية وتأملاته النظرية، فالفن مرتبط بالمادة والانفعال كارتباط الرياضيات بالتجريد والعقل، ويذهب كثير من الباحثين إلى أن انفعال الفنان يكون مشوشاً في بدايته غير قادر على التعبير عنه، فيولد لديه حالة من العجز والضيق لا تلبث هذه الحالة التي تضايق الفنان أن ينبثق عنها لحظة جديدة هي حالة الإبداع الفني الذي يتجلى بالتعبير عن معاناة الفنان ومعايشته للانفعالات المنبثقة عن واقعه المعاش[1]، فالعملية الفنية تبدأ من خلال إثارة الفنان بموضوع معين، فيدخل الفنان في مرحلة التجربة الفنية، ويكون الفنان في هذه التجربة تحت ضغط ظروفه الخاصة وطاقاته وخبراته المختزنة في أعماقه، وظروف البيئة وطاقاتها من جهة أخرى، و تنتهي هذه التجربة بصياغة الفنان لانفعالاته المعبرة عن تجربته، ويمكننا أن نؤكد بحسب ديوي أن فعل التعبير الناتج عن التجربة الفنية هو بناء في الزمن، لا مجرد صدور مباشر أو انبثاق خالص عن تلك الدوافع أو الميول[2] .

رابعاً :الاتجاه الحدسي :

وهو اتجاه المثاليين الروحيين والحدسيين الذين يرون أن الفن رؤية حدسية يدرك من خلالها الفنان حقائق الأشياء دفعة واحدة وبطريقة حدسية خالصة ، فالفن عند هؤلاء هو

[1] روبين جورج كولنجوود :مبادئ الفن ، ترجمة : أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية للكتاب ، ص 142

[2] ديوى، جون : الفن خبرة ، مرجع سابق ، ص 112 .

تفسير للواقع من خلال العقل الحدسي الذي يشتغل على الصور الحسية ، لا العقل الذي يتعامل مع الأفكار، والحدس عندهم هو كشف حقيقي أصيل، فالفنان مستكشف لصور الطبيعة مثلما أن العالم مستكشف لحقائق وقوانين الطبيعة[1].

إن العمل الفني عند أصحاب هذا الاتجاه المثالي (كروتشه ، سارتر) ليس واقعة مادية تتجلى بلوحة مادية أو صوت كونشيرتو، إنما هو موضوع متخيل بعقل الفنان ، وما اللوحة أو الصوت إلا الجسم المادي الذي صب به الفنان فكرته، فزوده بالحياة بعد أن كان مادة لا حياة فيها ، ويستمد هذا الاتجاه قوته من المذهب الفلسفي المثالي الذي يقول بأن الأصل في المادة أنها فكر تعين على نحو ملموس، ومن ثم فنحن لا ندركها إلا كأفكار روحية متجاوزين تعينها الجسمي، فالفنان في هذا الاتجاه يلعب الدور الحاسم في اكتشاف طبيعة الفن، فلنتعرف عليه.

1.دور الفنان في إنتاج الفن :

يركز الاتجاه الحدسي في تصور الفن على دور الفنان المبدع الذي يأسهم في صياغة العمل الفني ، ولكن السؤال الذي ينبغي طرحه عن طبيعة الفنان وتكوينه وخصائصه وقدراته التخيلية التي تميزه عن غيره من الناس

يصف أحد الشعراء قصة وصوله لصياغة بيت للشعر وهو : لغة للجسد والورود ، فيقول: كنت أقف في ممر قطار يعبر مدينة صناعية، فرأيت منظراً مؤلفاً من فوهات المناجم وفتحاتها، وجبالاً صناعية وجروحاً صفراء غائرة في الأرض ، وكل شيء قد تحول وتغير بسبب تدخل الإنسان في الطبيعة، وقد ردد شخصٌ بجانبي الفكرة الكامنة في أعماق نفسي نفسها (كل ما هناك من صنع الإنسان) وفي هذه اللحظة ومض البيت الشعري

[1] كاسيرر، ارنست: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية ، ترجمة يوسف نجم ، دار الأندلس بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين ، بيروت ، نيويورك ، 1961 ، ص 251 ، 253.

في رأسي، من خلال النفور من قبح الحضارة الصناعية الجشعة ، والحنين إلى مجتمع أكثر إنسانية ، إلا أن هذه المعاني التي ولدت بيت الشعر ذاك بسيطة وموجودة عند كثير من الناس كذاك الرجل الذي ردد المعنى ذاته بلغة نثرية ، إلا أننا عند مقارنتنا بين نص الرجل الذي عبر فيه عن اشمئزازه من المنتجات الصناعية التي خربت البيئة ، وبين بيت الشعر، سنجد أن ملاحظة الرجل نثرية غير مضبوطة بقوالب شعرية ، وكذلك معانيه مباشرة ، أما الفنان فيتميز بإيقاعه ووزنه ومجازه ، ويدل على أن استجابة الشاعر للحدث كانت داخل وسيطه الشعري ، **فالفنان – سواء كان فناناً عظيماً أو مغموراً – هو الشخص الذي يتميز بالحساسية نحو الوسيط الذي يخلق فيه العمل الفني، وهذا ما يجعل لديه استعداد للخلق والإبداع بما لديه من خيال وخبرة وتجارب** ، وقد أكد بندتو كروتشه الفكرة القائلة إن المواهب الخلاقة لدى الفنان لا يمكن أن تنفصل عن الوسيط الذي يعمل فيه، لذلك لا معنى – بحسب كروتشه – لتذرع أديب أو موسيقي أو رسام ما، بحجة دعواهم انهم يمتلكون أفكاراً هامة ، لكنهم لا يجدون الكلمات أو الأنغام أو الألوان ليعبروا من خلالها عن أفكارهم ، فلا يوجد حدس دون تعبير يمثل الوسيط الفني له .[1]

ويمكننا القول إن عملية الخلق الفني عملية تحدث في خيال الفنان، وهي لا تحتاج إلى أي اتصال مع موضوعات فيزيائية كالبيانو أو قماش اللوحة أو كتلة الرخام ، أو إلى التعامل معها، ولكن السؤال الذي ينبثق من هذه الملاحظة ما هو دور الوسيط الفني في عملية الخلق الفني إذا ما تم حصر عملية الخلق بعملية تحدث داخل الفنان؟؟ ، يجيب أصحاب هذا الاتجاه أن الوسيط مهم لعملية الإبداع الفني، ولكي يكون الفنان فناناً عليه أن يتصف بالخبرة والمهارة في استخدام وسيطه الفني – (الرسام : الريشة والألوان) (النحات : الإزميل والرخام) (الشاعر: الكلمات والقوافي وموازين الشعر)، غير أن الوسيط يجب أن يصطبغ بصبغة باطنية، فالمرء لا يرسم بيديه بل بدماغه وخياله الذي

[1] ستولينز ، جيروم : النقد الفني ، مرجع سابق ، ص 153

يأخذه بعيداً في عوالم لا متناهية ، فعملية الإبداع الفني لا تبدأ بنثر الألوان على القماش، ودندنة الألحان على العود، بل إن العمل الفني يبدأ قبل ذلك بكثير: عندما يبدأ الحدس الفني يتبادر لذهن الفنان وخياله، أما عملية تجسيد الحدس في مادة فيزيائية معينة فلا علاقة لها بعملية الخلق الفني، التي تكون قد انتهت بخلق الفكرة لا بتجسيدها، فالذهني والروحي في الفن هو الحقيقي بحسب هذه النظرية المثالية الحدسية، وقد عبر عن هذا الاتجاه أحد المهندسين بقوله: إن البيت ومض في رأسي ، وقد استشهد أصحاب هذا الاتجاه بما حصل مع موتسارت حين ألف سيمفونية لكنه لم يدونها.[1]

2.حدود الحدس في عملية الإبداع الفني :

لا بد من التأكيد أن هذا الاتجاه يصيب الحقيقة عبر تأكيده على دور الفنان وخياله وعبقريته، وقدرته على الوصول للتراكيب الفنية، إلا أن تجاهله دور المادة في صياغة العمل الفني شكل عيباً في هذه النظرية، فنحن لا يمكننا صياغة لحن من مجرد أفكار وجدانية دون تدخل الصوت الذي تصدره آلات موسيقية، وكذلك الأمر في مختلف أنواع الفن التي يدخل فيها العنصر المادي جنباً إلى جنب مع العنصر الروحي، ليشكلا معاً وحدة العمل الفني ، وبالرغم من تأكيدنا على صحة الأطروحة التي تقول : إن العملية الخلاقة لا تكتمل دون تعاون واضح بين الفنان وخياله الجريء الواسع الأفق وبين وسيط مادي ، إلا أننا نصر على أن الخيال لوحده ليس كافياً في خلق العمل الفني، فالألفاظ والأبيات المتخيلة تظل ناقصة حتى تصبح وسطاً مادياً (قصيدة على بحر معين) ، كما أن الفنان عندما يكون أمام وسيطه المادي (العود وقطعة القماش و حجر الرخام ...) تتكشف له تفصيلات جديدة تكمل عمله الإبداعي ورؤيته التخيلية، يقول أحد الفنانين في ذلك : إنه لا يكفي الفنان أن ينتج الموسيقا فقط، بل هو بحاجة إلى أن يمر بتجربة الصوت مادياً قبل أن يقوم بعملية الإبداع، لأن انتقال الصوت إلى الأذن يبعث فيها نوعاً من

[1] ستولينز ، جيروم : النقد الفني ، مرجع سابق ، ص 153 – 154 .

النشوة ، ويذكر أن ناقداً أخذ يهنئ **{أوسكار وايلد}** لأنه ألبس فكرته أقاصيص طريفة ، فرد عليه وايلد : يعتقد البعض أن الأفكار تولد عارية، ما من أحد يريد أن يفهم أني أستطيع أن أفكر إلا على شكل أقاصيص، والنحات كذلك لا يبحث كيف يترجم فكرته بالرخام، بل هو يفكر بالرخام مباشرة، والمصور يفكر بالخطوط وبقع اللوان، كذلك فإن الشاعر يفكر بالكلمات والنغم ..[1]

إن السلبية التي يمنحها الاتجاه الحدسي للوسيط المادي لا تنطبق على وقائع الخلق الفني فحسب، بل تنتقل كذلك لتصورهم السلبي لطبيعة المادة، وهي تتمتع بالإيجابية وتحتل دوراً هاماً في عملية الإبداع الفني، فعندما يحاول الفنان نقل فكرته المتخيلة إلى الوسيط الخارجي، قد يجد أن المادة التي يشتغل عليها لا تصلح لتنفيذ فكرته، ذلك أن ما سمعه داخلياً قد لا يكون مناسباً ومطلوباً ، فقد يتأمل نحات ما صنع تمثال على هيئة ما، فيجد أن تركيبة عجينته لا تصلح لحمل هذا الثقل ، فيضطر لإعادة النظر في تصوره للعمل، ويعدل من خياله، فالوسيط المادي قد يعيق العملية الإبداعية وقد يعطي العملية اتجاها خلاقاً، فالألوان والأصوات غنية بالقيم الترابطية والتعبيرية التي يستطيع الفنان استغلالها، والألفاظ، وكما قال أحد النحاتين أنك كلما مضيت قدماً في النحت أوحى إليك الحجر ذاته بتحسينات تدخلها على تخطيطك الأول، ولو كنت حساساً للرسائل التي ينقلها إليك لعدلت تفصيلات في معينة أثناء عملك ، وفي بعض الأحيان قد تصل لإبداعك الفني باتباع ما توحي إليك به تلك العروق ، بعيداً عن ما فكرت فيه وأنت تصنع انموذجك من الصلصال ، مما يعني أن الوسيط يحمل في ثناياه مفاتيح تساعد الفنان على تكوين صورة العمل الفني المتكون والآخذ في التشكل، وأن استبعاده يأسهم في إبداع

[1] برتملي ، جان بحث في علم الجمال ، ص 175 .

عمل فني غير متكامل[1] ، فالمادة لا تنفصل عن الصورة في الفن ، ولعل هذا الاعتراض على معنى الفن أوجد اتجاهاً جديداً هو الاتجاه الظاهراتي .

خامساً :الاتجاه الظاهراتي :

1. الكشف عن الحقيقة بين الظاهرة الفنية والمنهج الفينومينولوجي :

هو اتجاه فلسفي يرجع إلى هوسرل الذي كتب فيه كثيراً على مدار حياته لتأصيله، ومن ثم لتطبيقه على مختلف مناحي الوقائع العلمية والإنسانية والفلسفية والاجتماعية، فغاية المنهج الفينومينولوجي في مراحلة المختلفة تقديم منهج يساعدنا على التفلسف.

إن هذا المنهج قيض له – من تلامذة هوسرل – من يطوره ويجعله مناسباً للتطبيق على دراسة الظاهرة الجمالية، انطلاقاً من أن الموضوعات جميعها هي خبرات تظهر للوعي، وبالتالي فإن الأعمال الفنية لا تخرج عن هذا المعنى باعتبارها ظواهر يمكن التعرف عليها فينومينولوجياً، يمكننا أن نسجل ملاحظة أولية على هذا المنهج وهي: المساواة بين الظواهر الفينومينولوجية (العلمية والإنسانية) والظواهر الجمالية، ذلك أن الظواهر الأولى يحكمها منهج دقيق، في حين الظواهر الجمالية هي رؤيا فنية ينسجها التأمل والشعور ويعضدها الخيال، بيد أن هذا التوجس سوف يزول عندما نعلم أن هوسرل نفسه قد لاحظ بعض التشابهات بين الرؤيا الفنية والرؤية العلمية .

ولعل أول ما نلاحظه من قرابة بين الفن والفينومينولوجيا هو خاصية الخبرة المباشرة بالأشياء التي تميز كل منهما، فالمبدأ المحرك للفينومينولوجيا هو تنقيح وإعادة النظر في المعاني بواسطة الرجوع إلى الأشياء ذاتها في براءتها الأولى ، وكأننا نراها لأول مرة، ليهبها المعنى وذلك من خلال خبرتنا الأولى وتعليق الحكم ، وعلى الطرف المقابل فإننا نجد أن الفن يسلك سبيله على نحو مماثل، فالفن يهب الأشياء معنى من خلال تلك الصورة

[1] ستولينز ، جيروم : النقد الفني ، مرجع سابق ، ص 156 .

الفنية التي يهبها لمعطيات الأشياء، وهو يكشف لنا الأشياء في بداهتها وكأننا نراها للمرة الأولى، وبالتالي يكشف لنا بشكل عياني محسوس وممتلئ عن وجودنا الذي نكون قد شعرنا به من قبل، وقد لاحظ **{أورتيجيا جاسيت }** هذه الخاصية المميزة للفن في رؤيته للأشياء والنفاذ إلى باطنها، فالفن في رؤيته هذه يكون أشبه بإشارات لغة معبرة ، لغة لا تكون وظيفتها أن تخبرنا عن الأشياء، بل ان تقدم لنا الأشياء ذاتها، وليس كما تبدو لنا كما يفعل العلماء .

كذلك فإن الفن والفينومينولوجيا يبتغيان المعرفة من خلال كبح ذاتي يتم فيه تعليق الصورة التي تبدو عليها الأشياء في حياتنا اليومية، باعتبارها مرتبطة بإرادتنا ومصالحنا، وهي مرحلة تعرف في المنهج الفينومينولوجي بمرحلة الأبوخية (تعليق الحكم)، وفي الفن تعرف بمرحلة اللامبالاة أو النزاهة، وقد لاحظ هوسرل نفسه هذا التشابه الوثيق بين الكبح الذاتي الفني والفينومينولوجي.

لقد رأى هوسرل أن الإدراك الجمالي يمدنا بمثال جيد على إمكانية إجراء الأفعال التحييدية، التي من خلالها يتم تحييد مظهر الموضوع الواقعي، ففي الإدراك الجمالي يحدث نمط خاص من الأفعال التحييدية للإدراك الحسي العادي الذي يكون فيه الوعي متجهاً نحو موضوع واقعي، وتكون الموضوعات القصدية المناظرة لأفعال الإدراك الحسي بمثابة حشد من المظاهر التي من خلالها يظهر هذا الموضوع الواقعي لأفعال الإدراك الحسي.

وهذا يعني باختصار أن الإدراك الحسي يضع موضوعه بوصفه واقعياً، أما في حالة الإدراك الجمالي للوحة على سبيل المثال فإن تعديلاً ما سيطرأ على الإدراك الحسي العادي، حيث أن الإدراك الجمالي لا يصبح متجهاً نحو موضوع واقعي، وبالتالي لا يصبح الموضوع القصدي هو مظهر الموضوع الواقعي الذي يكون مناظراً لفعل الإدراك الحسي، فالموضوع القصدي هنا يكون محايداً من جهة الواقع أو اللاواقع ، فهو يكون مرتبطاً بأفعال الإدراك الجمالي التي تضعه بوصفه موضوعاً محايداً .

كذلك هناك علاقة وثيقة بين الفن والفينومينولوجيا فيما يتعلق بالماهيات، ذلك أن الفن وخصوصاً الشعر يزودنا بعيانات ماهوية نتوصل إليها عن طريق المنهج الفينومينولوجي ، والحقيقة أن عملية استخلاص الماهيات من الوقائع في الفينومينولوجيا تشبه إلى حد ما تلك العملية التي يقوم بها الفنان حين يستبصر المعنى أو الماهية في الواقعة المعطاة لخبرته عن طريق الخيال، كذلك فإن أهم ما يميز الفن أنه – شأنه شأن الفينومينولوجيا – لا يلجأ إلى عملية استقراء أو استدلال في استخلاص المعنى أو الماهية ،بل هو يقدمها لنا بشكل عياني في الفردي أو الجزئي، وكل ما هنالك أن الفن يلمح والفينومينولوجيا تصرح .

ويمكن أن نضيف إلى ذلك خاصية أخرى مميزة لمنهج الفينومينولوجيا وللرؤية الفنية، وهي خاصية التأسيس، فإذا كان القصد في الفينومينولوجيا يتميز بأنه يؤسس موضوعه من مادة معطاة، ويضفي عليه المعنى أو الدلالة، فإن النشاط الفني في جوهره نوع من الخلق أو التكوين، لا بمعنى التركيب ولا بمعنى الخلق من العدم، وإنما بمعنى التأسيس لظاهرة أو موضوع جمالي من خلال مادة أو وسائط مادية متاحة، بل إن الإدراك الجمالي للمتذوق ينطوي أيضاً على فعل تأسيسي أو فعل إبداعي مشارك للفنان.

ومن هذه الوجوه العديدة للقرابة بين منهج الفينومينولوجيا ومنهج الفن أو مسلكه وأسلوبه في رؤية الأشياء، ويتضح لنا لماذا كان لقاء الفينومينولوجيا بالفن لقاء خصباً.

2. التفسير الفينومينولوجي للتذوق الجمالي :

رفضت الإستيطيقا الفينومينولوجية التفسيرات الميتافيزيقة للفن، وكذلك التفسير النقدي الكانطي والديالكتيكي الماركسي، كما أنها رفضت الحدس التأملي عند كل من برغسون وشوبنهاور وكروتشه، والاتجاه البراغماتي في تفسير الخبرة الجمالية، على أعتبار أن كل

واحد من هذه الاتجاهات حاول تفسير الجميل من خلال الصورة النسقية للعالم التي رسمها خيال الفيلسوف وتأملاته.

فكل من هذه الرؤى انطلق من وجهة نظر أو فروض مسبقة، فهي بدلاً من تشاهد المعنى في الخبرة فقد فرضت المعنى على الخبرة، لكن خطأ هذه التفسيرات لا يعني أنها تخلو من الاستبصارات القوية التي تمتلكها تحليلات كانط الجمالية، و التي حولت مسار البحث في الخبرة الجمالية من النظرة التجريبية للموضوع الجميل إلى البحث في دراسة الشعور نفسه أو الأثر الذي يحدثه الموضوع في النفس، ولا نستطيع إنكار ما قدمه شوبنهاور في إبراز البعد الميتافيزيقي للفن والخبرة الجمالية باعتبارها تنطوي على أسلوب للكشف الحدسي عن الحقيقة التي تكمن في عالم الظواهر، وهذا يعني أن هذه الاتجاهات ليست مرفوضة من وجهة النظر الجمالية الفينومينولوجية من حيث مضمونها، إنما من حيث عدم اتباعها للمنهج الدقيق، فالفينومينولوجيا تحاول إبراز الجانب الميتافيزيقي ولكن ليس على أسس ميتافيزيقية كما فعل شوبنهاور، إنما على ما يمكن أن يشاهد في الخبرة، وفي الخبرة فقط، وعلى ذلك فإن رفض الإستيطيقا الفينومينولوجية لهذه الاتجاهات لا يعني دحضها، لأنها وفق منهجها يجب عليها أن تضع كل هذه الرؤى بين قوسين وتبدأ من جديد بمنهج محايد في وصف الخبرة الجمالية .[1]

إن الإستيطيقا عند أصحاب المنزع الفينومينولوجي يُراد لها أن تكون إستيطيقا تجريبية وفسيولوجية[2] في مقابل الإستيطيقا التأملية ومدارس التحليل النفسي التي تقوم على

---

[1] توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت ، طبعة أولى ، 1992 ، ص 61 – 65 .

[2] يرجع هذا الاتجاه إلى تيودور فخنر الذي عمل على تأسيس استيطيقا تجريبية وفسيولوجية ، وقد تم بفضل هذا الاتجاه إجراء تجارب فيولوجية لقياس أفضل الاستجابات الجمالية من أمثال تجارب إدوارد بولو لدراسة أنماط الاستجابة للون ، وتجارب ماير لدراسة أنماط الاستجابة للموسيقا ، أنظر :

توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، مرجع سابق ، ص 66

نظريات عامة وفروض فلسفية، أو تعميمات لتجارب جمالية، إن التحليل الفينومينولوجي يريد الوصول إلى حقيقة الخبرة .

تنطلق الإستيطيقا الفينومينولوجية في تحليلها لطبيعة الجمال من مسلمة واضحة وهي: أن الجمال مشروط بشرطين هما :

1. وجود أعمال فنية .
2. وجود خبرة جمالية بهذه الأعمال الفنية .

وإذا اختل أحد الشرطين فهذا يعني عدم حصول تذوق جمالي .

إن الفينومينولوجيين يسلمون بأن الخبرة الجمالية تحدث في عالم ثقافي ما ،ونحن نتعلم كيفية التعرف عليها من خلال العالم الثقافي الذي نحيا فيه، كما أنهم يعتقدون أن الأعمال الفنية كنتاجات ثقافية تختلف باختلاف الثقافات في العصور المختلفة، بل وفي العصر الواحد، بل أن كل عمل فني بمفرده يمر بتحولات، فقد يتألق في فترة لأسباب تاريخية وثقافية معينة ، وقد يذوي في مرحلة أخرى عندما يعدم أولئك الذين يقدرونه حق التقدير، وكل هذه الاختلافات والتحولات تكون نتيجة لتحولات تحدث في نمط الرؤية في عصر معين، إلا أن الفينومينولوجيين لا يرون في هذه الحقائق مبرراً لاعتناق النزعة التاريخية أو اتخاذ المنظور النسبي ، ذلك أن تاريخية العمل لا تتضمن أي نسبية مقوضة لفن ماهوي، ذلك أن هذه الماهيات تكشف عن نفسها تاريخياً دون أن تكون منسوبة إلى التاريخ ، ففهم العمل الفني الواحد أو عدم فهمه في مرحلة ثانية لا يعني نسبية قيمة العمل ،وإنما يعني أن العمل قد تجلى في تفسيرات خاطئة ، وهذا يعني أن العمل يظل منتظر أولئك الذين يستطيعون فهمه ويكشفون عن حقيقته .

إن الصيغة الفينومينولوجية العامة التي تقول بأن كل وعي يكون وعياً بشيء ما، سوف تعني بالنسبة لعلم الجمال الفينومينولوجي: أن كل خبرة جمالية هي خبرة بموضوع جمالي

ما، لذلك فإن كل بحث جمالي فينومينولوجي يحاول أن يصف ماهية ذلك الكيان الذي يكون معطى لخبرتنا الجمالية ، وهو العمل الفني، وعلى هذا الأساس يمكن أن نستخلص ما هو عام من خلال العناصر المتشابهة في الأعمال الفنية العديدة المتنوعة، ومن خلال البحث الماهوي الذي لا يتأسس من خلال تعميم استقرائي أو استدلالي، إنما يمكن فقط أن يستعين بأمثلة فردية يستبصر فيها الماهيات التي تدرك بشكل عياني، و يقتصر على البحث الماهوي، وبعد ذلك يقوم بالمناظرة بين هذه التجارب الفردية دون أن يتورط بإجراء تصنيفات تعسفية قائمة على رؤية مسبقة كبعض التصنيفات التي تقسم الفنون إلى فنون صغرى وفنون عليا، فالإستيطيقا الفينومينولوجية لا تستند في تمييزها للفنون إلا على تحليل وصفي لما يكون معطى في خبرتنا بالأعمال الفنية .[1]

كذلك تناهض الإستيطيقا الفينومينولوجية النزعة الذاتية النسبية النفسانية ؛ لأن المتعة الجمالية وما تشتمل عليه من لذة وانفعالات وخبرات سارة ليست شرطاً للحكم على الجميل كما يذهب هؤلاء ، لأن الخبرة الجمالية ليست عملية ذاتية نفسية تهدف إلى إثارة متعنا، وإنما هذه المتعة هي التي تنشأ نتيجة هذه الخبرة بالموضوع الجميل، وهي توصف على أساس من ماهية خبرتنا بالموضوع الجميل ذاته، ومن هنا فقد اختلف مفهوم المتعة الجمالية في الإستيطيقا الفينومينولوجية عن نظيره في الاتجاه النفسي .

إن المتعة الجمالية الفينومينولوجية تتميز بتركيزها الحسي على موضوعها، وأنها على الضد من المتع غير الجمالية تنطوي على نسيان أو إغفال ما يتعلق بذاتية الفرد وانفعاله الخاص، فالمتعة الجمالية الفينومينولوجية هي كما التي وصفها كانط تحتوي على خاصية النزاهة والحياد وتتجرد من المصلحة والأنانية، بيد أنه وإن كانت الإستيطيقا الفينومينولوجية لا تنظر إلى الموضوع الجمالي من خلال متعتنا، فإن ذلك لا يعني أنها تريد أن تفهم الموضوع الجمالي من خلال منظور موضوعي للجميل،كما لو كان الجميل مفهوماً عقلياً

[1] توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، مرجع سابق ، ص 68 – 69

أو فكرة مجردة يمكن تصنيفها وفقاً لشروط موضوعية في مقولات من قبيل الجليل والجذاب والسامي .. فالجميل لا يمكن فهمه بشكل سابق على فهم الموضوع الجمالي نفسه، وإلا فإننا سوف نتورط في تعريفات دوغمائية ، فتحديد الجميل وفقاً لخاصية معينة أو عدة خواص سوف يكون أمراً تعسفياً، لأن هذه الخصائص قد تكون مميزة لعمل أو أعمال فنية بعينها دون غيرها ، وعلاوة على ذلك، فإن مفهوم الجميل قد يتسع ليشمل موضوعات دخيلة على مجال الموضوع الجمالي، فالفعل الأخلاقي أو البرهان المنطقي قد يكون جميلاً، إذن فالاستيطقي لا يفهم ابتداءً من الجميل كمناقض للقبيح، لأن القبيح ذاته قد يكون موضوعاً إستيطيقياً أي موضوعاً معطىً بطريقة إستيطيقية من خلال عمل فني ما. فالإستيطيقا الفينومينولوجية لا تلجأ إلى فكرة الجمال كنقطة بداية للبحث الاستيطيقي كما تفعل الإستيطيقا التقليدية المليئة بفلسفة الفن وآراء الفلاسفة المبنية على أساس التأمل الفلسفي المرفوض فينومينولوجياً، فنحن نتعرف على الجميل من خلال ماهيته ووصف هذه الماهية ومدى قدرته على إثارة المتعة الخالية من المصلحة [1].



لوحة ديرر(الفارس و الموت والشيطان)
صورة رقم (9)

إن معرفة طبيعة الجميل تكون مؤسسة على الموضوع الحسي فقط، وإن العالم هو مجرد ظواهر مادية ولا وجود – كما اعتقد كانط – للشيء في ذاته، والعمل الفني عند أصحاب هذا الاتجاه هو مجموع المظاهر الخارجية التي يرتبها الفنان على نحو يجعلها تفي بشروط معينة من خلال بنيات تركيبية من مظاهر خارجية حسية، فهذا المذهب يحصر الفن والعمل الفني في دائرة المعطى الحسي، ويحظر علينا مشاهدة شيء مخبأ وراءه، فالعمل الفني عند أصحاب هذا الاتجاه ليس الشيء المادي

[1] توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، مرجع سابق ، ص 74 – 75

ذاته، إنما هو تلك المساحة التي يدرك من خلالها المتلقي الموضوع المعطى بحسب خبرته المباشر، ولكي نفهم هذه المسألة يضرب لنا هوسرل المثال التالي : لو نظر متلقي إلى لوحة ديرر المسماة (الفارس و الموت والشيطان)، هنا نجد أن الموضوع القصدي المناظر لإدراكنا الحسي العادي للوحة هو ذلك الرسم المنقوش بوصفه شيئاً، أي هذه اللوحة بوصفها وثيقة منقوشة، كذلك نستطيع أن نميز خلال وعينا الإدراكي تلك الخطوط السوداء التي من خلالها تظهر لنا الأشكال الصغيرة المرسومة كالفارس الذي يمتطي الجواد والشيطان، أما في حالة الإدراك الجمالي فإننا لا نلتفت إلى هذا كله، وإنما نركز انتباهنا على ما يكون مصوراً في اللوحة أي على تلك الموضوعات الواقعية المصورة، أي أننا نشاهد وقائع ليس لها وجود واقعي متحقق في الخارج على غرار وجود الخطوط ونسيج اللوحة، والأشياء المرسومة هي وقائع مصورة فحسب هي موضوعات لإدراكنا الجمالي لا تظهر لنا بوصفها وجوداً ما ، ولكن هذا الوجود –كما يقول هوسرل – هو شبه وجود أي أن وجودها ليس من لحم ودم، فهو لا يطغى على مصالحنا، إنه وجود منزه عن الأغراض والمصالح .[1]

إن المادة عند أصحاب هذا الاتجاه ليست جزءاً أساسياً من العمل الفني ،لأن المادة الواحدة قد تمنح المتلقي أكثر من موضوع فني إذا ما كانت تجربة للفنان عميقة ، وهذا يتوقف أيضاً على قدرة المتلقي على صنع موضوعه الجمالي الخاص به، فأصحاب هذا الاتجاه بهذا المعنى يفرقون بين مكونات التجربة الجمالية على هذا النحو:

1. المادة المشكلة للعمل الفني ، وهي الخطوط والقماش والألوان ...
2. والموضوع الفني المتجسد في عقل المتلقي والفنان ، وهو ليس نسخ طبق الأصل عن العنصر الأول ، إنما يعاد تشكيله بحسب العنصر الثالث .

[1] توفيق ، سعيد : الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، مرجع سابق ، ص 59

3. التجربة: لو تخيلنا مشاهدة شخصين للوحة فنية واحدة، لكان لكل منهما تجربته وإحساسه الخاص به ،والذي قد لا يكون متطابقاً مع الآخر، مما يعني أن موضوعاً واحداً قد يؤدي إلى آلاف الحدوس الجمالية، وهذا يعني أن الماهية الجمالية بذاتها غير موجودة، إلا أننا نصل إليها عبر تجربتنا الجمالية كما يظهر لنا في وعينا الفينومينولوجي .

سادساً :الاتجاه اللغوي :

لن نفصل في هذا الاتجاه كثيراً ، إلا أننا سنذكر أهم النتائج التي توصل إليها أصحابه :

- جعل أصحاب هذا الاتجاه التجربة الجمالية تجربة مؤجلة إلى ما بعد النقاش حول العمل الفني، وليس عند مشاهدة العمل الفني ذاته أو سماعه ، وبالتالي يمكن القول بأن العمل الفني هو كل عمل يبقى منه في الوعي شيء يدور حوله النقاش الذي فيه تستعمل عبارات وكلمات تحرك في داخلنا وجداناً جمالياً .
- تقاس جودة العمل الفني أو رداءته بقدرته أو عدم قدرته على جعل المشاهدين قادرين على التحدث عنه، و صياغة عبارات تخاطب الوجدان ، ومن ثم تستطيع هذه الكلمات أن تحرك فينا نحوه شعوراً جمالياً .
- إن أصحاب هذا الاتجاه يفرقون في العبارات بين :

1. **عبارات إشارية** : تتناول الوجود الخارجي للعمل الفني كشيء من الأشياء ، وهي دالة على الجانب المادي والصنعي في العمل .
2. **عبارات وجدانية:** تتناول الوجود الباطن للعمل الفني، فتكون هذه العبارات دالة على ما في العمل من موضوع جمالي متمثل في الرؤية الجمالية .

- هذا يعني أن للعمل الفني جانبان :

1. **جانب مادي** : يعبر عن الأساس المادي للعمل الفني .

2. **جانب جمالي** يستهدف الجانب الجمالي في العمل الفني ،.

- إن التذوق الجمالي للعمل الفني هو أمر مؤجل إلى ما بعد التفسير والتقييم والنقد، فالتذوق الجمالي عند أصحاب هذا الاتجاه غير مباشر .

سابعاً :الاتجاه الجمالي :

يذهب أنصار هذا الاتجاه إلى أن الفن بمعناه الواسع هو نشاط بشري يؤدى بحرفية عالية أو يأسهم في إنتاج أدوات وأشياء تتميز في صناعتها بالبراعة والاتقان، إلا أن هذا التعريف للفن سيجعلنا نُدِخل في إطار الإنتاج الفني كل إنتاج يتميز بالمهارة بغض النظر عن كونه طبخاً أو رياضة أو أعمال بناء أو حتى جريمة متقنة كانت حصيلتها قتل أبرياء وسرقة بنوك، طالما أنها نُفذت بمهارة وحرفية عالية، ولعل تعريف الفن بهذا المعنى يجعلنا نوسع من نطاق الفن فتغدو مواد نستهلكها يومياً وأدوات نستعملها باستمرار محل عناية فنية وتأمل جمالي، وخروجاً من هذا المأزق عمد المهتمون بالاتجاه الجمالي ، إلى حصر الأعمال الفنية بالجهود البشرية المنتجة لأشياء تمتلك طرافة جمالية وبعداً جمالياً يولد المتعة الجمالية في مشاهدته، إلا أن هذا الحصر سيجعلنا ندرج الأشياء السابقة نفسها طالما أنها ولدت في أنفسنا متعة خالية من المصلحة، فمن منا لا يستمتع بمهارات ميسي أو بيليه أو رونالدو في كرة القدم ؟كما انتشرت على وسائل الاتصال تصوير أطباق المندي للاستمتاع بصورتها لا بمذاقها، وأصبح بعض الناس يستمتعون بأشكال السيارات والأكواب والصحون ... فهل هذه الأشياء تندرج في عالم الفن فقط لكونها تخلق حالة رضا واستمتاع بشكلها ؟

ومن أجل تحديد أدق لمفهوم الفن، أكد أنصار هذا الاتجاه على أنواع النشاط المتقن في مجالات محددة سميت بالفنون الجمالية كالتصوير والموسيقا والأدب والرقص، إلا أن هذا الرأي سيواجه أيضاً، برأي بعض النقاد: إن الذين يحضرون عملاً مسرحياً أو ينتهون من قراءة رواية، قد يحكمون على هذا العمل بالسخافة وعدم الاتقان وبالتالي أنها ليست

أعمالاً فنية، والمقصود هنا أن هذه الأعمال لم تكن بالجودة والمهارة الكافيتين و اللازمتين، والتي تجعل منها أعمالاً فنية، لأن هذه الأعمال تفتقر إلى الشكل والمضمون المطلوبين للعمل الفني .

إن هذا التنويه الأخير يجعلنا نؤكد على أربعة شروط يجب أن يحققها العمل الإنساني حتى يغدو عملاً فنياً :

1. **أولها : الإتقان .**
2. **ثانيها : الانتماء لميدان الفنون الجميلة .**
3. **ثالثها : خلق حالة جمالية عند المتلقي .**
4. **رابعها : الالتزام بقواعد الفنون الجميلة من حيث المضمون والشكل .**

إلا أننا إذا أردنا إثارة الاعتراض الذي كنا قد نوهنا إليه سابقاً وهو أن كثيراً من الأشياء المفيدة للإنسان كالسيارات والأكواب وأشكال الأبواب وحركات اللاعبين في الملاعب تتصف بقيمة جمالية ولا تنتمي للفنون الجميلة ، كما أننا نضع في متاحف الفن موضوعات كانت تخدم موضوعات غير جمالية ، كالأواني والتمائم والرماح ، فهل تعد هذه موضوعات جمالية ؟

يجيب أنصار هذه النظرية بالقول : إذا تميزت الموضوعات المفيدة بجاذبية إدراكية فإنها تعد فناً جميلاً، غير أن اللوحات والسيمفونيات والقصائد لها مزايا إستطيقية إلى درجة ملحوظة بالإضافة إلى أن موضوعاتها لا تستخدم إلا لأغراض جمالية فقط ، أما الموضوعات الأخرى الجمالية فلم تصنع لأجل خلق متعة استطيقية إلا بالعرض ، فالقطار الذي لا يسير والثوب الذي لا يريحنا في ملمسه مهما بلغا من جمال أخاذ ، فإن صانعهما يكون قد أخفق في صناعتهما ، كما أن الذهب مهما بلغ من قيمة فنية عالية ، إلا أنه إذا اقتني كمستودع للقيمة الاقتصادية فإنه سيفقد قيمته الجمالية باعتباره مولداً ومنتجاً لها

. أما الفنان فمقصده الأساسي هو إنتاج القيمة الجمالية مع وجود مقاصد أخرى كالشهرة وجلب المال أو التنفيس عن رغبة انفعالية كتلك التي عالجناها في النظرية الانفعالية ، وقد يكون من مقاصده أيضاً إصلاح مشكلة تكنيكية في الوسيط الفني ، وبهذا المعنى فإن قيمة جمالية ما لقطعة فنية يجب أن تراعي بالإضافة إلى اتصافها بالمواصفات الشكلية التي يتمتع بها المضمون الفني، كذلك فإنها يجب أن تكشف سيكولوجياً عن نفسية الفنان في مقاصده الجمالية ، فالرغبة في إحداث تأثير جمالي ملائم هي المقصد الأساسي للفنان في إنتاجه .

الفصل الرابع

الجمال و الفن وصلتهما بالمعارف الأخرى

تمهيد :

إن الكلمتين {جميل وجمال} في الاستخدام العامي والدارج على اللوحة الجميلة كدلالتها على البرهان الجميل واللعبة الجميلة والحذاء الجميل، تعبران عن إعجابٍ بالشيء، بغض النظر عن كون الشيء استيطيقي أو رياضي أو نفسي، أو فكري ...، كما أننا نحكم بالجمال عند افتتان حواسنا، كوصفنا لشريحة لحم أو شرابٍ منعش بأنه جميل، وأحياناً نطلق الحكم بالجمال على دقة الصنعة كساعة جميلة، أو حاسوب جميل.. كما أننا نطلقه أحياناً أخرى على المرأة عندما تكون مشتهاة من الناحية الجنسية ، واليوم الجميل هو اليوم الذي يناسب رغبتنا سواء بالعمل أو النزهة، وأحياناً ننظر لعيني الفأر اللامعتين نظرة جمالية، وقد درج كثير من فلاسفة اليونان على المزج بين معنى الجمال ومعنى الخير، فالرجل يكون جميلاً لا بمنظره ، ولكن بأخلاقه؛ لذلك لا يوجد علاقة استيطيقية بين من وصفناه بالجمال وبين كثير من الأوصاف السابقة ، وقد يقرن جمال الشيء بتمامه كالخير، فلكل شيء في الوجود خيرٌ ما هو مصدر جماله، فقد نُظر لجمال الزوجة في عصر ما على أنها تبعث السرور في قلب زوجها، وهذا ما يسمح لنا بتناول العلاقة بين علم الأخلاق وعلم الجمال باعتبارهما قيمتين تستمدان وجودهما من العالم المعياري.

ومن خلال الحديث عن القيم من الناحية الفلسفية، فهل ثمة علاقة بين قيمة الجمال والفلسفة، وهل يندرج مبحث الجمال ضمن المباحث الفلسفية، أم أنه أقرب للدراسات النفسية، وليس من الوجود المادي ؟

سنحاول في هذا الفصل أن نسلط الضوء على معنى الجمال ومعنى الفن، من خلال البحث في علاقتهما مع المباحث الأخرى ، لنرسم تخوم كل مبحث منهما وحدوده، ولذلك سنقسم البحث في علاقات علم الجمال مع بقية المعارف التي قد تتعلق بها أولاً، ومن ثم سننتقل لدراسة المباحث المعرفية التي قد تتشاكل مع الفنون الأخرى ثانياً.

أولاً : علاقة علم الجمال ببقية العلوم :

1. العلاقة بين علم الجمال والفن وعلم الأخلاق

غالباً ما تُثار مسألة العلاقة بين علم الجمال وعلم الأخلاق في إطار مناقشة السؤال الآتي هل يجب أن يكون الفن في خدمة الأخلاق، أم أنه يجب أن يتخلى عنه، أم من الجائز الجمع بين الدعوة الأخلاقية والجمال الفني ؟ وهل يكفي أن تكون فناناً جيداً حتى تكون رجلاً أخلاقياً ؟

لقد طرد أفلاطون الشعراء من جمهوريته ، كما يوجد من بين الفنون ما يدعو للإباحية كالرقص أو التصوير، أو المسرح ، فهل يوجد في الفن مبادئ لاأخلاقية تنمو في جميع الفنون ؟

إن أخلاقية الرقص تعتمد على نيات الراقصين ، كما يوجد رقص في أكثر الفنون رقياً وهو فن الباليه، ثم ما هو الخطر الذي يتهدد الأخلاق العامة نتيجة مشاهدة أعمال كبار المصورين، أو مسرح شكسبير مثلاً ، وهل علينا أن نساوي بين جميع الفنون ؟ أم أن علينا فحص الفن لنرى مقدار بعده عن الجانب الأخلاقي أو قربه منه .

يذهب بعض الباحثين إلى أن الأخلاق يمكن أن تفيد من الفن، وأن تتخذه شريكاً لها في تربية النشء، مع مراعاة بعض الاحتياطات الضرورية ، فالإنسان هو الذي يحدد القيم التي يريدها من الأعمال الفنية ، فهل من المطلوب منا أن نمنع حفلات الباليه لأن بعض المراهقين و الشواذ يدخلون لغايات أخرى، فأخلاقية الفن أو لا أخلاقيته تعود

للمتلقي الجمالي وليس لطبيعة الفن نفسه، صحيح أن بعض الفنون لا يمكن أن تقرأ إلا على نحو أخلاقي كأعمال شكسبير وفيكتور هيجو، و لكن بعض الأعمال الفنية لا يمكن أن تُفهم إلا على نحو لا أخلاقي كاللوحات والأعمال الإباحية، بيد أنه يمكننا أن نتلمس بعداً أخلاقياً في جميع صنوف الفنون، فيمكننا الحديث عن تهذيب للنفس يحدثه سماعنا للموسيقا أو للشعر ،أو مشاهدتنا للمسرح، كما أن الأخلاقية الشخصية للهاوي عنصر له دخل كبير في الأثر الذي يتركه العمل الجمالي في الفرد ، فالعمل الفني هو قابل للقراءة الراقية كما أنه عرضة للدنس، كل ذلك بحسب ميول المتلقي وقابليته لنوع القراءة التي يريد .

ولكن لا بد من التنويه أن من شروط النظر الجمالي –كما حددها كانط من قبل وأصبحت بروتوكولاً جمالياً – هي براءة المتلقي من المصلحة ، أو الإشباع الحسي ، فلا فرق عند المتلقي الجمالي الحقيقي بين امرأة خلعت ملابسها وبين قديسة تصلي في محرابها، لأن هذا المتلقي ينظر لخصائص الخطوط والألوان والأشكال ، وكلما أخذته النشوة الفنية أكثر كلما ابتعد تماماً عن كل ما هو حسي .

إن من يربط بين الفن والأخلاق عليه ألا يسعى للتطابق الذي اعترضه سقراط بين الجمال والخير، ذلك أن هذا التطابق قد عفا عليه الزمن، وأثبت التطور البحثي في علم الجمال عدم جدواه، فليس من السهل أن يقال أن هذا العمل أخلاقي وجميل على حد سواء، أو نقول أن فعل الرذيلة قبيح، ولكن هذا لا يعني إلغاء أي فضيلة أخلاقية للتأمل الجمالي في العمل الفني، ذلك أن التأمل الفني باعتباره تأملاً خالياً من المصلحة يعتبر نوعاً من التأمل الذي يخلصنا من التفكير البذيء، فالكائن الذي يبهره الجمال هو كائن تطهر من رذائله (الحسد، الكبرياء)، وبالآتي فهو كائن اصطبغ بصبغة إنسانية، مما يعني أن الأعمال الفنية تحتوي على عنصر أخلاقي خفي.

