PHG - 800 - 2/05

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان –

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية

قسم : اللغة العربية وآدابها

سجل تحت رقم 1/118/05
بتاريخ 31 ماي 2008
الرقم

نظرية الذوق في الفلسفة والفنّ

مذكرة لنيل شهادة الماجستير في نظرية الأدب وعلم الجمال

إعداد الطالبة :

قراوزان ليلى

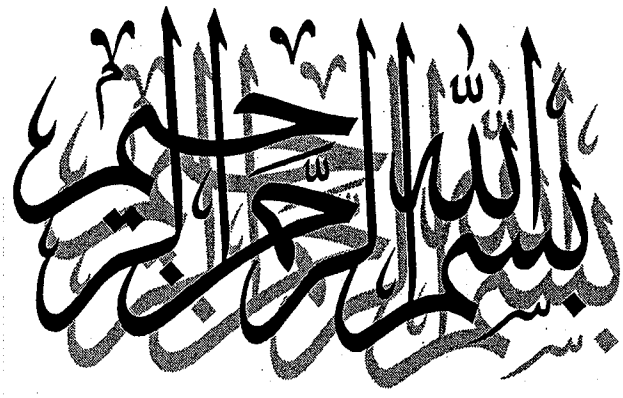
إشراف :

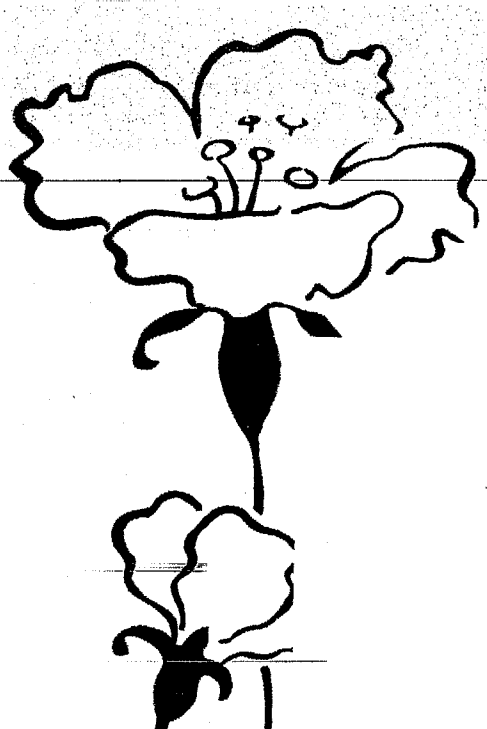
أ. د. محمد زمري

لجنة المناقشة :

– د. أحمد طالب	أستاذ محاضر	رئيسا	– جامعة تلمسان
– أ.د. محمد زمري	أستاذ التعليم العالي	مشرفا	– جامعة تلمسان
– د. رابح سنايسي	أستاذ محاضر	عضوا	– جامعة تلمسان
– د. كروم بومدين	أستاذ محاضر	عضوا	– جامعة تلمسان

السنة الجامعية 2006-2007


بسم الله الرحمن الرحيم



إهداء

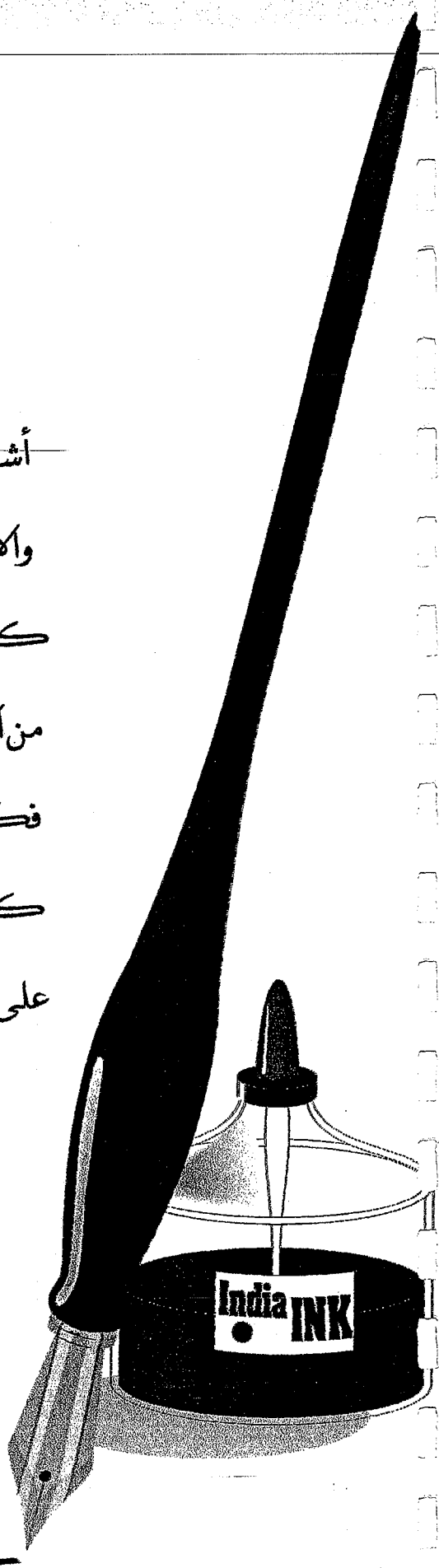
إلى والديّ العظيمين؛ اللّذَيْن تتبّعا مسيرتي العلمية –على تواضعها– بعناية وصبر جميلين؛

ولعلّ هذه الرّسالة إن كانت ثمرة؛ فهي تهدى إلى الأيادي الّتي سقتها؛ وسهرت على رعايتها؛ ومن دواعي فخري أن أقدّمها إلى قسم "اللّغة العربية وآدابها" الّذي احتضنها دونما تقصير؛

- رئيسا و أساتذة وطلبة؛ وأضاعف شكري إلى الدّكاترة الّذين بذلوا من جهدهم ووقتهم في تثمينها؛ راجية المولى أن يُثيب الجهود الخفية الّتي عملت على إخراج هذا العمل؛ من غياهب الظّلمات؛ إلى نور الحياة...