لقد كتب باريس : (إن هناك عنصراً أخلاقياً في الرعشة الناتجة عن الجمال ، ولكي تكون الأشياء مكتملة لا بد أن تكون منطوية على الجمال)،[1] فالأعمال الفنية الراقية تمنحنا شعاعاً من الأمل والخير، إلا أننا لا ندعي أن التربية الجمالية تغنيك عن التربية الأخلاقية فكثير من الأثرياء الذين يحاطون بمنازل فارهة على قمم الجبال ؟ أو على شواطئ البحر ، وتزين جدرانهم أرقى اللوحات ، يفتقدون أخلاق التعاطف مع الفقير ، وقد يملك ذاك الفقير البائس الذي لم يشاهد لوحة أو يستمع لموسيقا قد تتجلى بمنظومة أخلاقية يعجز الثري عن بلوغها .

أما من يذهب إلى فصل الأخلاق عن الجمال والفن ، فإنه ينطلق من طبيعة الفن نفسه باعتباره يلجأ إلى الواسطة، لا واسطة الحواس، بل واسطة اللذة الحسية أيضا، فما من لوحة مصورة وإلا وكانت قبل كل شيء مصدر لذة للعيون للإبصار، وما من موسيقا إلا وكانت ممتعة للآذان، وكلما متعت الحواس أكثر فستطلب المزيد من المتعة مما يجعل الفن مصدراً للفساد لا مصدراً للأخلاق ، فلذة العيون هي مصدر جريمتها، وكأن الرعب البشع إزاء كل ملذة وكل ملاطفة ، كما لو كانت لوحات الدنيا كلها شيطانية، ويحسن بنا أن نكون جادين ونصرح بحقيقة مفادها: أن لذة الحواس مثلها مثل اللذة الروحية، ليست رديئة في ذاتها، مع ذلك نؤكد أن اللذة الحسية هي أدنى من اللذة الروحية، وأن قيمتها الأخلاقية تستند إلى العمل الذي يبعثها، وإذا كان العمل في ذاته طيباً، فإن اللذة تصبح طيبة ومشروعة، أما إذا كان العمل غير أخلاقي فإن اللذة تصبح غير أخلاقية، وبالآتي غير مشروعة، ومن هنا كان الخطأ في الربط بين لذة الحواس واللذة غير المشروعة، لأن اللذة الحسية غير المشروعة ليس الحس مصدر لا مشروعيتها بل هي لذة تقوم أساساً على الإرادة بصفتها هدفاً تحاول الإرادة الوصول إليه على حساب القانون الأخلاقي، وهذا ما يجعل من الإنسان الذي يستجيب لإرادة من هذا النوع ساعياً للتحول في

[1] برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، مرجع سابق ، ص 491

مقصده للقيام بأعمال يجب قمعها ويحول طبيعته الحسية عن أهدافها العليا، وينزل بها إلى ما هو أحط من طبيعتها .

إننا ندين لحواسنا بكل شيء، لأنها هي التي تكشف لنا عن الجمال، ويكفي هذا لكي نوليها عظمة روحية عليا، والواقع أن الإدراك الحسي وسيلة فحسب في اللذة الجمالية، تعمل على تحريك مشاعر الإنسان، فالموسيقا وهي لذة السمع تحرك مشاعرنا بواسطة الآذان ، والتصوير وهو ملاطفة العين، قوة ساكنة تستولي على قدرات النفس كلها، والأهم هل هناك لذة ملموسة لا علاقة لها إلا بالحواس ؟

لقد أشار من قبل أرسطو إلى مهمة أخلاقية تمارسها الفنون المختلفة ،وهي مهمة التطهير فنحن نرتكب في الخيال، وعن طريق أشخاص وسطاء (ممثلين ، شعراء ، مصورين)، الأعمال التي تمتنع نفوسنا من ارتكابها في عالم الواقع، ومثلنا مثل كاتب النص الذي يكتب ما لا يتجرأ على فعله في واقعة اليومي ، ومن هنا نكون قد طهرنا عواطفنا الجارفة، وبذلك الفن إجمالاً يكون بمثابة عملية تحول الكبت إلى سمو أخلاقي ، ويكون دوره تهدئة الجسد من انفعالات مخيفة ، فيعمل الجسد بعد أن تخلص من أدرانه على تنظيم جسم الإنسان تبعاً للحكمة التي يبتغيها الإنسان الفاضل .

إن الإحساسات التي يولدها الشعر تجعلنا نسمو على انفعالاتنا، ونعيش في لحظات من الأمل لا تتسنى لنا دون الاستماع إليه بعد أن يخلصنا من روعنا ، وكذلك فإن فن البناء يمارس على الجسم البشري أثراً قوياً وسيطرة على المتلقي عن طريق الكتلة الضخمة التي يمتلكها التمثال والطرق والإلتواءات المفروضة عليه، والاستماع إلى صدى الصوت الذي يضخم وقع أقدامنا وكلامنا، فيكشف لنا عن أقل حركاتنا، فيبعث في أنفسنا إحساساً مرهفاً بالحركة المنتظمة والسكون وعدم الميل للصخب والضجيج .

ويمكننا القول إن الفن كلما اقترب من الحقيقة كان أكثر بعداً عن الأخلاق، لأنه سيبعث فينا مشاعر من التهذيب والسمو أقل درجة، ويربطنا في الواقع أكثر، وهذا لا

يساعده على القيام بوظيفته في تطهير النفس من كدرها ، فكلما كانت أشكال الفن أكثر واقعية ستكون أقل أشكال الفن فنية، وأبعدها عن الوظيفة الأخلاقية المنوطة بها .

إن التأمل الفني يسكت اندفاعات العواطف فينا، ويرفعنا إلى درجات عليا تطهرنا من كل أنواع الشرور، ونجد فيه هدوءاً يتفق ونياتنا الطيبة، ويكفي هذا لكي يؤدي التأمل إلى المساواة بين الخير والجمال، غير أن تحديد تجربة أخلاقية حقيقية مقابلة للتجربة الجمالية يحتاج إلى أكثر من هذا بكثير، ذلك أن الإعجاب الجمالي قصير الأمد، في حين أن قمع ميولنا الرديئة تجري دائماً وفي كل لحظة، ومذهب الدعوة إلى النقاء يوقف العواطف السيئة مؤقتاً، ولكنه لا يحاول اقتلاعها من جذورها، ولا يطهر الطبقات العميقة التي تطفو فوقها الإغراءات، وتنقش عليها أخطاؤنا كاملة .

كما أن علم الجمال وعلم الأخلاق يسيران خلال نموهما في غالب الأمر في اتجاهين متعارضين، فالفن له وظيفتان :

1. فهو إما يبهر أتباعه دائما لدرجة أنه يطبعهم بمغزاه الأخلاقي .
2. وإما أنه يتمتع باستقلال عن الأخلاق بشكل كامل، وبالآتي يبعدنا عن المعنى الأخلاقي الحقيقي .

وبين هاتين القيمتين ينشأ توتر لا يمكن تجنبه، ولا يمكن حله إلا بالتوفيق بين البعدين السابقين للأثر الفني بحيث يكون لأحداهما الكلمة الأخيرة. من واجب القول أولاً بأن المطالب الأخلاقية تعلو على المطالب الفنية، ذلك أن هدف الفن هو خير العمل الفني، في حين أن هدف الأخلاق هو خير الإنسان، وما من شك في أنه لكي يكتمل خير الإنسان ، فإنه من الضروري أن يستوجب هذا الخير متعة الإنسان بالجمال الذي تقدمه له الأعمال الفنية الجميلة، غير أن هذا التمتع لا يكفي؛ لأنه لا يقدم الخير للإنسان كاملاً.

صحيح أيضاً أن الفن في ذاته يفوق بطريقة ما التمييز بين الخير والشر، ويستطيع أن يصنع الجمال من القبح ومن الرذيلة، ولكن هذه العملية لا تتم إلا من أجل الحواس ، وهي أعضاء التأمل الفني التي لا غنى عنها، وينتج عن هذا أن هناك نوع من القبح الأخلاقي غير الجمالي لا يختفي حين لا تعمل الحواس .

إن حرية التعبير عند الفنان ليست لا محدودة ، فليس من حق الأديب أن يكتب كما لو لم تكن لأقواله نتائج نهائية على المستوى الأخلاقي، فقصيدة يهجو بها الشاعر أمه لا يمكن أن تكون لنا جميلة –كما يقول مارتيان – مها بلغت تراكيبها مقاييس الجمال الفني للشعر، ولكن لا يمكن من جهة أخرى أن تتدخل الأخلاق عندما يكون الأمر هو أمر خير العمل الفني ، عند هذا الحد تكون التبعية غير مباشرة، وغير أصيلة ، حتى تساعد في ممارسة النشاط الإبداعي، إلا أن الأمر ليس أيضاً بهذه البساطة وإلا كيف يصور جوستاف فلوبير في روايته مدام بوفاري البطلة وهي تتمتع ببعض الوقت بالسعادة الزوجية حتى بعد ارتكابها جريمة الزنا ؟ وكيف يضفي عليها المؤلف جمالاً جسمانياً بفضل هذا الحب المحرم ، وهل يعني هذا أن الرذيلة يمكن أن تكون جذابة حتى وإن هي انتصرت على الفضيلة ؟

إن الفنان ينتصر لبعض أشكال القبح أحياناً بشكل اضطراري كالطبيب الذي يضطر لحل وثاق الجروح العفنة لكي يضمدها ، ويعرف أين يوجد العفن حتى يقضي عليه ؟ وإذا لم يستطع القارئ أن يستخلص من كتاب ما حكمة أخلاقية موجودة بين طياته كان معنى هذا أن هذا القارئ أبله ، أو أن الكتاب تافه ، إذ إن الشيء الحقيقي خير لأنه حقيقي ، كما أن من حق المجتمع حماية أفراده من خلال صناعة الصور البذيئة ، ولكن ينبغي ألا ننسى احترام القيم العقلية المتعلقة بالحقيقة والجمال واحترام حرية البحث وطاقات التفكير والفكر والعقائد الراسخة ، والمجتمع هو الذي يمتلك هنا حق حماية أفراده من التحريض على الشر ،والصور الإباحية ... وذلك عن طريق التعليم وضغط الرأي العام وعمل

الجماعات ، وتصبح المناقشة الحرة هي أحسن الوسائل حكمة ، وأكثرها فعالية في القضاء على مثالب حرية التعبير .

2. العلاقة بين علم الجمال والفن و الفلسفة :

يمكننا اعتبار الفلسفة الحامل الرابع للوعي الجمالي بعد الفن والأسطورة والأدب، وقد تبلور هذا الحامل بعد انسحاب الأسطورة من الحياة الثقافية بوصفها أحد أشكال التعبير عن الحياة الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، وحلت الفلسفة بدل الأسطورة بوصفها الشكل التأملي الكلّي للوجود، و يبدو أنه كان لزاماً على البشرية أن تنتظر الفلسفة حتى تُبلور مفاهيمها حول الكون والوجود والإنسان، و الحقّ والخير والجمال، على نحوٍ نظري تجريدي، وبأدوات منطقيّة تجريدية أيضاً، فقبل الفلسفة يتعذر الحديث عن الكلام على فكر جمالي متبلور أو محدّد نظرياً، على الرغم من تمثيلاته في الأساطير والفنون والآداب، وفي العادات والتقاليد والطقوس والأمثال الشعبية. فالفكر الجمالي كان قبل الفلسفة سلوكاً حياتياً وإنتاجاً فنياً ، وصار معها سؤالاً معرفياً ووعياً تجريدياً، ومحاولة لفهم التجربة والإحساس الجمالي.

لم يعد الجمال مع الفلسفة تمثالاً أو آنية أو لوحة فسيفسائي ، كما لم يعد قصيدة أو أغنية أو حكاية شائقة وممتعة ، بل صار الجمال سؤالاً معرفياً، فيه من الحيرة أكثر مما فيه من المتعة، وفيه من التعميم والتنظير أكثر مما يحمله من التخصيص والمعايشة، وصار من واجب الفيلسوف الإجابة عن سؤال الجمال بطرائق وأدوات منطقية وتجريدية، لا بالتشكيل والتمثيل والتجسيد، كما يفعل الأديب والفنان، بل لم يعد بإمكانه تجاهل هذا السؤال الذي باتت الإجابة عنه محكومة بمنظومته المعرفية– الفلسفية، مثلما غدت استكمالاً ضرورياً لتلك المنظومة. بمعنى أنّ سؤال الجمال لم يعد ترفاً ثقافياً، يمكن الإجابة عنه للتروّح عن النفس من القضايا الوجودية الكبرى. بل هو في صميم الفكر الفلسفي. فلا تكتمل المنظومة الفلسفية إلا به، ولا تتمّ الإجابة عنه إلا من خلالها وبأدواتها المنطقية

والتجريدية، بل يمكننا القول إن سؤال الجمال نفسه بزغ في الفلسفة، و مع سؤال الوجود ذاته.

لم تعد الفلسفة بالنسبة للجمال مجرد حامل للرؤى الجمالية عند الفنان كما هو الحال في العصر الحجري الأول أو الثاني، كذلك فإن الفلسفة لم تنحو نحو الأسطورة في استخدام الألفاظ الجمالية للتعبير عن قوة الآلهة وكيفية الخلق، بل أصبحت الفلسفة ترصد معنى التجربة الجمالية نفسها، متسائلة عن كيفية حدوث الوعي الجمالي ، وعن دور العقل في إصدار الحكم الجمالي .

لقد انتقل الجمال مع الفلسفة من طور الأداة التي نعبر من خلالها عن موضوعات اجتماعية وسياسية ، إلى موضوع فلسفي قابل للنقد والتقويم، فغدا الجمال في ميدان الفلسفة داخل نطاق الوعي وقابلاً للملاحظة التأملية، و أصبح مبحثاً فلسفياً قائماً بذاته، له أسئلته الخاصة المنبثقة من التجربة الجمالية من قبيل : ما الذي يجعل الموجود جميلاً ؟ وهل الجمال ذاتي أم موضوعي ؟ وهل نحن الذين نضفي الجمال على الموجودات أم أننا نلاحظ الموجودات فنكتشف جمالها ، فيغدو الجمال ومعياره موضوعياً لا ذاتياً ؟ وما العلاقة بين المصلحة والجمال ، وهل يغدو الجميل قبيحاً إذا لم نستفد منه ؟ و هل للروح جمال، أم أن الجمال هو جمال البدن ؟ وما العلاقة بين الجمال والحب فهل يغدو الذي أحبه جميلاً حتى لو لم يستحوذ على مقومات الجمال، ويغدو الذي أكرهه قبيحاً حتى ولو كان حائزاً على مقومات الجمال ؟ كل هذه الأسئلة وغيرها بلورتها الفلسفة في علاقتها بعلم الجمال والفن، فكيف كان ذلك ؟

لقد انبثق العقل الفلسفي باحثاً عن العلاقات الترابطية بين الأشياء من الكم الكلي للوجود الذي قدمه الخيال، ومستفيداً من النظرات الميثولوجية والتأملية التي تجسدت في لغة تتميز بالرمز والمجاز والغموض، كذلك فعل الفن فعلاً مماثلاً لما تفعله الفلسفة في تقديم نظرة كلية للحياة، وبذلك يمكن القول مع أدورنو أن ثمة تشابكاً وتداخلاً بين

الفلسفة والفن من حيث مضمون الحقيقة الكلية للوجود، إلا أن ما تتميز به الفلسفة هو وضوح الحقيقة واتصافها بالبعد الموضوعي، أكثر من الحقيقة الفنية ، ولكن من جهة أخرى لم تكن الرؤيا الفلسفية موضوعية وحسب، بل أنها كانت متضمنة للبعد الذاتي الذي قربها من الرؤية الفنية، فالحقيقة الفلسفية التي يصل إليها الفيلسوف تضاف إلى الحقائق الفلسفية السابقة ولا تلغيها أو توسعها، كما هو حال الحقيقة العلمية، فإن الحقيقة في الفن لها طابع ذاتي كالفلسفة، ويمكننا أن نرصد صوراً أخرى للتكامل بين الفلسفة والفن تتجلى فيما يأتي :

أ. الشكل الصراعي :

إن طبيعة الفن من حيث كونه رؤية إبداعية شجعت الفيلسوف على أن يلجأ إليه، فالفن من حيث كونه رؤية يعكس موقف مبدعه حيال الوجود في إبداع ما، والإبداع بدوره يتضمن :

- **الكيفية أو السبيل الذي تحتاجه الرؤية** : أي كيف استوعب الفنان عمله وحلله وأضافه بواسطة أداة من أدوات المعرفة حسية أو عقلية أو حدسية أو من خلالها جميعاً .
- **التجسيد الذي يحتوي الحكم بالقيمة من خلال الآخرين .**

وبذلك التفسير الذي تنتهجه الرؤية الفنية بإمكان الفيلسوف أن يدخل ميادين الفلسفة الثلاثة الأكثر أهمية وهي المجال الأنطولوجي والإبستمولوجي والإكسيولوجي، مما يؤدي إلى اصطباغ رؤية الفيلسوف بالصبغة الفنية أو العقلية، فنحن لا نستطيع فهم نظرية كلٍ من أرسطو و أفلاطون في الفن إن عجزنا عن فهم الميتافيزيقا عند كليهما، ويمكننا القول إن فلسفة الفن عند كل من أفلاطون وارسطو تبلورت في نظرية المحاكاة عند كل منهما ؛ فإذا كان على الفيلسوف الفنان أن يسعى شوقاً أو حباً من أجل معرفة الجمال

المفارق للواقع المحسوس ليجسده فناً، فإن الفنان عند أفلاطون لا يختلف عن الفيلسوف من حيث معاناته في التدرج المعرفي متسلحاً بالحب من أجل رؤية الجمال الذي هو أكثر المثل وضوحاً، ففي الفلسفة الأفلاطونية تعلو القيمة الجمالية على المحسوس المتغير وتتطلع إلى الثبات والوحدة والبساطة التي يلتقطها دفعة واحدة، فالجمال الأفلاطوني هو الوجود الغائب الذي ملأ قلب الفيلسوف الفنان رغبة في تجسيده نحتاً ونغماً وشعراً ، معبراً عن قيمة تُحدث توازناً في أفراد الجمهورية، لأن الفنان الفيلسوف قد عرف حقيقة الجمال ، وبالآتي استطاع التعبير بصدق عن المضمون الفني الحق .

وهكذا لا تفهم فلسفة الجمال لدى أفلاطون إلا في ضوء سياق فلسفته التي توجت الوجود كله بعالم المثل، فالفنون المختلفة التي خلقها الفنان يمكنها أن تندرج في عالم المثل العليا، وتستطيع من نواحٍ عدة أن تكون بمثابة نماذج لهذا المثال الجمالي، لا أن تكون صورة منقولة لأشياء الطبيعة[1]، وهكذا **تصارعت** ملكتا العقل والوجدان عند أفلاطون ، وهو يشيد عالمه المثالي، فتارة هو الفيلسوف الفنان عندما يرتب المثل على حسب وضوحها وثباتها في الجمهورية، وتارة هو الفنان الفيلسوف عندما يبحث شوقاً عن مثال للجمال .

كذلك فقد قرّب أرسطو بين الشعر والفلسفة، قائلاً : إن مهمة الشاعر ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً بل رواية ما يمكن أن يقع، أما في كتاب فن الشعر – الذي لا يفهم بمعزل عن فلسفته – فقد عرض لنا نظريته في التراجيديا ، بأنها ذلك الحدث الذي يهدف إلى غاية مهمة، هي التطهير، وهذا المعنى لا يُفهم بدوره إلا على ضوء نظريات أرسطو الأخلاقية التي ترى الفضيلة في حالة اتزان واستبعاد للميول المتطرفة، فهو معنى وصل إليه المعلم الأول من خلال علمين **تجاذبانه و** هما: الطب والأخلاق فهو

[1] راجع نظرية محاكاة المثل الأعلى عند أفلاطون في فصل طبيعة الفن .

كطبيب لم يغفل المعنى الطبي للتطهير من حيث إنه تطعيم بمادة المرض ذاته لتحقيق مناعة معينة، وهو كرجل أخلاق لم يغب عنه جانب السكينة والهدوء التي تحدثها الموسيقا الدينية، وهكذا اتضحت محاور الميتافيزيقا الأرسطية التي تحدد الموجود بما هو موجود من خلال الإبداع الفني على نحو أكثر حيوية وجاذبية في آن واحد ، فبالصورة الفنية حقق أرسطو ما كان يهدف إليه من تثبيت علم الوجود العام أو الميتافيزيقا – التي حاول السفسطائيون تقويضها حين ادعوا أن الوجود كله محسوسات متغيرة ، فليس هناك مكان للحقيقة الثابتة – حين شكل هذا الوجود لديه من خلال اتساق وانتظام عناصر الهيولى المتغيرة في وحدة عضوية ذات معنى ودلالة .

وإذا ما انتقلنا إلى الفلسفة الحديثة فسنجد أن هيغل قد نظر للعالم نظرة بانورامية، لم يتعال فيها على الواقع من حيث كونه غريباً عن الإنسان كما فعل كانط، وإنما سعى إلى التصالح معه ، ولكي يتم له ذلك، جعل العقل الإنساني يقوم بنشاطه الفلسفي والفني بطريقة متباينة ، حتى يتغلب الإنسان على شعوره بالاغتراب، فلم ينظر هيغل إلى الجمال من حيث كونه مفهوماً أو تصوراً، إنما نظر إليه من حيث كونه فكرة تتمثل حسياً من خلال روح إنسانية اقتلعتها من انغماسها في الوسط الحسي الخارجي العادي وجسدتها في تشكيلات جمالية تؤثر تأثيراً فعالاً في الحس الإنساني، وهكذا لم يختلف مضمون الفن عن مضمون كل من الفلسفة والدين من حيث كون كل منهما يحتوي فكرة حية ، واقتصر الاختلاف بينهما على التعبير بأشكال أو أساليب مختلفة ،وبالآتي أدى هذا الصراع بين الملكات إلى ثراء الرؤية الهيغلية وتكاملها، وإلى بيان فاعلية الفن في الكشف عن حركة تحقق وجودية معرفية للذات في سعيها نحو المطلق، أو بتعبير آخر إلى التكامل المعرفي والوحدة الإنسانية ، بل وتحقيق الحرية الإنسانية حين انتهى تطور الفن عنده بالشعر، والشعر فن زماني يحث الروح على الانفتاح على أشكال من الفن الكوني الذي يفك ألغازه العلم يوماً بعد يوم .

ب. الشكل التجادلي :

لقد تصارع الفن والفلسفة حول أحقية التتويج على عرش مملكة الحقيقة ، فإذا كانت الفلسفة تصل إلى الحقيقة بطرق استنتاجية أو استدلالية ، فإن الفن يلتقط الحقيقة ويتفوه بها دفعة واحدة متجسدة و حية، فالفنان من حيث كونه عقلاً مبدعاً يهتم باختبار مواده فيربط فيما بينها بأسباب وعلاقات، ويقوم بترتيبها وتنظيمها في نسيج محكم ومتقن، وهو في ذلك يستخدم خياله وتصوره معاً، ليشيد مذهباً، وقد يعبر عن تصوره من خلال روايات أو قصائد أو سيمفونيات تحمل التصور ذاته أو القضية أو الفكرة في التعبيرات والأشكال المختلفة، وهذا ما لا يستطيعه الفيلسوف، أي الإبداع المتعدد الأوجه.

يقترب كثير من الفنانين من الفلسفة من خلال التعبير عن أفكارهم وقضاياهم الفلسفية كقضية المعرفة وقضية الوجود والمصير، لذلك فقد اتخذ بعض الفلاسفة اسلوباً فنياً ليعبروا عن أفكارهم الفلسفية ومن بينهم: إنكسيمندريس: الذي صاغ معظم آرائه الفلسفية في عبارات شعرية، و بارمنيدس: الذي اختار أسلوباً رمزياً في وصف الآلهة فيقول (حملتني الجياد إلى أبعد مما كنت أتوق لأنها قادتني إلى طريق الآلهة المجيد الذي يهدي المستنير بنور المعرفة إلى سائر المدن)[1] ،وهكذا فعل أنبادقليس، وأفلاطون الذي أدخل الأسلوب الشعري الرقيق، كذلك فإننا نجد هذه الازدواجية في نوع فريد يعبر عند شيللر، الذي اعتقد البعض أنه شاعر واعتقد آخرون أنه فيلسوف، وقد كان الاثنين معاً، ولم تكن صياغته الشعرية إلا تعبيراً عن مفاهيمه الفلسفية في النفس والحرية، يقول في قصيدته آلهة اليونان :

كان على القلوب كلها أن تنبض بالسعادة

لأن السعيد كان من أقاربكم

[1] مطر ، أميرة : الفلسفة عند اليونان ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1974 ، ص 83

لم يكن في ذلك الوقت شيء مقدس إلا الجمال
ولم يكن الإله يخجل من أي متعة .

ولما كانت آلام الإنسان الفردية وآماله من خلال مواقفه في الحياة هي المحور الرئيسي لفلسفة سارتر وغيره من الوجوديين، فقد وجد أن الأسلوب الفني في رواياته ومسرحياته ستعبر بشكل أعمق عن فلسفته، لأن الحقيقة فيما يرى الوجوديون لا تدرك بالعقل وحده، ولهذا حاول الوجوديون، التعبير عن كل أوجه الواقع للكشف عن تلك العلاقة الحية بين الإنسان والعالم ، فالفن يحب الإنسان ويحترمه ، ولذلك فهو يصوره كما هو، لا كما ينبغي أن يكون ، يصوره إنساناً يثير الحب والاحترام حتى في أشد لحظات ضعفه وعجزه ، ولذلك فإن مسرحية **{جلسة سرية}** ، قد تكون أقوى تعبيراً من بعض آراء سارتر في كتابه الوجود والعدم، كما أن روايته المسماة **{بالغثيان}** قد تكون أقرب إلى الفهم من كتابه التخيل ، وهلم جرا .

لقد أوضحت مسرحيات سارتر مواقفه اتجاه الدين كما في مسرحية **{الأيدي القذرة}**، و كذلك مواقفه من الحرية كما في روايته دروب الحرية، والأخلاق كما في مسرحيته الذباب .

وكما هو الحال في الفلسفة اليونانية والفلسفة الغربية لجأ الفلاسفة المسلمون للتعبير عن أعمق مفاهيمهم الفلسفية بأساليب فنية وصياغات رمزية ، يقول ابن سينا في قصيدة مشهورة يصوغ فيها مذهبه في خلود النفس :

هبطت إليك من المحل الأرفع ورقـــاء ذات تعــزز وتمنـــــع
محجوبة عن كل مقلة عارف وهــي التي سفرت ولم تتبرقــع
وصلت علـى كره إليك وربما كرهت فراقك وهي ذات تفجع

وكذا فعل ابن طفيل في رواية **{ حي ابن يقظان }** حين سلك طريقاً رمزياً للإفصاح عن أسمى المعاني الميتافيزيقية، ويعي نظريته المعرفية والأنطولوجية من خلال قصة شائقة بأسلوب

فني خلّاق، وكذا فعل أبو حيان التوحيدي الأديب الفيلسوف الذي مزج الحكمة بالأدب والتصوف بالفلسفة ، في كتابيه **{الإمتاع والمؤانسة}** ،**{المقابسات}** ، وقد عّبر ابن عربي عن مذهبه الجوهري والأساسي في وحدة الوجود ، شعراً حيث قال :

فما نظرت عيني إلى غير وجهه ولا سمعت أذني خلاف كلامه

كما أشاد مذهباً في الحب وعدم التعصب في قوالب شعرية لا نثرية وذلك ن خلال رائعته الشعرية (أدين بدين الحب) :

لقد صار قلبي قابلاً كل صورة فمرعى لغزلان ودير لرهبان
وبيت لأوثان وكعبة طائف وألواح توراة ومصحف قرآن
أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه فالحب ديني وإيماني

وإذا انتقلنا إلى الفئة الأخرى، فئة الفنانين الذين عبّروا بفنهم عن قضايا فلسفية، فسنجد الكثيرين، إلا أننا سنختار نماذج غربية وشرقية وعربية، ولعل ما سنلاحظه فيمن سنختارهم هو المعاناة، وهي العامل المشترك الذي يربطهم بالفلسفة من حيث هي معاناة أصيلة في البحث عن الحقيقة، فمعاناة الفنان تبدأ فلسفية، لأن الفن لا يتضح إلا عندما يختار القالب الذي يصب فيه رؤيته ، فالرؤية لدى كل من الفيلسوف والفنان هي في الحقيقة تجميع كلي لعناصر تم كشفها بالتحليل، سواء كان تم ذلك على مستوى الفلسفة أو الفن.

لقد رفض غوته نظرية المحاكاة التي قصرت الفن على كونه محاكاة للطبيعة ، وأنه لا بد أن يرتبط بالجمال، ورأى أن الفن قوة تشكيلية قبل أن يكون جميلاً، ولعل هذا الايمان بقوة الفن الإبداعية جعله يتبنى قضايا إنسانية ليعبر عنها، فلقد دفعته روح العصر اللاهثة شوقاً إلى المعرفة الموحدة في كل أنواعها سواءً كانت علميةً أو فلسفيةً إلى إبداع شخصية **فاوست** ذلك الإنسان المتعطش للمعرفة والباحث عن أصل الأشياء، وقد عجز عن

اشباع هذا الشوق بكل وسائل السحر والعلم، فلجأ إلى الشيطان الشخص الوحيد الذي وعده بالإجابة عن أسئلته حتى وإن كان الثمن حياته.

ولعل فرانز كافكا من أفضل الكتاب الذين جسدوا اغتراب الإنسان الحديث نتيجة التطور التكنولوجي الذي يحول العلاقات بين الأفراد إلى علاقات بين أشياء، وروايات كافكا تسمح بتفسيرات كثيرة فهي مغرقة بالرمزية، ولعل رواية التحول من أروع الروايات التي يتحول بها البطل (البائع الجوال) إلى حشرة ضخمة، ويصور فيها كافكا في أسلوب نثري معنى الاغتراب والبحث الدؤوب للإنسان في حياتنا عن ذاته وروحه بعد أن تم تشيؤ كل شيء، وغدا كل ما هو موجود له ثمن.

ولو بحثنا في تراثنا العربي سنجد شعر أبي العلاء يعكس وجهة نظر فيلسوف في ثوب شاعر يقول في وحدة الوجود :

أرى الأشياء ليس لها ثبات وما أجسادنا إلا نبات

وكذلك قوله في قصيدة (تعب كلها الحياة) :

خفف الوطء ما أظن أديم ال أرض إلا من هذه الأجساد

وباعتباره فيلسوفاً متشائما فقد عبر عن تشاؤمه بالشعر قائلاً :

رغبنا في الحياة لفرط جهل وفَقدُ حياتنا حظ رغيب[1]

وقد عبر الشاعر جبران خليل جبران عن حقيقة فلسفية مرة وهي حقيقة المتناقضات التي يحياها الإنسان بين الخير والشر والحياة والموت والظلم والعدل، في قصيدة فلسفية لم يعرف الشعر العربي المعاصر في مثل طولها (مؤلفة من مئتين وثلاثة أبيات) وهي مقسمة إلى أدوار عن طريق فن الموشحات، وهي حوار بين شيخ يعي تناقضات الحياة، و فتى يمثل

[1] المعري، أبو العلاء: لزوم ما لا يلزم ، شرح نديم علي ، الجزء الأول ، دار طلاس ، دمشق ، طبعة أولى ، 1986.

الأمل والاغترار بالحياة، ولعل هذا الحوار يذكرنا بمحاورة فلسفية أجراها مصطفى صادق الرافعي بين خروف شاب مغتر بالحياة متأمل بمستقبل زاهر، وآخر عجوز اختبر الحياة بحلوها ومرها، يعرف أن الليلة السعيدة لها تبعات مريرة، وأن للأكمة ما وراءها، وقد اجتمعا صدفة على مائدة جزار في موسم عيد الأضحى، وكذلك أجرى حوار فلسفي بين هر بائس يفتش في المزابل عن صيد ثمين، وبين هر مدلل خرج من ملل القصور والحياة الرهيفة، فدار بينهما حوارٌ فلسفيٌ بين معنى الحياة عند الفقير والغني[1] .

ولعل نجيب محفوظ عالج قضايا فلسفية هامة على لسان أبطال أولاد حارتنا أهمها رؤيته للتاريخ البشري في اتصاله بالأديان .

3. العلاقة بين الأحكام الجمالية والأحكام الأخلاقية :

يذهب بنا المعنى اللغوي للحكم إلى الفقه أو القضاء ، فالحكم هو الفصل والبت، والقطع، فنقول: حكم بينهم أي فصل وقضى ،فالحكم هو الرأي الذي يتخذه القاضي للفصل بين المتنازعين، ويشير الحكم عند علماء النفس إلى تقرير ذهني يثبت به العقل مضمون القول، أو هو اتخاذ رأي صالح لتوجيه السلوك في الأحوال التي لا يستطاع الوصول فيها إلى معرفة يقينية، كما أن للحكم بعدٌ سياسي فيطلق على شكله هل هو حكم ديمقراطي أم ملكي أم فردي[2] ؟ وهو عند المنطقيين إسناد محمول إلى موضوع ، وينتمي إلى مبحث التصديقات لأننا نحكم على الشيء إما بكذب أو صدق ، فنحمل الوجود على الله صدقاً ، ونحمله على الجمادات كذباً . .

[1] حول الحوار بين قطين وبين خروفين ، انظر :الرافعي ، مصطفى صادق: وحي القلم، الجزء الأول، دار ابن حزم، 2017

[2] صليبا ، المعجم الفلسفي ، الجزء الأول ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1982 ، ص 489 – 490

أحكام القيمة وأحكام الوجود :

لقد فرق الفلاسفة وعلى رأسهم كانط بين أحكام القيمة وأحكام الوجود ، من حيث موضوعهما، فأحكام الوجود تتعلق بموضوعات العالم الحسي التجريبي وهي قابلة للتصديق التجريبي أو التكذيب، بينما الأحكام المتعلقة بالقيم فهي ذات طبيعة معيارية غير قابلة للصدق التجريبي، ذلك أن معيار صدقها من طابع آخر يتعلق بمعتقداتنا وقيمنا وأفكارنا، إلا أنهما يصلحان للصدق المنطقي، فقولك من الناحية المنطقية أن الحديد معدن لا يختلف عن قولك : الصدق واجب، فكلاهما يتألفان من موضوع ومحمول ورابطة غير ظاهرة لمقتضيات لغوية، أما الاختلاف بين الحكمين من الناحية المنطقية فهو في معيار صدقهما، فبينما الأحكام المنطقية المتعلقة بأحوال الوجود تمتح صدقها من الواقع التجريبي، فإن أحكام القيمة تمتح صدقها من معتقداتنا وأفكارنا، فقد لا يوافق كل الناس باختلاف أخلاقهم على أن الصدق واجب ، كذلك قد لا يوافق الجميع على أن ابتسامة الموناليزا ساحرة ، إلا أن طبيعة الأحكام الأخلاقية والجمالية باعتبارها أحكام قيمة معيارية يصح أن تكون أحكاماً وقضايا منطقية مثلها مثل الأحكام الوجودية لامتلاكها بنية الخبر في قضيتها، الذي يمنحها قوة وقابلية التصديق أو التكذيب .

لقد ذهب الفلاسفة الوضعيون إلى استبعاد أحكام القيمة من زمرة الأحكام المنطقية، التي تتصف بالصدق والكذب، لأنها تستبعد كل أنواع الاختبار الحسي، فالموقف القيمي هو موقف يوجهنا نحو (موضوع ألم أو لذة) أو (فعل إيجابي أو سلبي) يكون متضمن لعلاقة أو سلوك مفضلين، فإن المتعة تعتبر قيماً إيجابية إذا تمت الاستجابة لها بواسطة سلوك إيجابي مفضل، فالغرض التفضيلي يؤكد معياراً محدداً، وهذا المعيار يستخدم في حكم القيمة للتعبير عن أنماط السلوك، فالموقف القيمي إذن هو موقف مفاضلة وليس موقف تحليل أو وصف، فحكم القيمة ينسب إلى الأشياء قيمة معينة ، فلكي نقول بأن شيئاً ما خير يعني أنه مرغوب، فإذا كان خيراً أساسياً فهذا يعني أن الرغبة فيه تعتبر غاية .

فحكم القيمة هو الحكم الذي تتدخل فيه الرغبة أو أي معيار إنساني آخر، وهذا على خلاف أحكام الوجود القائمة على الوصف والتقرير الواقعي التي يمكن أن نطلق عليها قيمة الكذب والصدق، فالحكم يكون تقريرياً ووصفياً إذا كان يحمل معلومات خبرية معينة تقبل الصدق أو الكذب، وبناءً على ذلك فإن التعبيرات الأخلاقية ليست تعبيرات وصفية أو تقريرية لأنها غير قابلة للتحقيق ، ولا تقدم معلومات كما أنها تدخل العنصر الانفعالي فيها، وقد أكد كل من أير ورودلف كارناب وريشنباخ على مبدأ القابلية للتحقيق كمبدأ أساسي بالنسبة للأحكام الواقعية أو الحقيقية ، وكل معرفة عن الوجود، أو معرفة حسية تعبر في عبارات موضوعية عن العلوم الطبيعية أو الاجتماعية، وكل العبارات في اللغة العادية التي تتعلق بالأشياء الموجودة أو الأحداث تحقق بواسطة الإحساس .

وإذا كانت المعرفة الإمبريقية تقوم على المعطيات المباشرة للإحساس، فإننا نستطيع أن نتحقق من أحكامنا حولها بالاختبار الواقعي التجريبي، فالأحكام الحسية التجريبية تقرر معطيات تتصل بما يمكن التحقق منها، فنحن عندما نقول أن (الحديد يتمدد بالحرارة) فإننا نطلق حكماً حسياً يمكننا التأكد منه تجريبياً، بينما ترتبط الأحكام التقويمية بالذاتية لاعتمادها على الإنسان وميوله ورغباته، فالقيم الأخلاقية تختلف من إنسان إلى آخر بحسب اختلافهم بالقيم الاجتماعية والسياسية، فإذا كانت الأحكام التقريرية الواقعية تعبر عما هو كائن، فإن الأحكام التقويمية أو المعيارية تعبر عما يجب أن يكون ، لذلك فقد رفض الفلاسفة الوضعيون إدراج قضايا الأخلاق والجمال ضمن قضايا الفلسفة ؛ لأنها قضايا غير تقريرية إنما هي معيارية إرشادية لا يمكن وصفها بصدق أو كذب ، وهكذا يتأكد الفصل بين التقويم على أساس عدم إمكانية خضوع القيمة للتحقيق ، فالموضوع الواقعي هو الذي يتحدد بصرف النظر عما إذا كان ذا قيمة أو يخلو منها تماماً ، ونحن إذ نرى أن شيئاً ما يعتبر حقيقياً، فهذا لا يكون بواسطة الكشف عما إذا كان شخص ما يقدره، أو لا يقدره أو عما إذا كان جديراً بالتقدير أو غير جدير به ، كما هو الأمر في

العلم الحسي الذي يتحدد ليس بواسطة قيمته، بل عن طريق وجوده. وبناءً على هذا فإن الأخلاق والجمال ليسا علمين ، لأن أحكامهما أحكام وجوب وليست أحكام وجود [1].

إن العلاقة وثيقة بين الأحكام الجمالية والأحكام الخلقية باعتبارهما ينتميان إلى حقل القيم المعيارية، إلا أننا نستطيع التمييز بحسب سانتيانا بين الأحكام الجمالية والأخلاقية على اعتبار أن الأحكام الجمالية في أساسها إيجابية ، بينما الأحكام الأخلاقية في أساسها سلبية لأنها إدراك للشر .

ثانياً : علاقة الفن ببقية العلوم والمعارف :

1. علاقة الفن بالعلم :

أ. الاتجاهات الفلسفية في تفسير العلاقة بين الفن والعلم .

يمكننا أن نناقش العلاقة بين الفن والعلم ضمن ثلاثة اتجاهات تبلورت في تاريخ الفلسفة وهي :

1. **الاتجاه الذي يفصل بين العلم والفن:** يمثله كارناب وهو اتجاه ينكر أية علاقة تقرب ما بين هدف العلم وهدف الفن من حيث كونهما يبحثان عن الحقيقة أو المعرفة، وذلك لاختلاف منهجهما، واختلاف كل منهما في الاهتمام بجوانب معينة من الواقع، يقول **كارناب** أنه لا يمكننا فهم أي عمل فني يريد ان يقدم البهجة والفرح بطريقة عقلية، فالتعبيرات الفنية لا يمكننا النظر إليها ضمن منظار الحقيقة، فالفن مبتغاه البهجة، أما العلم فمبتغاه الحقيقة .
2. **الاتجاه الذي يصل بينهما:** يمثله هربرت ريد في كتابه التربية عن طريق الفن، والذي لا يميز فيه بين العلم والفن إلا باعتبارهما مناهج، أما التناقض الذي قام بينهما في الماضي، فيرجعه ريد إلى نظرة قاصرة محدودة إلى كل من النشاطين[2]،

[1] الصباغ ، رمضان : الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق ، مرجع سابق ، ص 15 – 27 .

[2] ريد ، هربرت : التربية عن طريق الفن ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، ص 18 – 19

وقد شاركه برونوفسكي في كتابه وحدة الإنسان حيث يقول : (ليس العلم مجرد معلومات آلية لا شخصية، بل إن للعلم – إلى جانب القيم التي ينفرد بها كالنزاهة والموضوعية وحب الحق – قيماً أخرى يقترب بها من المجال الشخصي الذي يختص به الفن كالاحترام والتسامح)، كما أن الفن عند برونوفسكي ليس مجرد ممارسة ذاتية خلاقة تنبعث من الفنان وحده ولا تؤثر إلا فيه، وإنما هو يتجاوز الفرد، إذ يقدم إلينا معرفة من نوع خاص هي معرفة الذات، وذلك من خلال ما يعرضه العمل الفني أو الأدبي من نماذج يتوحد من خلالها الفنان مع المعنى أو المشاعر التي يتضمنها العمل، لكي يفهم نفسه ويفهم الإنسانية كلها ، على نحو أفضل، وهكذا يتخطى الفن حاجز الفردية لكي يقيم جسوراً بيننا وبين الذوات الأخرى شأنه شأن العلم.[1]

3. **الاتجاه الذي يرسم الحدود بينهما:** وهو اتجاه يعترف باختلاف العلم عن الفن عن في البنية والمنهج، إلا أن كلاً منهما يسهم بطريقته المميزة في فهم الإنسان للعالم ، فكلاهما له مكانة متميزة في العمل المعرفي الكلي، فإذا كان الفن (الشعر) يعمق رؤيتنا بإزاء الجانب الكيفي للشعور والقيمة ، فإن العلم يكشف لنا عن الجانب الكمي للمادة وقوانين تحولها، بمعنى أن معرفة الجانب الكيفي والقيمي للشيء لا تقل إسهاماً عن معرفة الشيء كحقيقة فيزيائية يحكمها قانون علمي، وقد أشار إلى هذا المعنى أرنست كاسيرر في كتابه مقال في الإنسان، حيث يرى أن الفن كسائر الأشكال الرمزية ليس نسخاً حرفياً لحقيقة جاهزة معطاة ، وإنما هو إحدى الطرق المؤدية إلى نظرة موضوعية للأشياء والحياة الإنسانية ، فالعلم اختزال للواقع، والفن تكثيف للواقع ، والعلم يقوم بذلك عن طريق التجريد، والفن عملية مستمرة من التجسيد والتمثيل، إلا إنهما يصلان مع اختلاف

[1] برونوفسكي : وحدة الإنسان ، ترجمة فؤاد زكريا ، مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة ، ص 3

منهجهما إلى غاية واحدة هي أن الفنان يستكشف صور الطبيعة، مثلما أن العالم يستكشف حقائق القوانين الطبيعية .

والواقع أننا لا نستغني عن الحياة في دنيا الصور، كما لا نستغني عن معرفة العالم من خلال قوانينه ومعادلاته، لأن المعادلات والقوانين ترينا العالم في صورة واحدة وبعد واحد، أما في الفن فلا يصور لنا الفنان الشيء المرئي التجريبي بما فيه من تلال وجبال وأنهار، ولكن يقدم لنا ملامح داخلية مفردة آنية لذلك المنظر، فالمنظر الطبيعي في وقت الأصيل مختلف عما هو عليه في الظهيرة أو في يوم ممطر أو مشمس، فالفن يثري إدراكنا وينوعه، كما أن الفنان يكشف الحجب عن إمكانات يحدها الإدراك العادي أو العلمي في بعدٍ واحد هو الإدراك العلمي، ولعل ذلك ما يميز الفن ويجعله من أكثر الأنشطة الإنسانية سحراً وفتنة .

وهكذا فالعلم والفن كما يقول ستيفن بيبر في كتابه المفهوم والقيمة كلاهما جزء من المؤسسة الثقافية، ولكل منهما قيماً ثقافية مهمة ، فالقيم بالنسبة للفن هي أساساً قيم تحقيقية، وبالنسبة للعلم هي قيم أداتية، وكلاهما يسهم في المعرفة الإنسانية على نحو كبير، فالفن يختص بالخبرة الحية، والعلم يهتم بالتحكم التصوري للبيئة الإنسانية والحكمة الإنسانية تتطلب ألا نفصل بينهما بحدة، فكل منهما يحتاج للآخر من أجل نظرة متوازنة عن العالم .[1]

ب.التعبير العلمي والتعبير الجمالي :

إن لغة الجمال والفن تختلف عن لغة العلم، لأن التعبير الذي يقصد من ورائه وصف جمال ما كالذي يُستخدم في الشعر أو المسرح أو .... ، يختلف اختلافاً جوهرياً عن التقرير الذى هو قوام لغة العلم، فالتقرير يمتلك طابع العمومية، كما أن قيمة أي تقرير

[1] إبراهيم ، وفاء : علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة ، مرجع سابق ، ص : 195 – 197 .

علمي تقاس بمدى قدرته على إبلاغنا عن الحقيقة، كما أن التقرير العلمي يكون ناجحاً حينما يكون متقيد بخطوات البحث العلمي ومناهجه، يعتمد على الوصف الدقيق للظاهرة العلمية، بحيادية وموضوعية دون أن يعمد لإدخال عواطفه ومشاعره وانفعالاته لتكون معياراً في الوصف، فغاية التعبير العلمي هو الحقيقة كما تبدو لنا، أما التعبير الفني فله طابعه الخاص، ويمكن استيعابه بدرجات متفاوتة من المتلقي لأنه يعتمد على خبرة المتلقي وانفعالاته، فالخطوط المرسومة بأسلوب جمالي تختلف كثيراً عن الرسوم الهندسية لبناء ما، كما أن غاية التعبير الجمالي هي المتعة وامتلاك الجمال وليس الحقيقة كما هو الحال في التعبير العلمي، ولعل أهم ما يميز لغة العلم عن لغة الجمال أنها تعتمد في وصفها لموضوعها على الألفاظ التي تبتغي الوصف الموضوعي دون اللجوء للمحسنات اللغوية، كما أن العلم عندما يخرج من حوزة العالم وينتقل إلى حوزة المتلقي، ينتقل بشكل موضوعي غير قابل للتأويل والتفسير من قبل المتلقي، ذلك أن المتلقي يكون سلبياً تماماً في تلقي الموضوعات العلمية، بينما الموضوع المعبر عنه بلغة الجمال يخضع لسلسلة من التفسيرات المتتالية، بغية الكشف عن سلسلة من المعاني الغامضة التي قد لا يكون الفنان قد أشار إليها، ذلك أن ذات المتلقي وخبرته تتدخل في صياغة التعبير الجمالي بعد أن ينتقل ذلك العمل من حيز المنتج لحيز المتلقي، سواءً كان المتلقي غير ممتهن للفن أو كان كذلك، إلا أن الفنان عندما يتعامل مع الموضوع والتعبير الجمالي، إنما يكون في واقع الأمر مسلحاً بخبراته السابقة في الملاحظة، ومشحوناً بالانفعال، وفي الوقت ذاته مستحضراً جميع خبراته السابقة عن المواد والأشكال.

ج. المنهج في العلم والفن :

يمكننا أن نحدد نقاط التشابه بين المنهج العلمي والفني على النحو الآتي :

1. يتشابه الفن والعلم في أنهما نتاج للخيال الإبداعي ينبثقان من أعماق العقل اللاواعي، فاكتشافات بونكاريه في الرياضيات تشابه تفسيرات موتسارت

لإبداعاته الموسيقية، فكل من الإبداعات الفنية والعلمية تتبلور في الخيال اللاواعي قبل أن تظهر على سطح الوعي، فالخيال يعمل على توسيع نطاق اللغة العلمية على الدوام وإضافة معان جديدة إلى مفهوماتها المتداولة، حتى ليمكن القول إن الاكتشافات الكبرى في العلم إنما هي إضافات جديدة إلى المفهومات العلمية على نحو يجعلها منطبقة على ظواهر أوسع نطاقاً .[1]

2. أما ثاني تشابه بين العلم والفن في المنهج أنهما يعرضان لإبداعهما بواسطة اللغة، إلا أن الفن نسيج فريد ذو كيفيات مترابطة داخلياً، في حين أن العلم ذو بناء علاماتي أو رمزي يشير إلى كلمات منفصلة لها دلالة عامة كلية، ومن ثم فإن مضمون البحث العلمي يمكن أن يتحدد بطرق منفصلة دون أن ينال معناه التشويه أو الإضعاف .

أما بالنسبة للاختلاف في المنهج بين العلم والفن، فتظهر على وجه الخصوص في أن العناصر التي ينحل إليها الشيء في العلم لا تقربنا من معرفة الشيء في ذاته، بل تبعدنا عنه، بعكس الفن الذي يجعلنا نركز انتباهنا في الموضوع ذاته ،أكثر ما ننظر في علاقاته بغيره، كما يفعل العلم الذي يصف لنا علاقات الشيء بغيره من الأشياء بمعنى أن العالم يسأل عن لماذا ؟ ومن أين ؟ وكلها أسئلة تربط الأشياء بعللها وبما يرتبط بها من أشياء، أما الفنان فهو يركز على ماهية الشيء في كيفياته المباشرة التي تم الشعور بها، أما الفرق الآخر فيتجلى في طبيعة اللغة التي يستخدمها كل من العلم والفن ، فبينما تتصف لغة العلم بالذاتية، وعدم انفصالها عن الموضوع الذي تدرسه وتعالجه، فإن لغة العلم تتصف بالموضوعية.

[1] برونوفسكي : وحدة الإنسان ، ترجمة فؤاد زكريا ، مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة ، ص : 3 .

2.العلاقة بين الفن والدين :[1]

أ. نظرة تاريخية :

تعتبر العلاقة بين الدين والفن من أوضح العلاقات التي قد لا تخفى على أي متتبع لتاريخ الفن، فالفن البدائي كان يؤدي للشعوب القديمة وظائف سحرية، ومن ثم تحولت الدلالة والوظائف السحرية للفن إلى دلالة ووظائف دينية، استمرت هذه الدلالة إلى عصرنا الحاضر وفي كثير من مناحيه ، ذلك أن هذه الاستقلالية المعاصرة التي يدعيها كل من الفن والدين ليست دليلاً على انعدام الصلة بينهما .

لعله من السهل اكتشاف الدلالة الدينية للعمل الفني من خلال تصريحات الفنانين أنفسهم، كتصريح راموز عندما يقول : إن كل شعر هو ضرب من الدين، أو كما يقول رودان أن الفنان الحق هو الأكثر تديناً، وقد اعترف فان جوخ بأن الله موجود في كل الأعمال الفنية، إلا أن هذه التصريحات لا تعطينا حلاً للعلاقة بين الدين والفن، كما أنها لا تقدم تفسيراً لهذه العلاقة .

ولعل أهم الفلاسفة الذين ربطوا الفن بالجمال هو الفيلسوف الفرنسي المعاصر آندريه مالرو[2] الذي ذهب إلى أن سخف الحياة ولا قيمتها وعدم قدرتنا على التمتع بها، كل ذلك راجع إلى أنكارنا أنكرنا قيمنا الميتافيزيقية وعدم قدرتنا على تعزية أنفسنا بآلهة ضامنين لسعادتنا، ومبعدين عنا قلق المستقبل، بعد أن كشفنا زيف الدعوات الاشتراكية بمستقبل أفضل، لقد حاول مالرو اختبار حلول عدة لتحقيق السعادة كنسيان الواقع

---

[1] لقد ناقشنا الصلة بين الدين والفن والأسطورة والفن ،وكذلك السحر والفن على المستوى التاريخي في الفصل الذي درسنا فيه الوعي الجمالي، وسنقتصر في هذا الفصل على كشف العلاقة بين الدين والفن في عصر النهضة ووقتنا الحاضر

[2] فيلسوف وروائي وناقد أدبي وناشط سياسي فرنسي (1901 – 1976) صاحب رؤية موسوعية ، ويمتلك رؤية موسوعية في التاريخ والفن ، كان يميل في أعماله إلى السوريالية والغرائبية والسخرية ، عين وزيراً للثقافة الفرنسية ، من أهم أعماله الواقعية ، أقمار على ورق ، قيود يجب أن تنكسر ، ولعل أهم رواياته هي الشرط الإنساني .

والتصوف عند أهل الشرق، والعشق الجنسي عند أهل الغرب .. إلا أن أمله قد خاب أمله بكل الحلول متسائلاً: أهذا هو الشيء الذي يمكننا أن نحيا ونموت من أجله؟ فلجأ إلى الجمال في الفن، ذلك أن الفن لا يقتصر على التعبير عن مختلف المواقف التي يقف بها الإنسان أمام القدر، بل يتضمن النصر الوحيد الممكن على القدر، فعن طريق الفن أستطيع أن أنكر كل ما هو وهمي، وكل ماهو عابر وزائل، فأنا عن طريق الفن أستطيع أن أخفض قيمة كل ما هو مرتحل، وذلك عن طريق الدخول إلى المعبد والتمثال المقدس، ويذهب مالرو إلى أن أفضل علاقة بين الفن والدين لم تكن في عصر النهضة، بل في الشرق عند المصريين والآشوريين ، وفي الهند التي رامت حضارتها تذويب الفرد في المطلق المقدس.

إن مثل هذا الاحتقار للحقيقة الملموسة الشخصية شيء تشترك فيه الفنون الشرقية كلها، فتاريخ الفن البوذي هو تاريخ الانتصار على الجمود، أما في الفن الإغريقي فقد فَقَدَ الفنان الإغريقي القدسية، فعلى زمن بركليس جحد الفن بالدين وجعل منحوت الإغريقي المنحني ينتصب متناسياً المقدس وجاحداً بالدين، وظل هذا الأمر طوال الفترة الهلينية والرومانية، فظهرت الحياة في فن النحت وتخلصت الأجسام من ثقل أحجارها، و أصبح الفن واقعياً يعكس حياة الناس الفانين، ومع ظهور المسيحية في الغرب تغيرت طبيعة الفنون الجميلة فأصبحت دينية من جديد، فأصبح في مقدور الفنان المسيحي أن يصور أي امرأة في دور العذراء ، أما المسيح فصور دائماً كإله أخذ يثقل تدريجياً عبر التاريخ ، لتنتصر صفة البشرية على الصفة الإلهية فيه .

لقد عبّر الفن القوطي عن إنسان الفترة المسيحية في العصور الوسطى المتدينة، ثم عادت اللادينية إلى الفن مع بداية عصر النهضة التي حاول فيها فنانوها تخليص الفن من بقايا الأثر الديني للفن في العصور الوسطى، فأصبح تصوير المسيح من قبل رافائيل أقرب إلى تصوير شاب مراهق ، لقد غدا فن عصر النهضة معبراً عن فن متعطش للإنسانية

ومبتعدٍ عن الروح الدينية، هذا الابتعاد الذي استمر إلى اليوم في رحلة بعد عن الدين والله، فالفن – ضمن هذه الرؤية – أصبح يعيش أحلك فترات حياته مبتعداً عن تمثيل الروح المطلق والقداسة وأسمى معاني الحياة، لذلك ومع كل هذا القفر الذي أحدثته النزعة المادية والابتعاد عن الدين، أخذ إنسان القرن العشرين في الثورة على هذا الفن المادي، ومحاولاً أن يستوحي الفنون البدائية بنزعتها الوحشية[1]، وشكلانيتها بعد أن ماتت الديانات التي كانت تلهم الفنان في القرون الوسطى فنه المقدس، ولم يبق سوى آثار وتماثيل، ويذهب مالروا إلى أن الفن كان قديماً هو تاريخ خدمة الدين والتعبير عن المقدس، أما اليوم فقد تحولت القدسية للإنسان نفسه في محاولة قهره للقدر، فالفن المعاصر بحسب مالرو تخلص من الآلهة لينصب نفسه إلهاً .[2]

سنحاول في إطار حديثنا عن العلاقة بين الدين والفن وبعد أن ألقينا نظرة تاريخية عن هذه العلاقة أن نتحدث عن أمرين اثنين يخصان هذه العلاقة هما :

ب. العلاقة بين الفن و التصوف :

لو تركنا محاولة مالرو في اجراء مقابلة بين الفن والدين، لنجري مقابلة أخرى بين التصوف كتجربة دينية، والفن كتجربة جمالية لوجدنا أوجه شبه تلفت الانتباه، وتندرج على الشكل الآتي :

1. الرجل المتصوف يعيش في نشوة دينية لا منطقية مبنية على التجربة، وهي موجودة في جميع الأديان باعتبارها أحد تجاربه الراقية،كما أنها تتطلب

[1] المدرسة الوحشية هي أسلوب الرسم الذي ازدهر في فرنسا في نهاية القرن العشرين ، وقد استخدم مصورو هذه المدرسة لوناً نقياً من أنابيب الطلاء لخلق إحساس قوي على القماش ، وقد رسموا من الطبيعة مباشرة كما فعل الانطباعيون ، ومن أشهر أعلام هذه المدرسة في التصويرهنري ماتيس، جورج رووه ، أما سبب تسمية هذه المدرسة بهذا الاسم فيعود لعام 1906، في معرض أقيم آنذاك ، شاهد الناقد الفني بعض اللوحات التي امتازت بألوانها الصارخة ، وبعد أن رأى تمثالاً لأحد نحاتين هذه المدرسة (دوناتللو) صرخ الناقد قائلاً أنه وحش من الوحوش ، فسميت المدرسة بهذا الأسم

[2] برتليمي ، جان ، بحث في علم الجمال ، مرجع سابق ، ص 576 – 582 .

استعدادات خاصة ، مثلها مثل التجربة الجمالية، فعندما نستمع إلى عمل موسيقي، أو مشاهدة لوحة تصويرية تنساب في أنفسنا عواطف غامضة تدعونا إلى الخشوع، تماماً كما يفعل متصوف منتشٍ بكلمات ونغمات تقربه من خالقه.

2. إن القول بأن التأمل الجمالي يبعث فينا الخشوع معناه بطريق التعادل أنه ينتقل بنا من الأنا السطحية الهائجة المتفرقة إلى البساطة الهادئة للأنا العميقة، وهذا ما تفعله الموسيقا بحسب هيغل التي تبعث الأنا البسيطة بوصفها مركزاً للوجود الروحي، وأن التمييز بين نوعي الأنا هو القاعدة الأساسية للسيكولوجية التصوفية، ويُجمع أغلب المهتمين بالشأن الصوفي أن الاتصال بالله لا يتم إلا عن طريق الأعماق الخفية للروح والقلب .

3. وكما أن القديس أو المتصوف يصغي إلى وحيه، نجد أن الفنان يضع نفسه تحت تصرف رسالته، ويستجيب لنداء تدفعه إليه ضرورة داخلية عليه أن يقبلها، فالفنان كالمتصوف لا يختار طريقه، بل هو الذي يقع عليه الاختيار، وإن رفض ارتياد طريقه عند ذلك خيانة منه ، فالفنان (المصور) ولد ليصور، كما ولد مايكل أنجلو ليكون نحاتاً، والمعري ليكون شاعراً.

4. إن الحياة التصوف لحظات نشوة علوية وحياة الفن تقرب من قمتها عند وجود الوحي، وقد قال أفلاطون من قبل : ما من أحد يمكنه قرض الشعر، إن لم يكن الإله قد أمسك به، وقد قالت العرب قديماً أن الشاعر يلقنه شيطانه، فلكل شاعر إلهامه ووحيه الخاص به، لدرجة أن الشاعر الذي يهبط عليه ملك الشعر، لا يعرف كيف كتب ما كتبه ولماذا فعل ذلك، فالشاعر لا يفعل –كما يقول رامبو – أكثر من صب الباطن في قالب حسي ظاهر ،وذاك ما يحصل للمتصوف عندما يحصل له التجلي الإلهي ، فلا يدري أي قوة تسري في داخله

تجعل منه مجذوباً لا يدري ما يُفعل به ، فهناك لحظات يسقط فيها القلم من بين الأصابع ويخشى على النفس أن تُغتال .

5. يستخدم كل من الفن والتصوف الرموز والتشكيلات والاصطلاحات الخاصة بهما وحدهما، فالنار في مجال التصوف لها دلالتها الخاصة، كذلك الطير والشجرة، كذلك فإن الفنان رموزه وتشكيلاته المنظمة والمعروفة من قبل كل من يشتغل في هذا الفن .

التناقضات بين الفن والدين :

على الرغم من التقارب الحاصل بين الدين و الفن إلا أنهما لا يتماهيان ، بل يوجد تعارض بينهما لا يمكن تجاهله، ولعل أهم خلاف بين الظاهرة الفنية والظاهرة الدينية يتجلى في أن التجربة الدينية عند المتصوف ينتج عنها سكون وصمت، بينما الفنان يميل للتعبير عن إحساسه في رؤية تنتظم لصالح التعبير ، فالعملية الإبداعية في العمل الفني تبدأ بوميض لتنتهي بكلمات أو تشكيل أو صوت، بينما المتصوف فإن تعبيره قد يقتله ، لأن ما يراه ويعتلج في خاطره لا تصلح الكلمات للتعبير عنه، فالمتصوف لا يكلف نفسه عناء التعبير عن تجربته لتنهض بالآخر إلى الحالة الصوفية التي وصل إليها، أما الفنان فهدفه الارتقاء بنا إلى الحالة الفنية الذي وصل إليها .

فالتجربة الصوفية على عكس التجربة الفنية غير قابلة للانتقال إلا عن طريق الجهد الذاتي والارتقاء في طبقات الصوفية، لأنه لا يوجد لديهم شيء ليعلموننا إياه، إنها حالة إشراق تولد سعادة غير متكررة، فهم يحتفظون لأنفسهم بالسر العظيم الذي يصلون إليه عن طريق الخشوع والتواضع . وإذا ما أراد أحدهم التعبير عن تجربته الصوفية قد يخفق لأنه يستخدم كلمات غير قادرة على حمل المعاني الصوفية فُيساء فهمها ، كما حصل مع الحلاج وغيره من المتصوفة .

إن الفنان يسعى لأن ينشر إبداعه لكل الناس، ولكي يفعل ذلك قد يغفل قدسيته، أما المتصوفة فيحاولون جهدهم أن يكونوا قديسين ويصبون إلى الكمال، فالله لا يقبل دنس المادة، أما الفنان فإن كماله يتعلق بمادته وتشكيله الفني .

كما أن مهمة الفن قد تؤدي بصاحبها إلى دخوله في حياة ماجنة تؤدي إلى أخطار على المستوى الأخلاقي عند الفنان، أما المتصوف فهو رجل يتبع طريقة تنقية النفس قبل أن يصل إلى الله، وهو يتبع هذا الطريق بحيث تصبح الأرض ومناظرها والعواطف والدوافع والروابط الإنسانية، وحتى جمال النفوس نفسه أشياءً غريبة عنه، وعندما يصل إلى الطريق الذي يضيء له دربه يعود المتصوف ويكشف جمال الأشياء من جديد، أما الفنان فلا يستطيع تحقيق الوصول لهذا الانعزال .

3.العلاقة بين الفن والميتافيزيقا

إذا كان ثمة علاقة بين الفن والميتافيزيقا، فإن المقصود هو قدرة أنواع من الفن على حمل المعاني الميتافيزيقية، ولعل الفن المؤهل للقيام بهذه المهمة هو الأدب سواء كان نثرياً أو شعرياً، إلا أن هذه القدرة التعبيرية بواسطة قدره الكلمة على التطرق لموضوعات ميتافيزيقية لم يحرم فنوناً أخرى من التعامل مع هذه الموضوعات، فقد تأثر فن التصوير بالموضوعات الميتافيزيقة، فأراد بعض الرسامين إظهار انتظام العالم في لوحاتهم ،وقد عبر برغسون عن هذا المعنى عندما قال، إن الفن ميتافيزيقا مصورة، و أن الميتافيزيقا عبارة عن تفكير في الفن، والحق أن كلاً من الفن والميتافيزيقا يتميزان بأنهما نظرات إبداعية لأفراد لا تفرض نفسها على أحد، فالشعر كالموسيقا كالرواية مثل الميتافيزيقا نظرة فردية تخص إنساناً بعينه من حيث آلامه وآماله، إلا أن الفنانين أنفسهم لا يتساوون في تناولهم للموضوعات الميتافيزيقية، فالموسيقيون لم يتناولوا الميتافيزيقا بعمق في أعمالهم قبل بيتهوفن الذي حفر عميقاً في معانيها، ولعل الموسيقا التي عبرت عن أعظم الرؤى الميتافيزيقية كانت

بحسب وجهة نظرنا للموسيقار الفرنسي جان ميشيل جار (أوكسجين) الذي عبّر عن نظرته العبثية في الكون، ولا يفوتنا هنا أن نذكر أن شوبنهاور كان يستوحي كثيراً من أفكاره الميتافيزيقية من سماعه لموسيقا فاجنر وبيتهوفن، كما اعتبرها من أهم الوسائل للوصول إلى حقيقة الكون، وأهم وسيلة للخلاص من الإرادة الشريرة للكون .

لقد استطاع شكسبير عبر شخصية هاملت أن يقدم رؤيا متماسكة في الميتافيزيقا، ولا بد أن نذكر في هذا المقام أبا العلاء المعري الذي تناول أشد الموضوعات الميتافيزيقية غرابة، في كتابه رسالة الغفران الذي وصف فيها الجنة والنار وصفاً دقيقاً لا مثيل له، ولعل بيت الشعر الذي كتبه على قبره: (هذا ما جناه أبي عليّ وما جنيت على أحد) تلخص نظرته الميتافيزيقية التشاؤمية في الحياة، وقد كتب أبو العلاء قصيدته المشهورة (تعب كلها الحياة) ليعبر عن نظرة فلسفية للكون الفاني ، لقد تحول الشعر عند أبي العلاء المعري كأداة للتعبير عن رؤاه الميتافيزيقية وإظهارَ مشاعره فوق عقلية، أما من الشعراء المعاصرين فقد برز محمود درويش من خلال جداريته [1] في التعبير عن فلسفته في الموت كمشكلة ميتافيزيقية فرضت نفسها عليه طيلة سنة كاملة بعد عمل جراحي في هذه السنة، مرحلة من الحلم واللاوعي[2]، و كان لها الأثر الواضح في تكوين بنية الخطاب الفلسفي الوجودي حول فكرة الموت، فهو يقول :

سأصير يوما فكرة ولا سيف يحملها
إلى أرض اليباب ، ولا كتاب ....
كأنها مطر على جبل تصدع من
تفتح عشبة .....
.....

[1] درويش ، محمود : جدارية محمود درويش ، رياض الريس للكتب والنشر ، الطبعة الأولى، 2000
[2] درويش ، محمود : حيرة العائد ، ص 146 .

بحارةٌ حولي ولا ميناء
أفرغني الهباء من الإشارة والعبارة ،
لم أجد وقتاً لأعرف أين منزلتي ،
الهنيهة ، بين منزلتين لم أسأل
سؤالي بعد ، عن غبش التشابه
بين بابين : الخروج أم الدخول ...
ولم أجد موتاً لاقتنص الحياة[1]

4.العلاقة بين الفن وعلم الاجتماع .

يمكننا أن ننظر إلى الفن على أنه عمل اجتماعي بامتياز ، فالفنان هو قبل كل شيء يحترف (مهنة)[2] لها بعد اجتماعي، كما أن الفن هو تلبية لحاجة اجتماعية أصيلة، ولو حاولنا النظر لهذه العلاقة من وجهة نظر الفنان، لوجدنا أنه ينظر إلى الفن نظرة جدية، ولا يعدونه مطلقاً مجرد استجابة لحاجة المجتمع، وليس مجرد حرفة لكسب الرزق ، وإنما هو عمل جدي ينطوي على الكثير من التفكير والجهد والتصميم .

أما إذا نظرنا إلى الفن من وجهة نظر عالم الاجتماع، فإننا لن نستطيع أن ننكر وجود الفن كواقعة إيجابية لها أهميتها في صميم الحياة الاجتماعية، وليس أدل على صحة ما نقول من أن المجتمع نفسه في كل زمان ومكان قد اعتبر الفن وظيفة اجتماعية ، فكان يعد الفنانين بمثابة مهرة يحترفون مهنة لها أصولها وقواعدها [3]، ولئن كانت الدولة الآن لم تعد تطلب من الفنان إلا النزر اليسير من هذه الوظيفة الاجتماعية (الدينية

[1] درويش ، محمود : جدارية محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، 2000، ص 25– 26.

[2] لقد وضعنا كلمة مهنة بين قوسين لأننا لا نوافق على أن الفن هو مهنة ، ولكن أخذنا كلمة مهنة هنا بمعنى اختصاص ومهارة ما يحوزها الفنان ، انظر للعلاقة بين الفن والصنعة في الفصل الذي يناقش ماهية الفن

[3] لقد عالجنا العلاقة بين الفن والحرفة في فصل : ما الفن

والسياسية)[1] – حتى لقد أصبح الفن في مجموعه جهداً شخصياً لا حرفة – إلا أن صيحات أنصار الفن تعالت معلنة أهمية الحرفة، بوصفها نقطة تلاقي الفن والمجتمع، وهكذا إذا أريد أن يعود الفنان إلى المجتمع بحسب عالم الاجتماع عليه أن يعامل نفسه على أنه صاحب حرفة لها منتجاتها المطلوبة في السوق، وتكون مهمته أن يضيف على مصنوعات الإنسان بعداً إستيطيقياً محبباً لدى أفراد المجتمع .[2]

ولكن بالمقابل هل يستطيع عالم الاجتماع إغفال ما في الجمال والفن من معنى لمفهوم اللعب واللهو، فنحن نتأمل العمل الجميل دون انتظار لأي فائدة تذكر منه، كما نبهنا إلى ذلك كانط، فنحن لو قمنا بفصل العمل الجمالي عن العمل النفعي كما أراد كانط، فسيكون ذلك اعتراف منا بأن المجتمع – وعلى الرغم من أنه يكسب قوته من وراء الفن ،وعلى الرغم من أن المجتمع يشجعه على ذلك ويفتح له أفق الاستمرار والعطاء عن طريق الثناء على عمله – مخطئ في سلوكه ذاك اتجاه الفنان، لأن القيمة الاجتماعية المزعومة التي ينسبها إلى الفن إنما تقوم على مجرد وهم خاطئ، ومعنى هذا أن المجتمع حين يهتم بالنشاط الفني فإنه إنما يضيع جهوده ويبدد قواه ، لأن الفن عندئذ لن يكون سوى ثغرة في جهاز المجتمع يتسرب من خلالها جانب من الطاقة الاجتماعية التي تضيع سدى [3] .

ولكن لو استسلمنا لمقولة كانط وضربنا عرض الحائط كل ما يقوله علماء الاجتماع، هل سيغدو الفن هو مجرد نشاط عابث، يبدد القوى؟ وقد قال دوركهايم من قبل مؤكداً لمقولة كانط ومحتجاً ومحذراً الفن أن يتجاوز حدوده الاجتماعية (إنه إذا احتلت الفنون

---

[1] لقد كان يطلب من الفنانين في عصر النهضة ، العصور الوسطى مطالب دينية هامة كتزيين الكنائس برسومات تعبر عن حياة المسيح ، انظر على سبيل المثال كيف بنيت وزينت كنائس الفاتيكان .

[2] Jean Casou **Situation de L، Art modern** ، Paris ، Ed m de Minuit m 1950 ، P : 110 – 118

[3] E ، Souriau . **L، Avenir de L، Esthettique، Paris Alcan، 1929 ، P** : 17

الجميلة في حياة أمة مكانة أعلى مما ينبغي لكان ذلك حتماً على حساب حياتها الجادة، و لكان مآل الأمة إلى الفناء الذريع) [1] .

لقد رد سوريو على مثل هذا الادعاء الذي لا أساس له من الصحة من خلال التاريخ ومؤكداً على تحليل كانط من جهة، ومبرهناً من جهة أخرى على أهمية الفن اللانفعية: لو قاربنا الفن بالعمل النافع، لراعنا أن ما نسميه بالنشاط الجدي، إنما هو على وجه التحديد ذلك العمل الذي يتبدد في العادة دون أن يخلف أدنى أثر، فالحضارة المصرية لم يتبق منها كل العمل المفيد، ولم يتبق منها سوى بضعة تماثيل وحلى، وهكذا نرى للفن وظيفة التوفير أو الإدخار، ومعنى هذا أن الكائن الاجتماعي لا يستهلك العمل الفني كما يستهلك ما عداه من الطاقات، بل هو يحتفظ به على شكل آثار تظل مسجلة في المادة، وربما كان من أهم خصائص العمل الفني أنه يفلت من الدمار والاستهلاك الفوري فنعامله برفق ونقر به بكل احترام .

إن الفنان الحقيقي لا يقوم بعمله من أجل إرضاء الناس، وكذلك لا يقوم بعمله من أجل تحصيل قوته – على الرغم من تحصيل الأمرين ضمناً– إنما يقوم بعمله من أجل إرضاء نفسه وإرواء رغبته في التشكيل الجمالي، وإعطاء الأشياء معنىً جمالياً يخلق حالة الرضا في نفسه ، إنها رغبة منه في نقل مشاعره للآخرين ليعبر عن همومه لا همومهم، ولكن لا يعني ذلك أنهما لا يتطابقان، فهو ابن مجتمعه وطبقته الاجتماعية، ابن فقره أو غناه، وبالآتي فإن البعد الاجتماعي قد يصل إليه الفنان ليس من خلال التخلي عن أناه، إنما من خلال إغنائها عن طريق تزويد تجربته الجمالية بمزيد من الخبرات الاجتماعية والاقتصادية والفلسفية التي ستغني بكل تأكيد رؤيته الجمالية، وأن النشاط الفني لهو من بين ضروب النشاط البشري أكثرها فردية، وأظهرها تلقائية، وأشدها تعبيراً عن الحرية، وآية ذلك أن الذوق والإحساس هما في صميمها واقعية ذاتية لا تقبل أية إحالة اجتماعية أو

[1] دوركهايم ، اميل : التربية الأخلاقية، ترجمة السيد محمد بدوي ، مكتبة مصر : القاهرة ، ص 40 .

أي تفسير اجتماعي، فالفنان هو ذلك المخلوق المبدع الذي يواجه بيئته الاجتماعية بكلمة، والذي يجد في نفسه من الشجاعة ما يدفعه ليرفض شتى المعايير القائمة ، ولئن كان أثر البيئة قد يطبع العمل الفني بطابع واضح كل الوضوح، عميق غاية العمق، إلا أن الفن مع ذلك هو في صميمه ظاهرة بشرية، قد نبعت عن أصل فردي، ولهذا يقول ريبو (إن الفن يبدأ من الفرد ويعود إلى الفرد)[1] .

أما إذا احتج البعض بأن الفنان إنما يختار موضوعاته من الوسط الذي يعيش فيه، فإن عالم النفس الكبير دلاكروا يرد على هذا الاعتراض بقوله إنه على الرغم من أن الفن يعكس بوضوح تلك البيئة الاجتماعية الخاصة التي يصدر عنها، إلا أن هذا لا يكفي للأخذ بوجهة نظر الإستيطيقا الاجتماعية، لأن التعبير الفني عن القضايا الاجتماعية أو الموضوعات الجمعية لا يعني عالم الجمال بقدر ما يعنيه التعبير الفني في ذاته، والفن لا ينحصر في اختيار تلك الموضوعات بقدر ما ينحصر في صياغتها والتعبير عنها.[2]

ولكن ألا يوجد أي أثر اجتماعي على الفنان في ممارسة الفعل الإبداعي في الفن ؟ ألا يوجد أي نوع من الاتصال بين عقل الفنان وعقول الناس المحيطين به كما يدعي علماء الاجتماع ؟

للتأكيد على البعد الاجتماعي للفن يحاول علماء الاجتماع ربط الفن بالدين فيقولون أن الظاهرة الجمالية قد نشأت أول ما نشأت في أحضان المعبد، لأن المعبد هو الذي عمل على ظهور أقدم الفنون جميعاً ألا وهو فن المعمار، ثم ظهرت الحاجة إلى تزيين جدران المعابد بالنقوش والتماثيل فظهر فن النحت، ثم ظهرت الحاجة لتزيين الأعمدة وجدران المعابد فظهر فن التصوير، ولما كانت العبادة تستلزم إقامة الاحتفالات الدينية،

---

[1] CF . V . Feldman . **L،Esthettique Fracaise contemporaine** ، Paris ، Alcan ، 1936 ، P 53 – 54 .

[2] H ، Delacroix . Psychologie de L،Art ، Paris ، Alcan ، 1927 ، P : 467 .

ظهرت على التعاقب فنون الرقص المقدس والموسيقا والغناء الشعري، فكان الدين هو الظاهرة الاجتماعية الكبرى التي عملت على تطوير الفن، وفي العصر الوسيط ساهمت الكنيسة في تطوير فن المعمار والنحت والتصوير، ومن ثم خرجت الظاهرة الفنية لتغدو ظاهرة منفصلة عن الدين في العصور الحديثة .

إلا أن هذه الوجهة الاجتماعية في تفسير سبب تطور الفنون قوبلت بوجهة نفسية رفضتها تماماً، على أساس أن ظاهرة المعبد لم تكن ظاهرة عامة عند كل البشر بل خصت البشر القاطنين على ضفاف الأنهار، و المعتمدين في غذائهم على الزراعة، أما البدو الرحل فلم نعثر على معابد لديهم، مع أنهم لم يجهلوا الفن، كما أن الرقص يرتبط بعمليات بيولوجية متعلقة بالزواج بين الحيوانات – كما بيّن دارون من قبل – ولعل هذا ما دفع نيتشه إلى القول: أن كل أدب فرنسا الكلاسيكي الرفيع ما هو إلا ثمرة من ثمار اهتمام الفرنسيين بالحب والمرأة والجنس، فمعظم الفنون بزعمه نشأت عن الجمال الأنثوي والغريزة الجنسية وشهامة الرجولة والصراع بين الجنسين وخيالات الحب العذري ، وتصورات الفروسية.

وإذا تركنا مشكلة أصل الفن لكي نقتصر على المظهر الاجتماعي للنشاط الفني فإننا نجد أن الفنان يهدف أساساً إلى النجاح، ومهما كان من أمر تلك الصبغة الذاتية للعمل الفني، إلا ان أصحابها يبتغون الشهرة والثراء، وفي تأكيد البعد الاجتماعي يمكننا أن نؤكد أن الأمر اختلف بين فناني العصور القديمة الذين لم يسجلوا أسماءهم على أعمالهم ومع ذلك بقيت أعمالهم خالدة على مر التاريخ، كما أن الملاحم الكبرى كانت مجهولة النسب، وكل ذلك لأن هذه الملاحم كانت مشاعر جماعية للمجتمع ولم تكن أحاسيس فردية لبعض الشعراء، أما في الفن الحديث فالأمر اختلف في تأكيد البعد الاجتماعي للعمل الفني، ففي الموسيقا نحتاج لعزف سيمفونية أن تتكاتف كل الألحان في صوت

واحد، وأن يشترك عدد ضخم من العازفين ليصبح أداء السيمفونية عملاً اجتماعياً من حيث طريقة إنتاجه، كذلك فإن عزف أي موسيقا يتطلب جمهوراً من النظارة أو المستمعين، وإذا ضعف عامل التشجيع نجد أن الأداء الفني أصبح بلا روح .

حقاً إن كثيراً من الفنون تتجه نحو الفرد الواحد بطريقة مباشرة ، وبالآتي فإن المتعة الفنية في هذه الحالات تظل متعة سيكولوجية بحتة، وهذا ما يحدث مثلاً بالنسبة إلى الرواية أو القصيدة حين يقرأها الفرد في مطالعاته الخاصة ، فتكون العلاقة مباشرة بين المؤلف والقارئ أو يكون المؤلف على الأصح هو الوسيط بين شخصياته الفنية ونفسية القارئ ، ولكن من المؤكد أن ثمة فارقاً كبيراً بين أن يقرأ الفرد قصيدة ما قراءة صامتة وبين أن ينشدها بصوت مسموع ، وهذا من شأنه أن يزيد من قيمة العمل الفني ، وهنا يكون الفن الفردي قد استحال إلى فن اجتماعي، وكذلك يتحول العمل المسرحي من عمل فني فردي إلى عمل فني جماعي لأنه سيشترط جماهير حاضرة لاكتماله ، وهنا يصبح المؤلف والفنان تحت رحمة الجمهور الذي يستطيع أن يستهجن أو يستحسن ، وهكذا الحال في فن الخطابة ، بالإضافة إلى ذلك يوجد بعض الفنون الاجتماعية التي تدور حول المجتمع نفسه لا الفرد ، فهناك نوع من الرواية الاجتماعية التي تصور لنا مجتمعاً من الشخصيات العديدة التي تتلاقى وتتصارع وتتجاذب وتتنافر في بيئة اجتماعية تتحكم فيها عقلية جماعية مشتركة ، ولسنا نجد عملاً فنياً واحداً يمكن القول بأن موضوعه كان موضوعاً فردياً محضاً ، ما عدا كتابة السير الشخصية .[1]

ويذهب صاحب كتاب فلسفة الفن إلى وجود قوانين ضرورية تتحكم في كل حالة من حالات الفرد والجماعة التي تبدع فناً أصيلاً ، وهي :

[1] Raymond Bayer . **Traite d، Esthetique** ، colin ، 1956 ، P 159 .

1. **الجنس:** وهو مجموع الاستعدادات الفطرية الوراثية التي تتحكم في كل شعب من الشعوب بوصفه منحدراً من سلالة خاصة .
2. **البيئة أو الوسط الاجتماعي:** وهو الوسط الطبيعي، على اعتبار أن هذا الوسط يخلق هو نفسه وسطاً أخلاقياً أو بيئة أدبية عن طريق نوع العمل الذي يمارسه أفراد الجماعة، ودرجة حظهم من الغنى أو الترف، وتبعاً لذلك إذا أردنا أن نفهم أي أثر فني أو أي فنان كان علينا أولاً وقبل كل شيء أن نتعرف بدقة على الحالة العامة للروح الاجتماعية والعادات الأخلاقية السائدة في البيئة التي نحن بصددها، والقاعدة العامة هنا : أن الفن والحضارة المعاصرة له ظاهرتان متوافقتان، فهما ينموان ويترعرعان ويتطوران ويموتان في وقت واحد ، فالبيئة هي التي تجلب الفن، أو تذهب به، مثلها كمثل البرودة حين تجلب الندى أو تذهب به بحسب درجة شدتها أو ضعفها .
3. **المرحلة التاريخية:** وهي الزمن الذي يؤثر بالحركة الفنية فينتج مجموعة من الفنانين ليتناولوا قضايا اجتماعية ملحة، فشكسبير لم يكن وحيد عصره بل كان ضمن فريق من الشعراء المبدعين أمثال مارلو، وبن جونسون وهؤلاء كتبوا مسرحيات تتميز بنفس خصائص المسرح الشكسبيري، ومعنى هذا أن العمل الفني إنما هو ظاهرة طبيعية تتكون بطريقة تدريجية في ذهن إنسان حي ينتمي إلى حضارة بعينها، ومن ثم فإن العمل لا يخرج عن كونه ناتجاً ضرورياً يمكن فهمه بإرجاعه إلى تلك الشروط الخارجية التي تحكمت في عملية تكوينه، فكأن كل إنتاج محدد سلفاً بمجموعة من الضرورات السيكولوجية والاجتماعية [1].

[1] حول نظرية هيبوليت تاين انظر

Taine ، Hyppolite . Philosophie de L،art ، 1862 . P : 210 – 220 .

الفصل الخامس

دراسة في الفلسفة الجمالية المثالية

تمهيد :

لا ريب أن الأصول الفلسفية للدراسات الجمالية تعود إلى الفلسفة اليونانية في عصرها الأول، وتحديداً الفلسفة الطبيعية في القرن السادس قبل الميلاد ، فقد استخدم هؤلاء الفلاسفة الكثير من المصطلحات الجمالية الكلاسيكية مثل: الجميل والجليل والتناسق والتناسب وسواها، ولقد كان لأفلاطون دوراً حاسماً في الفلسفة اليونانية، ففي محاورة هيباس الكبرى أبان لنا سقراط أن مقولة الجميل لا تنطبق على الجزئي، فلا يطلق عليها صفة الجمال وإنما هو يسأل عن ماهية ذلك الكلي، وقد اتسع استخدام المفاهيم الجمالية مع أرسطو، إلا أن الدراسة الجمالية لم تنتقل من مستوى الدراسات الفلسفية التأملية إلى مستوى الدراسات العلمية النظرية إلا مع بومغارتن (1714 م – 1772 م) وخصوصاً في كتابه { تأملات في الشعر} الصادر عام 1735م والذي أرسى دعائم الجمال كعلم مستقل عقلاني. ثم جاء إدموند بوركه ليبث في الدراسات الجمالية النفس التجريبي وخصوصاً في مؤلفه { مبحث فلسفي في أصل أفكارنا حول الجليل والجميل} الصادر عام 1754م.

مما يؤكده تاريخ علم الجمال أن هذا العلم – باعتباره علم يقام على رؤى تأملات فلسفية – شهد نشأته الثانية – المقصود بالنشأة الأولى: الأسس والقواعد التي وضعتها الفلسفة اليونانية لهذا العلم و على الأخص أفلاطون وأرسطو – في القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر، وتحديداً مع دراسة بومغارتن وبوركه وما لحقهما من الدراسات الجمالية في التجريبية النفعية في إنجلترا وفرنسا، إلا أن الولادة الحقيقية لهذا العلم بدأت مع كانط عندما قام بوضع أسس ابستمولوجية ونفسية وفلسفية جديدة لهذا العلم بعد أن

أفاد من جهود من سبقه من الفلاسفة وعلماء النفس والدراسات النقدية في مختلف فنون الأدب .

إن هذا الفصل سيلقي الضوء على جهود الفلسفة المثالية المتمثلة في الفلسفة الألمانية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، على اعتبار أن هذه الفلسفة قد حملت على أكتافها مهمة تفسير التجربة الجمالية، وتقديم رؤية فلسفية متكاملة حول الجمال، فلم تقتصر محاولة هؤلاء على تقديم شذرات أو تلميحات أو تعريفات، إنما أسهموا في تقديم دراسات معمقة حول هذه الفلسفة .

أولاً : فلسفة الجمال عند كانط :

التفت كانط لمسألة الجمال بعد مناقشته لقضايا العقل المحض سنة 1770م والعقل العملي سنة 1788 م، مما يعني أن دراسة معمقة في علم الجمال الكانطي لا بد أن تسبقها جولة في نظرية المعرفة لديه للتعرف أولاً على طبيعة الحكم التجريبي، ومن ثم الحكم الأخلاقي، لنتوصل إلى طبيعة الحكم الجمالي، ذلك أن موقف كانط الجمالي تابعٌ لموقفه من نظرية المعرفة ونظرية الأخلاق .

سعى كانط من خلال محاولته النقدية للعقل النظري إلى بيان حدود العقل وإمكاناته بعد أن قام الفلاسفة التجريبيون بالحد من دوره في عملية المعرفة، وخصوصاً ديفيد هيوم، الذي حاول إقصاء دور العقل في المعرفة، و المعرفة الميتافيزيقية بشكل كامل، فجاء كتاب كانط ليبين لنا حدود كل من التجربة والعقل والأفكار السابقة في عملية المعرفة، أما كتابه الثاني{نقد العقل العملي} فهو محاولة منه لإقامة أخلاق مبنية على العقل، وما بين هذين النقدين – أقصد العقل النظري والعقل العملي – يبرز نقد كانطي ثالث وهو { نقد ملكة الحكم } وذلك لردم الهوة بين ميدان الطبيعة في (نقد العقل النظري)، ومفهوم

الحرية في ممارسة الفعل الأخلاقي في { نقد العقل العملي } حيث لا يمكن لميدان الحس أن يمارس أي تأثير على ميدان الأخلاق . [1]

وهذا يعني أنه للوصول إلى معنى الحكم الجمالي عند كانط علينا إلقاء ضوءً على نظريته في المعرفة، وعلى قوى العقل التي تأسهم في إصدار الحكم عموماً، فلنبدأ بقوى العقل:

1. قوى العقل :

من خلال كتابه { نقد العقل المحض } قام كانط بنقد كلٍ من الاتجاه التجريبي والعقلي، ذاهباً إلى أن جل معارفنا تأتينا عن طريق التجربة، ولكنها لا تنبثق بأسرها عنها فقط، وذلك لوجود بعض المعارف التي يشارك العقل في انتاجها، ولوجود معارف قبلية مستقلة عن التجربة[2]، ويمكننا أن نفرق في نظرية المعرفة الكانطية بين ثلاث قوى للعقل تأسهم في ضبط المعرفة وهي على التوالي :

أ. **ملكة الحساسية** : وهي ملكة متعلقة بالانطباعات الحسية الصادرة عن الحواس الخمس، وهذه الانطباعات تمثل معطيات حسية متنوعة و غير منتظمة بمبادئ أو قواعد خاصة، وهذه المعطيات الحسية تمثل الأساس لكل معرفة تجريبية لا تتحصل إلا بوجود التجربة، التي تتطلب مقولات قبلية تنظمها وفق قواعد سابقة على التجربة تتجلى أساساً عبر مقولتي الزمان والمكان وطبقاً للمقولات الرئيسية الموجودة عند كانط إلا أن هذا الانتظام لا يتم في ملكة الحساسية ، إنما في ملكة أرقى منها وهي ملكة الفهم أو الذهن[3].