كلمة شكر إلى الأستاذ الفاضل

أشكره لحمله رسالتي بين يديه؛ وتحمّله عناء النظر فيها؛ والاشتغال على إصلاحها؛ والتصبّر في تقويمها؛ وهو في ذلك كلّه ما برح يلقي بإشارته هنا وتعقيبه هناك؛ حتّى إذا ما فرغ من الإحاطة والاشتمال؛ دفع بها إلى الظّهور مبارك ثمرها؛ فكانت له الأترجّة الفوّاحة؛ وكان لها المتعهّد الأمين؛ وما كنتُ بينهما سوى لازمة الأمر؛ وحافظة الرّأي؛ فأشكره على ما بذله؛ وأستسمحه فيما أبقيتُ من هفوات وزلّات؛ سهوتُ عنها أو فاتني أمرها؛ إنّ السّراج على نوره يدخّن . . .



مقدمة

مقدّمة:

يرى بعض الدّارسين الجماليّين؛ أنّ تاريخ علم الجمال؛ ليس إلاّ صراعا جدليّا بين تيّارين: تيّار الفلاسفة الإنسانيّين العظام؛ الّذين يريدون أن يشيع العقل؛ ويحكم العالم؛ وتيّار دعاة اللذّة والنسبية والتقنية الجوفاء؛ في ربطهم إيّاه بالإحساس؛ وبحث الأفكار الغامضة.

كما قسّمه آخرون؛ إلى قسمين كبيرين في الأدب والفنّ: ينضوي أولاهما ضمن النّزعة المثالية؛ والثّاني النّزعة الواقعية؛ فكان من نتيجة المثالية أن وجد في الأدب؛ مذهب الفنّ للفنّ؛ وأثّرت الفلسفات الواقعية؛ في نشأة الواقعية الاشتراكية والمادية؛ ثمّ مذهب الالتزام في النّثر.

وفضّل بعضهم تناوله من سياقات ثلاثة؛ هي: الاتّجاه المثالي (أفلاطون)؛ اتّجاه الإدراك الحسّي(كانط)؛ واتّجاه المشاركة الوجدانية (جويّو)...

ونلفي تقسيما رابعا؛ وزّع هذه الاتّجاهات على حقلين: حقل يربط الفنّ بالمنفعة؛ مع اختلاف طبيعة هذه المنفعة؛ "الحقيقة" (أفلاطون)؛ "إفادة التّطهير" وإتمام نقص الطّبيعة (أرسطو)؛ "الخير" (أفلوطين)؛ "التنفيس عن المكبوتات" (السّيكولوجيّين)؛ "المنفعة الاجتماعية وتوازن الإنسان" (جويّو)...وحقل آخر يربط الفنّ باللّعب؛ "الجمال يستبعد كلّ ما هو ضروري في الحياة" (سبنسر)؛ "الشّاعر حين يكتب قصيدته؛ يلهو بها كما يلهو الهرّ بعد أن يشبع" (شيلر)؛ "الفنّ منزّه عن الغايات" (كانط)؛ "الفنّ رؤيا أو حدس" (كروتشيه)؛ وتعدّ نظريّة "الفنّ للفنّ" المحصّلة النّهائية لمواقف دعاة الفنّ الخالص.

وهذا الاختلاف؛ راجع إلى منطلقات الدّارس في تناول موضوعه؛ فكان للتّقسيم الأوّل أنْ تولّد من منظور علم الجمال؛ والثّاني من منظور فلسفة الأفكار؛ والثّالث من المبحث الاجتماعي في الاستطيقا؛ والرّابع من منظور فلسفة الفنّ...

ولعلّي أنفرد بملامسة لطيفة للموضوع في ارتباطه بالذّوق؛ من زاويتي: الاتّصالية والانفصالية؛ مولّدة مفهوم الذّوقانية الانفصالية؛ مجسّدا في مختلف الحركات الأدبية والفنية التّشكيلية.

ولئن كان هذا الموضوع؛ يصبّ في إطار التخصّص؛ ويعرض لمشكلة من مشكلاته؛ فإنّ من دواعي اختياري له؛ ما يحمله من قدرة في تفعيل المسائل الجمالية وإثراءها؛ ممّا يمكن أن يضمن الغاية الّتي يرجو كلّ باحث تحقيقها بمعيّة بحثه.

أمّا عن السّبب الّذي جعلني أنتقي هذه الجزئية؛ دون سواها؛ فمردّ ذلك إلى ما طرحه الذّوق من أسئلة جدلية؛ وإشكالات متباينة؛ كان فيها بين طرفي نقيض؛ (الحسّي والعقلي؛ الذّاتي والموضوعي؛ الميتافيزيقي والتّجريبي...) وما رميت إليه في وضع الذّوق بين هذين الطّرفين: الاتّصالية والانفصالية؛ هو التّأسيس على جدليّة الأضداد؛ لما يحمله في جوهره من طبيعة تحيل على التّناغم والانسجام؛ ومن ثمّ الخروج بملامح نظرية في الذّوق؛ تستشرف الكلّي والجوهري؛ في الكون والطّبيعة والإنسان والفنّ...