---

[1] مُحَمَّد شفيق شيا :نظرية كانط الجمالية ، مجلة الفكر العربي ، 1987، ص 147 – 148

[2] كانط، عمانوئيل، نقد العقل المحض ، ترجمة موسى وهبة، مركز الانماء القومي ، بيروت، ص 45

[3] برهيه ، اميل : تاريخ الفلسفة ، الجزء الخامس ،القرن الثامن عشر، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة ، بيروت، طبعة ثانية ، 1993 ، ص 261 – 262 .

ب. **ملكة الفهم أو الذهن**: وهي ملكة تفكير تشتمل في داخلها على مقولات قبلية تصورية، تمكّن العقل من توحيد الحدوس الحسية المختلفة، وجمعها بعيداً عن كل مادة تجريبية يمكن أن تنطبق عليها، فيتكون التصور القبلي للفهم الذي هو شرط كلي وضروري لعملية الربط بين الحدوس، ويكون الربط بين الحدوس الحسية من خلال عدة تصورات أو مقولات قبلية، فإذا أردت ضبط واقعة تجريبية تحصلت عليها تجريبياً ولتكن واقعة غليان الماء عند الدرجة 100، فأنت تحددها ضمن مقولة الكيف عندما تتحدث عن حرارة الماء، ولكي تكشف العلاقة بين سبب ارتفاع الحرارة وغليان الماء والتعاقب الحاصل في تلك الظاهرة ، فأنك لا بد من أن تستعين بمقولة العلية ، وعندما تذكر مكان التجريب فأنت ستعيّن الواقعة مكانياً، وهكذا فإننا في كل مرة نربط بين متغيرين حسيين من خلال مقولة مختلفة، وستكون طبيعة الربط أيضاً مختلفة في كل مرة، إذن فجميع الحدوس الحسية تخضع للمقولات باعتبارها الشروط الوحيدة التي يمكن بمقتضاها أن تتنوع الإحساسات وأن تتحد في الذهن، وحالما تتآلف الحدوس الحسية المختلفة في الذهن تأتي وحدة الأنا أفكر[1] .

ت. **ملكة العقل العليا**: هي ملكة المعرفة العليا التي تضفي المعقولية على العالم وتنظمه وتحوله إلى معرفة قابلة للتحليل، لكن هذه المعرفة لا تتعدى المعرفة التجريبية ضمن المقولات الاثنتي عشرة التي أقرها كانط، ووفق مقولتي الزمان والمكان، ولكن كانط لا ينكر المعرفة في ذاتها، ويقتصر على معرفة الأشياء كما تظهر لنا .

مما سبق نستنتج أن موجودات العالم عند كانط تنقسم إلى قسمين هما :

[1] برهيه، اميل : تاريخ الفلسفة ، الجزء الخامس ، مرجع سابق ، ص 263

أ. **الفينومن، أو الظواهر**: فطن كانط في أول نص نقدي له – كان موضوعه معنى العالم – إلى أن العقل يصدر عن المحسوسات[1]، فكل معرفة تصدر عن الحساسية وفق مقولتي الزمان والمكان القبليتين، وعن مفاهيم العقل القبلية وخاصة مفهوم العلية، ضمن تسلسل قوى العقل الثلاثة: الحساسية ثم الفهم ثم العقل الخالص، ومن أجل توضيح أكبر لهذا المفهوم، *فرق كانط في مجال العلوم بين نوعين من الأحكام:*

1. **أحكام تجريبية**: وهي أحكام تأليفية بالضرورة، وهي الأحكام التجريبية التي يضيف فيها المحمول لموضوعه شيئاً جديداً كقولي الأجسام ثقيلة،[2] وهذه الأحكام تستخدم في العلوم المعتمدة على الحس والملاحظة والتجربة كالفيزياء والطبيعة والبيولوجيا.

وهنا لا بد من الإشارة إلى التفريق الكانطي في الأحكام الآتيفية بين حكم تأليفي قبلي وحكم تأليفي بعدي، فعلم الفيزياء يتضمن بعض الأحكام الآتيفية القبلية كمبادئ أساسية له، كقولك على سبيل المثال { في جميع تغيرات العالم الجسمي تبقى كمية المادة ثابتة}،{الفعل وردة الفعل متساويان } أما بقية أحكامها فهي قضايا تأليفية بعدية ناتجة عن التجربة .[3]

2. **أحكام تحليلية** : وهي أحكام نحكم على صدقها وكذبها من خلال العلاقة التي تربط بين الموضوع والمحمول ومن خلال مبدأ الهوية، وهي أحكام لا يضيف فيها المحمول للموضوع شيئاً، إنما يقوم محمولها بتحليل ما في موضوعها من معنى كقولي: أن كل الأجسام ممتدة ، فهذه قضية واجبة الصدق بشكل قبلي [4]،

---

[1] كانط ، عمانوئيل ، نقد العقل المحض ، مصدر سابق ، ص 273 .

[2] كانط ، عمانوئيل ، نقد العقل المحض ، مصدر سابق ، ص : 48

[3] كانط ، عمانوئيل ، نقد العقل المحض ، مصدر سابق ، ص : 51

[4] كانط ، عمانوئيل ، نقد العقل المحض ، مصدر سابق ، ص : 48 – 49

ويذهب كانط إلى وجود معارف قبلية مستقلة عن التجربة، فكل حكم منطقي يستنتج من حكم منطقي سابق عليه وليس من التجربة، ولعل أبرز مثال على هذه الأحكام برأي كانط : هي الأحكام و القضايا الرياضية، وكذلك فإن القانون العقلي الذي يقول : إن لكل تغير سبب، هو عبارة عن مقولات لا تستمد في حقيقتها من التجربة، يقول كانط: انزع تدريجياً عنك كل ما هو حسي وتجريبي، كالجسم واللون والصلابة أو الرخاوة ، والوزن ، فسيبقى لك مع ذلك المكان والزمان الذين لا يمكن أن تزيلهما[1].

3. **ب.النومن، أو الشيء في ذاته:** إن موجودات العالم لا تقتصر عند كانط على الموجودات كما تظهر لنا (الفينومن) وتصدر عن التجربة، بل إن كانط يعرض في كتابه: نقد العقل المحض لمفاهيم قبلية لا تصدر عن التجربة أو الحس ، وهي ضرورية في عملية المعرفة، وهي مفاهيم قبلية يستخدمها العقل في الولوج لمعرفة مثل مفهومي الزمان والمكان وهما تصوران ضروريان لجميع الحدوس الفلسفية والطبيعية والرياضية، و لا يستطيع العقل إنتاج معرفة إلّا بموجبهما، ويدرج كانط أغلب المفاهيم الميتافيزيقية ضمن هذه الزمرة من الموجودات التي لا يمكننا أن نتعرف عليها ضمن الوسائل والأدوات المتاحة، كمفهوم الله، النفس، الوجود ، وهي مفاهيم مُودَعة في العقل الخالص وليس من التجربة أو الحساسية .

إن مثالية كانط مثالية متعالية أي أنها تقوم على مبادئ موجودة في الفكر ، إلا إنها ليست الفكر نفسه، بل الشروط القبلية للموضوع، وليست ذاتية نظير تلك المثالية التي ترد فقط الموضوعي إلى الذاتي {مثالية باركلي}، ومن ثم فإن هذه المثالية هي بمعنى من

[1] كانط ، عمانوئيل ، نقد العقل المحض ، مصدر سابق ، ص : 45 – 47 .

المعاني واقعية تجريبية، تسلم بالوجود الواقعي للموضوعات بوصفها موضوعات تجربة ، أي بكلية الروابط التي بها تقوم تلك الموضوعات وبضرورتها .[1]

بعد أن ألقينا لمحة على طبيعة الأحكام التي تناولها كانط في كتابه نقد العقل المحض ، لا بد من التعرف على طبيعة الحكم الجمالي عنده .

2.طبيعة الحكم الجمالي :

لكي نميز الموضوع الجميل عند كانط من غيره من الموضوعات – في الطبيعة والفن – التي لا تحوز هذه الصفة، فإننا لا نتمثل الموضوع المراد الحكم عليه من خلال ملكة الذهن، لأن هذا الموضوع لا نبتغي الحكم عليه من أجل المعرفة، بل هو حكم ذوقٍ جمالي، وهذا يتطلب أن يكون الحكم ذاتياً وليس موضوعياً، ولكن كيف يكون الحكم الجمالي حكماً ذاتياً من جهة، ويكون مصدره الواقع الحسي التجريبي الذي نحكم عليه جمالياً لا معرفياً من جهة أخرى؟ وما طبيعة القوة التي يصدر عنها الحكم الجمالي؟ أليست قوى العقل الثلاث التي تحدثنا عنها سابقاً ، طالما أن مصدر الحكم هو الواقع المتغير ؟

يذهب كانط إلى أن الحكم الجمالي لا يصدر عن العقل بما هو عقل، ولا يصدر عن العيان الحسي وما فيه من تعدد واختلاف، لكن الحكم الجمالي يقوم بتمثل الواقع الحسي التجريبي، وهذا التمثل هو الأصل الموضوعي للحكم الجمالي، إلا أن هذا التمثل لا يتطلب إصدار حكم موضوعي منطقي، إنما هو حكم ذاتي ينتج عن شعور اللذة والرضا أو الألم الذي يخلفه هذا التمثل[2]، فهنا يتعلق التمثل بشكل كامل بالذات أي بشعورها بالحياة ، وهو ما يؤسس ملكة تمييز وحكم خاصة لا تضيف إلى المعرفة أي معنى

[1] برهيه ، اميل : تاريخ الفلسفة ، الجزء الخامس ، مرجع سابق ، ص 269

[2] كنت ، إمانويل : نقد ملكة الحكم ، ترجمة : غانم هنا ، مركز دراسات الوحدة العربية : بيروت ، طبعة أولى ، 2005 ، ص : 101

موضوعي جديد ، وهذا يعني أنه بإمكاننا التمييز بين الحكم الجمالي والحكم المنطقي على الشكل الآتي :

- إن الحكم الجمالي يتعلق بالذات وتقييمها للموضوع من خلال خبرة الرضا أو الألم الذي يخلفه هذا الموضوع على الذات، وهذا يعني أن الحكم الجمالي ذاتيٌ، وليس موضوعياً .
- أما الحكم المنطقي فينتج عن طبيعة المادة المعطاة وليس عن تقييم الذات لها، فالحكم المنطقي موضوعي لا ذاتي .

ومن أهم ما يميز الحكم الجمالي عند كانط أنه موضوع رضا كلي وليس جزئي، ذلك أن مصدر الحكم الجمالي هو الشعور بالرضا الخالي من أي مصلحة ذاتية سوى الميل الداخلي للشعور بالرضا، وتبعاً لذلك فله حق الاعتقاد أن هذا الشعور بالرضا ناتج عن شيء يمكن أن يفترض وجوده في كل إنسان آخر، وهذا يولد عنده شعور بالاعتقاد أن كل حكم جمالي لديه ملزم لكل الناس، وهذا ما يجعل الحكم الجمالي مساوي للحكم المنطقي باعتباره كلي الصدق عند الجميع، إلا أن أساس هذا الاعتقاد منشؤه في الحكم الجمالي أيضاً ذاتي، في حين في الحكم المنطقي موضوعي ، وهذا يعني أن ما يسمى حكماً جمالياً لا يعني من جهة اتفاق جميع الناس عليه ، لأنه حكم مؤسس على مفهوم رضا الذات عن الموضوع الجمالي، وليس مؤسساً على قواعد عقلية تجريبية معترف عليها من الجميع ، إلا أن الحكم الجمالي يعني من جهة أخرى أنه ملزم للجميع عند قائله فقط وليس عند جميع الناس، كما هو الحال في الحكم المنطقي أو التجريبي [1]، ولكن السؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا هو هل يسبق الشعور باللذة في الحكم الجمالي الحكم على الموضوع ، أم أن الحكم يتقدم عليه ؟

[1] إمانويل ، كنت : نقد ملكة الحكم ، مصدر سابق ، ص : 113

لو كانت اللذة الصادرة عن الموضوع الجمالي هي التي تأتي أولاً، وكانت هي المسوغ لإطلاق الحكم الجمالي، لوقع الحكم الجمالي في تناقض مع نفسه وذلك، لأن لذة كهذه سيكون مصدرها شعور اللذة الذي أنتجته الحواس، ولن يكون للحكم الجمالي حينها إلا قيمة شخصية، ولن يصلح لأن يكون حكماً عاماً كما بينا أعلاه، أما إذا كان إصدار الحكم الجمالي الكلي سابق على اللذة؛ فهذا يعني إمكانية إصدار حكم موضوعي على الموضوع الجمالي تحصل من خلاله اللذة، ولكن الموضوعية كما يشير كانط هي من خصائص المعرفة التجريبية التي تنتجها ملكات العقل الثلاث (الحساسية – الفهم – العقل) ، فما هي طبيعة الحكم الجمالي ؟

توصلنا سابقاً إلى أن الحكم الجمالي هو حكم ذاتي وليس موضوعياً، ولكنه حكم يطمح لأن يكون حكماً كلياً، مما يعني أن تكوينه يكون ضمن علاقة حرة بين ملكة الذهن المسؤولة عن تحويل الحدوس الحسية التجريبية إلى مفاهيم عقلية، وملكة المخيلة التي تضفي نفساً ذاتياً على الموضوع العقلي الذي أنتجه الذهن، وهذا يعني أن آلية الحكم الجمالي عند كانط تبدأ من حدوس عيانية مثلها في ذلك مثل آلية الحكم المنطقي، هذه الحدوس التجريبية تتمثلها قوة الذهن، فتنتج حكماً موضوعياً أساسه التجربة، وتقدمه للمخيلة الذي تضفي عليه بعداً ذاتياً تجعله خاصاً بصاحبه، أما اعتقاد صاحب الحكم الجمالي بإمكانية تعميم الحكم الجمالي فمنشأه يرجع إلى صدور الحكم الجمالي كما هو الحال بالحكم المنطقي عن معرفة موضوعية و من قبل قوة الذهن، إلا أن الحكم الجمالي يتكون من خلال التعاون الحر بين ملكة المخيلة وبين ملكة الذهن، وهذا هو مصدر تميزه من الحكم الموضوعي وذلك على النحو الآتي :



الشكل رقم (6)

إن إصدار الحكم الجمالي يسبق اللذة التي يصل إليها عبر حالة الانسجام بين ملكات المعرفة ،[1] ولكن ما هي الأسس التي يقوم عليها الحكم الجمال ؟؟

4. أسس الحكم الجمالي:

أ. **الحكم الجمالي ليس له هدف سوى تمثل الموضوع:** إذا اعتبرنا أن كل غاية تريد لذة للوصول لحالة الرضا التي تحصل في النفس، فإن هذه الغاية تنطوي على مصلحة ما، ولهذا لا يمكن لغاية ذاتية تولد حالة الرضا أن تكون أساس للحكم

[1] إمانويل كنت : نقد ملكة الحكم ، مصدر سابق ، ص : 119

الجمالي، على اعتبار أن الحكم الجمالي منزه عن المنفعة، إلا أن هذا الوصف للذة لا ينطبق على الشعور باللذة الجمالية، والذي يعتبر أساس الحكم الجمالي لأنه حكم قابل للتعميم من جهة، وغير مرتبط بمنفعة مادية محسوسة للمتمثل للحكم الجمالي من جهة ثانية، وإنما تتجلى في الرغبة في تأمل الشكل الجمالي فقط دون أي مصلحة أخرى [1].

ب. **الذوق هو ملكة الحكم على الشيء:** أو طريقة تصوره للذة أو عدمها بشكل منزه عن أي غرض، فالذوق يسعى جاهداً لتحديد ماهية اللذة الجمالية التي يوفرها الجميل بعيداً عن الميل إلى اللطف، أو الاحترام للخير .

ت. **الحكم الجمالي هو ما يمكن تمثله خارج أي مقولة من مقولات ملكة الفهم :** باعتباره موضوعاً للذة العامة ، ويجب أن يكون الجميل ذو طبيعة غائية ما .

ث. **الحكم الجمالي يقوم على أسس قبلية:** إن الشعور باللذة الجمالية لا يمكن أن يكون ناتج عن علاقة سببية بين لذة وبين تمثل أو إحساس سابق عليها، كما الحال في الحكم التجريبي والمنطقي، لأننا سنربط هنا بين الحكم الجمالي والتجربة بما تحمله من أسس ومقولات قبلية سابقة على التجربة الجمالية، لذلك لابد في الحكم الجمالي ان نتخطى حدود التجربة القائمة على العلاقة بين الشعور باللذة و الأشياء التجريبية، ونلجأ إلى سببية أخرى تقوم على طبيعة الذات المتعالية عن المعنى الحسي و التي تصبو للحرية، هذه النفس التي تختار بملء إرادتها وانفعالاتها تركيب المعطى التجريبي وفق تداخل قوى العقل المختلفة: من ذهن يتمثل المعطى تجريبياً، ومن إرادة تختار مما تمثله الذهن معطيات تتناسب مع حريته وخياله ،

[1] إمانويل كنت : نقد ملكة الحكم ، مرجع سابق ، ص : 123 – 124 .

فتبقى النفس منفعلة ومثارة ولكن دون أي قصد مسبق أو أي نية مبيتة أو مصلحة تجريبية .[1] إن اللذة الجمالية مستقلة عن المصلحة الفكرية بقدر استقلالها عن المصلحة العملية، وتتحدد هي بالذات كونها متجردة عن المصلحة .[2]

ج. **إن موضوعية الحكم الجمالي ذاتية:** لأن الجمال يتطلب الحرية، وهذا يعني أن الحكم الجمالي يتطلب الخصوصية [3].

ح. **لا يلعب العقل أي دور في الحكم الجمالي عند كانط:** لأن الدور الأبرز يكون للمخيلة والإدراك الحسي، أما في الحكم المتعلق بمقولة الجلال فإن المخيلة تنصرف إلى نشاط آخر مختلف عن عكس الشكل من المادة موضوع الجمال، فالجليل يضعنا في علاقة تناقضية ومباشرة بين العقل والمخيلة، مما يجعل المخيلة فاقدة لحريتها، وهذا ما يخلق ألماً أكثر مما يولد لذة وسروراً، بيد أنه في عمق الخلاف يظهر الاتفاق وذلك عندما تعي المخيلة حدودها [4]

خ. **الحكم الجمالي مستقل عن الإغراء والانفعال:** يذهب كانط إلى أن كل مصلحة تفسد حكم الذوق وتنتزع منه نزاهته خصوصاً إذا كانت هذه المصلحة تتعلق بجمال يرضي نوازعنا الحسية (جمال امرأة) أو مصلحة مادية (بيت، سيارة، لوحة للبيع والتجارة) و ليست مصلحة العقل الناتجة عن إعمال قوتي الخيال والذهن في العمل المقدم كالحكم على مقطوعة موسيقية ،ومدى

[1] إمانويل كنت : نقد ملكة الحكم ، مرجع سابق ، ص : 124 – 125 .

[2] جيل ، دولوز : فلسفة كانط النقدية، ترجمة : أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشروالتوزيع : بيروت، طبعة أولى ، 1997، ص 79

[3] جيل ، دولوز : فلسفة كانط النقدية ، مرجع سابق ، ص 81

[4] دولوز ، جيل : فلسفة كانط النقدية ، مرجع سابق ، ص 85 . .

انسجامها وقدرتها على البلوغ بالمستمع لحالة من لذة أو نشوة النصر، أو لذة الشعور بالخيبة أو الأمل أو ....[1]

هذا وقد عمل كانط على تقسيم الأحكام الجمالية – وعلى غرار الأحكام النظرية – إلى:

أ. **أحكام جمالية تجريبية** : وهي تعبر عما في الشيء من ملائمة، وهذه أحكام الحواس، وهي أحكام جمالية مادية، وهي أحكام ذوق حقيقية؛ لأنها خالية عن المصلحة، إلا أن هذه الأحكام خالية من الإغراء، فعندما أشعر بنغم أو لون بأنه ملائم ، فهو لا يكون جميلاً إلا إذا انتفى منه الإغراء وكان إعجابنا به من ناحية شكله ، وليس من خلال مضمونه، لأنه لو تحقق اعجابي به من ناحية المضمون لفرض هذا اللون أو النغم ذاته على جميع الذوات، ويكون الحكم عليه من الناحية الجمالية من جميع الذوات موضوعياً لا ذاتياً، وبذلك يفقد الحكم الجمالي أهم خواصه التي تفرقه وتبعده عن الحكم التجريبي [2].

ويذهب كانط إلى أن الموضوع الجمالي هو انعكاس لموضوع فريد في المخيلة، يكون من خلال انعكاس شكل الموضوع لا مادته، مما يعني أن اللون أو النغمة لا نقول عنهما أنهما جميلان من خلال انعكاس مادتيهما في المخيلة، إنما الذي يجعل العقل يحكم بجمالهما هو الآتيف الذي يتكونان منه باعتبارهما تجليان للانعكاس الشكلي [3]

[1] إمانويل كنت : نقد ملكة الحكم ، مرجع سابق ، ص : 125 – 126

[2] امانويل كنت : نقد ملكة الحكم ، مرجع سابق ، ص : 126 – 127.

[3] جيل ، دولوز : فلسفة كانط النقدية ، مرجع سابق ، ص 79

ب. **أحكام جمالية قبلية:** تعبر عن جمال الشيء أو طريقة تمثله، فالحكم الجمالي مستقل عن مفهوم الكمال، ومن هنا لا يكون حكم الجمال محضاً، إلا إذا كان الحكم خالياً من الإغراء، وهذا يعني أن هذا الإحساس الجمالي هو إحساس بسيط نستطيع أن نجرده من محيطه، وهكذا فإن الألوان البسيطة تكون جميلة بالقدر الذي تكون فيه محضة، أما إذا قمنا بإضافة بعض المغريات على الشيء الجميل المنسوب لشكله لا مضمونه، فإننا بذلك نكون قد خدمنا الجمال المحض وذلك عندما يكون مادة لذوق ذات مبتدئة في تذوق الجمال .[1]

1. **الحكم الجمالي مستقل عن مفهوم الكمال** : لقد بينا سابقاً أن الحكم الجمالي عند كانط يجب أن يكون منزهاً عن أي غائية تتعلق بمضمون الموضوع الجمالي ، فالغائية الجمالية يجب أن تكون شكلية بحتة، أي غائية موضوعية من دون أي غاية ذاتية أو منفعة شخصية، ولكن لا يعني ذلك أن الحكم الجمالي لا يصدر عن أي معرفة بمضمون الشيء الجميل، فكل حكم جمالي تسبقه معرفة موضوعية ما يتم الحكم الجمالي بموجبها، إلا أن هذا الحكم لا يحقق أي هدف للذات التي تحكم حكماً جمالياً حتى ولو كانت الغائية هي تمثل الخير، وهذا يعني أن غائية الحكم الجمالي يجب أن تكون غائية مستقلة عن تمثل الخير، ويفرق كانط بين نوعين من الغائية الموضوعية التي يجب على الحكم الجمالي الابتعاد عنها حتى يحقق مفهوم الغائية الجمالية :

1. غائية موضوعية خارجية : تتعلق بالمنفعة .
2. غائية باطنة : وهي كمال الشيء، وهذه هي الغائية الأخلاقية.[2]

[1] ا مانويل كنت : نقد ملكة الحكم ، مرجع سابق ، ص : 126 - 129

[2] امانويل كنت : نقد ملكة الحكم ، مصدر سابق ، ص 132 – 134 .

4.الموضوع القابل للحكم الجمالي :

إن الموضوع الذي يصلح لأن يكون مادة للحكم الجمالي يجب أن يحقق مصلحة من نوعٍ ما تخلف وراءها شعوراً بالرضا، ولكن ما نوع هذه المصلحة وما هو شكل الرضا المطلوب تحققه في الحكم الجمالي ؟

لو سألني سائل هل أجد هذا القصر الذي أراه جميلاً ، لكان بإمكاني تقديم إجابات على عدة أنحاء :

أ. إجابة زعيم أحد قبائل الهنود الحمر الذي لم يرق له في باريس سوى محلات الشواء، أو إجابة البدوية ميسون التي تزوجها معاوية لحسنها وجمالها ،فرفضت العيش في قصره وانشدت تقول :

لبيت تخفق الأرواح فيه أحب إلي من قصر منيف
وكلب ينبح الطراق عني أحب إلي من قط ألوف
وأكل كسيرة في قعر بيتي أحب إلي من أكل الرغيف
ولبس عباءة وتقر عيني أحب إلي من لبس الشفوف

ب. ويمكنني أن أتقمص امتعاض روسو من هدر الأغنياء المال على مثل هذه الأشياء التافهة .

ت. أو يمكن أن أجيب إجابة الحاسد لصاحب القصر .

ث. أو الراغب في استحواذه ..

ج. إذن الإجابات كثيرة، ولكن ليست هذه الإجابات التي يجب – من وجهة نظر كانط – إيضاحها في أي حكم جمالي، وإنما على أي حكم جمالي أن يحقق رضاً في النفس، يعتمد على وجود ذوق جمالي عندي أحكم بموجبه على هذا الموضوع

بأنه جميل، مما يعني أن الموضوع الذي يجعل من نفسه موضوعاً للحكم الجمالي ليس باعتباره موضوعاً يحقق لي مصلحة ومنفعة، بل باعتباره موضوعاً لحكم ذواقٍ للجمال وفق رؤية جمالية مسبقة، ومن هنا فإن كانط يميز في موضوع الجمال بين:

I. **موضوع الشهوة:** وهو الناتج عن الحاجة الحسية والرغبة في الامتلاك، فلا يكون للشيء قيمة إلا من حيث أنه يشبع هذه الشهوة الحسية .

II. **موضوع الجمال:** يظل بعيداً عن تناول الملك أو الاستعمال، أو أي نوع من الغائية النفعية، ويبقى قائماً على حياله، والغرض منه يبقى في داخله [1] ، فالموضوع الجمالي يُقتنى ويشاهد لذاته، وليس لأي مصلحة أو منفعة .

و يذهب كانط إلى أن الموضوع الجميل يجب أن يتصف بعدة صفات :

1) يجب أن يكون أمراً لا مفهوم له ، أي لا يخضع لأية مقولة من مقولات العقل[2]، بل هو موضوع إمتاع عام . ولتقدير ما هو جميل لا بد من روح مثقفة، والإنسان بما هو إنسان يغدو ويروح وصاحب مصالح دنيوية ، ليس له أن يحكم على الجميل؛ لأن هذا الحكم يقتضي الصدق الكلي ، أما الجميل، فعلى العكس، يجب أن يعتبر إمتاعاً كلياً.

2) يجب أن يكون الجميل منزهاً عن المنفعة .[3]

3) كذلك فإن الموضوع الجمالي يجب أن يعني شيئاً ما بالنسبة للذات المتذوقة، فالخطوط المتشابكة، أو الأزهار ... ليست موضوعاً للجمال بالنسبة لي إذا لم تثر في داخلي رضى ما وارتياحاً نفسياً .

---

[1] إمانويل كنت : نقد ملكة الحكم ، مصدر سابق ، ص : 103

[2] إمانويل كنت : نقد ملكة الحكم ، مصدر سابق ، 2005 ، ص : 104

[3] إمانويل كنت : نقد ملكة الحكم ، مصدر سابق ، 2005 ، ص 106

4) إن الجميل يختلف عن الملائم في أن الملائم يقوم كله على الإحساس وما يرضيه من ضروب الخير المنسجم مع الإرادة، في حين الموضوع الجمالي هو بالضرورة ممتع ، فالمرء يطلق صفة الملائمة على موضوع ما ملائم عندما يرضيه ، والجمال عندما يسره، و الخير عندما يقدره ، **و رضا الذوق بالجمال هو وحده الرضا النزيه والحر**، فنحن لا نرضى بالموضوع الجميل من أجل أي مصلحة سواء كانت مصلحة الحس كما هو الملائم ، أو مصلحة العقل كما هو الحال في الخير .[1]

5) الجميل عند كانط هو المستنتج من اللحظة الأولى، لأن الذوق هو ملكة الحكم على كل امتثال جمالي يؤدي لمعنى الرضا النفسي الخالي من أي مصلحة[2] .

6) لقد فسر كانط الجمال بالشعور السار والإحساس بالارتياح ، بشرط أن يكون هذا الإحساس خالياً من كل أثر من آثار المنفعة أو الفائدة أو الغائية، و كما رأى كانط أيضاً أن هناك نوعان من الجمال :

أ. **جمال حر** : يكون منعدم الغرض .

ب. **جمال تابع** : يشير الجمال فيه إلى غرض ما .

فالوردة شيء يتحقق فيه الجمال الحر ما دمنا لا نعرف شيئاً عن طبيعتها، إما إذا نظر إليها عالم النبات مثلاً، فإن جمالها يتحول من كونه جمالاً حراً إلى كونه جمالاً تابعاً ، لأن عالم النبات يعرف طبيعة هذه الوردة وخصائصها .[3]

---

[1] إمانويل كنت : نقد ملكة الحكم ، مصدر سابق ، 2005 ، ص 109 .

[2] كنت ، إمانويل : نقد ملكة الحكم ، مصدر سابق ، 2005 ، ص 110 – 111

[3] رشيد ، عدنان : دراسات في علم الجمال ، دار النهضة العربية ، طبعة أولى ، بيروت ، 1985 ، ص 11

5.معنى الفن:

يفرق كانط بين **الجمال الطبيعي والجمال الفني**، ذاهباً إلى أن الجمال الطبيعي شيء جميل، و الجمال الفني تصوير لشيء [1]، وهذا يعني أن الفن عند كانط هو خلق واعي للموضوعات تُشعر من يتأملها بأنها قد خلقت مثل الطبيعة بغير هدف[2]، ويؤكد كانط أننا نتصور الجميل دون الاستعانة بأي مفهوم عقلي، باعتباره موضوعاً لرضا كلي، أو ارتياح عام، لذلك كانت تفرقة كانط بين الملائم والجميل، فإن لكل فرد منا ما يلائم ذوقه الخاص من موضوعات، في حين أن الجميل لا يمكن أن يكون كذلك بالنسبة إلى هذا أو ذاك، بل لا بد من أن يكون جميلا بالنسبة إلى الجميع على السواء[3].

إن الفن باعتباره أحد أهم موضوعات الجمال الكانطي، هو لعب حر، إلا أنه ليس لهواً وعبثاً، بل وعلى العكس تماماً : تكمن مهمته في إنتاج للأفكار والموضوعات الجمالية في إطار خاص من النشاط الممتع ، فالفن هو إعادة اكتشاف للمعرفة وتشكيلها وتلوينها، بل هو إعادة إنتاج للحياة الإنسانية نفسها وتجديدها[4]، وقد أكد "كانط "على أن الجمال في الفن بمثابه "(تعبير) عن الأفكار الجمالية. كما رأى أن الشعر يعبّر عن الفكر مؤكداً على التقارب الديالكيتكي بين الفن والمعرفة[5].

6.معنى الجليل :

يصر كانط على أن تجربة الجليل لا تعتمد على الموضوع المعطى من قبل الطبيعة، وإنما تعتمد هذه التجربة على دور الذات في تضخيم الحدث الجمالي بواسطة ملكة المخيلة،

---

[1] إبراهيم ، زكريا : الفنان والإنسان ، مكتبة غريب : القاهرة ، ص 140

[2] هوبسمان ، دني : علم الجمال ، مرجع سابق ، ص 40

[3] إبراهيم ، زكريا : كانت أو الفلسفة النقدية ، مكتبة مصر : القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1972 ، ص 253

[4] محمد شفيق شيا :نظرية كانط الجمالية ، مرجع سابق ، ص : 153

[5] بالاشوف، أ.أ: الجمال في فلسفة كانط (ضمن): الجمال في تفسيره الماركسي – ترجمة يوسف حلاق – مراجعة أسماء صالح، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد – القومي – دمشق 1968 – ص 23.

فحدث الجلال يستلزم مثيرات حسية تنقلها ملكة الفهم موضوعياً ، مما يؤدي ابتداءً إلى شعور بالألم وانعدام اللذة ، إلا أن الخيال يشتغل على هذه المعرفة الموضوعية المقدمة من قبل ملكة الفهم ويعيد بناءها من جديد، فيضيف عناصراً من المتعة، ويحذف عناصر من الخوف ، فيصبح الحدث الجليل – بفضل ملكة الخيال – مؤلف من ثلاثة عناصر هي:

1. العظمة ، أو القوة المرتبطة بالموضوع أي الطبيعة ، أو الإرادة اللامتناهية
2. الحرية .
3. الشعور بالمتعة .

ثانياً : فلسفة الجمال والفن عند شيللر :

لم يعرف عن أي مفكر أنه أعطى دوراً ايجابياً للجمال والفن كما فعل الفيلسوف والشاعر الألماني فردريك شيللر الذي ورث الثقافة المثالية الألمانية، والذي عرف الجمال بأنه الآتيف بين الحياة والشكل، وأنه الوحدة الجدلية بين اللاتناهي وهو الشكل وبين المتناهي وهو الحياة، إن هذا الجمال عند شيللر يستطيع أن يحل كل مشاكل الحياة الرأسمالية عن طريق اللعب الذي هو ملكة تكوين وخلق يكون موضوعها الجمال، أما مهمتها فإيجاد المتعة التي يتشارك فيها الفنان مع الخالق، أما القيمة الجمالية بما تمتلكه من قيم أخلاقية وتربوية { إلا أن مهمتها ليست تربوية أو أخلاقية } إنما هي قيادة الإنسان نحو ميدان العقل والواجب ، وتحريره من شتى ألوان العبودية .

1.مفهوم الجمال عند شيللر :

يعتقد شيللر أن النفس البشرية مكونة من طبيعتين :

1. **الطبيعة الحسية:** وتمثل الأنا الظاهراتي، وهي ذلك الإنسان الذي يعيش في نسبية المكان والزمان المحدد بتتابع إدراكاته الحسية وحالاته الشعورية .

2. **الطبيعة العقلانية: وتمثل** الأنا المطلق، التي تعني الإنسان الذي يجاوز النسبية، إنه الشخصية الحرة المفكرة والفاعلة التي لا ترتبط بالزمان، بل تتجاوزه عن طريق الفكر الحر.

إن هذه البنية العميقة للنفس البشرية حولت الإنسان – الذي يصبو إلى الإنسانية الكاملة – إلى كائن خاضع لمطلبين متناقضين ، ويعاني من التوتر القائم بين اتجاهين – مثلما يحدث في أسطورة العربة المجنحة عند أفلاطون[1] – ففي حين تحاول إحداهما (الطبيعة الحسية) التغيير ، نجد أن الثانية تسعى نحو الثبات ، مما يؤدي إلى انهيار إحداهما وخضوعها للأخرى ، ولانقاذ الروح البشرية يجب أن تنحصر كل طبيعة من هاتين الطبيعتين في إطارها الشرعي ، فإقامة الحدود بين هاتين الطبيعتين هو شرط الوحدة للنفس البشرية ، ذلك أن إقامة الحدود بين الطبيعيتين يعني : أن كل واحدة منهما ترسم حدود الأخرى، من خلال القيام بوظيفتها المناطة بها ، وذاك مطلب لا يحصل لكليهما دون تطوير كلٍ منهما لمهارته الذاتية .

إن الغريزة الحسية تستطيع من خلال تطوير إمكانياتها أن تؤمّن لنفسها أكبر قدر من التواصل مع العالم ، في حين أن الغريزة العقلية ستكثف نشاطها العقلي إلى أعلى حد ممكن ، إلا أن تطوير المهارات لكلا الغريزتين كلٌ على حدة دون ضابط وإلى أقصى

[1] يصور لنا أفلاطون النفس البشرية مكونة من ثلاث قوى : العقلانية ، العاطفية ، وقوة الإرادة ، مثلها أفلاطون بعربة مجنحة يقودها حصانان : واحد أسود متمرد ، لا يمكن السيطرة عليه ، وهو يمثل الروح الشهوانية ، أي الرغبة للجنس والأكل ، والحصان الآخر أبيض يمثل الروح الغاضبة والإرادة والشجاعة ، ويمثل العدوانية الإيجابية والحماس ، وهذا الحصان أكثر طاعة للعقل ، وتهدف أسطورة العربة المجنحة إلى أن العواطف والمشاعر يجب أن يقودها العقل ، وأن العربة ممثلة بقائدها العقل هي التي تقرر إلى أين الذهاب لا الخيول، إلا أن المشاعر لا يمكن حذفها لأن العربة دون الخيول ستتوقف ، وهذا يعني أن الرجل الحكيم عليه أن لا يقضي على نوازعه الحسية إنما يقوم بتهذيبها لتخدم مسيرة الروح إلى الخلاص .

مدى، سيجعل كل واحدة منهما تحد من قوة الأخرى، فيؤدي ذلك التطوير في المهارات إلى محاولة هيمنة الأقوى، فيعود الصدام من جديد .

هنا يأتي دور الجمال، ذلك أن الجمال عند شيللر هو القوة الرئيسية المناط بها توليد الوحدة بين القوتين المتعارضتين، فحضور العمل الجمالي والفني يشعر الإنسان بإنسانيته الكاملة، فيتناغم بفضل الجمال في النفس البشرية : الشكل مع المادة، وتنبعث الحرية الإنسانية من صميم الحياة الحسية [1]، وهكذا فإن شيللر –كما نوه هيغل من قبل – اطّلع بأهم مهمة للفلسفة الكانطية وهي إحداث الوحدة والمصالحة بين قوى النفس المتعارضة ، وقد تجاسر على تحقيق هذه الوحدة بالفن واكتشاف الجمال [2] ، فالحالة الجمالية بحسب شيللر تكمن في تجاوز الثنوية و الإشباع المتزامن للغرائز من جهة ، وقوى العقل من جهة أخرى ، وهذا ما سيؤدي لإنتاج مفردات جديدة [3] .

يعتبر الجمال إذن شرطاً ضرورياً ورمزاً لا غنى عنه للكمال الإنساني بكل صوره ، وقد تم استنتاج الجمال المثالي من فكرة الإنسانية المثالية، ومن خلال اجتماع مقولة الجليل إلى جانب مقولة الجميل فتصبح التربية الجمالية ذات طورٍ مثالي، وتخلق رحابة في قلب الإنسان و إحساسه، ويقدم شيللر أنماطاً من الجمال حققتها الثقافة :

I. **الجمال الرقيق**: يقف موقفاً وسطاً بين المادة والشكل، وبين الفاعلية والانفعالية، والجمال هو الذي يوصلنا إلى هذه المكانة المتوسطة ، وتذوق الجمال يستطيع أن يؤدي إلى دور فعال في إعادة التوازن بين الحافزين العقلي والحسي ، لأن الجمال

---

[1] Schiller . F . Poe`mes philosophiques , trad : Robert D`HARCOURT , Paris , Aubier , 1944 , P : 97 .

[2] نقلاً عن عبد الرحمن بدوي : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص 31 .

[3] Casillo Monique : Sensibilite` et dualise dans les Letteres sur L' E`ducation Esthe`tique de L`Homme , presses universitaires de France , Paris , 1992, P : 442

يدفع الإنسان الغارق في الحسيات إلى تأمل الشكل ، وإلى إدراك الفكر ، كما أن الإنسان الذي لا يعترف بالجوانب الحسية سيشعر بقيمتها عندما يتأثر بالجمال . إن الجمال الأمثل عند شيللر هو أثر فريد – وهو في حالة تأمل خالص يبعث على الفرح – يعكس للإنسان أبهى صورة ممكنة لأن الفن يسقط على الأشياء العابرة شعاعاً لا حصر له يتضمنه الشكل، ففي الحالة الجمالية يخرج الإنسان من العالم ومن الزمن ، فالحالة الجمالية عند شيللر هي الوضع المثالي الذي تتآلف فيه الحكمة مع الحرية .

ويذهب شيللر إلى أن مفهوم الجمال ليس خاصاً بالأشياء الحية فقط، ذلك أن عموداً من الرخام برغم افتقاره للحياة يمكن أن يظهر في شكل حي، بفضل كل من المهندس والنحات والمثال، كما أنه لا يلزم أن يكون الكائن الحي، ورغم أنه حي موضوعاً للجمال، فقد لا يتمتع إنساناً ما بشكل متمايز يجعله موضوعاً جمالياً ، فالإنسان ليس مجرد مادة مفرغة من أي روح ، كما أنه ليس محض روح فقط، من هنا فإن الجمال في الإنسان يمثل كماله الذي يلتقي فيه الجانب الروحي إلى جانب الجانب المادي .

إن الحكم الجمالي عند شيللر يقع في النفس البشرية عندما تحدس هذه النفس المنطقة الوسطى بين المادة والشكل وبين الفاعلية والانفعالية ، وهذه مرحلة لا يصلها إلا كل متذوق للجمال، وقد لا يكون الفيلسوف واحداً منهم ؛ لأنه قد يرى هوة بين الحس والروح، كما أن أغلب الناس لا يصلون لهذه القدرة في الحكم الجمالي لسيطرة الحس على حياتهم، إن الحالة الجمالية ومن خلال اعتبارها حالة وسطى بين الحس والعقل لا يصلها إلا قليل من الناس، دفع البشر إلى الاعتقاد بعدم أهمية الجمال، وأنه لا يؤدي إلى شيء من الناحية العلمية ، والعملية ، فالجمال ليس كالفهم والإرادة اللذين يساعدانا في الوصول للكشف عن حقائق

الوجود والمعرفة، وهذا يعني أن أغلب الناس لا يعرفون المشاعر الجمالية الحقة ، أي الشعور بالحرية ، وبالتحرر من كل تأثير طبيعي أو حسي .

II. **الجمال الجارف** : وهو الجمال القريب من الجلال العاطفي، وإن اتحادهما يؤدي إلى الجمال المثالي الذي يخفف من عاطفة الإنسان المتهيج، ويمنح الإنسان الهادئ زخماً من السمو والرفعة، وهكذا فأن الجمال المثالي يشكل تناغماً يقربنا من أحد أشكال الجلال ، لكنه جلال متحرر من قيود القلق والرهبة ، ويبدو أن ما يحلم به شيللر عن طريق مفهوم الجمال المثالي هو شكل من الجلال الروحي لا تنحرف فيه القوة والطاقة نحو العنف، ذلك أن العنف هو الشكل الذي يتخذه سمو الفكر وجلاله في العصور التي شهدت اضطرابات كبرى، ولا سيما في عصر الثورة ، لذلك فإننا في فترات القوة والوفرة نجد العظمة الحقيقية للخيال متوائماً مع ما هو هائل وغير واقعي، ويكون سمو الشعور وجلاله متوائماً مع أشد فوران الوجدان أو العاطفة قوة وترويعاً ،[1] وهذا يعني أن تنفيس الغضب عن طريق الجمال قد يمنع حدوث الثورات والاضطرابات الاجتماعية.

III. **الجلال التراجيدي**: وهو جمال يصل بالنفس إلى قمة توترها بوصفه رعباً أخلاقياً يعكر النفس من الصفاء المثالي، إلا أن هذا الجلال وعن طريق الارتقاء والتصالح يتم تجاوزه في الحياة الأخلاقية.

IV. **الجلال الصوفي** : يكتشف شيللر نوعاً من الجلال سماه جلال النشوة وهو جلال صوفي يتصف بالسمو الأخلاقي للطبيعة البشرية في حالة تساميها ومن ثم تماهيها مع القوة الإلهية العلوية، وهنا تجد النفس ذاتها في سكون وحركة مطلقين، وفي

[1] Schiller . F . Letteres sur L' E`ducation Esthe`tique de L`Homme , op . cit , P : 231

حالـة تتجـاوز العقـل واللغـة [1]، ولا يسـتطيع الواصـل لهـذه المرتبـة أن يعـبر عـن مشـاهداته لهـول مـا يشـاهده مـن الأنـوار الإلهيـة ، وكأننـا نتـذكر قـول المتصـوف الإسلامي الكبير (النفري): كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة، و هنا لا بد أن نلحـظ أثـراً كانطيـاً علـى شـيللر مـن خـلال إقصـائه للحـالات الايمانيـة خـارج مدركات العقل واللغة .

إن النموذج الأمثل للجمال هو اتحاد بين الرقة والكرامة وبين الجمال الرقيق والجمال الجارف، لذا فهو يطابق الوجود الأكثر حرية والأكثر جلالاً .

2. نظرية الفن عند شيللر :

يمتاز الفن عند شيللر بقدرته على الإيحاء و التهذيب، و في إمكانية حلول اللامتناهي في المتنـاهي، فقـد عـرض شـيللر في القصـائد الفلسـفية لإمكانيـة تخلـيص الإنسـانية مـن وحشيتها البدائية عن طريق الفن والرقي بها نحو الجلال المثالي الأعلى[2]، إن هذه القدرة التي يمتلكها الفن تكفل للبشرية قيام مشروع أخلاقي من خلال تضامن أصحاب الإرادة الطيبة وذلك لتحقيق دولة السياسة والحالة الجمالية .