وما هذا المشروع؛ إلاّ إسهام متواضع؛ في قراءة هذه المعطيات أوّلا؛ ثمّ سعي لإيجاد أجوبة تقريبية؛ لا تسدّ نصوصا سابقة؛ بقدر ما تفتح جديدا كان مغلقا؛ ولعلّ الجهود العلميّة الّتي سبقت إلى النّفوذ في ساحة الدّراسات الجمالية؛ اشتغلت على ثلاثة محاور:

- التّأريخ لعلم الجمال؛ من فجر الإنسانية إلى العصر الآني؛ أو إلقاء الضّوء على مرحلة من مراحله؛ وفترة خصبة من فتراته...
- أو أنّها تهتمّ بجماليات فنية معيّنة؛ أو تحلّل ألوان العبقرية في فكر جمالي محدّد؛ أو تقارن بينها...
- أو أنّها تبحث في مشكلة الإبداع الفنّي؛ في علاقته الثلاثية: المبدِع؛ العمل الفنّي والمتلقّي؛ وتعالج نظريّات الخلق الفنّي؛ ممّا يجاوز بها حدود الاستطيقا؛ ويفتحها على فلسفة الفنّ...

إنّ هذه الحلقات الثّلاث؛ قد أنارت الطّريق أمام الدّراسات العربية الجديدة؛ وشكّلت المَعين المتخصّص؛ الّذي تشرّب منه الباحث العربي؛ ماضي علم الجمال وفلسفة الفنّ؛ وحاول تلمّس راهنه؛ ولا شكّ في أنّه قلق على مصير تخصّصه؛ ملقيا أسئلة استشرافية؛ محاولا الإجابة عنها؛ وهو ما طمعت في النّهوض به؛ من خلال دفق المسائل الجمالية في الأدوار الحياتية الكبرى؛ الّتي تبني إنسان هذا العصر؛ وتهيّؤه إلى ما يمدّ نحو الجوهري دون العرضي؛ مسندة إلى الذّوق رسالة كونية؛ تجعل منه الإمام الهادي؛ والخليفة المرشد؛ إلى الكون والطّبيعة والخالق والفنّ؛ وإذا كنّا نبني تصوّرنا للذّوق على هذه الوظيفة الكونية؛ فلا أبعد من نقول مع علماء الجمال؛ وفلاسفة الفنّ؛ بإمامة الذّوق...!!

وككلّ بحث علمي؛ واجهتني -في سعيي- صعوبات شتّى؛ أقف على واحدة من أهمّها؛ متمثّلة في ندرة المؤلّفات الجمالية المعرَّبة من مختلف اللّغات؛ وهي على أهمّيتها؛ شحيحة ولا تشبع الحاجة العلمية؛ ممّا له أثر في هدر الكثير من الإفادة العلمية.

وقد بنيتُ بحثي على مقدّمة وفصول ثلاثة؛ ثمّ أسدلته بخاتمة؛ أمّا ما كان من أمر الفصول؛ فوزّعت الفصل الأوّل "نظريّة المعرفة ونظريّة الفنّ المعرفية" على مَبْحَثَيْ: "نظريّة المعرفة" متناولة فيه مسائل إمكان المعرفة ومصدرها وطبيعتها من وجهة نظر فكرية وفلسفية؛ و"نظريّة الفنّ المعرفية" (إبستملوجيا الفنّ)؛ متناولة فيها المسائل ذاتها متغلغلة في ديباجة فنية؛ مبيّنة وجوه العلاقة بينهما؛ و المعضلات الّتي أثارتها؛ مرفقة بالأطروحات الفكرية والفنية الّتي تناسبها؛ وفيما يتعلّق بالفصل الثّاني؛ فقد حمل عنوانه العامّ "الذّوق والاستطيقا" أسميت المبحث الأوّل منه "الذّوق في الفنّ وعلم الجمال"؛ وقد ألقيته على مطافات الذّوق في الفنّ والأدب؛ شكّلت فيه الموسيقى وفنّ الرّسم والأدب؛ محطّاته المتنوّعة؛ كما عالجت فيه؛ "الخبرة الجمالية وتكوين الذّوق" ملتفتة إلى فلسفة كانط الجمالية ونظريّته في الحكم الجمالي؛ أمّا المبحث الثّاني؛ فقد فتحته على نزعتي الاتّصال والانفصال في الفنّ؛ وقد تخيّرت من النّزعة الأولى؛ البدائية الحديثة؛ الفاقعيّة و المستقبلية؛ وإن كنت أوقفت المبحث بالأخصّ على النّزعة الانفصالية؛ في مختلف الحركات الأدبية

والتّشكيلية؛ ومنهـا فـي الأدب: الرومانسية؛ البرناسية؛ الرمزية؛ التكعيبية؛ الدّادائية؛ السريالية؛ الوجودية؛ وفـي الفنّ التشكيلي: السّوبرماتية؛ التّجريديّة والشّكلية؛ متخيّرة مصطلحا شاملا؛ عنونته بـ: "الذّوقانيـة الانفصاليـة"؛ متوّجا بدراسة تطبيقية لذوقانية الرّومانسيّين الانفصاليـة؛ محدّدة جوانب الانفصـال؛ مـن خلال عناصر: الإحساسات والمشاعر؛ الخيال؛ الأحلام والحبّ؛ ثمّ أنهيت الفصل الثّانـي بدراسة موجزة لقيم الذّوقانيـة الانفصاليـة.

أمّـا الفصل الثّالث؛ فقـد أقمتـه علـى محاولـة رسم ملامـح نظرية فـي الذّوق؛ مـن حيث بنيتـه الكونيـة؛ والزمنيـة؛ فلسفيّا وإستطيقيّا؛ ثمّ خلصت إلـى يوتوبيـا الذّوق؛ والفصل الثّالث؛ إسهام متواضع فـي تأسيس رؤيـة للذّوق؛ بناء علىـ المعطيات السّابقـة؛ ترتفع فوق طرفـي النّقيض؛ وتتجاوزهما إلـى مـا يندّ عنهمـا؛ فـي الفلسفـة والفنّ.

أمّـا الخاتمـة فهـي خلاصـة البحـث ونتائجـه؛ ولربّـما كـان اختـلاف المدارس الفلسفيـة والأدبيـة؛ علـى امتدادهـا الطّويـل؛ مـا هـو إلاّ صدى وترجيعـا لهـذه الثنائيـة؛ الواقفـة علـى تخوم الاتّصاليـة تـارة؛ والانفصاليـة تـارة أخرى؛ والّتـي عايشهـا الإنسـان؛ فـي رحلـة بحثـه عـن حقيقـة نفسـه؛ وفكـره؛ وعالمـه اللاّمحـدود...

وكـان لزامـا –لذلك– أن أعملتُ المنهـج الفلسفـي التّحليلـي؛ الّـذي يتّسـع للجدليّات الفكريّـة؛ ويحلّل معطياتهـا؛ مستعينـة بالمنهـج الجمالـي؛ فـي إبـراز الخصائـص الفنيّـة.

وعموما؛ فإنّ الدّراسـات الجماليـة العربيـة –علـى مـا أصبـح ينفـق عليهـا مـن اهتمام بالغ مـن طرف الدّارسين– متا تزال ترمـي بأولـى خطواتها؛ فـي فلك البحث.

ولعلّ لدراستـي المتواضعـة؛ أن تـثير بعضـا مـن الجزئيّـات؛ الّـتي بقيـت تستمسك بأرديـة المبحث الجمالـي؛ فـي مكابـدة وصراع؛ علـى مـا يمكـن أن يكون لهـا مـن فعالية فـي النّهوض بالكثيـر مـن المسائل والقضايا؛ وفـي أن تسقـي عروق البحث مـن جديد؛ كـما مـن شأنهـا مجتمعـة؛ أن تؤصّل لرؤيـة جـادّة وتؤسّس لهـا؛ وبالله نستعيـن...

الفصل الأول: نظرية المعرفة ونظرية الفنّ

المبحث الأوّل: نظرية المعرفة

أولا- البحث في إمكان المعرفة

ثانيا- البحث في مصادر المعرفة

ثالثا- البحث في طبيعة المعرفة

المبحث الثّاني: نظرية الفن "المعرفية" (ابستملوجيا الفن)

-نظرية الفنّ المعرفية (ابستملوجيا الفنّ)

أولا- إمكان المعرفة الفنية

ثانيا- مصدر المعرفة الفنية

ثالثا- طبيعة المعرفة الفنية

المبحث الأوّل: نظرية المعرفة:

– لماذا نظرية المعرفة ولماذا نظرية الفن ؟

إنّ هذا التساؤل الذي أجدني ألزمت نفسي به وأشركت بحثي في طرحه؛ لهو نابع من صميم العلاقة التي أوثقت وِثَاقَهُمَا؛ وهيّأت للأصل ظروف الحمل وللفرع ظروف التواجد والكينونة !

وإذا كنت أعقد بين الطرفين رباط النسبة والإلحاق؛ فذلك لأنّ نظرية الفنّ إنّ بدت بعيدة عن جدالات الفكر ظاهرا؛ فإنّها في حقيقة الأمر لا تنفصل عن تأثير ذلك التّطاحن الذي تُركت فيه نظريات المعرفة تَشُجُّ بعضها بعضا على امتداد زمني طويل.

وليس يخفى على أيّ دارس؛ تغلغل تلك المعضلات الفلسفية والمعرفية بين أنسجة الفنّ وتعشيشها في أغواره؛ ولأن بدا المبحث المعرفي من المباحث غير الفنية؛ فإنّ إيراده لا يعدّ غاية في حدّ ذاته؛ بقدر ما هو جوّ من الأجواء الفكرية أشعّت عنه نظريات الفنّ.

إنّ الأسئلة الكبرى الّتي طرحت من قبل الفلاسفة بخصوص إمكان المعرفة ومصادرها وطبيعتها — كما سنعرضها لاحقا – تظهرُ ذلك المشهد المسرحي الفكري الذي كان ينمّ عن صراع درامي حقيقيّ؛ وكيف أنّه انتقل بأسئلته الكبرى واتجاهاته المتضاربة إلى ميدان الفنّ. ولا بدّ من أنّ شدّة التقلّصات والتمدّدات الّتي شهدها الفكر؛ كانت بمثابة الضغط الدّافع الذي أخرج مسائل الفلسفة والعلم من رحم الفكر ونقله إلى أرض الفنّ.

إنّه ليس بعيدا أيضا؛ أنّ أمثّل لنظرية الفنّ بالمشروع "الابن"؛ الّتي حملته النظرية "الأم" فأكسبته خصوصياتها؛ وإنّ لفي هذه الحركة الجدلية التي عاشها الفكر؛ مَا ترك شديد الوقع على الفنّ كنظرية في أساسها الفلسفي؛ أو كخبرة فنيّة في نَزْعَاتها ومناحيها؛ فنظرية الفنّ — مجملا – تشترك مع نظرية المعرفة في الظروف، وتستقّل عنها — أحيانا – في المواقف والنتائج.