أ.حقيقة الفن عند شيللر :

يرجع الفن عند شيللر إلى شعور داخلي جميل يتقصى الحرية، فالفن هو وسيلة من وسـائل الحريـة و لا ينـتج عنهـا، لأن مصـدره غريـزي (فطـري)، هـو الطبيعـة الفطريـة للإنسان التي تتجلى في ميله إلى اللعب، فكما يزهر الشجر ويتساقط معظمه، وتنتشر الجذور بأكثر من الحاجة للبقاء، فإن الإنسان يستخدم حاستي السمع والبصر محققاً غريزة

[1] Schiller . F . Letteres sur L`E`ducation Esthe`tique de L`Homme , op, cit P : 225

[2] Schiller . F . Poe`mes philosophiques , trad : Robert D`HARCOURT , Paris , Aubier , 1944 , P :109

صورية وهي مقدمة أولية لنشوء الفن ،[1] وما إن تدنو الصورة شيئاً فشيئاً من الإنسان قادمة إليه من الخارج – من مسكنه وما يستعمل من أثاث، من ملبسه وما يرتديه من ثياب — حتى تشرع هذه الصورة آخر الأمر في أن تملك على الإنسان نفسه، وتصبح وثبة المرح التي لا قانون لها فناً منظماً للرقص والتأمل الجمالي، وتبدأ في الامتثال للإيقاع والغناء.

يحدد شيللر رؤيته لـ الإنسانية الأصيلة عن طريق مفهوم حرية اللعب الروحية الذي نصل إليها عن طريق التربية الجمالية لأنها حالة حرية داخلية تقود الإنسانية نحو حرية ملموسة تتحقق في الحياة عن طريق الجمال، و في الموت على نحو ما يحدث في الجلال التراجيدي ، وفي الوصول إلى هذه الحالة من حرية اللعب يكون الإنسان قد حقق مبتغاه من التربية الجمالية الأكثر صفاء ؛ لأنه يتصرف بأخلاقية وتكون المرحلة الجمالية حالة من التماهي بين الجلال والسعادة وبين العاطفة والعقل .، ولا يرى شيللر في استخدامه لكلمة لعب إي إنقاص من قيمة الجمال ، شريطة ألا نتخيل عند استماعنا لكلمة (لعب) الأشياء المادية، أو الغايات المادية، ذلك أن اللعب يشعرنا باكتمال شخصيتنا وتوافقها، ولعل كلمة لعب قد جاءت من تأثير كانط في شيللر الذي سبقه في استخدام مفهوم اللعب في وصف الحكم الجمالي للدلالة على ما تقوم به الملكات الإنسانية بحرية وهي متوافقة .

ويمكننا تحديد دور اللعب بالرجوع إل الحافزين الحسي والصوري، فالحافز الحسي يختص بالجوانب المادية كافة، أي بكل ما يظهر بطريقة مباشرة للحس، أما الحافز الصوري فيهتم بالخصائص الصورية في الأشياء وبكل صلاتها بملكاتنا العقلية، ومن ثم فإن حافز اللعب هو الجمع بين الشكل والحس، أي تحقيق الشكل الحسي أو الجميل .

[1] Montargis , fre`de`ric . L ` esthe`tique de Schiller , E`diteur , Fe`lix Alcan m Paris , 1890 , P : 174– 175

ب.الوظيفة الحقيقية للفن :

إن الغاية من الفن هي الغاية التي ترسمها لنا الطبيعة؛ إنها المتعة، وليس المقصود بالمتعة هنا التسلية العابرة، بل إثارة القوى الثاوية في نفوسنا بصورة كاملة، ولا ينبغي – على حد قول شيللر – أن نعتقد بأننا نحط من شأن الفن بمنحه غاية هي المتعة ، لأن هذه الغاية هي الغاية نفسها التي حباها الخالق لنفسه، إلا وهي إشاعة الفرح في كل مكان .

إن مهمة الفن عند شيللر هي خلق حالة من الفرح، وما من مهمة أرقى وأكثر جدية من تلك التي تكمن في جعل الناس سعداء[1]، فالفن الحقيقي هو ذلك الفن الذي يوفر أسمى أنواع المتعة، فالفن وحده يضمن لنا متعاً لن تضطرنا للتخلي عن أي شيء، ولن تدفعنا إلى الندم كما هو الحال في المتع الحسية .

كما أن الفن يساعد السياسة فيما تعجز عنه، وهي إشاعة الفرح ، ذلك أن السياسة تفشل في محاولتها للارتقاء بالشخصية الإنسانية، إلا أن فشل السياسة في القيام بهذه الوظيفة بسبب وطأة القوانين التي تحد من قدراتها دفعها إلى البحث عن مجال لا ينفذ إليه الفساد و ترقى من خلاله الشخصية ، وهذه الوسيلة هي الفنون التي قدمت نماذج فنية خالدة للبشرية ، وهذا يفسر اهتمام الدولة في تيسير عمل الفنانين ، وإقامة المعارض .

ومن المهام الكبرى التي أوكلها شيللر للفن: ذلك أن الفن هو الهدف الأسمى للإنسان، لأن غرض الجهود الإنسانية يتجلى في إنتاج حضارة تتباهى بالجمال، فكما أن الفن يقدم للحضارة عبر تاريخها الرموز الجمالية التي أسهمت في بلورة الأفكار الدينية الكبرى والميتافيزيقية والحضارية والأخلاقية، فالفنانون هم الذين أوحوا للإنسانية هذه الرموز الجمالية التي عايشتها، فقد تصوروا الآلهة بمنزلة تجسيد لكل جمال وخلاصة للمزايا الأكثر كمالاً التي يتصف بها خيرة الناس، وتخيلوا فكرة الخلود لحل مظاهر التنافر في الحياة بين

[1] Schiller . F . La fiancé`e de messine , trad , HIPPOLYTE LOISEAU ,Aubier , Paris , 1942 , P : 95

الرغبة في الخلود وحقيقة الموت، وشقوا دروب العلم، إذ كشفوا للعلماء انسجام قوانين الطبيعة، ونشروا الأخلاق وعلموا فروض الاحترام باستخدام الخيال القصصي الجميل والأساطير البارعة [1] .

ولكن من يستطيع تقديم هذا الفن؟ ببساطة أنه الفنان الحقيقي الذي يمتلك شروط خاصة تميزه عن غيره من الفنانين، فما هي سمات هذا الفنان الحقيقي ؟؟

3. الفنان الحقيقي عند شيللر و نظرية الفن للفن:

يذهب شيللر إلى أن الفنان الذي يبغي الجمال ليحمله رسالة أخلاقية سيخسر الاثنين معاً (الأخلاق والفن)، فالفنان في لهاثه المستمر لتحميل كلماته ورسومه للمعاني الأخلاقي سيجعل من تعابيره الشعرية ورسومه فاقدة للمعنى الأخلاقي و الجمالي معاً؛ ذلك أن قيمتها الجمالية ستنخفض كثيراً ، وذلك بسبب ما كبل الفنان نفسه من قيود، أما ذلك الفنان الذي لا غاية له سوى الجمال ولا يكف عن اللحاق به وحده، سيجد نفسه قد اكتشف معانٍ ووصل إلى آفاق جديدة ما كان له أن يصل إليها لو أشرك مع هدفه الجمالي هدفاً آخر[2]، وهذا ما حدا بشيللر لانتقاد أفكار ديدرو حول المسرح النفعي، وأن يشتكي من ازدراء الألمان للشعرية وإعطائهم الأهمية الكبرى لما هو أخلاقي وعقلاني، إلا أن رفض شيللر تحميل الفن بكافة أشكاله للمعاني الأخلاقية بشكل مقصود، لا يعني رفضه تحميل الفن رسالة تربوية من خلال ما حمله من المعاني الأخلاقية على نحو غير مقصود، ولكن ليس إلى درجة أن تحويل الفن إلى مرشد أخلاقي، ذلك أن مثل هذه الخطوة هو جهل بحقيقة الفن، ولكن ما هي وظيفة الفنان الحقيقية ؟

---

[1] Schiller . F . Letteres sur L' E`ducation Esthe`tique de L`Homme , trad : Robert LEROUX , Paris , Aubier , 1992 , P : 81

[2] Montargis , fre`de`ric . L ` esthe`tique de Schiller , op , cit , P : 176

إن دور الفنان الحقيقي لا يكمن عند شيللر في إعطائنا صورة وهمية عن الشيء، أي في إحلال ظاهر الحقيقة محل الحقيقة، بل يتعين عليه السمو فوق الواقع المتشظي إلى واقعٍ حسي وعقلي بغية تحديد حقيقة الطبيعة، فمن منحته الطبيعة إحساساً يمكنه من نقل الواقع بأمانة ، فإنه يتسنى له رسم الأشياء المحيطة بدقة، وإن كان بمقدوره إدراك الظواهر العابرة بصورة خاطفة، لكنه لن يدرك روح الطبيعة ، فالطبيعة الفطرية للإنسان حباها الله لفنان يتمتع بمخيلةٍ متقدةٍ على حساب الشخصية العقلية والإحساس، شخصية تدهشنا بتركيبتها غير المتوقعة، وهذه الفطرة يمتلكها الفنان بجدارة، فالعبقرية الفنية هي قدرة الفنان على تحطيم كل مظهر مادي بوساطة الشكل الروحي .

ويذهب شيللر إلى أن الفنان الذي يسترشد في قراراته بالجمال، لا يحتاج لمفهوم الواجب الصارم كي يتسنى له التصرف بموجبه، فحسبه الجمال الذي يقيه من الرغبات الوضيعة ويدخله مملكة العقل ليغدو حراً، ويهيئ الفن للدخول في مملكة الأخلاق، فالجمال – بتعبير شيللر – يجعلنا احراراً من قيود الحياة الحسية، ومن ثم يرقى ليدخل ملكوت الأخلاق فيسيطر على الطبيعة سيطرة كاملة .

إن الرسالة الأهم للفنان – بحسب شيللر – هي إظهار الوجود الخفي لقيمتي الخير والحق من خلال الجمال، فالغاية الأخيرة لتطور الإنسان هي تحويله للثقافة الأخلاقية والعلمية إلى حالة جمالية . وبظهور الفن تتطور الإنسانية، وبه تكتمل على نحو جميل، إن وجود الناس كان مرهوناً بوجود الفنانين ، فالفن وحده هو ميزة الإنسان وليس العلم ولا التقنية ، فقد كان الإنسان في ازدهاره الأول ، متحرراً بالفن من ظلامية غرائزه وكان يعيش في ظل ملكوت الجمال حيث كان القلب البشري يشعر بالحق والخير :

العقل الهرم يحتاج ألوف السنين

ليرى ما أوحاه قبلاً

رمز الجمال والعظمة

لذاك العقل الذي

ما يزال على طفولته الأولى.[1]

4. **الفن والتاريخ :**

يرجع شيللر في تأمله لطبيعة العلاقة بين الفن والتاريخ إلى نصين من نصوص كانط و هما :

1. **النص الأول** ، وهو نص يتحدث عن (**فكرة تاريخ كوني من وجهة نظر المواطنة العالمية**)، ويقدم فيه كانط أطروحة تقول: إذا قارنا المجرى العبثي لأمور البشرية بنظام السلوك الحيواني الذي تنظمه الغريزة، وبالمثال الأعلى لجمهورية العقل، سنرى أن هذا المسار يخضع لـ مقاصد الطبيعة التي تدفع الناس لتحقيق غاياتها (الطبيعة) مع أنهم لا يفكرون إلا بأهدافهم وغاياتهم الخاصة.

إن النص الكانطي الأول يعرض للمبدأ العام لمذهب الطبيعة الغائي، فكافة النزعات الطبيعية لمخلوق ما مهيأة لأن تسير في وقت معين طبقاً لهدف معين تضعه الطبيعة، كما يؤكد كانط من خلال النص السابق: إن الكيفيات التي تتسم بها هذه الغائية الطبيعية توجد في عالم الإنسان، و أن النزوع الغريزي للطبيعة يهدف إلى استخدام العقل عند الإنسان ليحقق غاياته التي لن تتحقق تحققاً كاملاً إلا في النوع الإنساني، وليس في الفرد، ويؤكد النص أن أي كمال للإنسان يجب أن يكون من خلال تخطي التنظيم الآلي للوجود الغائي للطبيعة الغريزية الحيوانية الموجودة في كل فرد منا، وألا يكون للإنسان أي نصيب من أي كمال غير الكمال الذي خلقه هو نفسه بعقله الخاص في استقلال عن الغريزة .

[1] . Schiller . F . Poe`mes philosophiques , trad : Robert D`HARCOURT , Paris , Aubier , 1944 , P : 97

2. **النص الثاني**: وهو نص يتحدث عن (**تكهنات حول بداية التاريخ البشري**)، فيقول فيه : إن خروج الإنسان من الفردوس ما كان إلا عبور من حالة بداوة مخلوق حيواني صرف إلى حالة الإنسانية، وهو عبوراً من الحدود التي تبقيه الغريزة داخلها إلى القيادة التي يمارسها العقل، وباختصار من وصاية الطبيعة إلى حالة الحرية .

وفي هذا النص يؤكد كانط – كما أكد روسو من قبل – أن الإنسان في بدايته كان طيباً لأنه تقدير لله، وعندما يتاح للإنسان حرية الاختيار فسيبدأ الشر، فالشر هو من صنيع الإنسان، ومقترنُ بحريته .

ينطلق شيللر من هاتين الملاحظتين في بناء نظريته حول العلاقة بين الفن والتاريخ متسائلاً كيف يحل الشقاق المقترن بحالة العقل مكان الوفاق المقترن بحالة الغريزة ؟ ، وما هو السبيل الى استرجاع الانسجام ؟

فلا بد إذن من إحداث مصالحة عليا بين الطبيعة الغريزية للإنسان التي كانت تجلب له السعادة في بداية وجوده، وما بين الحضارة التي أراد من خلالها الإنسان العودة إلى السعادة ولكن عن طريق عقله، وعن طريق التخلي عن غريزته، وإن هذا الأمر بحسب شيللر لن يحدث له إلا عن طريق الفن، الذي يتخطى من خلاله الإنسان هذا التعارض بين الغريزة والعقل، ويصل إلى تلك النقطة التي بلغ فيها قمة السعادة، ولكن ما هو السبيل إلى ذلك ؟

مثله مثل كانط يذهب شيللر إلى ضرورة وجود غائية للتاريخ تتجلى على وجه الخصوص برغبة الطبيعة العاقلة في أن تخلي الإنسان عن حالة التوافق والاشباع والحب والاتجاه نحو صناعة تاريخ شقائه، وذلك من خلال تخليه عن سنوات مجده، وتطوير قدراته العقلية الخاصة وحريته الممنوحة له بعيداً عن الغريزة الذي كان يعيش الإنسان بموجبها في حياته القبلية السعيدة، وذلك من أجل العودة إلى الفردوس المفقود بما فيه من محبة

وجمال[1]، فالإنسان هو الكائن الذي يرفض الحيوانية، والذي يناضل ضد الطبيعة وضد الناس الآخرين، إنه المخلوق الآثم ، إلا أنه أيضاً هو الفنان البائس والكائن النشيط الذي يتعين عليه أن يمنح لنفسه استقلالية تؤهله ليكون سيد نفسه ، ويبدو أن شيللر انتقل من فكرة الطبيعة بوصفها وفرة كلية تحل ضيفاً على الإنسان إلى فلسفة الذاتية والعقلانية بوصفها تياراً من الرفض يجرف الطبيعة نفسها ، ويبعدها عن ساحة العمل والتغيير.

أن مشروعية الحالة الثانية للإنسان عند شيللر هي قتل الإنسان الأول و طمس الحيوانية، فطالما أن الطبيعة كانت تفكر وتسهر وتتصرف نيابة عنه، فقد كانت ملكاته تستطيع بسهولة أن تتجه من دون عائق باتجاه التأمل الهادئ، ولم ينشغل عقله بأي شاغل، فاستطاع العمل على بناء اللغة وفتح مغاليق الفكر، وهذه غايةٌ طبيعية ، فانتقل من حالة البراءة تلك التي ماتت، إلى حالة العقلانية التي تجعل الإنسان – على حد قول شيللر – عل أن يتعلم كيف يستردها عن طريق عقله، ويعود إلى حيث انطلق بوصفه مخلوقاً غريزياً، ولن يكون ذلك إلا من خلال العودة إلى الجمال الحقيقي الموجود في الطبيعة في حلتها الأولى :

اتبحث عما هو جليل وعظيم ؟
يمكن للنبتة أن تعلمك إياه
لأنها بلا أي جهد إرادي
كن مثلها أنت
بإرادتك[2]

[1] TAMINIAUX Jacques , La Nostalogie de la Grece a` l' Aube de l`ide`alisme Allemand , Martinuus Nijhoff , LaHaye , 1967 . P:

[2]. Schiller . F . Poe`mes philosophiques , trad : Robert D`HARCOURT , Paris , Aubier , 1944 , P :11

يعتبر شيللر أن تاريخ البشرية هو تاريخ الفن وتحديداً فن الشعر الذي حاول من خلاله الإنسان الوصول لحالة السعادة الأولى الذي عاش فيها في مرحلة الغريزة ، و قد ذهب شيللر – ومن خلال رسائله — إلى أن الجنس البشري شهد في تاريخه ثلاثة تحولات كبرى هي :

الطور الأول: وهو أول طور في حياة الإنسان العاقل ، وقد أطلق الإنسان في هذا الطور العنان لغرائزه في التعبير عن رغباته ، وقد مكنت حرية الإنسان ومغامرته في التاريخ أن يصور الطبيعة، وأن يشكلها من جديد بحسب حريته ، إن مغامرة الحرية والتاريخ التي عاشها الإنسان في هذا الطور ستشمل كافة أشكال النشاط الإنساني ، فهي التي قربت الإنسان في فنه من محاكاة الطبيعة، و من ثم رسم الإنسان ، ذلك أن الحالة السياسية الروحية للإنسانية المعاصرة لا تمكن الفنان أن يخلق ببراءة عملاً فنياً ويجعله ظلاً للطبيعة .

الطور الثاني : وقد طور الإنسان في هذه المرحلة الطبيعة الخام ، ويمكننا تحديد هذه الفترة تاريخياً – بحسب شيللر – بفترة الحضارة الإغريقية، وقد تميزت هذه المرحلة بوحدة الشمل المتناغمة بين الحياة العاقلة والحياة الغريزية، وقد كان الشعراء الإغريق يعيشون في واقع مثالي فيبتكرون ببراءة شعراً تعتريه المثالية، إذ لا بد أن تكون الغاية القصوى لكل شعر هي التعبير عن الإنسانية بفحواها وكمالها المثالي كله .

إن المواءمة بين الطبيعة والفن هي التي ستميز الموهبة البريئة وستكون في نظر شيللر سمة من سمات العصور الكلاسيكية، فهي نوع من وحدة الشمل التي ولى زمانها، إنها محاولة لعودة الغريزة للعقل، بعد أن افترقا في وثبة الإنسان من الطور الأول الغريزي إلى الطور الثاني.

الطور الثالث: وهو الطور الذي عاش فيه شيللر ، وما يميز هذه الفترة ضياع وحدة الشمل وحدوث انفصال في روح الإنسان، وفي هذا الطور يسيطر العلم على الطبيعة

وقواها ويتحول الإنسان إلى عقل استدلالي منطقي يؤمن بالعلم ، وفي هذه الفترة من تاريخ الإنسانية الحديثة أيضاً لا يستطيع الشعراء تقديم الصورة المثالية التي يجب أن تحتفي بها الأناشيد الشعرية، فقد اقتصر الشعراء على تخيل المثال الأعلى الذي يشعرون بالحنين إليه، وعلى تحويل الواقع الفظ الذي يخيّب آمالهم ويزعجهم ، إلى صورة الإنسانية التي تعيد إحياء وفرة الإنسانية الإغريقية وتتجاوزها .

إن ظهور العلوم التجريبية التي هزت الحضارة الحديثة، أحدث انشقاقاً بين حالة الطبيعة والحضارة، أي بين الطبيعتين المكونتين للإنسانية (الغريزة والعقل)، إن الوعي بهذه الحالة التي ميّزت الحداثة هو السبب في نشوء الشعر العاطفي، إلا أن هذا الانتقال من الطور الأول إلى الطور الثاني لم يكن نتيجة وجود حتمية تاريخية تعلو على حرية الإنسان وفكره ، فالإنسان انتقل من طور لآخر بفعل حريته .

إن إنسانية الإنسان ستتجلى في التاريخ عند شيللر بالمنظومة الأخلاقية والفن، فالفنان ينحت أناه الخاص، إلا أنه لا يكشف عن أنا غامض، بل يصنع أنموذجاً مثالياً للإنسانية، و يحقق نظاماً يسميه شيللر انسجاماً، ذلك لأنه يمتلك موهبة المصالحة بين الغريزة والعقل، ويقيم حالة توازن في نفسه بينهما، هذه هي وظيفة الفن في التاريخ ، إنه يوحّد بين المظاهر المختلفة لعصر معين ، ويحمل إلينا حس الاعتدال في عالم يحب الإفراط والمغالاة .

ويرى شيللر أن المآثر التاريخية العظيمة في وحدتها لم تعد عسكرية، بل ستجد التعبير الكامل عنها في الصيرورة الثقافية للبشر، وفي قدرة الفن على تجاوز التعارض التقليدي بين المثالية والواقعية، يقول شيللر: وإن كان الفنان ابن عصره لا يجب أن يكون تلميذاً له، ولكن السؤال هو كيف يستطيع الفنان أن يتجاوز هذه الثنائية، وألا ينحاز لأحد قطبيها، وكيف سيحمي نفسه من تشوهات عصره ؟

يكون ذلك باحتقار أحكام ذلك العصر وقوانينه، فالفنان الحق هو من يعيش عصره دون أن يكون من منتجاته، والفنان هو المقوم لأبناء عصره، وهو ذو فعالية تربوية في عقلنة الأحكام المسبقة المهيمنة مطوراً إياها نحو مفاهيم أوضح .

ثالثاً: فلسفة الجمال والفن عند هيغل:

يذهب هيغل أن الموجود الحقيقي في هذا الكون هو الروح، فليس ثمة وجود حقيقي سواها فكل ما هو معقول موجود وما هو موجود معقول، وهذا يعني أن وظيفة الإنسان أن يعي ذاته ضمن هذا الكل المتماسك على شكل ثالوث مقدس هو الفن والدين والفلسفة، فقد يصل الإنسان إلى حقيقة الروح مرةً بالفن، وأخرى بالدين وثالثة بالفلسفة، وفي كل مرة يتطور فيها وعيه لذاته ليكتشف عن طريق الفلسفة كنه العالم، وقد عبّر هيغل عن ذلك قائلاً: يوجد عنصر الروح الكلي في الفن حدساً وصورةً، وفي الدين عاطفة وتمثيلاً، وفي الفلسفة فكراً خالصاً وحراً[1]، فالفن الهيغلي هو حامل للروح المطلق ولحظة من لحظات تحققها عبر التاريخ ، فالفن يقوم بإنتاج تعينات موضوعية لهذا الروح المطلق عبر وعي الفنان لذاته وحريته ووجوده وموقعه من هذه الروح .

وتنبع أهمية دراسة هيغل في محاولة فهم وجهة نظره في قصره الجمال على العمل الإنساني، وكيف يكتشف ويعبر الفنان عن جمال الواقع في فنه، ذلك أن فلسفة الفن لا تسعى إلى فرض قواعدها على الفنانين في تحقق الجمال، بل إن الفنان هو الذي سيعبر عن الجمال بملء ارادته وحريته .

إن دراسة معمقة لفلسفة هيغل الجمالية تعني دراسة جانب من جوانب تطور مسيرة الحضارة الإنسانية، وتسعى للكشف عن الطابع الجدلي لرؤية هيغل الجمالية، فالفن يصور

[1] نقلاً عن : بسطاويسي ، رمضان : فلسفة هيجل الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر : بيروت ، طبعة أولى ، 1991، ص 8

لنا مسيرة الحضارة الإنسانية بصورةٍ من الصور، فالفن يصّور لنا مسيرة الحضارة الإنسانية، وسمات الشعوب وأفكارهم وتصوراتهم الدينية والجمالية ، ويمكن دراسة الذات القومية لأية أمة من الأمم من خلال دراسة فنها ودينها وفلسفتها .

1. معنى الجمال :

لم يعترف هيغل بمصطلح الإستطيقا الذي نحته بومغارتن، إلا من باب أنه راج أكثر من غيره بين فلاسفة الجمال الألمان، ذلك أن هيجل على خلاف بومغارتن والفلاسفة السابقين عليه يحصر الموضوع الجمالي بالفن، وذلك عندما عرف علم الجمال بأنه فلسفة الفن وأن موضوعه منحصر بدائرة مشاعرنا و حدوسنا[1]، مستبعداً جمال الطبيعة من موضوع علم الجمال، على اعتبار أن الجمال في الفن أرقى من الجمال في الطبيعة ؛ لأن الجمال في الفن يتولد من الروح وإبداعاتها، ورؤية هيغل هذه تقوم على أساس مذهبه العام القائل: بأن كل ما هو موجود معقول، وأن الطبيعة مظهر من مظاهر العقل في أدنى مستوياته في الوجود، ولهذا فكلما زاد نصيب العقل أو الروح كان الموجود أفضل، ولهذا فإنه يرى أن الجمال في الفن أسمى من الجمال في الطبيعة الجامدة، لأن الأثر الفني ينطوي على قدر أكبر من الروح، وبالآتي من الحرية ، والروح والحرية هما أسمى ما في الوجود[2].

يبحث هيغل في حقيقة الفن رافضاً دعوى أرسطو: أن مهمة الفن هي المحاكاة، لأننا إذا سلمنا مع أرسطو بأن مهمة الفن هي محاكاة الطبيعة والقدرة على تصوير موضوعات الطبيعة بأمانة تامة، من أجل أن تبعث هذه المحاكاة في أنفسنا الرضا، فإن هذا التعريف للفن لا يحدد منه إلا الغرض الشكلي المتمثل بإعادة ما هو موجود من قبل في العالم الخارجي ، وهذا يعني أن الفن لا وظيفة حقيقية له إذا اقتصر على هدفه الشكلي في

[1] هيغل: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1988، ص 23 – 24

[2] هيغل : المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال ، مصدر سابق ، ص 8 -9

المحاكاة الدقيقة للطبيعة ، لأنه لا يعطينا بدل الواقع الحي سوى صورةً هزلية ومزيفة عن الحياة، كذلك فإن اللذة التي يحدثها مثل هذا الفن مملة وتدعو إلى الغثيان[1] ، لأن الفن الحقيقي هو فن حر يخرج من أعماق الإنسان ويعبر عن مشاعره، وليس فناً ينتج عن المحاكاة التي لا تفعل أكثر من اصطناع تقليد الطبيعة وجمالها الذي لن تصل إليه مهما كان الفنان مبدعاً ومحترفاً .

وهكذا ينتهي هيغل إلى أن اقتصار وظيفة الفن على محاكاة الطبيعة يقتل الجمال الموضوعي فيه؛ لأن الفنان في هذه الحالة لا يسعى لإبداع ما ينشده من الطبيعة (رشاقة، نظام ، عبث ، رقة ..)، إنما إلى محاكاتها، فيصبح موضوع الجمال ومضمونه واحداً[2].

2. الحكم الجمالي :

يتساءل هيغل عن صوابية و معنى الحكم الجمالي الذي نطلقه على الطبيعة من خلال قولنا أن هذا الحيوان قبيح وذاك جميل والآخر رقيق .. فيراه حكماً غير جمالي لأننا في حكمنا ذاك ندخل معياراً لا ينتسب للفن، فالطبيعة بذاتها ليست جميلة أو قبيحة، إنما هي بذاتها حيادية، وإذا أردنا الحكم عليها جمالياً علينا أن نلجأ إلى ذوقنا الذاتي في حكمنا عليها، وهو ذوق غير موضوعي يتعلق كل حكم فيه بطبيعة الإنسان الفرد، وهنا تصدق مقولة بروتاغوراس أن الإنسان الفرد هو مقياس الجمال، فاختلاف الناس في أذواقهم يخلق لهم سعادات متباينة ومتنوعة ، وكذلك أذواق الأمم تختلف فيما بينها، فكم سمعنا أن جميلة أوربية لم تعجب رجلاً صينياً، ذلك أن تصور الرجل الصيني للجمال يختلف عن تصور الرجل الأوربي، وعن رجل الإنسان الزنجي، كما أن الأوربي يرى في وشوم الزنوج ونغماتهم، وفي أعمالهم الفنية في غاية القبح، أما الزنوج فهم يرون في فنون الأوربيين

[1] هيغل : المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال ،مصدر سابق ، ص 38

[2] هيغل : المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال ، مصدر سابق ، ص 43

وموسيقاهم غاية النشاز، ولكن هل يعني ذلك أن الفن بنظر هيغل لا مبدأ موضوعي له، وأن الجمال يكون خاضعاً للذوق الذاتي والخاص ؟

يرى هيغل أن كل الفنون التي تبتغي محاكاة الطبيعة تفشل في أن تكون فنوناً بمقدار ما تكون نسخاً مطابقة للطبيعة، وكلما خرج الفن عن المحاكاة اندرج في عداد الفنون الجميلة، لذلك يجب على الفن أن يتخذ له مبدأ آخر غير مبدأ المحاكاة الشكلية للطبيعة، ذلك أن مهمة الفن هو إثارة المشاعر الخاصة والوجدان المرهف، وملء القلب والروح بالحياة من جديد لا نسخ موضوعات الطبيعة، وإلى جانب إدراك الجوانب المشرقة في الحياة، فإن مهمة الفن تتبدى في إدراك البؤس والشقاء وكل ما هو قبيح وشرير وهذه الإثارة للمشاعر لا تكون في الواقع بل عن طريق ملكة الخيال، مما يعني أن مهمة الفن الحقيقي تخيل واقع لا ينتمي للواقع الحقيقي ، وهذا يعني أن الفن ليس مجبراً على الإطلاق أن تمر تجربته الفنية ووعيه الجمال عبر قنوات الشعور والإرادة الإنسانية، فقد ينتج الخيال للشعور موضوعات فنية لا تمت للواقع بصلة ، و هذا يعني أن الموضوعات الفنية الواقعية تتساوى مع الموضوعات الفنية المتخيلة من حيث إحداثها للوعي والمشاعر الجمالية المختلفة في المخيلة .

3. موضوع الفن وهدفه :

إن الأنا فردي حسي فعال، وحياته تقوم في تكوين فردانيته من أجل نفسه ومن أجل الآخرين، والتعبير عنها وتوكيدها، وكل إنسان، طالما كان حياً، يعمل على تحقيق ذاته، وإذا ما طبق هذا المبدأ على الفن، وهذا يعني أن الفنان يجب أن يعيش فناناً في كل أعماله وكل تعبيراته، وأن يهب حياته شكلاً فنياً، من حيث هي تتعلق بمضمون ما، وينتج عن هذا أنني لا أستطيع أن آخذ مأخذ الجد هذا المضمون، ولا التعبير عنه و من ثم تحقيقه، لأننا لا نأخذ مأخذ الجد حقاً إلا ما له أهمية جوهرية ، وما هو كذلك، قيمة جوهرية، بحيث أصبح جوهرياً أنا أيضاً، بالقدر الذي به أغوص في هذا المضمون، وأجعل نفسي في

هوية معه بكل علمي وكل نشاطي، وهذا يعني أن مهمة الفن عند هيغل هي ممارسة التطهير للنفس وتحقيق تساميها إلى درجة تستطيع النفس من خلالها السيطرة على الأهواء وعلى الغرائز المنفلتة، فالفن يفعل فعله في تنشيط الإرادة الأخلاقية بحيث تتاح للنفس القدرة على الوقوف في وجه الأهواء بصورة فعالة ، ناجعة ، ومن هنا من واجب الفن أن يخدم الأخلاق وأن يكون موضوعه أخلاقياً .

إن مهمة الفن تجلى في جعل الفكرة تتجسد بشكلٍ محسوس لنتأملها، لا على شكل فكر روحي محض، و أن يكون للفن مهمة ترفيهية ،ويكون مصدراً للذة، بيد أن حصر الفن بهذه المهام يجعلنا نؤكد على مهامه العرضية لا الجوهرية، والأصل في الفن أن يحاكي ويسهم في تشجيع الصبوات الدينية والميول الأخلاقية [1]، إلا أن حصر الفن بهذه المهام فيه ظلم للفن، لأن الأصل في الفن جانبه الحسي لا المجرد الذي يهدف أساساً للمتعة وعرض تسامي النفس في خلاصها من الواقعي وسعيها نحو المجرد، فالفن يهدف كالدين والفلسفة إلى بلوغ الحقيقة ولكن من خلال أدواته ومفاهيمه الخاصة .

4. شروط الفن :

أ. أن يكون المضمون قابلاً للتعبير الفني، ذلك أن موضوعاً تافهاً في ذاته لا يمكن أن يجد التعبير الملائم عنه إلا في شكل مضاد لذلك الذي نريد أن نعطيه له .

ب. يجب أن لا يحتوي مضمون الفن على شيء مجرد، وألا يقتصر على مضمون محسوس فقط، لأن كل ما يوجد حقاً في الروح وفي الطبيعة هو عيني، فحين نقول عن الله إنه الواحد، وأنه الموجود الأسمى، فإننا لا نعبر إلا عن تجريد ميت، ناتج عن الذهن المعقول، إن مثل هذا الإله من أنه غير متصور في حقيقته العينية، لا يقدم إلى الفن – وخصوصاً الفن التجسيمي– أي مضمون ، لذلك

[1] هيغل : المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال ،مصدر سابق ، ص 53 – 54

فإن المسلمين واليهود الذين لم يختلط مفهوم الله عندهم بالمعنى التجسيمي لم يجدوا فيه موضوعاً للفن كما فعل المسيحيون بإلاههم، ذلك أن الله في المسيحية هو إله حق، شخص، ذات وروح ، وقد تجلى على شكل ثالوث، هو في الوقت نفسه وحدة، وهكذا تحققت وحدة ما هو جوهري ،وعام وجزئي، وهذه الوحدة هي التي تكّون ما هو عيني، وكما أن المضمون لا يكون حقاً إلا بمقدار ما هو عيني [1] .

ت. من أجل أن يناظر الشكل المحسوس للفن مضموناً حقيقياً ، وبالآتي عينياً ، فلا بد أن يكون هذا الشكل فردياً وعينياً في جوهره أيضاً؛ وذلك لأن الصفة العينية لكلا جانبي الفن : المضمون والتصوير، هي التي تكون نقطة الالتقاء بهما ونقطة التناظر، فالشكل الطبيعي لجسم الإنسان هو شيء عيني محسوس قادر على تصوير الروح والتطابق معها ، والفن يختار شكلاً معيناً ، ليس لأنه لا يجد غيره ، بل لأن المضمون العيني هو نفسه يقدم له الإشارة لطريقة تحققه الخارجي والمحسوس ، ولهذا فإن هذا المحسوس العيني ، الذي فيه يعبر عن نفسه مضمون ذو ماهية روحية – يحدث الروح أيضاً؛ والشكل الخارجي الذي به يصير ميسوراً لعياننا وتصورنا لا غرض له، إلا إيقاظ صدى في نفوسنا وفي أروحنا، ومن أجل هذا الغرض ينفذ المضمون والتحقق العيني كلٌ منهما في الآخر على التبادل .

ث. إن الريش المتعدد الألوان في الطيور يلمع ، حتى لو لم يره أحد ، وغناءها يتردد ، حتى لو لم يسمعه أحد ، وثمة ورود لا تحيا إلا ليلة واحدة ثم تذبل ، دون أن يكون قد أعجب بها أحد ، وكل هذه لا تدخل في العمل الفني لافتقادها الذات البشرية التي تعاين وتحكم ، وتقيم جمالياً ،

[1] هيغل : المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال ، مصدر سابق ، ص 34

ج. إن العمل الفني يجب أن يكون منزهاً عن الغرض. وأن لا يكون وسيلة لتحقيق أهداف أخرى ، بل يجب أن يطلب العمل الفني لذاته .

ح. إن العمل الفني باعتباره شكل ذا مضمون محسوس، لن يكون الوسيلة المثلى لإدراك العيني والروحي، لذلك فإن الشكل المناسب للتعبير عن الروحي هو الفكر الذي يشكل مستوىً أرقى في التعبير عن المضمون المجرد، لأن الفكر وإن كان مجرداً نسبياً من هذه الناحية إلى درجة أنه لا يطابق الحقيقة والعقل ، فإنه يجب عليه ألا يكف عن أن يكون عينياً، ولإدراك المقدار الذي به مثل هذا الشكل الفني يناظر مثل هذا المضمون.

5. مقومات الفنان:

إن كل عمل فني بحسب هيغل يتطلب من حيث هو نتاج للروح، ذاتاً خلاقة تجعل من مضمون الفن، موضوعاً لحدس الآخرين، ومن يكون قادراً على فعل ذلك عليه امتلاك إمكانيات يختص بها وحده دون غيره من البشر، ويمكننا الحديث بحسب هيغل عن ثلاثة شروط يمتلكها الفنان ليحقق إنتاجه الفني المبدع، وهي المخيلة، العبقرية، الإلهام.

أ. **المخيلة** : تعتبر المخيلة أهم ملكة فنية تتيح لمتلكها أن يعقل الواقع ، وينقشه في ذهنه بفضل يقظة حاستي البصر والسمع لديه، وقوة الذاكرة التي تحفظ ذكرى العالم المزخرف لتلك الصور المتعددة الألوان، إلا أن الفنان عليه أن لا يكتفي بما حصله من قوة الذاكرة ويقظة الحواس ويبدأ بالغوص في الواقع المجرد وخزان الحياة، فالذاكرة العظيمة شرط لقدرة المخيلة على إبداع صور جديدة من الحياة يركبها بقوة مخيلته وبما يمتلكه من حدوس عيانية مسموعة أو بصرية .

a. إن هذه الأشكال المخزنة في الذاكرة مع القدرة على التخيل الخصب شرطان للفنان المبدع يضاف لهما شرط ثالث وهي قدرة الفنان على مزج عالمه النفسي في هذه الصور المستمدة من الواقع، ليخرج من خلال

المزج تآليف جديدة تعكس نفسيته وغناه الداخلي، إلا أن هذه الآتيف الجديدة لا تكون دون إعمال عقل الفنان بواقعه النفسي والعياني وتمحيصه في كل جوانبه، لكن الفنان لا يصوغ حقائقه العقلية التي توصل إليها من خلال تمحيصه العقلي في قوالب عقلية كما يفعل الفيلسوف، لكنه يعبر عن مكنوناته وواقعه الحسي والعقلي بلغة فنية وفي أشكال عينية تعبر عن أعماق الحياة ، بعد أن يكون قلبه وعقله قد اهتزا وانفعلا بعمق نتيجة معايشة الحدث والمعاناة التي أحدثها هذا الحدث في النفس .

ب. **العبقرية:** إن المخيلة التي يستطيع الفنان من خلالها تجسيد رؤاه العقلية والعاطفية في شكل متجسد، تحتاج لإنسان ذا موهبة وعبقرية ذاتية يستطيع من خلالها نقل أفكاره العقلانية إلى الواقع الحسي، ويمكننا القول أن الموهبة والعبقرية يجب أن تكونا فطريتان، والعبقرية عند هيغل ليست عبقرية فرد، بل هي عبقرية تخص شعب من الشعوب دون غيره، فالطليان بحسب هيغل تميزوا بالغناء والشعوب الشمالية تميزت بالموسيقا والأوبرا، في حين اشتهر الإغريق بأشعارهم الملحمية وتميزوا بكمال نحتهم، في حين لم يُعرف عن الرومان إبداع فني يُذكر ، إن أهم ما يميز العبقرية أنها طابع شعب من الشعوب.

أما السمة الثالثة التي تميز العبقري إلى جانب الفطرية وانتمائه لشعب بعينه، هي سهولة الإنتاج الداخلي والمهارة التقنية الخارجية التي يدلل عليها العبقري في بعض الفنون رغم القيود المفروضة على مختلف أنواع الفن، كالقوافي والوزن في الشعر والألوان وخلطها في الرسم، والقدرة على التعامل مع الأحجار الصلدة في النحت، فالرسام الحقيقي يدفعه نزوع طبيعي إلى إعطاء شكل لكل ما يحس به، ويجيش به صدره ، فيتمثله كلوحة رسم ، فالشاعر الذي يقول لا أجد الكلمات

التي أعبر فيها عن أفكاري وخواطري وهواجسي ليس بشاعر، والرسام الذي لا تكون الفرشاة طيعة بيده يعبر فيها عن وجدانه وروحه ليس برسام .

ت. **الإلهام: لا** يحدث الإلهام بحسب هيغل نتيجة تحريضات حسية كشرب الشمبانيا، كما أن الإلهام لا ينشأ عن نية مبيتة من قبل الفنان، فالإلهام الحقيقي هو ذاك الذي يتولد عن مضمون معين يعقله الفنان المتخيل، ليمنح الوجود من خلاله تعبيراً فنياً معبراً فيه عن خوالج روحه، ولكن في حدود عبقريته ورحابة خياله ، والشروط الموضوعية المقدمة له من مواد خام وإمكانيات متاحة [1]، فالمادة لها إمكاناتها التي تمنح الفنان القدرة على أن يتعامل معها ويفجر من خلالها إمكاناته وطاقاته، و كلما كانت قدرة الفنان على استخراج المعاني وتشكيل الصور من المادة الخام قدرة وافية،كانت موهبته أكبر، ولعل هذا الشرط قد تجلى في كثير من فناني النهضة الذين تركوا آثاراً خالدة تعجز المخيلة عن إدراك كيفية صنعها .

6. تاريخ الفن عند هيغل :

أ. **الفن الشرقي(الرمزي)**: وهو فن رمزي يسعى إلى التطابق بين الأشكال الطبيعية ومضامينها، وهذا التطابق تطابق جزئي بين الشكل والمعنى، فالأسد بما يملكه من قوة هو رمزٌ للقوة، والثعلب بما فيه من مكر اعتبر رمز للمكر، إلا أن الثعلب والأسد لا يملكان هاتين الصفتين فقط، كما أن الدائرة كانت رمز للسرمدية مع أنها لا تمتلك صفة اللامحدودية في ذاتها، مع ذلك فهي تشير الى اللامحدودية .[2]

[1] هيغل : المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال ،مصدر سابق ، ص 439 – 450

[2] يعتبر هيغل أن الرمز هو صيغة أوسع من صيغة الفن ، فالرمز هو صيغة حضارية لجأ الإنسان إليها قبل أن يعبر عن ذاته عن طريق الفن ، لذلك لجأ الفن إلى استخدام الرمز للتعبير عن ذاته ، حول دور الرمز عند هيغل أنظر :

إن الفن الرمزي يتجلى على شكل عموم مجرد ومحسوس محض، ولم يتخذ بعد تحديداً دقيقاً، فمثلاً حين تُمثل القوة على شكل أسد، فيصبح الأسد تمثيلاً للإله، إلا ان المضمون العيني للقوة قد يتجلى في رموز شكلية مختلفة كالثور والقرن، والنسر .. والرمز عموماً هو موجود خارجي معطى للعيان المباشر، لكنه لا يقصد به أن يفهم كما هو في وجوده الواقعي المباشر ، [1]والسؤال الآن كيف تشكل الفن الرمزي ؟؟

لقد تشكل الفن الرمزي بحسب هيغل من جانبين :

1. **من الناحية الذاتية** : بدأ الفن – مثله مثل المعرفة الإنسانية – بالدهشة من قوى الطبيعة فقام بتقديسها وحاول إدراكها في صورة مقدسة ترمز للقوة ، لتعبر عن فكرة كلية مطلقة من أجل إعطائها معنىً ومدلولاً، وهنا تطلق الحرية المجردة واللامتناهية العنان لنفسها، فمن أجل تلك الغاية جعل الفن في هذه المرحلة، جعل المادة مطابقة يدفع بها نحو ما هو وحشي، فيشوه الشكل ويصير بشعاً فظيعاً ،أو تدخل الفكرة والكلي في الأشكال البالغة الانحطاط ، وغالباً ما يكون التفسير على أساس وحدة الوجود الخاصة بالشرق.
2. **من الناحية الموضوعية:** ارتبط الفن الرمزي بالدين، فقد كانت الأعمال الأسطورية الأولى ذات طابع ديني، وفي الدين يتجلى الوعي بالمطلق ، وأول تجلٍ للمطلق هو ظواهر الطبيعة .

عباس ، بشرى : الرمز بين المعنى والتعبير عند هيغل ، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ، المجلد 40 ، العدد 4 ، 2018 .