وفي هذه العلاقة التضايفيّة ما يدعوني إلى القول بتأثير اتجاهات المعرفة في اتجاهات الفنّ؛ مع الإقرار بأنّ هذا التأثير لم يكن ليأخذ في كلّ حالاته الشكل المطابق؛ وإنّما كان يسير في غير ما موضع مفارقا له وثائرا عليه.

و إذا كنت – ههنا — أضرب نسجا بين النظريتين فإن هذا النّسج لا يكتمل بعدا؛ دون الإبانة عن العلاقة بين الفلسفة والفن؛ هذه الرّؤية العلائقية الّتي ستعود بنا إلى "المركز الأصل" المتمثّل في أنّ الفنّ صار تأسيسا معرفيا؛ نتيجة تعاقد إيجابي بين نظرية المعرفة ونظرية الفنّ؛ وهو ما أصطلح عليه بـ: نظرية الفن المعرفية أو "ابستملوجيا الفنّ".

*** العلاقة بين الفلسفة والفن:**

إنّ لهذه العلاقة الإيجابية بين الفلسفة والفن تاريخ عريق؛ يعود إلى العهد اليوناني وفيه ناغم أفلاطون بينهما بتوحيد مقاصدهما.

فالفنّ عند أفلاطون تعبير عن أعلى مثال وهو مثال الخير؛ والخير ههنا يعني الماهية؛ وإذا كان الفن تعبيرا عن الماهية والفلسفة بحثا في الماهية؛ فإنّ الفنّ والفلسفة صديقان يسيران على درب واحد؛ ولكن لكلٍّ طريقه وصولا إلى هدف واحد هو "الحقيقة"؛ وهذا أيضا مبحث الحكمة؛ وهنا عقد أفلاطون — على خلاف ما يعتقد الكثير- صلحا بين الفلسفة والشعر ويدعم هذا بقوله: "الشّعراء هم آباؤنا وَمُوَجِّهونا في الحكمة".[1]

وقريب من هذه الفكرة؛ تطلعنا الباحثة "وفاء محمد إبراهيم" على أنّ "المعاناة" هي العامل المشترك الذي يربط الفن بالفلسفة؛ من حيث هي معاناة أصلية في البحث عن الحقيقة؛ و ربّما أرادت أن تقول إنّه بداخل كلّ فنّان أصيل شبح فيلسوف يرتاده ويتلبّسه: إذْ الفنّ في رؤية الباحثة ليس طريقا ثانويا للحصول على المعرفة؛ بل هو جزء من حياة مكتملة.[2]

و يمكن قراءة هذه العلاقة بين الفكر النظري (الفلسفة) والأدب تاريخيا؛ من خلال تلك المذاهب الأدبية الأوروبية الّتي كانت ذات أساس فلسفي واضح؛ فجميع تلك التطوّرات الأدبية

---

[1] – ينظر: "تاريخ علم الجمال في العالم (من العصر الحجري حتى أرسطو)" — د. مجاهد عبد المنعم مجاهد- ج: (1)- دار ابن زيدون للطباعة والنشر والتوزيع — بيروت- لبنان — ط. (1)- (د.ت)- الصفحة: (261)

[2] – ينظر: "علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة" — د. وفاء محمد إبراهيم — دار غريب للطباعة — القاهرة-(د.ط)- (د.ت)-الصفحة: 183-194

الهائلة من كلاسيكية ورومانسية وواقعية وطبيعية واشتراكية...الخ؛ قد سبقتها ثورات تماثلها لذا فإنّ أي تاريخ أدبي لأوروبا لا بدّ أن يكون شديد الالتصاق بتاريخ الأفكار؛ وجميع هذه التطورات إنما تدلّ على الارتباط الحاصل بين الفلسفة والأدب.[3]

وتاريخ الفكر هو ما يشدّد عليه رينيه ويلك في تلمّس اللّحمة الّتي تصل الفن بالفلسفة:

أولا- كالتي تتجلى فيما ترمي إليه قراءة الأعمال الإبداعية من أبعاد فكرية فـــ: «يجب ألا يستهان بقيمة ما تقدّمه معرفة تاريخ الفلسفة أو الفكر العامّ من أجل تأويل نص شعري؛ يضاف إلى ذلك أن تاريخ الأدب- وخاصة حين يشتغل بكتّاب من أمثال باسكال وإمرسون ونيتشه — يضطرّ إلى معالجة مشكلات تاريخ الفكر».[4]

ثانيا- تتبدّى العروة الوثقى بين الفلسفة والفن — في نظره — حين كان الشعراء أنفسهم يتبنّون مذاهب الفلاسفة أو يقرءون عنهم:

«إنّ معظم الكتاب في عصرنا قرءوا فرويد أو قرءوا عنه؛ ولم يكن جويس يعرف فرويد ويونغ فقط؛ وإنما أيضا فيكو وجيور دانوبرونو؛ وبالطبع توما لاكويني؛ وكان ييتس شديد الانهماك بمذهب الاتصال بالله؛ وبمذهب الحلول الرباني؛ وبمذهب بركلي أيضا... وفي ألمانيا تتوفّر دراســـات غزيـــرة حـــول اعتنـــاق شيلر لمذهب "كانت" واتّصالات غوته بمذهبي افلوطيـــن و سبينوزا...»[5]