[1] بدوي، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشروق: القاهرة ، الطبعة الأولى، 1996 ، ص 223

ويمكننا القول أن أرقى صورة وصل إليها الفن الرمزي هو الفن المصري، فمصر هي أرض الرمز، لأنها تميزت بقدرتها على التعبير عن أفكارها المطلقة بواسطة ظواهر الطبيعة، وهذا الميل القوي للروح التي تسعى إلى التجلي بواسطة الفن، على نحو لا يزال صامتاً، وإلى إعطاء شكل للباطن بواسطة أشكال خارجية ملائمة، وسنأخذ بعض الأمثلة من الفن المصري:

1. **الأهرام**: هي أبسط صورة للفن الرمزي نفسه، إنها حجرات هائلة تحتوي في داخلها على شيء مستور يحيطه بشكل خارجي شكل فن؛ حتى إنها لتبدو كما لو كانت لا يقصد بها إلا أن تكون غلافاً لذلك الباطن مجرداً من خصائصه الطبيعية المحضة[1].
2. **عبادة الحيوان**: كالثور والقط وحيوانات أخرى كثيرة، فالكائن العضوي الحي يحتوي على قوة باطنة تتجلى في شكله الخارجي، وهكذا يمكننا أن نفهم عبادة الحيوانات على أنها تأمل لمبدأ باطن يسري في الكائنات [2].
3. **أسطورة أوزيريس: أوزيريس هو إله البعث والحساب عند المصريين ، وطبقاً للأسطورة المصرية فإن** أوزيريس كان أخاً لإيزيس ونيفتيس وست، تزوج من إيزيس، وأبوهما هما جب إله الأرض ونوت إلهة السماء، حسب الأسطورة المصرية، قتله أخوه الشرير ست، رمز الشر حيث قام بعمل احتفالية عرض فيها تابوت رائع ، قام الحاضرون بالنوم فيه لكنه لم يكن مناسباً إلا لأوزيريس ومن ثم ألقاه ست في نهر النيل، وقطع أوصاله ورمى بها إلى أنحاء متفرقة من وادي النيل، بكت أيزي وأختها عليه كثيراً، وبدأت إيزيس رحلتها بحثاً عن أشلاء زوجها وفي كل مكان وجدت فيه ايزيس جزءاً من جسده بنى المصريون المعابد، ويلاحظ أن

[1] بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص 228 – 229

[2] بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص 229 .

مغزى هذه الحكاية كوني وفيزيائي، ذلك أن أوزيريس هو أولاً الشمس، وحكايته رمز للدورة السنوية لهذا النجم، والبعد الثاني لهذه الأسطورة هو فيضان ونقصان مياه نهر النيل الذي ينبغي عليه أن ينشر الخصوبة في مصر . وأوزيريس يمثل الإنسان وتاريخه، إن اوزيريس يُعبد بوصفه مخترع الزراعة، وتقسيم الحقول والملكية، وهو بهذا المعنى يتخلص تماماً من الطبيعة، وهاهنا نجد أن الروح الإنسانية في تطورها التدريجي ، تصير بدورها صورة للحياة الكونية[1] .

4. **أبو الهول** : وهو تمثال مصنوع من حجر صلب جداً ومصقول ، له جسم حيوان يعلوه رأس إنسان، وهو رمز يمثل روح الإنسان التي تبذل جهداً للخروج من الشكل الغليظ الذي يمتلكه الحيوان ، دون أن تصل إلى تمثيل كامل للحرية ، وإلى شكل مليء بالحياة والحركة.
5. **المسلة** : و تمثل حلقة وسط بين المعمار والنحت ، وهي لا تستمد شكلها فقط من الطبيعة العضوية الحية ، ولا من المملكة النباتية أو الحيوانية لأن شكلها منتظم تماماً ، إنها تبدو بشكل حر ومستقل ، وتستمد معناها من أشعة الشمس[2].

ب. **الفن الكلاسيكي (اليوناني) :**

وهو مرحلة متطورة عن الفن الرمزي – الشرقي استطاعت الفكرة من خلاله إيجاد تجلٍ خارجي لها هو الشكل اللائق بها، إنه مضمون حقيقي تجلى في الخارج على الوجه الحقيقي، وهنا يتجلى الفن بكل حقيقته، إن الشكل الذي تستعين به الفكرة يجب ان يكون في ذاته ولذاته مطابقاً للتصور، وإذا لم يكن الأمر هكذا، فإن أي محاكاة للطبيعة، وأية صورة وأي تمثل لأي منظر، وأي تعبير عن موضوع فني يجب أن

[1] بدوي ، عبد الرحمن: فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص 229

[2] بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص 229 – 232

يراعي التناظر حتى نستطيع وصفه بأنه فن كلاسيكي، يبتعد فيه موضوع الفن عن الطبيعة وبؤس التناهي.

في هذه المرحلة من تطور الفن تتطابق الفكرة مع شكلها عبر تخلصها من العوائق التي جعلتها أسيرة لتناهيها، وعلى هذا النحو تؤكد الروح ذاتها كأمر جزئي خاص ، لا كأمر مطلق سرمدي، وهذا الفن لايمكن أن يجد التعبير عنه إلا في الفن الكلاسيكي الذي يستطيع أن يعبر عن الروحانية المحضة، ويمكننا بيان أهم الأعمال التي تميز الفن الكلاسيكي عند هيغل على النحو الآتي :

1. **الآلهة** : أن أهم ما يميز الآلهة في الفن الكلاسيكي هو فردانيتهم الروحية الثابتة والجوهرية باعتبارهم قوى خالدة يسمو جلالها فوق كل أحوال الوجود الجزئي، إلا أنهم كذلك أفراد حقيقيون من حيث نمط عيشهم ووجودهم الخارجي، والتعبير الحقيقي الذي كان يتشكلون من خلاله هو الشكل الإنساني، إلا أنهم في جمالهم يسمون على كل الموجودات، و بهذا تبدو الروح قد غاصت تماماً في الشكل الحسي للآلهة [1] .
2. **الأعمدة** : الغرض من العمود هو الحمل، وعلى الرغم من ذلك واتساقاً مع الفن الكلاسيكي يجب أن لا يكون الحمل قوياً حيث يبدو أن الحمولة تسحق العمود ، ولا أن يكون ضعيفاً فيبدو العمود وكأنه من خفة الحمل يتصاعد نحو الأعالي بخفة بالغة وكأنه يتلاعب بحمله ، فلا بد للأعمدة في هذا الفن أن تكون صلبة قادرة على الحمل، كذلك تتميز الأعمدة في هذا العصر بامتلاكها قواعد تمثل بدايتها، وتيجان ترسم نهايتها [2].

[1] بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق 235 – 237 .

[2] بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص 238 – 239

3. **النحت** : الذي يمثل في هذا الفن عودة الروح إلى ذاتها ولكن على شكل ناقص، ذلك أنها لا تستطيع أن تعبر عن نفسها بالقول، أو الحركة، ويعد النحت الفن الذي يحقق المثل الأعلى للفن الكلاسيكي فهو يعبر عن التنوع والبحث عن اللذة ، والرغبة في الخلق على غرار الآلهة، أما الروح التي تسري في هذه التماثيل فإنما تأتيها من كونه انتاجاً حراً لروح الفنان، وأن أهم ما يميز النحت في هذا العصر هو رغبة الفنان في عدم إظهار جميع التفاصيل لمنحوته حتى لا يتبدى المنحوت أنه محاكاة كاملة للطبيعة، بل كتمثيل للروح وتعبير عنها .

ويمكننا بحسب هيغل أن نبين بعض الإشارات الفنية التي تحملها المنحوتات اليونانية في بعض أجزائها و بعض الحركات على النحو الآتي :

- **الجبهة** : لا تكون بارزة وعالية في النحت الكلاسيكي كما هو الحال في رأس هرقل لأن هرقل، يملك قوة جسمانية وعقلية موجهة نحو الخارج، وليست قوة روحانية موجهة للداخل، وإذا كانت الجبهة عديمة الزوايا مائلة للتدوير والانتفاخ فهذا دليل على شباب المنحوت [1].

- **العين** : هي العضو الذي تتصل النفس من خلاله بالوسط المحيط ، فالعين وجدت لتنظر ولتوصل للعالم الخارجي، وتعبر عن المشاعر التي يحدثها هذا الاتصال، أما من حيث الشكل فإن العين في الفن الكلاسيكي تكون أجمل عندما تكون كبيرة، مفتوحة، بيضاوية ، غائصة .

- **الأذن** : كان اليونانيون يهتمون بأدق تفاصيلها، لدرجة أن التمثال الذي يكون مهملاً لتفاصيل الأذنين يكون مزيفاً، وأحياناً تكون الأذنيين علامة

[1] بدوي ، عبد الرحمن: فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص 251 – 252

لصاحبهما فمثلاً إذا صادفنا أذناً ذات فتحة كبيرة جداً ، فمن الممكن أننا أمام تمثال لماركس أوروليوس[1].

- **الأنف** : يتخذ طابعاً وتعبيراً روحياً، ويفيد الأنف بتقلصاته في التعبير عن تقديرات وأحكام روحية، وما يرتبط بها من عواطف، من هنا نقول عن المتكبرين أنهم يحملون أنوفاً عالية، أما إذا كانت الأنوف مستقيمة ونحيلة فهذا يدلنا على الذكاء، أما إذا كان الأنف كبيراً فهذا يدلنا على شهوانية صاحبه وعدم الذكاء والتوحش ، وقد كانت تتمتع الأنوف اليونانية بالحدة والنحالة[2].
- **الفم** : يفيد بالمعنى الحسي لسد حاجة الجوع والعطش ، ومن الناحية الروحية في إصدار صرخات، وهو عند الإنسان يفيد في الكلام والزفرات والضحك ، وهو قادر على التعبير عن أدق أنواع السخرية ، والاحتقار ، والحسد ، وكل درجات السرور والألم ، وذلك بحركات خفيفة تكاد لا ترى ، وفي حالة السكون يعبر عن المودة واللطافة ، ويعتبر الفم في الفن الكلاسيكي أجمل أجزاء الوجه بعد العين ، والشفة السفلى في التمثال اليوناني أقوى من الشفة العليا ، وفي ذلك ثراء للروح .
- **الذقن** : يعتبر متمماً للتعبير الروحي عن الفم، والذقن المليء يعطي انطباعاً بنوع من الشبع والراحة، والذقن الكبير المستدير يعد علامة صادقة على الرؤوس اليونانية القديمة.

[1] امبراطور روماني وفيلسوف رواقي عاش بين فترتي 121 – 180 ميلادي ،

[2] بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص 252 – 253 .

- **الشعر** : هو علامة على ضعف عضوي، والبرابرة[1] يتميزون بشعور مسطحة ومتهدلة ودائرية دون تموجات، وقد كان اليونان يعتنون بالشعر عناية فائقة ، وكلما كان الشعر طويلاً مجدولاً كان ميالاً أكثر للتعبير عن الحرية .
- **أوضاع الجسم في المنحوت اليوناني** : عندما يكون التمثال منتصباً يشير إلى قوة الإرادة ، والحرية ، لكنه يبتعد عن الحرية ، كذلك حين يكون الجسم جالساً ضاماً الأعضاء فيدل على الخلو من الحرية ، وعلى التضرع والذلة والخشية ، أما الوقوف الحر فهو دليل على تحاشى الانتظام المجرد [2].

ت. الفن الرومانتيكي :

يعود الفن في هذه المرحلة إلى الرمزية، فبعد أن بلغ الفن الكلاسيكي أعلى القمم باعتباره فناً يسعى إلى السمو إلى مستوى أعلى، فإنه ينتقل إلى مرحلة أعلى هي الفن الرومانتيكي – المسيحي، و التي يحقق من خلالها هذا الفن الفصل بين الحقيقة وبين التمثيل الحسي، فالإله اليوناني اله حسي لا ينفصل عن موضوعه، في حين يكون في المسيحية روحياً بعيداً عن المحسوس .

إن الفن الرومانتيكي عند هيغل يحدث فجوة بين الواقع والفكرة بعد أن جسر الفن الكلاسيكي هذه الهوة عندما حقق الوحدة بين المحسوس والروحي ، وتناظرهما الكامل ، في هذه المرحلة يتجلى ما هو روحي بوصفه روحياً ، وتكون الصورة حرة ومستقلة ، وما يسود هاهنا هو العاطفة ، أي الصورة ، الروح ، ولهذا يمكن أن نقول

[1] تشير غالباً للبشر المتوحشين ، وأول من استخدم هذا المصطلح هم اليونانيون وكانوا يطلقونه على الشعب غير اليوناني ، إلا أن هذه التسمية لا تدل على السكان الأصليين للمغرب العربي ، وهم شعب أصيل ذا حضارة عريقة ، والمشابهة بين الأسميين لا يتعدى الاشتراك الظاهري بالأسماء ، كقولك عين وأنت تقصد نبع الماء ، وعين وأنت تقصد حاسة البصر .

[2] بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص : 253 – 255 .

إنه في هذه المرحلة الثالثة تكون الروحانية الحرة والعينية هي موضوع الفن ، والفن الرومنتيكي قد حصر مهمته في وضعنا في حضرة أعماقنا الروحية .

إن وظيفة الفن الرومانتيكي إرضاء جانبنا النفسي وإشاعة الطمأنينة في روحنا ، هنالك يحتفل الباطن بانتصاره على الخارج والظاهر ، لكن كيف ستحتفل الروح بانتصارها على الجسم وهي منسحبة من هذا العالم الأرضي ؟

إن الفن الرومانتيكي – كما الفن الشرقي – ينظر للمادة نظرة دونية ، فيعبر من خلالها عن شطحات الروح وتصوراتها كما يحلو له دون أن يأخذ بحسبانه أي تطابق بين شكل الفن المادي ومضمونه الروحي الذي يمثل المضمون الحقيقي للجمال ، إن الله باعتباره الحقيقة الكلية هو مصدر الجمال ، فالجمال الأرضي والمادي هو لحظة من لحظات تجسد الخالق وتجلياته ، فالله يمثل الروح والمادة معاً وهو الحقيقة الذاتية والموضوعية معاً.[1]

إن المضمون الحقيقي للفن الرومانتيكي يقوم في الباطن المطلق ، وشكله يقوم في الذاتية الروحية في الشعور بالاستقلال الذاتي والحرية ، فلم يعد الفن الرومانتيكي يعرف إلا الله الواحد والروح الواحدة ذات الاستقلال المطلق والتي تريد نفسها وتعرف نفسها على نحو مطلق ، لكن وجود الله ليس ذا طبيعية محسوسة ، بل هو واقعة تتجاوز المحسوس ؛ إن المحسوس وقد صار ذاتية روحية تكتسب من هذا التجلي اليقين بحقيقتها الواقعية من حيث هي مطلق ، بدلاً من أن تفقد في تجليها الخارجي طابعها المطلق ، إن الله في حقيقته ، ليس إذن مجرد مثل أعلى وليد الخيال بل هو يتدخل في الواقع الخارجي ، وهكذا فإن الشخص الواقعي قد صار تجلياً لله ، وبهذا اكتسب الفن الحق في استخدام الشكل الإنساني الخارجي للتعبير عن المطلق،

[1] بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص : 264 .

وحقيقته الذاتية المطلقة التي يمكن أن تتجلى من حيث الشكل والمضمون على أنحاء ثلاثة [1]:

1. عندما يمثل الشخص الإنساني فنياً على نحو يجعله يدرك مباشرة أنه يشارك فيما هو إلهي، فلا يمثل الإنسان فقط على أنه إنسان ، ذو طابع إنساني محض و وجدانات محدودة وغايات عارضة ، وعلى وعي فقط بالله ، وإنما يمثل على أنه هو الله نفسه الواحد الكلي الذي تتكشف تحياته وآلامه، وميلاده ، وموته وبعثه للوعي المتناهي، فالشمولي الأبدي واللامتناهي لم يعد محجوباً عن المحدود واللامتناهي .

والفن الرومانتيكي يمثل هذا المضمون في سيرة حياة يسوع المسيح ، وأمه ، وحواريه ، وكذلك في قصة حياة كل الذين يعملون بوحي من الروح المقدس .

2. إن الروح اللانهائية موجودة في ماهية المطلق ، إلا أنها تغادره إلى الواقع العيني وبذلك تكون الروح قادرة على تحطيم قيودها في اللاتناهي لتكتشف ملكوت الحقيقة والسعادة ، والقصد هنا تصوير الله من خلال المسيح في الفن الرومانتيكي .
3. يمكن للإنسان المحبوس في حدود المتناهي في الصعود نحو الله والتصالح معه ، وذلك عبر المسيح عليه السلام الذي خلص البشرية من خلال تحمله للآلام [2].

7. أدوات الفن الرومانتيكي في التعبير عن نفسه :

إذا كان المعمار الكلاسيكي هو الوسيلة الفنية الأفضل لتقديم الرؤية الفنية في الفن الرمزي، ليقدم هذا الفن للرب بيتاً ليسكنه (المعبد) ، وإذا كان النحت في الفن الكلاسيكي هو الفن الأمثل باعتباره الفن القادر على تقديم قوالب مادية متناسبة

[1] بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص : 264 - 266

[2] بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص : 265 – 266 .

ومتناسقة، تصور لنا توق الروح في التعبير عن نفسها في أفعال جزئية، فإن الفن الرومانتيكي يحتاج لنوع جديد من الأدوات ليعبر عن رؤيته السامية لمبدأ الروح في الحياة الباطنية، أدوات فنية جيدة لا ترتد إلى المادة كما النحت والمعمار والرسم (التصوير).

لقد حاولت الموسيقا تجسيد هذه الأداة الجديدة ، من حيث أنها تكشف لنا عن الباطن بما هو باطن، وعن الانطباع الذاتي ، لكن الموسيقا تعبر عن نفسها بالصوت وليس بالأفكار، وبالآتي فهي غير قادرة من حيث بنيتها على التعبير عن رؤى الفن الرومانتيكي، وغير قادرة كذلك على جسر العلاقة بين المتناهي واللامتناهي، والتعبير عن اللامتناهي في ملكوته، لذلك فهي محتاجة للألفاظ من أجل تحديد الأفكار واعطائها بعداً روحياً تستسلم له النفس، ولكنها إذا لجأت إلى عالم الألفاظ فقدت شكلها الفني المنتمي لدائرة الصوت لا دائرة الأفكار، لذلك فإن الفن الرومانتيكي يحتاج إلى فن جديد ليكمل فيه مثلث الحقيقة الفنية، تلك الحقيقة التي تجسدت بالمادة وقدرتها على التجسيم من خلال فنون المعمار والنحت والتصوير، والموسيقا باعتبارها الحد الثاني لهذا المثلث[1] .

إنه فن الشعر وحده القادر على استخدام الكلام بشكل حر ، إنه الحد الثالث الذي يجمع في داخله وإلى أعلى درجة في ميدان الفكر الحدين الأقصيين المتكونين بواسطة الفنون التجسيمية والموسيقا، ذلك أن الشعر يحتوي مثل الموسيقا على مبدأ الإدراك المباشر للنفس بواسطة ذاتها، وهو أمر غير موجود بالمعمار والنحت والتصوير ، ومن جهة أخرى ينمو الشعر في حقل الامتثالات والقدرة على تصوير المشاعر، وإبداع الموضوعات التي يقدمها فن التصوير والنحت والمعمار، وغير موجودة في الموسيقا، فالشعر هو الفن القادر أكثر من أي فن آخر على عرض حركات النفس وشوقها في الوصول للامتناهي بسبب طابعه الروحي وقدرته على التحرر من المادة الثقيلة، كما أن الشعر يستطيع أن يشمل عالم

[1] بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص 279 – 280 .

الفكر في مجموعه، وأن يدخل فيه في الوقت نفسه كل خصائص وتفاصيل الوجود الخارجي بثراء لا تبلغه الموسيقا ولا التصوير ، ويمكننا أن نميز خصائص فن الشعر باعتباره الأداة للفن الرومانتيكي الذي يعبر عن جميع جوانب الجمال عند هيغل على النحو الآتي:[1]

أ. إن الشعر بما يملكه من قدرة على تصوير المضمون الحسي يقارب مختلف الفنون الأخرى من تصوير ونحت ، لكنه يتميز عنهما بما يملكه من قدرة على تصوير الجانب الروحي .

ب. إن الصوتُ يستخدم في كلٍ من الموسيقا والشعر ، بيد أن تشكيل الصوت بوصفه صوتاً هو الغرض الجوهري من الموسيقا ، في حين في الشعر فإن الصوت هو وسيلة لعرض الأفكار والملامح الجمالية الكامنة وراء الصوت .

ت. إن موضوع الشعر الجمالي ليس الموضوعات المادية من جبال وأشجار ... إنما الأمور الروحية، فالموضوع اللائق بالشعر هو الملكوت اللامتناهي للروح ، والتعبير عن قوى الحياة الروحية باعتبارها القوى الفاعلة والكامنة وراء ما يجري من تغيرات ظاهرية ، لكن العمل الشعري لا يمكن أن يقتصر على مجرد تصور للروح دون أن يكون بنية خاصة ووجود مستقل تميزه عن غيره من بنى وأشكال التعبير اللغوي الأخرى كالفلسفة والخطابة ، إن العمل الشعري عند هيغل هو كائن عضوي لا متناه، وكامل في ذاته ، أنه غني في أساسه وفي تنمية هذا الأساس على الشكل اللائق به ، وهو مليء بالوحدة دون أن يتحكم فيه قانون التوافق مع هدف .

ث. إن الشاعر يمكنه من خلال شعره أن يغوص في أعماق النفس البشرية وأن يكشف أسرارها، وذلك لمساحة الحرية التي يمتلكها الشاعر بسبب طبيعة المادة التي يشتغل بها، ذلك أن قريحة وموهبة المهندس المعماري والنحات والرسام

[1] بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص 282 – 290

والموسيقي مقيدة بالظروف الفنية التي تسمح بها طبيعة المادة التي يشتغلون عليها، لهذا فالطبيعة الشعرية أكثر استقلالاً، لأنها لا تتطلب إلا موهبة خيال ثري، ولا يحدها كونها لا تنتج أفكارها بأشكال مرئية ، لأنها تستطيع أن تصل لمثل هذا التصوير المرئي للفن بواسطة أسرار التعبير الفني، والتعمق في إعمال الخيال للوصول لأعماق النفس البشرية ، وأن تكشف عن أسرارها أكثر بكثير مما تفعل طرق التعبير الفني الأخرى [1].

ج. إن الشعر يستطيع الاستغناء عن الصورة الفنية التي يشكلها الحجر واللون والنغمة بالصورة الشعرية التي تنتج عن قوة الخيال الشعري ، فعندما يصور لنا عنترة بن شداد شوقه للقاء محبوبته بقوله :

و وددت تقبيل السيوف لأنها لمعت كبارق ثغرك المتبسم

فإنه يستخدم تعبيراً شعرياً استطاع من خلاله تصوير ما يختلج في أعماق نفسه في أشد ظروف المعركة قتامة وظلمة، من مشاعر الحب والود وبأشكال حسية تنصهر مباشرة مع المعنى وتكون أكثر ثراءً من الصور الفنية التي تنتجها أدوات الفنون الأخرى من نحت ورسم وموسيقا.

ح. كما أن الشعر يستطيع – من خلال ما يمتلكه من أشكال شعرية وقوافي وعروض شعرية وفنون إلقائية وفق قواعد معينة – أن يوفر قدرة على تصوير المشاعر النفسية بصورة فنية عميقة .

هناك ومن يقول من النقاد أن هذه القوافي تشكل قيداً يمنع الشعراء من ممارسة حريتهم في التعبير ، ولكن هذا الاعتراض غير وجيه لأن القريحة الشعرية التي

[1] بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص 292

يمتلكها الشاعر تجعله يتصرف بسيولة ويسر مع هذه القيود بل على العكس يسمو بها ويحلق عالياً.[1]

8.أنواع الفنون عند هيغل :

يذهب هيغل إلى أن الفن لم يوجد دفعة واحدة ، وإنما تجسد على ثلاث مراحل تاريخية في أنواع مختلفة من التجسيد الفني ، وأول ما تجسد الفن في المعمار ثم في النحت فالتصوير ثم الموسيقا فالشعر .

أ. المعمار :

وهو الشكل الأول الذي عبّر فيه الإنسان عن محتوى الجمال لديه، وكلما كان مضمون الجمال أغنى، كلما كان الشكل المعماري أكثر تعقداً ، وإذا أراد المعماري – كفنان – التعبير عن تطابق المضمون التعبيري الجمالي مع الشكل ، فسيذهب لفن أرقى من المعمار الذي لن يقدم له من الأدوات ما يسمح له بمثل هذا التطابق، وغاية فن المعمار أن يعبر عن الروح بواسطة كتلة مادية ثقيلة، فلا يستطيع أن يعبر عن المطلق (الله) إلا كإشارة ورمز، ففن المعمار إذن هو الفن الأفضل للفن الشرقي الرمزي الذي مثل اللحظة الأولى لظهور الفن تاريخياً، فهذا الفن يمهد الطريق لمعرفة الله فيشيد له المعابد ، وينظف له التربة، ويوجد له مكاناً على هذه الأرض بإشادة المعابد باعتبارها مكاناً آمناً وستراً يحمي الاجتماعات الخاصة بالمقدس من الوحوش الضارية والعواصف العاتية ، فيدخل الله في معبده ويتملك بيته .

إن الوظيفة الأساسية لفن المعمار بهذا المعنى هي تطهير أجزاء من العالم الأرضي و الاقتراب من الروح التي تتغلغل في أجزاء المادي دخل المادة ، وتستمر الروح عبر فن

[1] شكل هذا النقد موضوع مناظرة بين الشاعر نزار قباني والناقد الفني مارون عبود ، حول شعر التفعيلة ، وأن بحور الشعر كانت تمثل عند شاعرنا قيودا تكبله وتمنعه في اكتشاف مواطن الجمال وخفايا النفس ، وقد رد عليه مارون عبود أن الشاعر المبدع لا يكبل في الوزن والقوافي ،

المعمار في عملية الولوج في المادة متباينة في البداية إلى أن يأتِ عصر الفن الكلاسيكي فقد أحل كل من الروح والمادة في عملية تماه مطلق .

ولا بد من الإشارة إلى أن هناك علاقة حتمية لمفهوم الزمان مع هذا النوع من الفن، حيث يغدو المكان ذي الأبعاد الثلاثة مادة للتعبير عن الفن من زوايا وسطوح وقواعد، أما مضمون هذا التعبير الفني فيكاد يكون خالٍ من الروح، فالهرم على سبيل المثال لايجسد سوى إله غائب، ولعل المعمار يتجسد أكثر ما يتجسد في الفن الرمزي الذي شكل باكورة تاريخ الفن، وقد أسهم هذا الفن ولكن بشكل جزئي في مرحلة الفن الكلاسيكي[1].

ب. فن النحت :

إذا كان فن المعمار قد خصّص مكاناً وبيتاً للمطلق فإن فن النحت سيبرز معالم هذا المطلق في المحسوس والعياني، وسيغدو التعبير عن المطلق كاملاً مبرزاً جانبه الروحي والفردي، فالشكل الجسماني لا يعني شيئاً بذاته بقدر ما هو تعبير عن الروح، إلا أن النحت لا يمكنه التعبير عن هذا المضمون الروحي دون المرور بالوسط المادي الميسر للعيان الحسي ، فالنحت يمثل كلاً من المطلق والروح في بعدهما المادي ، فالنحت هو الوحدة في كليتها المطلقة ، كما أنه يحاكي – من خلال التمثال – الشكل الإلهي ذاته ، فالإله باطن والمادة ظاهراً ، فتعبير الإله يتجلى في فن النحت بشكل كامل، و من خلال هذه الرؤية الفنية تتضح لنا موقف العابد للأصنام وايمانه بفكرة عبادته للروح الموجودة في داخل الصنم ، وليس الصنم باعتباره ماءً وتراب ، فالفن قد بث في مفهوم المكان الروح من الداخل ، وقد ارتبط مفهوم النحت بالمرحلة الكلاسيكية على وجه الخصوص[2] .

[1] بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص : ص 52 – 53

[2] بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص : ص 53

ت. فن الرسم (التصوير) :

هو أقرب الفنون إلى فن النحت ، لكنه يتميز منه لقدرته على إظهار تفاصيل المشهد المراد التعبير عنه، وأدواته في ذلك اللون والضوء لا الماء والطين ، فمن خلال الضوء واللون يتضمن التحديد بواسطة الظلمة. ولعل أهم ما يميز هذا اللون من الفنون هو استغناؤه عن البعد الثالث خلافاً لما كان عليه الحال في الشكلين السابقين للفن، وبهذا يتحرر فن التصوير مما هو مادي محض ويستطيع التوجه إلى المعنى الروحي بقيود أقل ويستطيع تصوير كل ما يعتلج في النفس، كما أن المكان بأبعاده الثلاثة يتحرر من عمقه ويغدو سطوحاً ممتدةً ، ومن ثم يتجرد في نقطة مكان واحدة[1].

ث. فن الموسيقا :

وهو أرقى أنواع الفنون السابقة، لأنه يعبر عن عوالج النفس بمادة أقل منها مقتصرة على الصوت، فالموسيقا تلغي الوجود المادي الذي يملأ المكان، وتضفي المثالية على التعبير الفني، وذلك بواسطة حركة الصوت المتجهة إلى السمع، و التي تجعل المادة تهتز، والسمع عند هيغل ليس كالبصر، بل هو حس مثالي لا عياني مادي، وهنا تتحول قابلية الرؤية المجردة إلى قابلية سمع مجردة ، إن الموسيقا باعتبارها فناً راقياً هي وحدها تعبر عن يقظة العاطفة وعن زوالها ، وإن ارتباط الموسيقا بالصوت جعلها قادرة على نقل العواطف وتوضيحها ، ولعل هذا ما عبر عنه شوبنهاور عندما كان يستمع لمقطوعة موسيقية لبيتهوفن أو فاغنر ، فكان يغادر المسرح لكي لا تتأثر المعلومات التي اكتسبها حول المطلق بشيء عياني ، ليفرغه من ثم في أوراق فلسفية تعبر عن مفهوم الإرادة لديه ، وفي هذا الفن ينعدم المكان ، ليظهر الزمان جلياً في أناته المتجسدة في النغمات[2].

---

[1] بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص : ص 53 – 54 .

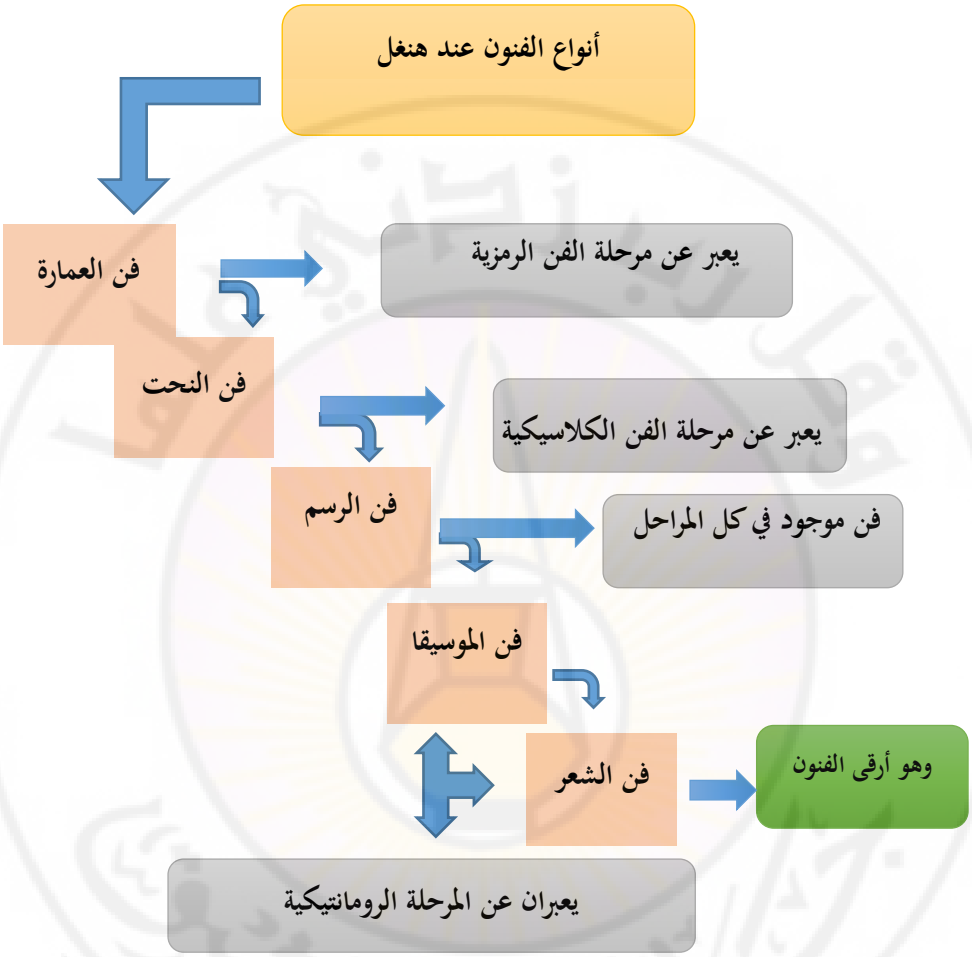
[2] بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص : 54 – 55 .

ج. فن الشعر :

إذا كان الصوت في الموسيقا رنين ونغمات، فإنه يغدو في الشعر كلاماً مفصلاً يعبر عن رؤى وتصورات وأفكار ، فالصوت يعبر عن حرف، والحرف إلى جانب الحرف يكون كلمة التي تكون في اجتماعها مع غيرها جملاً تعبر عن معانٍ ، فالشعر هو الفن الذي تنفصل من خلاله الروح عن المادة الحسية ، فما يميز الشعر هو تمرد الروح على المادة ، هذا التمرد الذي يتجلى في قدرة الروح وتصوراتها على إخضاع العنصر المحسوس (الصوت) للمعنى المراد التعبير عنه، وقد أسهم فن الشعر إلى جانب فني التصوير و الموسيقا في صياغة مرحلة الفن الرومانتيكي وقد كان الشعر على وجه الخصوص هو فن العصر الرومانتيكي، لسعيه الدائم نحو الموضوعية في ذاتها ، وتداخله مع سائر الفنون .[1]

ويمكننا أن نرسم خريطة ذهنية لأنواع الفنون عند هيغل على النحو الآتي :

[1] بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، مرجع سابق ، ص : 55 – 56 .



الشكل رقم (7)

من كل ما سبق نستنتج أن المفهوم الفلسفي للجمال عند هيغل يجب أن يكون وسطاً بين التجريد الميتافيزيقي، وخصوصية التعيين الواقعي، وبذلك نستطيع أن نعقله كما هو في ذاته، بكل حقيقته، وبما أن الفكرة حقيقة مطلقة فينجم عن ذلك أن الحقيقة والجمال متطابقان لأن كليهما يمثل فكرة، ولكنهما أيضاً مختلفان، فالجمال فكرة تظهر في

صورة حسية تدرك في الفن والطبيعة بواسطة الإحساس، والحقيقة فكرة تدرك في ذاتها، أي كفكر خالص ، وإدراكها لا يكون بالإحساس ، بل بواسطة الفكر الخالص أي بالفلسفة

رابعاً : فلسفة الفن والجمال عند شوبنهاور :

للوقوف على حقيقة نظرية الفن عند شوبنهاور لا بد من إلقاء الضوء قليلاً على فلسفته باعتبارها امتثالاً وتصوراً للعالم، فالإنسان عند شوبنهاور مقيدُ في وجوده ومعرفته بثلاثه قيود لا يستطيع منها فكاكاً وهي : تصور الزمان والمكان والعلة الكافية ، كذلك فإن الإنسان مقيد بقيود الإرادة العمياء التي تمثل اندفاعات الإنسانية نحو الحياة ، وإن هذين القيدين يشكلان مصدر بؤس ومصير قاتم لحياة الإنسان، فالإنسان محكوم باليأس والعدم طالما أنه مقيد بقيود تصوره للعالم ، لذلك لا بد من سبل لتحقيق تحرره من أسر الوجود القاسي

1. **الفن باعتباره خلاصاً من البؤس :**

يذهب شوبنهاور إلى ضرورة الخلاص من الألم والبؤس اللذين يحكمان العالم الإنساني بشقيه الفيزيقي والميتافيزيقي، ولعل أهم سبل الخلاص لتحقيق ذلك هي تحرره من قيود المعرفة المتمثلة بالزمان والمكان والعلة الكافية ، وشروط العمل المتمثلة بالإرادة، وذلك عن طريق لجوئه للصورة المتحررة من ربق العلة الكافية ومقولتي الزمان والمكان، ولكن أي صورة تلك التي تحررنا من القيود السابقة ؟ إنها المثل الأفلاطونية التي تقع في مرحلة وسط في الوجود :

1) فهي فوق عالم الواقع كما يظهر لحواسنا وعقلنا ، ومتحررة من شروط مقولاته وقوانينه (الزمان والمكان والعلة الكافية)
2) ولكن الصورة كذلك بحسب شوبنهاور هي تحت عالم الإرادة التي تمثل الشيء في ذاته.

ومن موقعها ذاك فهي متحررة من مبدأ العلة الكافية ومن قيود الزمان والمكان ، وكذلك فإن وجودها ذاك يحررها من قيود الإرادة الغاشمة بما فيها من اندفاع وأنانية و دوافع بيولوجية تدفعنا لليأس، إلا أن موضوع هذه الصورة عند شوبنهاور لم يكن مطابقاً أو مشابهاً للمثال عند أفلاطون، إنما هو الفن الذي يشكل تحرراً مزدوجاً من نير الامتثال؛ لأن موضوعه هو الصورة متحررة من سلطان مقولات الامتثال (الزمان ، المكان، العلة الكافية)، ومن سلطة الإرادة ، فالفن ينحصر في تأمل الصورة بنظرة عيانية ووجدان خالص منزهين عن كل شهوة، ففي التأمل الفني يصبح الشيء الجزئي صورة نوعه، و يستحيل الفرد إلى ذات عارفة خالصة متحررة من قيود الزمان والمكان ومبدأ العلة الكافية، والشرط الضروري عند شوبنهاور لإدراك الجمال الفني هو التحرر من الإرادة ، فحتى يكون الإنسان عقلاً خالصاً يجب أن يكون خالياً من كل غرض ومتنزه عن كل هوى : فيفنى عن العالم كإرادة ؛ ولا يبقى غير العالم كامتثال تدرك فيه الذات الصور، وعالم الإرادة الذي هو عالم النزوع الجامح والشهوة الغرائزية، وما تجلبه من ألم وعذاب مستمرين .

إن مهمة الفن هي التحرر من قيود الإرادة وقيود الامتثال للظواهر، وذلك للظفر بالخلاص، ولكن ما السبيل إلى تأمل الفن ؟ إن الطريق الوحيد لتحقيق ذلك هو أن يتخلص الإنسان من نظرته للأشياء باعتبارها موجودات في مكان وزمان ما، و لها علاقاتها المختلفة، أما التأمل في ماهية الأشياء أي في صورها السرمدية ؛ فتتغير الصلة بين الذات والموضوع، وبذلك تفنى الذات بالموضوع، حتى يمتلئ الشعور بأسره بهذا التأمل للموضوع الجمالي ،فيفقد بهذا الفناء كل فرديته، وينسى ارادته ويصبح ذاتاً مجردة ينفذ منها الموضوع ، فتعلو الذات عن إدراك الواقع كعلاقات علية مقيدة بلحظة الزمان ومفهوم المكان ، وتعلو على الفردية، فتحيا في حاضر أبدي روحي، فيستطيع أن يهتف كما هتف بيرن **{أليست الجبال والأمواج والسموات بضعة مني ومن روحي ، كما أنا بضعة منها}**، أو بما صاح به صاحب الأوبانيشاد **{أنا كل هذه المخلوقات ولا شيء غيري}**.

كما استطاع الفن أن يحررنا من قيود الزمان و المكان والعلة الكافية في تصورنا للعالم ، بإمكانه أيضاً تحريرنا من مفهوم الإرادة التي تشكّل عائقاً في الوصول لحقيقة الفن ، فالإرادة تغرقنا في نار اللذة والشهوة فتقف عائقاً في طريق الوصول إلى معرفة الجمال ، لذلك لا بد للعقل أن يقوم بمهمة إدراك الجمال في نزاهة خالية من أي إرادة أو مصلحة ، وهذه المعرفة لن يستطيع الوصول اليها إلا العبقري القادر على التأمل الجمالي [1].

2. دور العبقري في تأمل الجمال :

إن الكائن الوحيد الذي يستطيع الفكاك من شروط التمثل والإرادة في مشاهدة الفن هو {العبقري}، الذي تمكّنه قدراته الخالصة من التأمل المنزه عن الإرادة والشهوة والأغراض، فيرتقي العبقري من الجزئي إلى الكلي، وتتكشف له حقائق الأشياء في تصور منزه عن المصلحة وعن مقولات الذهن (الزمان ، المكان ، العلة الكافية)، فيحلق بحرية في سماء المعرفة الجمالية ، وتتبدى له الحقائق في لمحات من التهيج العاطفي والحساسية الناشئتين عن الإرهاف الشديد للحياة العصبية ، والسيطرة المطلقة لرغبة المعرفة في إدراك الكلي و تأمل الصور، وهذا كله يتم عبر معرفة حسية تقوم بها عين الفنان فتنفذ إلى أسرار الأشياء، غير أن العبقري لا يقتصر على المعرفة الحسية المرتبطة باللحظة الحاضرة ، بل يستعين بالخيال من أجل توسيع مجال نظره ، وهكذا فالخيال أداة لا غنى عنها للفنان ؛ لأنه لا يستطيع أن يتصور الأشياء والحوادث في صورة حية قوية دون مساعدة الخيال الذي يهب للأشياء حركتها ، أما الرجل عديم الخيال فلا يعرف من العيان إلا العيان الحسي المغلول بقيود الظواهر.

---

[1] شوبنهاور : العالم إرادةً وتمثلاً ، ترجمة سعيد توفيق، مراجعة على النص الألماني : فاطمة مسعود ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، **2006**. ص 269 ، انظر كذلك كامل ، فؤاد : الفرد في فلسفة شوبنهاور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991 ، ص 116

3. شروط إدراك الجمال عند العبقري :

أ. **الحزن** : من شروط إدراك الجمال – بحسب شوبنهاور – هو أن يكون الحزن مرافق للحظة المشاهدة ، فالشعر الجميل كقوس قزح لا يرتسم إلا فوق سطح معتم .

ب. **الشقاء** : لأن العبقري يضحي بحياته وسعادته الخاصة في سبيل الغاية الموضوعية، ولا يستطيع أن يفعل غير ذلك ، لأنه في هذا أودع رسالته .

ت. **الوحدة** : فالعبقري بطبيعته يعيش في وحدة هائلة مخيفة قد خيم عليها الصمت، لأن الصمت حقيقته، وهو صمت الروح الباطنة التي تستمتع بالحقيقة الجمالية دون أدنى مشاركة مع الجماهير التي لا تقدّر إلا الجزئي الظاهر، أما العبقري فيستطيع بصفاء روحه أن يندمج بالمنتج الجمالي ليشكلا معاً روحاً واحدة .

ث. **الفضيلة** : يذهب شوبنهاور إلى أن العبقرية تعلو على كل القواعد التي تضعها الأخلاق، فلها أن تأخذ بها إن شاءت أو لا تتركها، لأن العبقرية حرة لا تحدها حدود ولا تمسك بزمامها قيود .

ج. الحرية: فالمبدع عندما يتناول المنتج الفني لا يتقيد بالقواعد المستخلصة من نماذج الفن القديم، إنما يصيغ قواعده الخاصة به، لأنه حر الخيال مطلق النشاط في الإبداع الفني، فلا يخضع لأي معيار خارجي، فالفنان يبدع مثاله الجمالي بطريقته الخاصة، وملكته ليست كالملكات العقلية المعروفة من إحساس أو ملكة حكم أوذهن، إنما هي ملكة خالقة مصورة مبتكرة مبدعة ، تعتمد على الخيال والتصور المبدع، ولكن هذا الإبداع ليس خيالاً ذاتياً صرفاً يصدر عن هوى وتصور أجوف، إنما هو تعبير عن الوجود الروحي الباطن للعبقري الذي يصنع بذاته إبداعه وفق ضرورته الخاصة .

4. **موضوع الفن :**

يمكننا القول إن الفن يتناول كل أشكال التعبير عن الجمال التي تُجسدَ لنا في صورة جمالية سواءً كانت هذه الصورة تعبيراً فنياً أم رسوماً، ويتجسد الجمال بحسب شوبنهاور من ناحيتين :

أ. **من الناحية الموضوعية:** ونعني بالجمال من هذه الناحية التحقق الموضوعي الموافق للإرادة في ظاهرة مكانية ، فمادة الشكل ليست جميلة بذاتها، وإنما الجميل في الشيء هو ما يجعل الصورة متحققة بوضوح وكمال فيه، فيصبح أثراً فنياً بعد أن كان مادة لا روح فيها، وكلما كان الأثر الفني معبراً عن الصورة بشكل كبير، كلما ر ارتقى في مراتب الجمال، فالأشياء الخارجية التي يتجه لها العقل صنفان:

بعضها : يدعونا للتأمل الخالص فتحدث أثراً في النفس دون مقاومة فينشأ عنها توازن في قوى النفس فنقبل عليها ، ونحاول امتلاكها جمالياً .