و يظهر هذا التّزامل -**ثالثا** — حين عاش الفلاسفة جنبا إلى جنب مع الشعراء وحين كان الشعراء أنفسهم فلاسفة ومفكرين:

«وبالفعل فإننا نجد في ألمانيا أنّ التزامل بين الفلسفة والأدب كان وثيقا جدا في الأعمّ الأغلب؛ وبخاصة أثناء المرحلة الرومانية حين عاش فخته وشيلينغ وهيغل مع الشعراء... إنّ التّزامل الحقّ بين الفلسفة والشعر إنما يقع حين يوجد شعراء ومفكرون مثل امبادو قليس في عصر ما قبل سقراط في اليونان؛ أو خلال عصـــر النهضـــة حيـــن كتـــب فيشينو أَوْ جيوردانو برونو شعـــرا

---

[3] - ينظر: "محاضرات في تطورالأدب الأوروبي (ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية)" — د.حسام الخطيب- مطبعة طربين- دمشق —(د.ط)- (1974 -1975)- الصفحة: 13 إلى 15

[4] — "نظرية الأدب" — رينيه ويلك / أوستن وارين — تعريب:د. محي الدين صبحي— مراجعة د.حسام الدين الخطيب- مطبعة خالد الطرابيشي (د.ط) 1972 الصفحة: 144

[5] — المرجع نفسه — الصفحة: 145

و فلسفة؛ فلسفة شعرية وشعرا فلسفيا؛ وأخيرا في ألمانيا عندما كان غوته شاعرا وفيلسوفا أصيلا في وقت معا».[6]

إنّ هذا التأكيد الصريح على أوجه العلاقة بين الفلسفة والفن غير مقتصر على نقاد الأدب، وإنما يتعداه إلى فلاسفة الفن وعلماء الجمال؛ ومنه ما ألفت إليه هيغل (1770- 1831) متجسّدا في إيمانه الشّديد بتخارج الدّين والفنّ والفلسفة موضوعا واحدا؛ مؤكّدا أنّ الفكرة التّي تعبّر عن نفسها في الفنّ؛ هي العقل الكلّي والمطلق في تكشّفه كروح؛ فأسمى مقصد الفنّ هو المقصد المشترك بينه وبين الدّين والفلسفة؛ إذ أنّ الفنّ ضرب من التّعبير عن الألوهة وعن أسمى حاجات الرّوح ومتطلّباتها؛ لذا فإنّ الشّعوب قد أودعت في الفنّ أسمى معانيها؛ والفنّ—في رأيه- يملك القدرة على منح تصوّر حسّي عن هذه المعاني الدّقيقة ويجعلها في متناولنا.[7]

وهذا شلينغ (Frederich Von Schelling) 1654-1775 يرى أنّ الفن ليس أمرا غريبا عن الفلسفة، وليس آلة لها بل هو في جوهره مصدرها؛ وينبوعها الأول، شارحا موقفه بالتأملات الفلسفية المبكرة عند اليونان واستقائهم من روائع الشعر وإبداعات الفنانين، فما الإلياذة والأوديسة إلا خير شاهد على هذه القربى؛ وما يؤلف بين الفلسفة والفن أنهما يعبران وبطريقة ما عن اللاّنهائي والمطلق "الترانستندالي" (transcendantal) الذي يتجاوز الحياة الواقعية.[8]

ويجمع كثير من المتخصصين على كون إتين سوريو (Etienne - Souriau) — أستاذ علم الجمال في السربون — هو الذي دفع بالدراسات الجمالية دفعة قوية، وقام برصّ العلاقة بين الفلسفة والفن، الأمر الذي أفضى به إلى أن يتوقع تحوّل علم الجمال في المستقبل إلى نظرية فلسفية في المعرفة.[9]

وإذا كانت الصلة ضاربة في العراقة ولا تحتاج إلى مزيد من التأكيد والإثبات فإن ما دفعني إليها هو ما يمكن أن أسميه — دونما تحرّج- متابعة حثيثة لسلوكات المبحث الفني إزاء ما فرضه المبحث المعرفي من نظريات الفلسفة والعلم كواقع؛ ثم استشفاف نوعية الاستجابة الّتي كان يبديها المبحث الفني إزاءها.

---

[6] – "نظرية الأدب" – رينيه ويلك / أوستن وارين – تعريب:د. محي الدين صبحي– الصفحة: 147

[7] – ينظر: "جماليات كانط وهيغل"–د. عدنان بن ذريل– مجلة المعرفة– العدد: 193– 194 – وزارة الثقافة والإرث القومي– الجمهورية العربية السورية–1978 – الصفحة: 174

[8] – ينظر: "الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي" –د. كميل الحاج – مكتبة لبنان- ناشرون – ط.(1)– 2000 –الصفحة: 365

[9] – ينظر المرجع نفسه– الصفحة: 368

وبأكثر خصوصية معرفة الكيفية الّتي عالج بها المبحث الفني الأسئلة ذاتها الّتي ظلت تطرحها نظرية المعرفة و تجيب عنها في آن واحد.

وبناء على هذه المتابعة لا أجد بدا من أن أسوق المسائل الجوهرية الّتي كانت تطبع نظرية المعرفة وتنبئ عن توجهات فلاسفتها ومفكريها، ثم بماذا كانت تجابه نظرية الفن تلك المراودات الابستملوجية في حقلها، وما نوعية ذلك الإكسير الجمالي الاستطيقي الذي كانت تغيّر به طبيعة الواقع العلمي في صلابته وتَعَصّيه.