وبعضها : يثير في النفس شعوراً بالمقاومة يحول بيننا وبين الإدراك المجرد فينشأ عنها شذوذ مع النفس وتباين، وهذا ما يجعلنا ننصرف عنها، و لكل صورة أهميتها من الناحية الفنية، و في تحققها والتعبير عنها ، فما كان أتم وأشد تعبيراً عن الصورة الجمالية كان في قمة السلم الجمالي، والصورة هي التحقق الموضوعي الموافق للإرادة بواسطة ظاهرة مكانية، فالجمال يتفاوت تبعاً لنسبة تحقيق الإرادة موضوعياً، ومن هنا كان الجمال الإنساني أعلى مراتب الجمال، لأن فيه أعلى درجة من درجات التحقق الموضوعي للإرادة، أما الطبيعة في تحققها الجمالي، فتبدأ من البسيط وترتفع شيئاً فشيئاً لدرجة الكمال في الجمال بارتفاع درجة التعقيد، لأنه كلما زاد التعقيد كانت الحاجة إلى الانسجام أقوى بين الأجزاء، ولهذا كان الجسم الإنساني أعلى مرتبة من الأجسام الطبيعية .

ب. **أما من الناحية الذاتية (الشعورية)** : فإن الجمال سيتناول أمرين :

i. **التمييز بين الجميل وغير الجميل** : وهذه مسألة متعلقة بالحكم التقويمي الجمالي، هل هو قبلي سابق على التجربة أم بعدي لا حق عليها ؟ يذهب شوبنهاور أن الحكم الجمالي قبلي ولا يمكن أن يشتق من التجربة، ذلك أن الحكم الجمالي ينبثق عن الذات العارفة ولا يتعلق بالموضوع، فنحن عندما ندرك ونصنع الموضوع الجمالي ندركه ونصنعه عن طريق معرفة سابقة مرتبطة بالفنان العبقري، و بواسطة التأمل العميق يستطيع الفنان أن يصنع من المرمر الصلد أشكالاً جميلة لا تستطيع الطبيعة إنتاجها إلا بعد جهد شاق.

ii. **جوهر الشعور بالجمال** : هي حالة التأمل الخالص والوجد في العيان، ونسيان كل فردية ، والقضاء على هذا النوع من المعرفة لمبدأ العلة الذي لا يعرف غير العلاقات بين الأشياء، إن جوهر الشعور بالجمال هو اللحظة التي يتحول فيها الشيء الجزئي بحركة واحدة إلى صورة متحررة من الزمان، ويتحول الفرد العارف إلى ذات مجردة عارفة متحررة من الإرادة ، ومن ثم تكون الذات والموضوع، بهذه الصفة الجديدة، في مأمن من سلطان الزمان وغيره من الإضافات، وفي مثل هذه الحالة سيان عند المرء أن يتأمل غروب الشمس من سجن أو يتأمله من قصر، لأن الإنسان في هذه الحالة قد تحرر من نير الإرادة ، وسما بوجدانه فوق الفردانية والزمانية، أي صار ذاتاً عارفة خالصة، وهي بالضرورة حالة سرور، أو على الأقل حالة خلو من الألم، لأن مصدر الألم الإرادة، وهنا انعدمت الإرادة، وهذا الشعور بالجمال يتم بلا صراع مع موضوعات الطبيعة، لأنه يقوم على انسجام بين الذات المتحررة من الإرادة وبين الصورة المتحققة في الأجسام الممتدة بالمكان.

5. الفرق بين الجمال والجلال :

إن الشيء يشكل مقولة جمالية عند شوبنهاور عندما يكون امتلاكه سلساً دون مقاومة مع الإرادة، في حين في حالة الجلال فإن الإنسان لا يبلغها إلا بعد صراع شعوري عنيف

مع الإرادة، ولا بد أن يكون تحصيل هذه الدرجة مصحوباً بالشعور بهذا النضال عندما نبتغي الجلال لا الجمال. فالجليل هو العظيم سواء أكانت هذه العظمة في الامتداد أم في القوة.

أ. **أقسام مقولة الجلال عند شوبنهاور :**

يقسم شوبنهاور مقولة الجلال إلى ثلاثة أقسام وذلك بحسب الموضوعات التي تثيرها :

أ. جلال حركي : إذا كان موضوعه الطبيعة، وهو ليس شعور واحد بل ينقسم بحسب سموه إلى ثلاث درجات، بينها شوبنهاور من خلال أمثلة تكشف عن حس فني مرهف، وتتمثل هذه الأمثلة بما يأتي:

1. أرض مليئة بالنباتات والغابات اكتنفتها الوحشة وأحاط بها السكون الرهيب وخلت من النباتات والأشجار والحيوان والماء ، أما السماء فقد خلت من الغيوم، وجثم الصمت في كل مكان، إن هذا المنظر يدعونا إلى التأمل الخالي من الإرادة ومقتضياتها، تأملاً خالصاً، ومن لم يستطع أن يرتفع إلى هذا التأمل يصبح فريسة للخوف ، فهذا المنظر أعطانا شعوراً بالجلال بالسمو في أدنى صوره ،لأنه يخالط حالة المعرفة المليئة بالهدوء والاستقلال .
2. لنتخيل الأرض ذاتها السابقة ولكن بلا نبات، وبصخور جرداء ، إن اراداتنا يغزوها قلق لخلو المكان من كل طبيعة عضوية، وهذا العراء يتخذ صورة مخيفة ، ولا نستطيع أن نسمو إلى حالة المعرفة الخالصة، اللهم إلا إذا تجردنا من منافع الإرادة ، وطالما بقينا عل هذه الحال يستمر الشعور بالسمو والجلال.
3. أما إذا اجتاح هذه الأرض عواصف عاتية وبصيص من النور ينفذ من خلال سحاب مكفهر، وصخور عاتية جرداء تغلق من دوننا الأفق الفسيح ... فإننا نخضع للطبيعة ونصارعها في الوقت ذاته، وتصبح الإرادة مقهورة في غضب

الطبيعة ، إن الذات إذا استطاعت في هذا الجو المقيت أن لا تكترث لخوفها وتلتقط صورة الجمال من هذه المناظر، فإنها تعيش لحظة سمو وجلال أعلى من هاتين الحالتين .

ب. جلال رياضي: إذا كان موضوعه المقدار، ويتجلى بالمعمار فحين نرى بناءً ضخماً كالأهرامات، فإن التناسب بين أجزاءه، وشدة صراعه مع الجاذبية، يبعثان في النفس الشعور بالجلال والسمو .

ج. جلال أخلاقي: إذا كان موضوعه إنساني، ونراه واضحاً في نبل الخلق والقدرة على احتمال المكروه، كصبر أيوب .

6. التعبير عن الجمال :

إن وظيفة الفن وقيمته بحسب شوبنهاور تتجلى في تحريرنا من سلطة التمثل العياني للإرادة والوصول إلى حالة التأمل (النيرفانا)، مما يعني أن الفنون ليست على مرتبة وأهمية واحدة، فـ (**قيمة كل منها تتحدد حسب درجة تجسيدها للإرادة**)[1] الكلية، فالفنون إذن يمكن ترتيبها في نسق تتباين فيما بينها وتتفاضل على بعضها بعضاً وفق المثل التي تعبر عنها هذه الفنون، لأن المثل تتفاوت حسب تجسيدها للإرادة الكلية، وهذا ما سنحاول توضيحه فيما يلي عبر تصنيفنا لها من الأدنى للأعلى:

أ. فن العمارة:

هو أدنى درجات الجمال لأنه تعبير عن خواص المادة الجامدة و يؤلف الدرجات الدنيا من تموضع الإرادة الذي يتجلى في الصراع بين قوة الثقل وحامل الثقل، وأن ارتباطها بالثقل والصلابة جعلها أسيرة لمقولة المكان، لذلك كلما خف

1 شيا ، محمد شفيق : النظريات الجمالية ، كانط هيجل شوبنهاور ، منشورات بحسون الثقافية بيروت ، طبعة أولى ، 1985، ص165

الصراع بين قوة الثقل وقوة التصلب قلت القيمة الجمالية ، وهذا ما يميز الفن المعماري اليوناني عند شوبنهاور، وكلما انتصر التصلب (العمود والعلو) على الثقل (القاعدة) نحا المعمار للرقي الفني ،وهذا ما ميز الفن القوطي الذي لا يظهر فيه تأثير الثقل إلا بطريق غير مباشر على هيئة أقواس وقباب في حين الخط العمودي يسود أكثر[1]، لذلك اعتبره شوبنهاور أرقى من الفن اليوناني ، لقد اعتبر شوبنهاور فن العمارة في المرتبة الدنيا، وذلك لأن العمارة لا تنتج عن طريق الصور التي تعد أساس الفن[2].

ب. فن البستنة :

في هذا المستوى من الجمال تظهر الطبيعة إرادتها ، وهذا ما يميز البستان الإنجليزي في جماله على البستان الفرنسي الذي يظهر فيه عمل الإنسان وإرادته من خلال إقامة الأسيجة والحدود فيذبل عمل الطبيعة ويبرز عمل المزارع وإرادته في تشذيب وتقليم الشجر، وهذا ما يُفقد البستان صورته الجمالية[3].

ت. فن التجسيم :

وهذا الفن يكشف عن عبقرية الإنسان وعمله المبدع الجبار ، وموضوعه الجمال الإنساني وله نوعان هما :

ث. **النحت** : وموضوعه الجمال والرشاقة ، وهو يعبر عن تحقيق الإرادة الإنسانية موضوعياً في المكان وهذا هو الجمال ، وفي الزمان وهذه هي الرشاقة .

ج. **التصوير** : موضوعه الخلق بكافة أشكاله، سواء كان الخلق قبيحاً كالوجوه القبيحة والأجسام الهزيلة ، أو كان الخلق جميلاً .

---

[1] بدوي ، عبد الرحمن: شوبنهاور، مرجع سابق، ص162

[2] توفيق ، سعيد : ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، مرجع سابق ، ص 211 – 217 ،.

[3] بدوي ، عبد الرحمن: شوبنهاور، مرجع سابق، ، ص 162 – 163 .

وبهذا المعنى نستطيع أن نفهم سر نجاح الرسام الإيطالي دومينيكو (سنة 1531 – 1641) عندما رسم المسيح المصلوب في جسم هزيل ، والقديس جيروم وقد أنهكه المرض والزمن، في حين فشل النحت الواقعي للإيطالي دو نتلو (سنة 1383 – 1466) في تصوير يوحنا المعمدان في تمثال مرمري لم يُبق الصوم المستمر على أثر فيه غير جلد ملتصق بعظامه، ذلك أن النحت موضوعه الرشاقة لا المرض كما فعل دونتلو، في حين الرسم يستطيع تجسيد قبح المرض والجسم الهزيل من جهة ، وجمال الصحة من جهة أخرى ، كما أن النحت يميل أكثر للتعبير عن إرادة الحياة والقدر المحتوم للإنسان، لهذا لجأ أليه فنانو الحضارات القديمة، في حين الرسم أشد ميلاً لإنكار إرادة الحياة فكان من المصورون المسيحيون للتعبير عن إنكارهم لموت المسيح وتحقيق المعجزات .[1]

وقد استطاع شوبنهاور حل مشكلة عدم صراخ لاؤكون[2] بعد أن عجز لسنج وجوته وغيرهما عن تفسيرها ، وذلك عندما أرجعها إلى طبيعة فن النحت الذي لا يستطيع التعبير عن الأصوات مهما حاول رمزياً فعل ذلك من خلال فتح الفم، لأن الصراخ صوت، والصوت يعبر عنه بفن آخر وهو الشعر، ولا يعبر عنه بالنحت .

ح. فن الشعر:

هو الفن الذي نرتفع من خلاله إلى أعلى درجات التحقق الموضوعي التام للإرادة في أعلى درجات التعبير عنها، وهو فن يقوم بتحريك الخيال عن طريق

---

[1] بدوي ، عبد الرحمن: شوبنهاور، مرجع سابق، ، ص 163

[2] وهو تمثال يمثل البطل لاؤكون في أحضان حية مخيفة أحاطت بجسمه وجسم أولاده ، وقد فسر لسنج عدم صراخه بقوله أن الصراخ لا يجتمعان ، في حين عزاه فنكلمن إلى قوة تجلده ، أما غوته فاعتبرها حالة فانية ما كان لها أن تصور في تمثال غير متحرك ، أما لويس هرت فقد فسره بأنه حالة اختناق وسكتة رئوية أصابت البطل خوفاً على أولاده ....

الألفاظ والعبارات ، فالشاعر الممتاز هو الذي يعبر عن تصوراته الذهنية تعبيراً مطابقاً [1]. وعن طريق الخيال يقوم الشاعر بنقل التصورات وترجمتها إلى الصورة المحسوسة، كذلك فإن تنظيم التصورات يساعد الخيال على سهولة الوصول إليها، مما يعني قدرة الخيال على الانتقال من المجرد إلى العياني ومن العياني إلى المجرد بسهولة ويسر ، عن طريق المجاز والتشبيه اللذين يستخدمان اللغة استخداماً بارعاً في الوصول للمعاني والمثل[2] .

إن الشعر هنا يكون قادراً على أن يعبر حقيقة الإرادة بمثالات تكون واسطة بين العالم العياني وعالم الإرادة الكلية، وبالآتي فالشعر قادر بطبيعته عند شوبنهاور– وبما يملك من قدرة في التحرك بالمعاني والتصوير الفني واستخدام صور المجاز – على التعبير عن الحقائق المختلفة التي تعبر عن المثال وليس عن الظاهرة، ويذهب شوبنهاور إلى أن أعظم صورة يمكن أن يعبر من خلالها الشعر عن بؤس الحياة هي (التراجيديا)، فهي الصورة المثلى للمسرح الذي يعبر عن المأساة، ولهذا تعد أسمى أنواع الشعر [3].

خ. فن الموسيقا:

إن الموسيقا هي الفن الأعلى عند شوبنهاور والذي يعبر عن إرادتنا بشكل مباشر، لأن الفنون الأخرى تكشف لنا عن الأفكار، في حين أن الموسيقا تتخلل تلك الأفكار وتغوص في عمقها، لتكشف عن الإرادة من حيث هي شيء في

---

[1] غريزي ، وفيق :شوبنهاور وفلسفة التشاؤم، دار الفارابي، بيروت، طبعة أولى ، **2008** ، ص 232

[2] غريزي ، وفيق : شوبنهاور وفلسفة التشاؤم، مرجع سابق، ص 227 – 229 .

3غريزي ، وفيق : شوبنهاور وفلسفة التشاؤم، مرجع سابق، ص 243 ، انظر كذلك توفيق، سعيد : ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، مرجع سابق ، ص 233 .

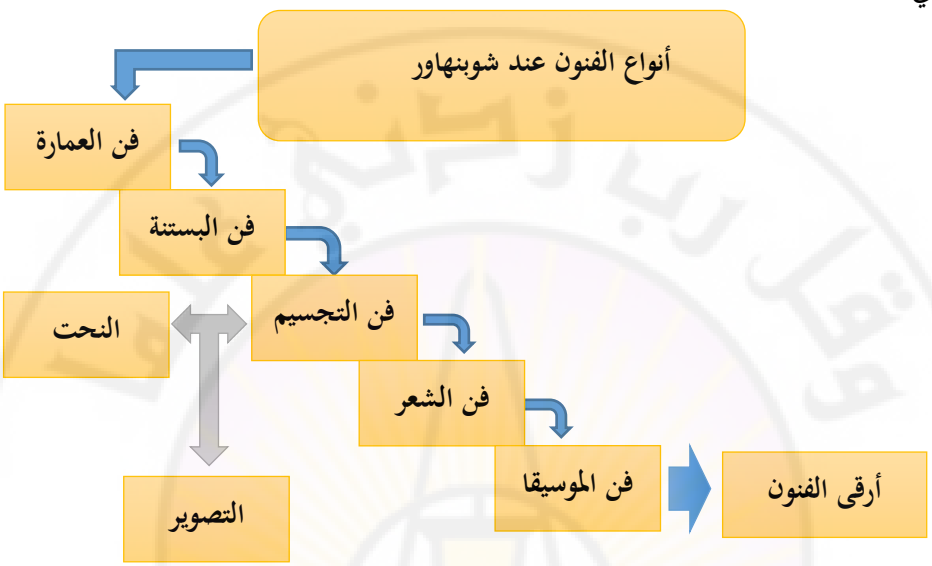
ذاته [1]، وفي ذلك يختلف شوبنهاور عن هيغل الذي اعتبر أن الشعر أعلى الفنون.

يذهب شوبنهاور إلى أن البشر يتفاوتون في كيفية قبول الأثر الذي تحدثه الموسيقا عليهم، وليس كل إنسان عنده القدرة على فهم قيمة الموسيقا وقدرتها على توصيل المعرفة الناتجة عن تجليات الشيء في ذاته، ولعل هذا الوعي بأهمية الموسيقا هو ما جعله يستمع بإجلال لموسيقا بيتهوفن ، وكان يغادر القاعة دون أن يكلم أحداً، حتى لا تضيع تجليات الإرادة التي اكتسبها في جلسة استماعه إلى الموسيقا، وقد بلغ شوبنهاور في تقديس الموسيقا إلى الاعتقاد بانها تناظر العالم ، فالموسيقا كهارموني هي تعبير عن العالم بمجمله، فالباص باعتباره ابطأ وأعمق نغمات الهارموني يناظر أدنى درجات تجسد الإرادة وهي الطبيعة اللاعضوية، أي المملكة المعدنية، أما نغمة التينور فتناظر المملكة النباتية ، أما نغمات الألتو فتناظر المملكة الحيوانية، أما نغمات السوبرانو باعتبارها أسرع نغمات الهارموني فتكافئ أعلى درجات تجسد الإرادة وهي الإنسان ، كذلك فإن الحركات الموسيقية تعبر عن الإرادة، فالموسيقا الراقصة السريعة تعبر عن متعة زائلة، أما إذا كانت الموسيقا سريعة في مقطوعات طويلة فإنها ترمز إلى جهد أسمى وغاية أعمق ، في حين أن الحركات البطيئة تعبر عن ألم ومعاناة ، والانتقال من مفتاح إلى مفتاح آخر يشبه الموت.[2] لذلك نجد أن شوبنهاور كان يفهم السيمفونية أحياناً على أنها الحياة ، فسيمفونيات بيتهوفن تعبر عن شتى صور الحياة والبؤس ، واللذة السريعة والطموح لاحتوائها على الكثير من النغمات .

[1] غريزي ، وفيق : شوبنهاور وفلسفة التشاؤم، مرجع سابق، 246 ، انظر كذلك توفيق، سعيد : ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، مرجع سابق ، ص 233 .

[2] غريزي ، وفيق : شوبنهاور وفلسفة التشاؤم، مرجع سابق، ، ص 240 – 243 . انظر كذلك عبد الرحمن بدوي : شوبنهور ، مرجع سابق ، 176 - 177

بعد عرضنا لأهم مراتب الفنون عند شوبنهار يمكننا تمثلها برسم تدريجي على النحو الآتي:



الشكل رقم (8)

فهرس الفلاسفة والفنانين والأدباء والنقاد والشعراء الواردة في الكتاب	
لمحة عن حياتهم و أعمالهم وتوجههم الفكري	
أولاً : الفلاسفة	
أرسطو (384 – 322) قبل الميلاد	فيلسوف يوناني ولد في اسطاغيرا لأب طبيب ، كان واسع الاطلاع، لزم أفلاطون قرابة عشرين عاماً ثم أنشأ فلسفته الخاصة به، كان على خلاف أفلاطون المثالي، فكان واقعياً له مؤلفات عديدة في جميع صنوف العلم ، أما في الفن فله كتاب الشعر .
أفلاطون (427–347) قبل الميلاد	ولد افلاطون في أثينا، تلميذ سقراط، أسس بعد وفاة أستاذة الأكاديمية، كان فيلسوف مثالي،كتب في مختلف المجالات الفلسفية، ميز بين الجمال المثالي والحسي، له العديد من الكتب على شكل محاورات ، وقد كان له طموحاً سياسياً .
أفلوطين (270–205)	هو فيلسوف يوناني يعتبر أبرز ممثلي الأفلاطونية المحدثة ، يعرف في المصادر العربية بالشيخ اليوناني ، كان له تأثير كبير من خلال كتابه التاسوعيات على الوثنية واليهودية والمسيحية والإسلام والصوفية، كان أفلوطين شديد النفور وعدم الثقة في الأمور المادية، بدأ دراساته الفلسفية في 27 من عمره ، كانت أفكاره الميتافيزيقية ردة فعل على أفكار الفلاسفة اليونانيين التقليديين بخصوص أصل الخلق، فقال أن الله خلق العالم من لا

	شيء،كذلك عارض الفكرة الهلنستية التي تقول بتأثير الكواكب والنجوم على الناس .
أدموند بوركه (1729–1729م)	من فلاسفة القرن الثامن عشر، إيرلندي الجنسية، عارض الثورة الفرنسية، وقد كتب كتاب: تحقيق في مقولتي الجميل والجليل ، وكان يقرن بين الشيء الجميل وذاك الذي يثير الحنان والنعومة رافضاً النظرية الكلاسيكية في ارجاع الجمال إلى الانسجام .
اكسينوفان (480 – 570) قبل الميلاد	هو أكسينوفان الإبلي، مؤسس المدرسة الايلية، وهو ناقد وفيلسوف اجتماعي، نقد مسألة الاعتقاد بالبانثيون، يعتبر مهد لعلم اللاهوت، وهو أول من نادى بالتوحيد الصريح من فلاسفة اليونان، كما أنه مهد لظهور التفكير الميتافيزيقي، والنظر إلى ما وراء المادة المحسوسة، اعتبر أن الماء سابق وجوده على اليابسة، وأن الأرض ظهرت من البحر، وقد تعود في مستقبل الإنسانية إلى أن تغمر من جديد، وهو أول من قال بالتطور
برغسون (1941–1859)	فيلسوف فرنسي، من أهم فلاسفة العصر الحديث ، وهو حاصل على جائزة نوبل للآداب عام 1927 ، يعتبر ذا نفوذ واسع وعميق فقد أذاع لوناً من التفكير وأسلوباً من التعبير ترك بصمته على مجمل النتاج الفكري، حاول أن ينقذ القيم التي أطاحها الفلاسفة الماديون، يقول أن الوجود الواعي ، أن يوجد يعني أن يتغير، وأن يتغير هو أن ينضج ، وأن ينضج هو أن يخلق نفسه باستمرار، يعتقد أن الجمال يدرك بالحدس لا بالعقل أو الحواس ، ويفرق بين جمال ساكن ، جمال دينامي يحدس جمال الوجود .

برنارد بوزانكيت (1848– 1923)	فيلسوف إنكليزي من اتباع الهيجلية الجديدة ، وكان يعتبر رائد المثالية وفيلسوفها في عصره. اهتم بقضايا الجمال والنقد الفني
بروتاغوراس : (410 – 480) قبل الميلاد	من أهم الفلاسفة السفسطائيين، ولد في ابديرا وعرف فيلسوفها الكبير ديمقريطس، وصلنا من حكمته أن الانسان هو مقياس كل الأشياء ، عرفت فلسفته بالنسبية، وأن الإحساس هو مصدر المعارف .
الكسندر بومغارتن (1714–1762)	فيلسوف وعالم جمال ألماني، تلميذ ل لايبنتز وفولف ، وهو من أدخل مصطلح علم الجمال له مؤلف ضخم بعنوان الإحساس .
توما الأكويني 1224(–1274 م)	ولد في روما ،وتلقى تعليمه في كولون وباريس، وحصل على درجة الدكتوراه، كان متأثراً بأفكار ارسطو وحاول المزاوجة بين فلسفة أرسطو والدين المسيحي .
جان جاك روسو (1712–177)	فيلسوف وأديب فرنس، من أهم فلاسفة عصر التنوير، ساعدت فلسفته في تشكيل الوعي السياسي المطالب بقيام الديمقراطية ، أهم كتبه العقد الاجتماعي، كما أن روايته جولي ساهمت في تطوير الحركة ما قبل الرومانسية، كذلك فإن كتابه اميل يعتبر رسالة تربوية هامة .
جون ديوي (1859–1952)	فيلسوف وعالم نفس امريكي، يعتبر من رواد البراغماتية، حاول ربط النظريات التربوية بالواقع، حصل على درجة الدكتوراه عام 1884 من جامعة جون هوبكنز

ديموقريطس (460– 370) قبل الميلاد	اشتهر بالفيلسوف الضاحك، وهو فيلسوف يوناني، ولد في ابديرا، كان أحد الفلاسفة المؤثرين في عصر ما قبل سقراط، وكان تلميذاً للفيلسوف ليوقيبوس الذي صاغ النظرية الذرية، تعلم الرياضيات على يد المصريين، الذرة عند ديمقريطس هي وحدة متجانسة غير محسوسة، وغير متناهية العدد ، وهي الجزء الذي لا يتجزأ ، كما أن المادة تتكون من هذه الذرات، وعن طريق اتفاق هذه الذرات وافتراقها ينشأ الكون، و يذهب إلى وجود عوالم لا متناهية .
رودلف كارناب (1891–1970)	ولد في ألمانيا، وهو من أصل يهودي، ارتبط اسمه بحلقة فيينا التي تأثرت بأفكار ماخ وفنجشتاين، وكانت فلسفته تقوم على توحيد المعرفة عن طريق استبعاد التصورات الفارغة من المعنى وأشباه المسائل، وقد اهتم كارناب بالمنطق، ومن مؤلفاته البينية المنطقية للعالم ، والمدخل إلى علم الدلالات، وكتاب المعنى و الضرورة .
هانز رايشنباخ (1891–1953) ميلادي	ولد في ألمانيا، وحصل على دكتوراه في الاحتمالات، ارتبط اسمه بالوضعية المنطقية وكان على وفاق مع جماعة فيينا، عرف باسهاماته العلمية وبحوثه الأصلية ، ومن أهم كتبه نسق البديهيات في النظرية النسبية في المكان – الزمان، وأهداف فلسفة الطبيعة الحالية واتجاهاتها، ونظرية الاحتمالات .
سقراط (469–399) ق.م	ولد في إثينا، قسم اسمه تاريخ الفلسفة إلى ما قبله وما بعده، بدأ حياته نحاتاً مثل ابيه، تأثر بالأورفية والفيثاغورية، حاول الرد على

	السفسطائيين، اشتهر بمنهجه التهكمي .
فردريك شيللر (1759–1805)	من أبرز الشعراء والفلاسفة الألمان بعد غوته ، يعتبر هو وغوته من مؤسسي الحركة الكلاسيكية، وقد التقيا في مدينة فيمار عاصمة الأدب والفكر في وقتهما، وقد تأثر شيلر بفلسفة كانط، وقد كان مسرحياً من الطراز الرفيع ، وقد قدم خلال حياته الفلسفية والشعرية أكثر من ثلاثين ديواناً ومسرحية ورسالة أدبية، ومازالت كتبه تلك علامة بارزة في مسيرة الأدب والفكر الألماني، عكست آراء شيللر الجمالية واقع المجتمع البرجوازي في عصره، واتسمت بعدائها لذاك المجتمع ، وقد توصل قبل ماركس لخطر الرأسمالية على تشيء الانسان . آمن شيللر بالانسان وقدرته على الوصول لخلاصه ، ولكن ليس عن طريق الثورة كما بشر بها بعض الفلاسفة أمثال روسو وفولتير، لأن الثورة خروج على القانون ، وضرب من التردي الأخلاقي يهدف إلى أشباع النزوات الحيوانية .
أرتور شوبنهاور (178–1860)	فيلسوف ألماني متشائم، كان مثالياً، حاول أن يطور نظرية باركلي المثالية من خلال مقولته أن العالم هو إرادة وتمثل، اعتبر أن العقل هو أداة بيد الإرادة الكونية الغاشمة، اعتبر أن الحياة بؤس ، ولا بد من الخلاص منها إما بالفن أو التصوف أو الانتحار
غورغياس	ولد في ليونتيوم، وتتلمذ على يد أنبادوقليس، واشتغل بمسائل اللغة والبلاغة، يصوره أفلاطون بأنه كان مفاخراً بقدرته على

	الإجابة عن أي سؤال يطرح عليه ، وضع كتاباً في اللاوجود
يوهان غوته (1749 –1832)	فيلسوف وأديب ألماني، ترك إرثاً أدبياً هاماً ، وما زال التاريخ يذكره بأعماله الخالدة، ونظراً لأهميته الثقافية عند الألمان وضع اسمه على المراكز الثقافية في شتى أنحاء العالم
بول فاليري (1871–1945)	شاعر فرنسي وكاتب وفيلسوف، يعتبر أحد أهم زعماء المدرسة الرمزية في الشعر الفرنسي الذي نشر العديد من الدواويين الشعرية، مثل سهرة مع السيدة تيست، أبيات قديمة، بارك الشابه، سحر ، روح الرقص، فاوست، نرجس . الرمزية مدرسة ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، وقد دعا فاليري إلى قصيدة جديدة تعبر عن العالم ، وعن مشاعر الفرد .
ايمانويل كانط (1724–1804)	فيلسوف الماني مثالي نقدي، وأحد أهم الفلاسفة الذين كتبوا في نظرية المعرفة، حاول من خلال كتابه نقد العقل المحض التوفيق بين التيار العقلي والتجريبي، وقد تأثر به كل من لحقه من الفلاسفة ، كما درس الحكم الأخلاقي والحكم الجمالي .
بندتو كروتشه (1866–1952)	فيلسوف ومفكر إيطالي ، تأثر بهيغل والفلسفة المثالية الألمانية اهتم بالتاريخ والجمال، حاول مثل كانط حل الخلاف بين الفلسفة المتعالية والفلسفة الاثارية، وقد وضع كروتشه لأول مرة البحث الجمالي كأحد أركان البحث الفلسفي، وليس متمماً له
جون لوك 1632–1704	طبيب وفيلسوف وسياسي تجريبي انجليزي، كتب في التسامح، وساهم في تطور الديمقراطية في أوربا من خلال كتاباته، كما

	حاول فهم آلية العقل فكتب مقال خاص بالفهم البشري
ثيودور فخنر (1801–1887)	فيلسوف وفيزيائي وعالم نفس ألماني درس الطب، ثم بدأ بدراسة الفيزياء والرياضيات، اشتهر بترجماته للكتب الفيزيائية والرياضية عن اللغة الفرنسية، قام بالتدريس في جامعة لايبزيغ لمادة الفيزياء ثم الفلسفة . عرف فخنر بمذهب فلسفي يعتبر أن الميتافيزيقيا هي علم حق يقوم على الحاجة الموجودة في داخلنا للعدل والخير، لذلك يجب أن نبني عالمنا الميتافيزيقي بحسب وجداننا، ويذهب فخنر أن الدليل على وجود هذا العالم هو أننا نبحث عنه، العالم وجدان واحد ، وكل وجدان هو تجلي جزئي لوجان الله،
لونجينوس	هو معلم وناقد يوناني من أصل سوري عاش ما بين القرن الثاني والثالث الميلادي أول من ألف في علم الجمال في العصر اليوناني، وأول من استخدم لفظة الجليل وكتب عنها رسالة عرفت برسالة حول الجليل
ليبنتز (1716–1646)	رياضي وفيلسوف ألماني ينسب إليه علم التفاضل والتكامل بشكل مستقل عن نيوتن، وله اسهامات في انتاج الحسابات الميكانيكية، وقد اكتشف العديد من القوانين الرياضية كقانون التجانس الفائق وقانون الاستمرارية . على المستوى الفلسفي هو أحد أعمدة التفكير العقلي، مهدت أعماله المنطقية الطريق للمنطق الحديث ، كما أن أعماله الفلسفية

	مهدت الطريق لخروج كانط .
ماكس فيبر 1864–1920	عالم اقتصاد ألماني وصاحب فلسفة اجتماعية، أحد مؤسسي علم الاجتماع الحديث، أول من عرف البيرواقراطية، عمله الأكثر شهرة هو الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية، يعتبر مؤسس لعلم الاجتماع الديني، درس جميع الأديان ليعتقد أن الأخلاق البروتستانتية هي الأخلاق المثالية .
ماكس شيلر (1874–1928)	هو فيلسوف ألماني أخلاقي، درس الطب والفلسفة وعلم الاجتماع، في ميونخ وبرلين، التف بهوسرل و تأثر فيه أدخل منهجه الفينومينولوجي على دراسة علم الأخلاق، وله تقسيم شهير للقيم الأخلاقية، حذر على نحو مبكر من خطر تنامي النازية والماركسية ، كان يدعو إلى السلام الدائم والتعليم المستدام ، وهو أول من دعا إلى الوحدة الأوربية الكاملة .
فردريك نيتشه (1844–1900)	فيلسوف ألماني وناقد وشاعر وملحن ولغوي ، كان لعمله تأثير عميق على الفلسفة الغربية، كرس حياته المهنية في دراسة فقه اللغة، قبل أن يتحول إلى الفلسفة بعمر الرابعة والعشرين ، سعى نيتشه لبيان خطورة القيم السائدة، وهو أول من درس الأخلاق دراسة مفصلة ، قدم تصوراً مهماً عن تشكيل الوعي والضمير ، فضلاً عن إشكالية الموت ، رفض المساواة بصيغتها الاشتراكية ، كما رفض التمييز العنصري ، وكان يفضل الفلاسفة الذريين على سقراط وأرسطو ، وتأثر بالفلسفة الأبيقورية .

جورج هيغل (1831–1770)	من أعظم الفلاسفة الألمان، مؤسس المثالية الألمانية في أواخر القرن الثامن عشر ومطور للمنهج الجدلي الذي أثبت من خلاله أن سير التاريخ والأفكار يتم بوجود الأطروحة ثم نقيضها ثم التوليف بينهما، يمكن وصف فكر هيغل بأنه بناء وتطوير داخل نطاق التقاليد الأفلاطونية، اعتبرت الفلسفة الهيغلية أن الميزة الأساسية للإنسان هي الوعي بالذات، وقد استخدم هيغل مفهوم الوعي لتأسيس فلسفة شمولية
ديفيد هيوم (1776–1711)	فيلسوف تجريبي اسكتلندي رفض الديانات والمسيحية، وبدأ بدراسة الانسان، تأثر ب جورج باركلي واسحاق نيوتن، قامت فلسفته على أن كل معرفة جديدة تأتي نتيجة الخبرة، شن هجوماً شديداً على مفهوم السببية.
ثانياً: الفنانون	
المصورون	
بول سيزان (1906–1839)	رسام فرنسي من المدرسة الانطباعية ، وقد كانت لوحاته تعكس أحاسيسه التصويرية ، وقد رسم الطبيعة والصور الشخصية (بورتريهات) ، وكان يعتبر المرحلة الانتقالية إلى الفن الحديث، بعد أن أعطى أهمية للشكل والزوايا والرسوم ...
بيير رينوار (1919 – 1841)	من فناني المدرسة الانطباعية الفرنسية (1841 – 1919) وقد تميزت أعماله بتصوير المظاهر الحياتية السعيدة والمناظر الطبيعية

	الجميلة، وقد ظهر تأثير الطبيعة الجزائرية في لوحاته بعد زيارته للجزائر ، من أهم لوحاته المظلات، امرأة جزائرية، الجسر الجديد.
بابلو بيكاسو (1881–1973)	رسام ونحات وفنان تشكيلي اسباني، ينسب إليه الفضل في تأسيس الحركة التكعيبية في الفن، كان أبوه رساماً و أميناً للمتحف المحلي بمدينة مالقة في اسبانيا ومن ثم أصبح استاذاً في كلية الفنون ، تلقى تدريبه في الرسم على يد والده ، أظهر نبوغاً مبكراً في الرسم بدأ منذ السابعة من عمره ، وأصبح له مرسمه الخاص في سن الثالثة عشر ، ذهب إلى باريس عاصمة الفن ، واشتغل برسوم الكاريكتور ثم أصبح في فترة لاحقة يرسم بالطريقة التكعيبية
بول جوجان (1848–1903)	رسام فرنسي انطباعي، لكنه ساهم في التأسيس للحركة الرومانتيكية، ولد بول جوجان في باريس ، تميزت لوحاته بالوضوح والتركيز على البعد الثالث، وقد تأثرت لوحات البورتريه عنده بأهل أمه ذلك أن جوجان ولد لأب فرنسي وام من البيرو ، كما أنه عاش جزءاً كبيراً من حياته في البيرو .
جون راسكن (1819 –1900)	رسام و وناقد فني انجليزي ، وهو من فناني العصر الفكتوري في القرن التاسع عشر ، له كتب في النقد الفني ، من أهمها المصورين المحدثين ،ومصابيح المعمار السبعة .
ديلاكروا (1798–1863)	فرديناند فيكتور أوجين ديلاكروا: من الرساميين الفرنسيين في القرن التاسع عشر، يعتبر رسام العنف والمأساة تأثر بمايكل آنجلو، ودانتي وكان صاحب التأثير الأكبر على المدرسة الانطباعية ،

	أعطى استخدام ديلاكروا لضربات الفرشاة التعبيرية ودراسته للتأثيرات بصفته رساماً وفناناً شكلاً عميقاً لعمل الانطباعيين .
سليفادور دالي (1909–1989)	يعتبر دالي من أهم فناني القرن العشرين ، وهو أحد أعلام المدرسة السريالية، و المدرسة التكعيبية، يتميز دالي بأعماله الفنية التي تصدم المشاهد بموضوعها وتشكيلاتها وغرابتها، وكذلك بشخصيته وتعليقاته وكتاباته غير المألوفة والتي تصل حد اللامعقول ، وكان نرجسياً ، عاش في أسرة ثرية ، كان يتسمر أمام لوحات كبار الفنانين لساعات طويلة ثم يعود ليرسم رسوماً تكعيبية .
آلبرخت ديرر (1471–1528)	**رسام** ألماني، كان مولعاً بالنظريات التي تتناول الفن ، ونشر في آخر حياته بعض المؤلفات كرسالة في أبعاد الجسم الآدمي، حول نحو 250 من رسوماته إلى أعمال من الخشب المحفور المنحوت ، نجح في رسم الجسم العاري في لوحته حمام الرجال ، وكانت بمثابة ثورة في فن التصوير الألماني الذي كان يعتبر أن رسم الجسم العاري فضيحة ، بلغ قمة أنتاجه الفني في لوحته الفارس والموت والشيطان .
إل غريكو (1541–1614)	رسام **ونحات** ومعماري في عصر النهضة الاسبانية ، وكان عادة يوقع على لوحاتها باليونانية ، وكان من أبرز رسامي القرن السادس عشر، وقد وجد تقديره الفني في القرن العشرين
قسطنطين برانكوزي (1876–1957)	نحات فرنسي ولد في رومانيا من أشهر منحوتاته طائر في الفضاء نحته عام 1923 ، وكان رائداً للمدرسة الشكلية ، وقد

	استحوذت فكرة الطيران على عقله فحذف الجناحين ومدد الجسم ، واختزل الرأس والمنقار في مساحة بيضوية .
ليوناردو دافنشي (1452– 1519)	من إيطاليا، كان رساماً نحاتاً وموسيقيا ، راسم خرائط ، مهندساً ، فلكياً ، كان رمزاً لعصر النهضة الأوربية ، ينحدر من عائلة ثرية ، ولكن بطريقة غير شرعية ذلك أن أبوه كان رجلا ارستقراطياً ، وأمه فلاحة طلقها أبوه بعد ولاته بمدة قصيرة ، فعاش مفتقداً لحنان الأم، صنع في فترة شبابه رؤوس لفتيات كانت تضحك ، ورؤوس ملائكة ، ثم توجه للرسم ، فبدأ الرسم على جدران الكنائس ، وأنتج في بداية شبابه لوحة رائعة لمادونا ، من أشهر أعماله لوحة الموناليزا ، ولوحة العشاء الأخير وقد اخذت منه جهداً كبيراً ، وهي عبارة عن لوحة زيتية جدارية في حجرة طعام دير القديسة ماريا دينيه غراتسيه ميلانو ، ولوحة الموناليزا ، جمعت ليوناردو ومايكل أنجلو صداقة عميقة .
مايكل آنجلو (1475–1564)	رسام ونحات ومهندس وشاعر إيطالي ، اعتبر أن الجسد العاري وأوضاع الجسد وتحركاته هي الموضوع الأساسي بالفن ، قدم للفن اثنين من أعظم منحوتاته (داوود ، العذراء تنتحب) انجزهما وهو في سن دون الثلاثين، كان يختار الوضعيات والرسوم والمنحوتات الأصعب لينفذها، تحول في آخر حياته ليرسم وينحت الأعمال الدينية مثل تمثال صلب المسيح .
إستبان موريو (1618–1682)	رسام اسباني حاول أن يرسم القبح في العالم كتصويره للشحاذين ، من أشهر لوحاته الشاب الشحاذ ، معروضة في اللوفر – باريس
وليم هوغرت	مصور وحفار انجليزي ، نال ثروة كبيرة بعد مجموعة من اعماله

(1764–1697)	التصويرية التي تأخذ طابع القصة المتكاملة ، له مجموعة رسومات تعليمية تحض على الإصلاح الاجتماعي
2.الموسيقيون	
بيتهوفن (1827–1770)	كان ملحناً وموسيقاراً وعازف بيانو ألماني ، وهو أحد أهم رموز الموسيقا الكلاسيكية، مؤلفاته تسع سيمفونيات وخمس مقطوعات على البيانو واثنين وثلاثين سوناتا وستة عشر رباعية ، استمر بالعزف والتلحين، حتى وفاته ، لم يمنعه اصابته بالصمم في تأليف المقطوعات الموسيقية، وقد الف احد أهم مقطوعاته الموسيقية .
فردريك شوبان (1849–1810)	موسيقي بولندي، استقر في باريس وحصل على الجنسية الفرنسية، عاش فترة قصيرة استمرت 39 عاماً ، قدم خلال 18 السنة الأخيرة منها أكثر من ثلاثين عمل تراوحت بين كونشيرتو لآلة البيانو وسوناتا وسيمفوني ، و قد كانت أعماله مرهفة الحس، وقد تميزت أعماله بقوالبها الجديدة ، و هو ينتمي إلى المدرسة الرومانسية .
فرانز بيتر شوبرت (1828–1797)	مؤلف موسيقي نمساوي، قام بتأليف أكثر من 1000 مقطوعة موسيقية متميزة، يعد من المبشرين بالنزعة الرومانتيكية، ولد قرب فيينا، بدأ بتعلم الموسيقا في الخامسة من عمره على يد والده، وتعلم موسيقا البيانو على يد أخيه ، وقد كتب الكثير من الأغاني، بالإضافة إلى الكثير من المقطوعات الموسيقية
فرانز جوزيف هايدن (1809–1732)	(1732 - 1809) هو ابن لأحد صانعي العربات بجنوب النمسا ، مارس التأليف الموسيقي صغيراً ، ويعتبر من أساطين

	الموسيقا الرومانتيك ، ومن أهم أعماله سيمفونية المفاجأة.، لحن أول مقطوعاته في سن العاشرة
موتسارت (1791–1756)	مؤلف موسيقي نمساوي يعتبر من أشهر العباقرة المبدعين في تاريخ الموسيقا، لم يعمر سوى 35 عاماً كانت مليئة بالنشاط استطاع من خلال هذه السنوات القصيرة تأليف 626 عمل موسيقي ، قاد أوركسترا وهو في سن السابعة ، كان والده مفوضاً لإدارة الأوركسترا لدى رئيس الأساقفة في سالزبورغ ، لقد كان موتسارت مؤلفاً موسيقياً استثنائياً ، بدأ التأليف المويقي وهو في سن الخامسة دونها له أبوه على الأوراق .
يوهان سباستيان باخ (1750–1685)	عازف ارغن ومؤلف موسيقي وملحن باروكي ألماني ، يعتبر احد كبار عباقرة الموسيقا الغربية، عزف الكمان أولاً ثم الأورغن ، كتب أول أعماله للأورغن، أصبح قائد لفرقة موسيقا الحجرة عند الأمير ليوبولد ، عدت موسيقا باخ في القرن الثامن عشر صاحب موسيقا معقدة .
ثالثاً : الأدباء	
ابيخارموس	شاعر كوميدي من صقيلية ، عاش في القرن الخامس قبل الميلاد، وقد ألف ما بين خمس وثلاثين وخمسين مسرحية كوميدية لم يبق منها غير خمس وثلاثين عملاً ،
أوسكار وايلد (1900 –1854)	روائي وأديب وكاتب مسرحي وشاعر بريطاني ، كان يؤمن بأهمية الأسلوب، ولد في دبلن بأيرلندا، كتب رواية واحدة، وله مسرحيات عديدة، له العديد من العديد من الأعمال الخالدة (أهمية أن تكون جاداً ، من الأعماق ، انشودة سجن ردنغ)