1 – نظرية المعرفة : Théorie de la connaissance

تهتم نظرية المعرفة بالبحث في طبيعة المعرفة وحدودها وقيمتها وأصلها ووسائلها، وفي المشكلات الفلسفية الّتي تنشأ في العلاقة بين الذات المدرِكة والموضوع المدرَك أو المعروف.[10]

وقد يحدث وأن تتقاطع نظرية المعرفة – في أذهان الكثير- مع مصطلح الابستملوجيا (Epistemologie) الذي ينحدر من الكلمة اليونانية "Episteme" وتعني العلم أو المعرفة العلمية، والمقطع "logie" ويعني في أصله اليوناني "logos" أي نظرية؛ ومن ثم فإن كلمة ابستملوجيا تعني حرفيا نظرية العلم، ويعرّفها "لالاند" على أنها فلسفة العلوم وتعني في أساسها دراسة نقدية لمبادئ العلوم وفروضها ونتائجها بغية تحديد جانبها المنطقي (لا النفساني) وقيمتها ومداها الموضوعي.[11] وعلى هذا الأساس يجب التفريق بين المجالين.

ومن أهم المسائل الّتي يتناولها الباحث في نظرية المعرفة يمكن تحديد المباحث الثلاثة الآتية:

أوّلا – البحث في إمكان المعرفة :

المقصود به مدى استطاعة الإنسان تحصيل المعرفة "الحقة"؛ وهو بحث يتنازعه مذهبـــان في تصوّرهما لهذه المسألة وتقديمهما للحجج الدامغة و الأدلة الّتي يحسبانها موضوعية ونهائية؛ ويتوزع كل مذهب إلى فروع متنوعة تنضوي خلف الاتجاه الرئيسي لها.

ولن نجد له تعريفا شاملا ومختصرا؛ أفضل من تعريف أحد الباحثين بقوله:

---

[10] – ينظر: "المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة" –د. عبد المنعم الحفني – مكتبة مدبولي- ط. (3)- (2000) – الصفحة: 888

[11] – ينظر: "نظرية العلم"- روبير بلانشي- تعريب: د.محمد اليعقوبي- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر-ط.(1)-2004- الصفحة: 26

«البحث في إمكان المعرفة بحث يتناول الشك في المعرفة، ويحاول أن يقدم الإجابة عن التساؤلات المطروحة: هل في استطاعة الإنسان أن يصل إلى جميع الحقائق ؟ وهل في استطاعته أن يطمئنّ إلى صدق إدراكه وصحة معلوماته؟»[12].

إنّ هذه الحيرة الّتي وقع فيها الفكر لم يكن يريد منها سوى الخروج بمقياس دقيق ودرجة إيقانية عالية تمكنه من تملُّك المعرفة الحقة، وهذا ما سارع إليه أولى المذهبين وهو:

1/أ – المذهب الدوغمائي Dogmatism :

هو المذهب العقيدي الذي يؤمن إيمـــانا قاطعا بإمكان المعرفة، والقدرة على التوصّل إلى اليقيـــن، وما يميّز تفكيرهم هو انطلاقهم من نقطة معينة يؤمنون بها دون نقد أو تحليل.[13]

وظهر هذا المذهب في فلسفة العقليّين إبّان القرنين السّابع عشر والثّامن عشر؛ ويمكن تشجيره إلى نوعين من النظريات الدوغمائية في المعرفة:

*** الدوغمائية العقلانية:**

تلفُّ العقلانيين، وتعبّر عن مواقفهم المنحازة إلى جانب العقل، وتعمل هذه النظرية على الموازاة بين الذّات المدرِكة والموضوع المدرَك في تصوّر العلاقة القائمة بينهما.[14]

*** الدوغمائية التجريبية:**

هي كما تدل عليها التسمية تنحو منحى تجريبيا، وتعبّر عن مواقف التجريبيين المركّزة على التجربة في إمكان المعرفة، وتصوّر أفكارنا على أنها من صنع العالم الخارجي.[15]

وإذا كانت الدوغمائية تُطلَق – غالبا – على كل مذهب لم يمهّد له صاحبه بدراسة نقدية تحليلية كافية، فإنها لا تصير وقفا على العقلانيين أو التجريبيين، وإنما تشمل أيضا: «المتزمّتين من المتديّنين الذين يؤمنـــون إيمانا مطلقا بصدق آرائهم، وصحّة مذاهبهم، ويقيـــن أفكارهم؛ وبأن ماعداها من آراء ومذاهب وأفكار هي من قبيل الأوهام الباطلة والمذاهب الفاسدة، لأن أفكارهم ومذاهبهم وحدها هي الّتي تمثل الحقيقة».[16]

---

[12] – "نظرية المعرفة من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة"– د. عادل السكري– الدار المصرية اللبنانية– (د–ط) 1999– الصفحة: 32

[13] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 33

[14] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة نفسها.

[15] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 33-34

[16] – المرجع نفسه– الصفحة: 34

وعلى النقيض من هؤلاء نجد أصحاب النـــزعة الشكّية.

1/ب – مذهب الشك: Scepticisme

يذهب أصحاب هذا الاتجاه إلى التّشكيك في إمكانية تحصيل المعرفة الصحيحة؛ وتعرّفه بعض الموسوعات على أنه: «تسمية أطلقت على مجموعة من الفلاسفة في الفترة الهيلينية الرومانية، لأنهم شكوا في مقدرة الحواس والعقل في الوصول إلى معرفة طبيعة الأشياء، فكانوا من دعاة تعليق الحكم و الامتناع عن الإثبات».[17]

ولعلي أبيح لنفسي وصفهم بـــ "المعطّلة"؛ لموقفهم في تعطيل الحواس والعقل عن أداء وظائفها وسلب القدرة منهما.