سوفوكليس	أحد أعظم كتاب التراجيديا اليونان إلى جانب إسخيلوس ويوبيبدس، ومن أهم مسرحياته ثلاثية أوديب، ونساء تراخيس ، والكترا
فرانس كافكا : (1883–1924)	كاتب تشيكي ولد عام 1883 في براغ عاصمة تشيكيا، وتوفي عام 1924 في النمسا، وهو من أصل يهودي لكن كتاباته لم تحمل أي بعد صهيوني، كتب بالألمانية ، وهو رائد الكتابة الكابوسية، من أهم أقواله : من يحتفظ بالقدرة على مشاهدة الجمال لا يشيخ أبداً، الحب ليس مشكلة كما أن العربة ليست مشكلة وحدهم السائقون والركاب والطريق هم المشكلة ، ومن أقواله في التشاؤم : اعتدت أن أحل المشاكل التي تعترضني من خلال السماح لها بأن تفترسني .
فيكتور هوجو (1802 – 1885)	اديب وشاعر وروائي فرنسي، أبرز أعماله أحدب نوتردام ، البؤساء، وكان ناشط اجتماعي واشتهر في أدبه بحسه الأدبي الرفيع، وميله إلى الفقراء .
مُحَمَّد الماغوط (1934–2006)	شاعر وأديب سوري ، ولد في سلمية احترف الأدب السياسي الساخر، كما كتب الرواية ، وقرض الشعر ،، وقد كان كاتب مسرحي، أهم مسرحياته (ضيعة تشرين ، وغربة ..)
وليم شكبير (1564–1616)	ولد شكسبير لأب ثري، وهو شاعر وكاتب وممثل مسرحي انجليزي بارز، كانت مسرحياته الأول تركز على الكوميديا، ثم اتجه إلى التراجيديا فكتب هاملت وعطيل والملك لير وماكبث .
يسخولوس	روائي مسرحي تراجيدي يوناني، وقد استفاد في مسرحياته من القصص وحبكات الأساطير اليونانية الأساطير

يوربيدس	كان آخر التراجيدين الثلاثة العظام (480 – 406) ق . م ، ويعرف بإعادة تشكيله للبنية الرسمية للتراجيديا ، وعني باظهار شخصيات نسائية قوية وبالسخرية من أبطال الميثولوجيا اليونانية، له العديد من المسرحيات منها الكيستيس، ميديا ، الطروادیات.
رابعاً : الشعراء	
أبو العلاء المعري	أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي المعري ، ينسب إلى معرة النعمان في أدلب ، وقد ولد فيها من عائلة علم وتقى سنة 363 هـ توفيت والدته في صغره ثم أصيب بالجدري، فالعمى، وسمي رهين المحبسين وذلك لأنه حبس نفسه في داره، وحبسه نظره عن رؤية الناس، وكان يعتبر فيلسوف الشعراء، وشاعر الفلاسفة، له من الدواوين، اللزوميات ، وسقط الزند .
أبو فراس الحمداني (932–968)	شاعر وقائد عسكري على زمن الدولة الحمدانية في حلب، دخل في أر الروم بعد أن حاصره الجيش الروماني في منبج، فبعث مجموعة قصائد إلى أبن عمه يحثه فيها على أن يفك أسره .
أرشيبالد ماكليش (1892–1982)	شاعر وناقد وكاتب مسرحي، من المدرسة الشعرية الحداثية، اشتهر بأسلوبه الرومانتيكي ظن أهتم في أواخر حياته بالفلسفة، وقدم في كتابه الشعر والتجربة وجهة نظر ناضجة عن قيمة الشعر بوصفه وسيلة للمعرفة
بودلير	ولد بودلير في باريس عام 1821، حرك المياه الراكدة في بحور الشعر الأوربي عامة والفرنسي خاصة، وقال مقولته الشهيرة سوف استخرج الجمال من الشر، وقد واجه حملة شرة من المثقفين الفرنسين بعد صدور ديوانه الشهير أزهار الشر ، وطالبت المحكمة

	بحذف عشر قصائد منه متهمة بودلير باهانة الدين المسيحي، ومن دووانيه سأم باريس وأزهار الشر وغيرها كثير، من أقواله أنا الجرح والسكين، أنا الضحية والجلاد ، أنا عدو نفسي، لا تحتقروا حساسية أحد ، فحساسية كل منا هي ابداعه
جون كيتس	شاعر انجليزي رومانتيكي، وهو من رواد الحركة الرومانتيكية في إنجلترا في مطلع القرن التاسع عشر، له العديد من القصائد ، كما أن له رسائل يصف فيها الجمال ويعبر من خلالها عن نظريته الجمالية .
رامبو **1854 – 1891**	ولد آرثر رامبو في أحد القرى الفرنسية في الشمال الفرنسي عام، وقد كان أرثر رامبو لا يؤمن بالحب الأبدي، ويؤمن بالتجربة الحالية التي يجب أن نخوضها ، فالحياة كأس يجب أن يتجرعه، وعلى الشاعر أن يلوث الحياة و أن يبول على القيم ، وعليه أن يرسم الضعف و الأسى، ولا يجب عليه أن يكون بورجوازياً .
بيرسي بيش شيللي **(1822–1792)**	شاعر رومانتيكي يعتبر واحد من أهم الشعراء الغنائيين ، أعجبه كارل ماركس وبرتراند راسل، له قصيدة طويلة بعنوان مقالة سياسية عن الوضع الحالي للأشياء في منتصف عام 2006
عباس محمود العقاد **(1964–1889)**	أديب ومفكر مصري ولد في أسوان، ساهم في الحياة الأدبية في مصر، دخل في معارك ثقافية مع أحمد شوقي وزكي مبارك وصادق الرافعي، وقد أصدر كتابا مشتركاً مع المازني، وله سلسلة فكرية تاريخية (عبقريات إسلامية)
بول فاليري **(1945–1871)**	شاعر فرنسي وكاتب وفيلسوف ، يعتبر أحد أهم زعماء المدرسة الرمزية في الشعر الفرنسي الذي نشر العديد من الدواوين الشعرية،

	مثل سهرة مع السيدة تيست، أبيات قديمة ، بارك الشابه ، سحر، روح الرقص، فاوست، نرجس . الرمزية مدرسة ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، وقد دعا فاليري إلى قصيدة جديدة تعبر عن العالم ، وعن مشاعر الفرد
المتنبي (915–965)	هو أحمد بن الحسين بن الحسن بن عبد الصمد ، وقد قال الشعر صبياً، كان المتنبي شجاعاً وطموحاً ومحباً للمغامرات ، وكان في شعره يعتز بعروبته ، ويفتخر بنفسه، له ديوان يوجد فيه أكثر من ثلاثمائة قصيدة ، يقال أنه مات بسبب شعره .
محمود درويش (1941–2008)	أحد أهم الشعراء العرب والفلسطينين، له دووايين شعرية مليئة بالحداثة والرمزية والفلسفة ، اشهر دووايينه (أثر الفراشة ، جدارية بيروت ، أحد عشر كوكباً)
نزار قباني (1923–1998)	دبلوماسي وشاعر سوري معاصر ولد في دمشق ، وهو سليل عائلة تهتم بالتراث والفن ، إذ يرجع نسبه إلى أبو خليل القباني ، كا ن شعره يتراوح بين الغزل والسياسة ، كما أن شعره يتميز بالحداثة ، لتأثره بالحركة الرومانتيكية الشعرية إلى جانب أدونيس والماغوط
خامساً : العلماء	
هنري بونكاريه (1854– 1912)	ولد هنري بونكاريه لعائلة فرنسية ذات نفوذ عالي حيث تولى ابن عم له رئاسة فرنسا ، نشأ كاثوليكياً ، ثم أصبح ملحداً عندما كبر، أهتم بالرياضيات وتفوق بها ، وأعد رسالة الدكتوراه استطاع من خلالها الكشف عن خصائص الدالات المعرفة للمعادلات التفاضلية .

	كان له أبحاث وتصورات فلسفية رياضية حول الكون ، وكان من أنصار المنهج الحدسي في الرياضيات
سيغموند فرويد (1856–1939)	هو طبيب نمساوي، يعتبر مؤسس لمدرسة التحليل النفسي، اكتشف أهمية اللا عقل واللاشعور في توجيه سلوكنا، قسم النفس البشرية إلى ثلاث طبقات: 1. طبقة الأنا الأعلى: تضم مجموعة المبادئ الأخلاقية والدينية و الاجتماعية التي توجه سلوكنا . 2. طبقة الأنا الشعورية: وهي التصرفات الصادرة عن العقل . 3. طبقة الأنا الأدنى: تتكون منذ الطفولة عبر الرغبات المكبوت، تتكون أساساً من رغبتين هما الجنس والعدوان .

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

	فهرس بأبرز الشخصيات الأسطورية التي وردت في الكتاب
أبوللون	اله يوناني ابن زيوس وأمه ليتو ، أما زوجته فهي أورانيا ، وهو الأخ التوأم لآرتيميس، وكان يمثل عند اليونانيين اله الشمس وإله الموسيقا وإله الرماية و ليس إله الحرب، وهو إله الشفاء الديني ، كان يعبد في سائر اليونان، كان يحمي القطعان من الذئب ، كان مولعاً بالنساء ، إلا أنهن لا يمكنهم الحديث عن مغامراته لأنه كان يمسخ من يتحدث منهن عن ذلك
أريشكيجال	هي آلهة العالم السفلي عند السومريين ، وكان الناس تعبدها حتى ترحمهم في الحياة الأخرى ، وهي أخت الآلهة عشتار ووالدها هو سين إله القمر، أما زوجه وشريكها في العالم السفلي فهو نرغال ، عرفت الآلهة أرشكيجال بقسوة القلب ، فكانت تأمر أتباعها بتعذيب أرواح الموتى شر عذاب ، وهي نظير الآلهة أوزيريس عند الفراعنة، والإله هايس عند اليونان .
أفروديت	هي آلهة الحب والشهوة والجمال والانجاب ، على الرغم أنه يشار إليها في الثقافة الحديثة على أنها آلهة الحب ، إلا أن الحب هنا ليس الحب الرومانسي بل الحب الجنسي ، عرفت عند الرومان باسم فينوس ، وهي بنت زيوس وديون ، وزوجها هو هيفيستوس
انكيدو	شخصية من الأساطير السومرية في ملحمة جلجامش، صارع الملك جلجامش قبل أن يصبح صديقه المقرب ، قامت الآلهة

	الأنثى أرورو بخلق أنكيدو على شكل إنسان كثيف الشعر ربته الحيوانات ، حيث كان صديقاً للإنسان ومعادٍ للتمدن ، وقد كان خلقه لتخليص الحيوانات من أفخاخ الصيادين ، ضاق به صياد شاب فشكاه لجلجامش ، عندها أراد أن يوقع به جلجامش فأرسل له فاتنة تغويه ، فكان انكيدو سريع الاغواء ، فبدأت تعلمه أصول التمدن لاسقاط شعبيته فخسر قوته وتوحشه بعد سبع ليال وست أيام قضاها معها ، لكنه لم يخسر ذكائه .
انليل	هو إله سومري قديم، يعتبر إله الرياح والهواء والأرض والعواصف، اعتبر في البداية رئيس آلهة البانثيون السومري ، عبده الآكاديون والبابليون والآشوريون، والحوريون لاحقاً ، كان معبد إكور في مدينة نيبور مركز عبادة الإله إنليل الرئيس ، كان أنليل مقدساً لدرجة شديدة ، لدرجة أن الآلهة الأخرى لم تستطع النظر إليه ، كان هذا الإله يعبد من القرن 24 قبل الميلاد ، لعب إنليل دوراً شديد الأهمية في أسطورة الخلق السومرية ، ففصل أنو (السماء) عن كي (الأرض) ، فجعل الأرض موطناً قابلاً لعيش البشر عليها في أسطورة الطوفان السومرية .
آنو	هو إله السماء في حضارة بلاد ما بين النهرين ، وهو من حيث الأهمية يقع في المرتبة الأولى عند السومريين والبابليين ، وقد نعت بأبي الآلهة ، وكان يعتقد أن مقره في السماء العليا ، وكان يرمز له بنجمة ثمانية رؤوس والتي تشير إلى جهات الكون الجغرافية ، مركز عبادته مدينة أوروك .

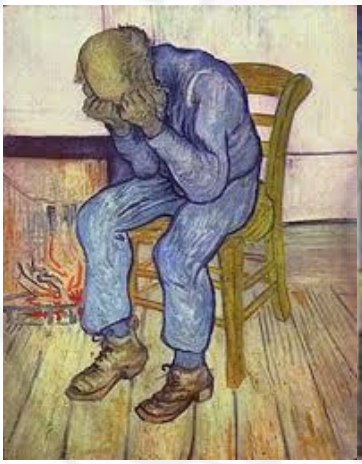
أوزوريس	هو إله البعث والحساب وهو رئيس محكمة الموتى عند قدماء المصريين، من آلهة التاسوع المقدس الرئيسي في الديانة المصرية القديمة، طبقاً للأسطورة الدينية المصرية القديمة كان أوزيريس أخاً لإيزيس ونيفست وست ،وقد تزوج من اخته ايزيس ، وكان أبوهما هما جب إله ونوت إلهة السماء، حسب الأسطورة المصرية قتله أخوه الشرير ست ، ورمى بأشلاءه في النيل ، بكت ايزيس عليه وراحت تجمع أوصاله ....
بروميثيوس	تعد قصة بروميثيوس من أغرب القصص الميثولوجية الغربية ، إن لم تكن أهمها على الإطلاق، وهذه القصة ترمز لمضامين ودلالات هائلة في الفكر والتاريخ الغربي ، كقصة خروج الانسان من الجنة، والعلاقة بين الأنثى والذكر وعملية ترويض بعض الحيوانات ، وقصة الطوفان ...
بعل الكنعاني	هو أحد الآلهة في بلاد الشام ، وفي اللات السامية ، وقد تطلق في هذه اللغات بمعنى السيد ، وهو أهم إله لدى الكنعانيين وكانوا يعتبرونه الإله المحارب، أما الفينيقيون يعتبرونه إله الشمس ، وقد مثل إله الزوابع والأمطار ، وفي القرآن ذكر بعلاً كإله (أتدعون بعلاً وتذرون أحس الخالقين)
بيرسيفوني	هي أبنة ديمتير ربة الأرض المزروعة من زيوس ، وهي الأبنة الجميلة التي لا يستطيع أحد رسمها لجمالها الشديد
تموز البابلي	هو إله الخصب عند البابليين
دموزي السومري	هو اله قديم عند البابليين كان اله الرعاة
ديونيسيوس	هو ابن زيوس، يمثل آله الخمر عند الأغريق القدماء وملهم

	طقوس الابتهاج والنشوة ، ومن أشهر رموز الميثولوجيا الأغريقية ، يروى أن أمه سيميني طلبت من زوجها زيوس أن يظهر لها بمظهره الحقيقي كإله للصواعق، وكانت حاملة به ، فعندما ظهر خافت الأم وماتت هيبة منه، يستطيع الأب انقاذ ابنه، فيشق فخذه ويضع ابنه فيه ليكمل أيام حضانته، وليولد من جديد من فخذ أبيه، وتوفي لما طلبت التيتان أن يتحول إلى هيئة ثور فقمن بتمزيقه
زيوس	هو اله السماء والصاعقة في الميثولوجيا وهو أب الآلهة والبشر ، تكمن قوته في تحكمه بقوى الطبيعة ، ويروى في أصل وجوده أن كرونوس قتل جميع أولاده لخوفه منهم من أن ينتزعوا السلطة منه كما فعل هو مع أباه أورانوس، وعندما أنجبت زوجنه زيوس أخفته في جزيرة كريت ، وأعطت زوجها حجرا ملفوفاً بقماش فابتلعه زوجها .
فينوس	ربة الحب والجمال عند الرومان ، أبنة البحر والسماء ، يماثلها في الحضارة اليونانية أفروديت ، ولدت من زبد البحر على شواطئ قبرص بعد مقتل أبيها كايليس ، فأنبت اجتماع البحر والسماء الحب والرقة ، تقول الأسطورة إلى أنها جاءت إلى الحياة كأمراة كاملة
لوياثان	وحش بحري أسطوري ، وأصبحت تعني الحوت ببساطة، وقد ذكر في التوراة على أنه وحش بحري ، وقد خلقه الرب ذكراً وأنثى، ثم قتل الأنثى فيه لأن تكاثره سيدمر العالم، أما في المسيحية فقد اعتبر أنه الشيطان وفي وقد سفر أيوب، اعتبر

	التمساح النيلي، أما في الغنوصية فقد اعتبر اللوثيان بأنه أفعى توراتية موجودة في جنة عدن ، وفي الوقت المعاصر تشير كلمة اللوثيان إلى وحش البحر ، وقد عنون هوبز :أحد كتبه بهذا الاسم رمزاً للحاكم الظالم

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

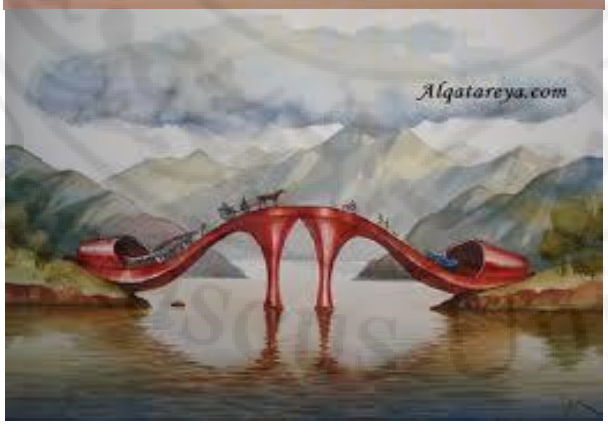
	فهرس بأهم المدارس التشكيلية في التصوير
الانطباعية **القرن التاسع عشر**	مدرسة فنية استمدت هذه الحركة اسمها من لوحة الفنان الفرنسي كلود مونيه (انطباع شروق الشمس) التي قام بانجازها عام 1872 ، كان من أول من استعمل هذا الأسلوب الجديد من التصوير ، والانطباعية أسلوب فني في الرسم يعتمد على نقل الواقع من الطبيعة وكما تراه العين المجردة بعيداً عن التخيل والتزويق ، وفيها خرج الفنانون من المرسم إلى الطبيعة، وكانوا يسرعون في العمل قبل أن تغير الأشياء ظلالها ، ومن أبرز رواد الحركة الانطباعية في الفن مونييه، وسيزلي ، وقد شارك فيها لفترة قصيرة سيزان ورينوار ، وقد حاول فان جوخ وجوجان تطبيق بعض خصائصها في رسوماتهم الذاتية . **بعض الأعمال لمونيه** 

التعبيرية	اسم يطلق على حركة فنية جاءت بعد المدرسة الانطباعية ، تستهدف في المقام الأول التعبير عن المشاعر والحالات الذهنية التي تثيرها الأشياء في نفس الفنان، وترفض مبدأ المحاكاة الواقعية، وترتبط التعبيرية بالفن الألماني في أواخر القرن التاسع عشر، ومن أهم ممثليها في الرسم فان جوخ وكوكوشكا، وقد امتدت الحركة التعبيرية لمختلف أشكال الفن، فقد مثلها في المسرح بريخت، وفي الوسيقى شتراوس، و قد تجاوزت هذه المدرسة حدود ألمانيا في القرن العشرين، إلى روسيا وأمريكا والسويد ..
بعض الأعمال التعبيرية	  **فان جوخ** **مُحَمَّد غازي**  **المدرسة التعبيرية متحف غالوري**

التكعيبية **القرن العشرين**	هي الاتجاه الفني الذي اتخذ من الأشكال الهندسية أساساً لبناء العمل الفني، وقد اعتمدت هذه المدرسة على الاعتقاد بنظرية التبلور التعدينية التي تعتبر الهندسة أولاً للأجسام، وقد اعتمدت التكعيبية الخط الهندسي أساساً لكل شكل فاستخدم فنانوها الخط المستقيم والمنحني وظهر المربع والأشكال الهندسية، وقد مرت هذه المدرسة بمراحل، فقد مهد لها سيزان، إلا أن بيكاسو هو من طورها ن خلال محاولته تحليل الموضوعات الطبيعية ثم إعادة تركيبها وفق قواعد المدرسة التكعيبية ثم طور بيكاسو هذه المدرسة إلى مرحلة أخرى أسماها المرحلة التكوينية، ورسم موضوع مترابط وواضح المعالم .
بعض أعمال بيكاسو	   

التجريدية **القرن العشرين**	اهتمت المدرسة التجريدية بالأصل الطبيعي للموضوع الفني ورؤيته من زاوية هندسية، حيث تتحول المناظر إلى مثلثات ومربعات ودوائر وتظهر اللوحة التجريدية أشبه ما تكون بقصاصات الورق المتراكمة ، ويسعى المذهب التجريدي في الرسم إلى البحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها في أشكال موجزة تحمل في داخلها الخبرات الفنية ، التي أثارت وجدان الفنان التجريدي ، وكلمة تجريد تعني التخلص من كل أشكال الواقع ، فالشكل الكروي هو تجريد للكثير من الأشكال كالتفاحة والشمس والكرة ، فالشكل الواحد قد يوحي بمعان متعددة، وقد استطاع الفنان كاندسكي أحد اهم التجريدين في العالم ببث الروح في دوائره ومربعاته خاصة في لوحته تكوين التي رسمها عام 1919، وقد تطور هذا الفن في القرن العشرين باتجاه الفن الزخرفي .
بعض أعمال المدرسة التجريدية	

الرمزية	تعتمد المدرسة الرمزية على تمييز الأشياء من خلال اللون، وترميز الوضعية للحالة المرسومة، و قد تميزت أعمال الفنان البريطاني دانتي روزيتي بالرمزية وقد جرب لوحة بياتريس، وهي لوحة تذكارية رسمها لوفاة زوجته، وكان هدفه الاحتواء الرمزي لوفاة بياتريس في اللوحة التي نشاهد فيها لحظة صعود بياتريس إلى السماء، وكأنها في غيبوبة، وكان لكل لون استعمله روزيتي معناه الواضح في الترميز، ومن أهم فناني الرمزية جيمس وسلر، ودانتي روزيتي، وشافان، وغوستاف مورو.  لوحة بياتريس

السوريالية **القرن العشرين**	نشأت المدرسة في فرنسا وازدهرت في العقدين الثاني والثالث في القرن العشرين، تميزت بالتركيز على كل ما هو غريب ومتناقض، وكانت تهدف للبعد عن الحقيقة، وقد اعتمد فنانو هذه المدرسة على تحليلات فرويد خاصة فيما يتعلق بتفسير الأحلام، وصف النقاد اللوحات السوريالية بأنها تلقائية فنية ونفسية، وتعتمد على التعبير بالألوان عن الأفكار اللاشعورية والايمان بالقدرة الهائلة للأحلام، وتخلصت السوريالية من كل قواعد الرسم التقليدية، وذلك في التركيبات الغريبة الغريبة لأجسام غير مرتبطة ببعضها البعض لخلق إحساس بعدم الواقعية من خلال اطلاق الخيال وصور اللاوعي .
بعض أعمال المدرسة السوريالية	 

الكلاسيكية **العصر اليوناني** **وعصر النهضة**	يطلق لفظ كلاسيك على الشيء القديم أو التقليدي، وعلى الرجل الذي ينتظم بالنظم السابقة، وهي مفردة يونانية تعني الطراز الأول، أو المثل النموذجي، وقد نشأت المدرسة الكلاسيكية في العصر الأغريقي، وقد ظهر الرجل في رسوماتهم ومنحوتاتهم كبطل في الجمال الجسماني والمرأة كملكة جمال، وقد انبعثت المدرسة الكلاسيكية من جديد في القرن الخامس عشر ميلادي في إيطاليا في فني النحت والرسم منادية ببعث الأصول الأغريقية والرومانية في الرسم والنحت ، ومن أشهر فناني هذه المرحلة الفنان المعروف ليوناردو دافنشي في فن الرسم وذلك من خلال رسوماته : الموناليزا ، العشاء الأخير ، منقذ البشرية .. ومن أشهر فناني هذه المرحلة في فن النحت مايكل أنجلو ومن أشهر أعماله تمثال موسى . 

الرومانسية في القرن الثامن والتاسع عشر	وهي مدرسة طغى على أسلوبها الرؤية الذاتية والعاطفية للواقع ، مبتعدة عن منطق الواقع، وتميل هذه المدرسة إلى نقل الأحاسيس والتصرفات التلقائية الحرة، وقد اشتهرت هذه المدرسة برسم المناظر الطبيعية المؤثرة المليئة بالأحاسيس والعواطف ، مما أدى إلى اكتشاف قدرة جديدة لحركات الفرشاة المندمجة بالحياة ، ويؤمن أصحاب هذه المدرسة أن الحقيقة موجودة في النفس والعقل لا في الواقع والعين ، و من أشهر فناني هذه المدرسة : 1. ديلاكروا : فنان فرنسي ساهمت لوحاته في التعبير عن الثورة الفرنسية، صور فرنسا على شكل امرأة تحمل العلم الفرنسي بيد وبندقيتها في اليد الأخرى وعلى يسارها طفل يحمل مسدسين للتعبير عن غضب الفرنسيين ونقمتهم على الحكم الملكي ، ومن أعماله لوحة لخيول خارجة من البحر. 2. غريكو :من أشهر لوحاته غرق الميدوزا وهي حادثة تعرضت لها سفينة في عرض البحر، ولم يبقى منها سوى بعض الخشبات التي تشبث بها بعض الراكبين للسفينة . 

الواقعية ظهرت في القرن السادس عشر	جاءت رداً على رسومات الفنانين التي تغالي في الخروج عن الواقع ، في الرسم والنحت ، فحاول فنان المدرسة الواقعية تسجيل الواقع بدقائقه وتفاصيله دون أي تدخل من الذات ، أو أن تطغى الذات على الموضوع ، فيجب أن يلتزم الفنان الموضوعية في نقل الواقع ، وأن يختار موضوعه من واقع حياة الناس ومشاكلهم ،وقد نقل عن أهم فناني هذه المدرسة (كوربيه) : أنني لا استطيع أن أرسم ملاكاً لأنني لم يسبق لي أن رأيته ، وقد استخدم فنان هذه المدرسة أسلوباً واضحاً دقيق الصياغة ، ومن أهم فناني هذه المرحلة : 1. الفنان كوربيه ، وهو فنان فرنسي صور حياة الطبقات الغنية (الفن الباروكي) ومن أشهر لوحاته الجناز يصور فيها جنازة لشخص غني يظهر فيها مجموعة من معارف الميت وكلبه وهم ممتلئين بالحزن لفقدهم ذاك الغني . 2. الفنان كارفاجيو : وهو فنان إيطالي ظهر في القرن السادس عشر ومن أشهر لوحاته العشاء ، ويشاهد فيها مجموعة من الأشخاص يتناولون العشاء ، وقد امتاز أسلوبه بتوزيع الإضاءة في اللوحة .
بعض أعمال المدرسة الواقعية	

الوحشية ظهرت في القرن العشرين	المدرسة الوحشية هي أسلوب الرسم الذي ازدهر في فرنسا في نهاية القرن العشرين، وقد استخدم مصورو هذه المدرسة لوناً نقياً من أنابيب الطلاء لخلق إحساس قوي على القماش، وقد رسموا من الطبيعة مباشرة كما فعل الانطباعيون، ومن أشهر أعلام هذه المدرسة في التصوير هنري ماتيس، جورج رووه، أما سبب تسمية هذه المدرسة بهذا الاسم فيعود لعام 1906، في معرض أقيم آنذاك شاهد الناقد الفني بعض اللوحات التي امتازت بألوانها الصارخة ، وبعد أن رأى تمثالاً لأحد نحاتين هذه المدرسة (دوناتللو) صرخ الناقد قائلاً أنه وحش من الوحوش ، فسميت المدرسة بهذا الأسم .
بعض أعمال المدرسة الوحشية	

فهرس الأشكال الواردة في الكتاب

رقم الشكل	موضوع الشكل	رقم الصفحة
1	هرم القيم عند أفلاطون	21
2	الجدل الصاعد لعالم القيم الجمالية عند أفلاطون	22
3	تصنيف الحكم الجمالي باعتباره وعياً	63
4	بنية الوعي الجمالي	68
5	قدرة الخط على التشكيل	182
6	آلية الحكم الجمالي عند كانط	283
7	أنواع الفنون عند هيغل	322
8	أنواع الفنون عند شوبنهاور	333

فهرس الصور الواردة في الكتاب

رقم الصورة	موضوع الصورة	رقم الصفحة
1	تمثال موسى لمايكل آنجلو	71
2	لوحة سلة التفاح لسيزان	160
3	لوحة جبل سان فيكتوار لسيزان	161
4	لوحة مدرسة أثينا لرافائيل	161
5	لوحة العشاء الأخير للرسام لـ دافنشي	190
6	لوحة الموناليزا لـ دافنشي	209
7	صورة لاعبي الورق	213
8	تمثال طائر في الفضاء للنحات برانكوزي	214
9	لوحة الفارس والموت والشيطان لـ ديرر	240

وقل رب زدني علما
جامعة دمشق
Damascus University

المراجع العربية و الأجنبية

1. المراجع العربية :

أ . الكتب العربية :

1. القرآن الكريم .
2. إبراهيم ، زكريا : دراسات في الفلسفة المعاصرة ، الجزء الأول ، مكتبة مصر : القاهرة
3. إبراهيم، زكريا: مشكلة الفن – مكتبة مصر – القاهرة – د.ت –
4. إبراهيم ، زكريا : مشكلة الانسان ، مكتبة مصر للمطبوعات، د. ط، د. تا.
5. إبراهيم ، زكريا :كانت أو الفلسفة النقدية ، مكتبة مصر : القاهرة ، طبعة ثانية ، 1972 .
6. إبراهيم ، زكريا : الفنان والانسان ، مكتبة غريب : القاهرة .
7. إبراهيم ، مصطفى إبراهيم : الفلسفة الحديثة من ديكارت إلى هيوم ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر : الإسكندرية .
8. إبراهيم ، وفاء مُحَمَّد : علم الجمال قضايا تاريخية عبر العصور ، مكتبة غريب : القاهرة
9. أبو ريان ،مُحَمَّد علي : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية ، 1993 .
10. ابن منظور : لسان العرب ، الجزء الرابع ، دار صادر : بيروت .
11. ابن منظور : لسان العرب ، الجزء الثاني عشر، دار صادر : بيروت

12.ابن منظور : لسان العرب ، الجزء الثاني عشر، دار صادر : بيروت

13. أرسطو : كتاب أرسطو في الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق : إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة ، 1977 .

14. أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ، الجزء الأول ، ترجمة فؤاد زكريا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر : الإسكندرية ، طبعة أولى ، 2005 .

15. إرسيني غوليكا : الفن في عصر العلم ، ترجمة : جابر أبي جابر ،مراجعة شوكت يوسف ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1985

16. أ . س . برادلي : التراجيديا الشكسبيرية ، ترجمة حنا إلياس ، دار الفكر العربي : القاهرة .

17. أ . ف . جاريت : فلسفة الجمال ، ترجمة عبد الحميد يونس ، رمزي يس ، عثمان نوبة ، مطبعة الاعتماد : القاهرة ، 1950 .

18. أفلاطون : محاورة فايدروس ، ترجمة أميرة حلمي مطر ، القاهرة ، 1969 .

19. أوستن ، جين : رواية الكبرياء والهوى ، ترجمة مُحَمَّد بدران ، ، وكالة الصحافة العربية ناشرون ، القاهرة ، طبعة ثانية ، 2020 ،

20. باقر ، طه : ملحمة كلكامش ، دون دار نشر ، وتاريخ نشر

21. بالاشوف، أ.أ: الجمال في فلسفة كانط (ضمن): الجمال في تفسيره الماركسى – ترجمة يوسف حلاق – مراجعة أسماء صالح، منشورات وزارة الثقافة والسياحة والارشاد – القومي : دمشق ، 1968

22. برتليمي ، جان : بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2011

23. برغسون، هنري: منبعا الأخلاق والدين، ترجمة سامي الدروبي، عبد الله عبد الدائم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ، 1975 .

24. برغسون، هنري : الضحك ، ترجمة علي المقلد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع : بيروت .

25. برهيه ، اميل : تاريخ الفلسفة ، الجزء الخامس ،القرن الثامن عشر ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، طبعة ثانية ، 1993 .

26. برونوفسكي: وحدة الإنسان، ترجمة فؤاد زكريا، مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة،

27. بدوي ، عبد الرحمن : فلسفة الجمال والفن عند هيجل ، دار الشروق : القاهرة ، الطبعة الأولى ، 1996 .

28. بدوى، عبد الرحمن: شوبنهاور ، وكالة المطبوعات ، دار القلم : الكويت ، بيروت ، د.ت .

29. بسطاويسي ، رمضان : مقدمة كتاب: هوبسمان، دنيس : علم الجمال (الاستيطيقا) ، ترجمة أميرة حلمي مطر ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، العدد 1949 ، عام 2015

30. بسطاويسي ، رمضان : فلسفة هيجل الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، طبعة أولى ، 1991 .

31. بسطاويسي، رمضان : علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت : أدورنو نموذجاً، مطبوعات نصوص 90 ، طبعة أولى ، 1993 .

32. بسطاويسي، رمضان : علم الجمال عند لوكاتش ، الهيئة المصرية للكتاب : القاهرة ، 1991.

33. بلوتارك : السير : ثلاثة أجزاء ، ترجمة جرجيس فتح الله ، منشورات دار راس للطباعة والنشر ، أربيل ، الطبعة الأولى .
34. بللوز ، نايف : علم الجمال ، مطبوعات جامعة دمشق : دمشق ، 1982 .
35. بهنسي، عفيف : موسوعة الفن والعمارة ، الفنون القديمة ، المجلد الأول، دار الرائد العربي : بيروت ، 1982 .
36. بهنسي، عفيف : موسوعة الفن والعمارة ، عصر النهضة ، المجلد الثاني ، دار الرائد العربي : بيروت ، 1982 .
37. توفيق، سعيد : ميتافيزيقا الفن عند شوبنهور ، دار التنوير ، بيروت، الطبعة الأولى، 1983.
38. ثيوكاريس كيسيديس: سقراط ، ترجمة : طلال السهيل ، دار الفارابي: بيروت، 1987.
39. درويش، محمود ، ديوان أحد عشر كوكباً، الطبعة الرابعة، دار العودة ، بيروت
40. درويش ، محمود : جدارية محمود درويش ، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، 2000
41. دوركهايم، اميل : التربية الأخلاقية ، ترجمة السيد مُحَمَّد بدوي ، مكتبة مصر : القاهرة .
42. دولوز، جيل : فلسفة كانط النقدية ، ترجمة : أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع : بيروت ، طبعة أولى ، 1997 .
43. ديوى، جون: الفن خبرة – ترجمة زكريا إبراهيم – مراجعة زكى نجيب محمود، دار النهضة العربية بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر : القاهرة – نيويورك ، 1963
44. الرافعي، مصطفى صادق: وحي القلم ، الجزء الأول ، دار ابن حزم ، 2017

45. رشيد ، عدنان : دراسات في علم الجمال ، دار النهضة العربية ، طبعة أولى، بيروت ، 1985 ،

46. ريد هربرت : معنى الفن ، ترجمة سامي خشبة ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1998 .

47. ريد، هربرت : التربية عن طريق الفن – ترجمة عبد العزيز جاويد – مراجعة مصطفى طه حبيب – الهيئة العامة للكتاب – القاهرة – 1996 .

48. زكارنة ، هديل بسام : المدخل إلى علم الجمال ، عمان ، 1993 .

49. زكريا، فؤاد : مع الموسيقا : ذكريات ودراسات ، دار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع ، القاهرة .

50. زهير صاحب : مملكة الفن دراسة في الحضارة العراقية ، دار الجواهري: بغداد.

51. سانتيانا ، جورج : الإحساس بالجمال ، ترجمة : مُحَّد مصطفى بدوي ، الهيئة المصرية للكتاب : القاهرة ، 2001

52. سالم ، مُحَّد عزيز نظمي: القيمة الجمالية والإلتزام، الجزء الثاني، مؤسسة شباب الجامعة ، الاسكندرية ، 1996 .

53. ستولنيتز ، جيروم : النقد الفني : دراسة جمالية وفلسفية ، ترجمة فؤاد زكريا ، دار الوفاء لدنيا الطباعة : الإسكندرية ، طبعة أولى ، 2006 .

54. ستيس، ولتر : معنى الجمال : نظرية في الاستيطيقا ، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ، المجلس الأعلى للثقافة : القاهرة ، 2000

55. ستيس ، ولتر : تاريخ الفلسفة اليونانية ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، القاهرة، 1984

56. سعيد ، توفيق : دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع : بيروت ، طبعة أولى ، 1992 .

57. سوريو ، إتيان : الجمالية عبر العصور ، ترجمة ميشال عاصي ، منشورات عويدات : بيروت– باريس ، طبعة ثانية ، 1982 .

58. شكسبير ، ويليام : يوليوس قيصر ، ترجمة حسين أحمد أمين ، دار الشروق .

59. شكسبير ، ويليام : الملك لير ، دار المعارف : القاهرة .

60. شكسبير ، ويليام : الملك هنري الرابع ، ترجمة طه حبيب ، دار المعارف : القاهرة ، الطبعة الثانية ، 1993 .

61. شبنجلر، أوسوالد: تدهور الحضارة الغربية ، ترجمة أحمد الشيبانى ،الجزء الأول، منشورات دار مكتبة الحياة : بيروت ، د . ت .

62. شوبنهاور ، أرتور : العالم إرادةً وتمثلاً ، ترجمة سعيد توفيق، مراجعة على النص الألماني : فاطمة مسعود ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2006.

63.شوبنهاور، أرتور: **نقد الفلسفة الكانطية**، تعريب حميد لشهب، بيروت، ط**1**، 2014.

64.شوبنهاور ، أرثور : فن العيش الحكيم ، ترجمة عبد الله زارو ، دار الأمان : الرباط ، طبعة أولى 2018 ،

65.شيا ، مُحَمَّد شفيق : النظريات الجمالية ، كانط هيجل شوبنهاور ، منشورات بحسون الثقافية بيروت ، طبعة أولى ، 1985.

66. شيا ، مُحَمَّد شفيق : نظرية كانط الجمالية ، مجلة الفكر العربي ، 1987

67.شيللر ، فردريك : في التربية الجمالية للإنسان ، ترجمة وفاء مُحَمَّد إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب : القاهرة ، 1991 .

68. الصباغ ، رمضان : الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر : الإسكندرية ، طبعة أولى ، 1998 .

69. صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي ، الجزء الأول ، دار الكتاب اللبناني : بيروت ، 1982

70. عباس ، بشرى : فلسفة الجمال والفن عند فردريك شيللر ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، 2018 .

71. عبده ، مصطفى : مدخل إلى فلسفة الجمال ، محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية ، مكتبة مدبولي : القاهرة ، طبعة ثانية ، 1999 .

72. عبده، مصطفى : فلسفة الجمال ودور العقل في الابداع الفني ، مكتبة مدبولي : القاهرة ، طبعة ثانية ، 1999 .

73. العشماوي ، مُحَمَّد زكي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة العربية : بيروت ، 1980 .

74. غريزي، وفيق : **شوبنهاور وفلسفة التشاؤم**، دار الفارابي، بيروت، طبعة أولى، 2008.

75. فاروق إسماعيل : ملحمة ارا وملك كل الديار ، دار جدل : حلب 1998.

76. فيبر، ماكس : الأسس العقلانية والسوسيولوجية للموسيقا ، ترجمة حسن صقر، المنظمة العربية للترجمة : بيروت ، طبعة أولى ، 2013 .

77. كاسيرر، ارنست: مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية ، ترجمة يوسف نجم ، دار الأندلس بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين ، بيروت ، نيويورك ، 1961 .

78. كاسيرر ، إرنست : فلسفة الحضارة الإنسانية ، مقال في الإنسان ، ترجمة : عباس إحسان ، دار الاندلس : بيروت ، 1961 .

79. كافكا فرانز: التحول ، ترجمة نبيل الحفار ، الطبعة الأولى ، دار التكوين : دمشق ، 2018 .

80. كامل ، فؤاد : الفرد في فلسفة شوبنهاور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1991 .

81. كانط ، عمانوئيل ، نقد العقل المحض، ترجمة موسى وهبة، مركز الانماء القومي ، بيروت .

82. كنت ، إمانويل : نقد ملكة الحكم ، ترجمة : غانم هنا ، مركز دراسات الوحدة العربية : بيروت ، طبعة أولى ، 2005.

83. كرستوفر وانت ، أندزجي كليموفسكي : كانت ، ترجمة : إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة : القاهرة ، طبعة أولى ، 2002 .

84. كرم ، يوسف : تاريخ الفلسفة اليونانية ، دار القلم : بيروت ،

85. كروتشه ، بندتو : المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة : سامي الدروبي ، القاهرة ، 1945

86. كولنجوود ، روبين جورج : مبادئ الفن ، ترجمة : أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2001 .

87. الكسم ، بديع : البرهان في الفلسفة ، وزارة الثقافة : دمشق ، 1991 .

88. لالو، شارل: مبادئ علم الجمال (الاستاطيقا) ، ترجمة : مصطفى ماهر ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، 1959 .

89. المعري ، أبو العلاء : لزوم ما لا يلزم ، شرح نديم علي ، الجزء الأول ، دار طلاس ، دمشق ، طبعة أولى ، 1986 .

90. المعري، أبو العلاء : رسالة الغفران ، تحقيق عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) ، طبعة تاسعة ، دار المعارف : القاهرة .1977

91. مُحَمَّد ، علي عبد المعطي : أعلام الفلسفة الحديثة ، الجزء الثاني ، دار المعرفة الجامعية : القاهرة ، 1997 .

92. محمود ، زكي نجيب : مع الشعراء ، دار الشروق ، الطبعة الرابعة ، القاهرة ، 1988 .

93. مطر ، اميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، طبعة أولى ، 1989 .

94. مطر ، اميرة حلمي : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، دار المعارف ، القاهرة

95. مطر ، أميرة حلمي : فلسفة الجمال : أعلامها ومذاهبها ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، 1998 .

96. مطر ، أميرة : الفلسفة عند اليونان ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، 1974.

97. مهران ، مُحَمَّد : المدخل إلى المنطق الصوري ، مطبعة جامعة دمشق : دمشق ، 2012

98. ميرسيا إلياد : تاريخ المعتقدات والأفكار الدينية ، الجزء الأول ، ترجمة عبد الهادي عباس ، دار دمشق : دمشق ، طبعة أولى ، 1987.

99. ميرسيا إلياد : المقدس والعادي ، ترجمة : عادل العوا، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت ، 2009.

100. ميرسيا إلياد : صور ورموز ، ترجمة : حسيب كاسوحة ، وزارة الثقافة ،دمشق ، 1998.

101.نيتشه، فردريك : **هذا هو الإنسان**، منشورات الجمل، د. ت، د. بلد.

102. هوبسمان ، دنيس : علم الجمال (الاستيطيقا) ، ترجمة أميرة حلمي مطر ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، العدد 1949 ، عام 2015 .

103.هيغل : المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، 1988 .

104.هيغل : موسوعة الفن ، الفن الرمزي ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة ، بيروت ، 1979 .

105. بورتنوى ، جوليوس : الفيلسوف وفن الموسيقا ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، 1974 .

ب.الدوريات العربية :

1. عباس ، بشرى : الثقافة والسوسيولوجيا في النظرية الماركسية ، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ، المجلد 41 ، العدد 5 ، 2019 .
2. عباس ، بشرى : الرمز بين المعنى والتعبير عند هيغل ، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ، المجلد 40 ، العدد 4 ، 2018 .
3. عباس، بشرى : الرمز والأسطورة بين فرويد وريكور (دراسة في آليات التأويل)، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية ، المجلد 40 ، العدد 6 ، 2018.

2. الكتب الأجنبية :

1. Casillo Monique : **Sensibilite` et dualise dans les Letteres sur L' E`ducation Esthe`tique de L`Homme** , presses universitaires de France , Paris , 1992 .
2. CF . V . Feldman . **L,Esthettique Fracaise contemporaine** , Alcan , 1936 ,
3. Charle , Lalo . Notion d'Esthetique , P. U . F , 1953
4. Diderot . Essait sur Peinture , Oeuvres , Garniert , X
5. E , Souriau . **L, Avenir de L, Esthettique** , Paris Alcan , 1929
6. H , Delacroix . Psychologie de L,Art , Paris , Alcan , 1927 .
7. Jean Casou **Situation de L, Art modern** , Paris , Ed m de Minuit m 1950.
8. M . Du renne . **Phe1nome'nologie de L'Expe'rience Esthettique** , Paris , P . U , F . vol , 1 , 1953
9. Raymond Bayer . **Traite d, Esthetique** , colin , 1956
10. Montargis , fre`de`ric . **L ` esthe`tique de Schiller** , E`diteur , Fe`lix Alcan m Paris , 1890 .
11. Schiller . F . **La fiancé`e de messine** , trad , HIPPOLYTE LOISEAU ,Aubier , Paris , 1942 .

12. Schiller . F . **Letteres sur L` E`ducation Esthe`tique de L`Homme** , trad : Robert LEROUX , Paris , Aubier , 1992 .

13. Schiller . F . **Poe`mes philosophiques** , trad : Robert D`HARCOURT , Paris , Aubier , 1944 .

14. Taine , Hyppolite . **Philosophie de L,art** , 1862

15. TAMINIAUX Jacques , **La Nostalogie de la Grece a`** l` Aube de l`ide`alisme Allemand , Martinuus Nijhoff , LaHaye , 1967

اللجنة العلمية:

د . عماد الشعيبي

د . هنى الجزر

د . علي صافي

المدقق اللغوي :

د . هديل أبو آذان

حقوق الطبع والترجمة والنشر محفوظة لمديرية الكتب والمطبوعات