ويعرَّف الشك بوجه عام على أنه نزعة تدفع صاحبها إلى التّأرجح بين الإثبات والنفي، وتضطرّه إلى التوقّف عن الحكم استنادا إلى أنّ كل قضية متكافئة من جانبي السلب والإيجاب، أو تقلبهما بقوة متعادلة فيحصل الامتناع عن إثبات الحقائق أو نفيها.[18]

إن موضوعا كهذا الموضوع سبَّب إنكار الحقائق الحسية وغير الحسية من طرف السفسطائيين في اليونان القديمة، ولهذا قويت لديهم فكرة أن لا حقيقة واقعا.[19]

لقد تتبّع الإغريق: المواضيع الفلسفية المتعلقة باحتمالات الوجود و المعرفة الموضوعية بالبحث؛ فجادل أستاذ البلاغة والخطابة السّفسطائي جورجياس (Gorgias) في القرن الخامس قبل الميلاد (380 ق.م – 485 ق.م) حول حقيقة وجود الأشياء وادّعى أن الأشياء لا توجد في الواقع لأنها قد توجد ولا تُعرَف، وأحيانا تُعرَف ولكن يستحيل نقل المعرفة بها.[20]

وبروتاغوراس (Protagoras) (480 ق.م – 411 ق.م) من جانبه قال باستحالة أن تكون وجهة نظر معيّنة أكثر صحة من وجهة نظر أخرى لأنّ كل وجهة نظر تقف موقفا فريدا من الموضوع وأن الأحكام الصادرة عنها: هي نتاج خبرة فردية خالصة.[21]

---

[17]– "الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي" –د. كميل الحاج – الصفحة 314

[18] –ينظر: "نظرية المعرفة من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة"– د. عادل السكري– الصفحة: 34

[19] – ينظر: "نفحات".http://www.amiralmomenin.net/books/arabic/nafahat1/fehrest.htm

[20]– ينظر: "حاجتنا للمعرفة (نظرية المعرفة الابستمولوجي)" –د. أحمد إبراهيم أحمد–النادي الأدبي– منطقة حائل– الموقع: http://www.adabihail.gov.sa/callus.php

[21] – ينظر: المرجع نفسه – الموقع نفسه.

والذي يتحلّق حوله الشكاك هو الهجوم على الفلسفات الدوجماطيقية الّتي تزعم لنفسها انكشاف الحقيقة؛ وعليه يمكن رصد نوعين من الشك:

*** الشك المذهبي :**

هو أن يتطوّر الشك من مرحلته الفكرية الأوّلية إلى أن يتّخذ صورة المذهب؛ يلغي به الإنسان كل ما حصل لديه من معرفة، وكل ما اتفق من حقائق ينطلق؛ منه لينتهي إليه، ويصبح الشك في هذه الحالة الوسيلة والغاية معا، وهو شك مطلق ممعن في السلبية.[22]

*** الشك المنهجي :**

هو أن يتخذ الإنسان من الشك منهجا في الوصول إلى المعرفة، ويتّسم الشك – ههنا – بصبغة إيجابية ذلك أنّه ينبعث من فاعلية فكرية تقودنا إلى غير ما بدأنا به؛ ممّا يجعله يتميز عن الشك المذهبي – الذي يلقي بالإنسان في حلقة مفرغة وهوّة سحيقة لا يعرف لنفسه خلاصا منها- بفضائل جمّة؛ لذا فإن الشك المنهجي يوصف بأنه شك محمود.[23]

ولعل إدبار أفلاطون عن عالم المحسوسات، وعدم يقينه بأصالة الموجودات الّتي يتضمنها عالم مادي محسوس؛ زائف وناقص؛ هو ضرب من التشكيك في نزاهة الحقيقة المتعلقة بها؛ ومن ثم فإن الحقيقة الثابتة -في تصوّره- مفارقة لهذا العالم؛ يجسدها عالم المثل في صورته المطلقة.[24]

أما ديكارت (René Descartes) 1596-1650؛ فقد جعل شكه بقيمة المعرفة الحسية طريقا أساسيا لبلوغ الحقيقة؛ وامتدّ شكه إلى كل المعارف الموروثة؛ معتبرا الحقيقة من إنشاء العقل نفسه، وهي ما ينتهي إليه الشك، وتتلخّص معايير الحقيقة في البداهة والوضوح والتميز.[25]

ومن الذين ساروا على هدي أفلاطون وديكارت نجد أرسطو وبيكون والغزالي، فكلهم اعتبروا الشك خطوة في طريق البحث عن المعرفة الصحيحة.[26]

وإذا كان البحث في إمكان المعرفة، قد تصدّر الجدالات الفكرية فإن البحث في مصادرها مسألة جوهرية أخرى؛ وضعت الفكر البشري في مواجهة صريحة مع أعقد الإشكالات المعرفية وأكثرها تشعّبا وتباينا، ومن الحكمة إفراد قسم خاص بها؛ كما فعلنا مع القضية الأولى.

---

[22] – ينظر: "نظرية المعرفة من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة"– د. عادل السكري- الصفحة: 34

[23] – ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 35

[24] – ينظر: "الحقيقة (la vérité)"- الموقع: http://www.membreslycos.fr/mimbar/cours/vérite.htm

[25] – ينظر: المرجع نفسه- الموقع نفسه.

[26] – ينظر: "المعرفة في الفكر الغربي"- الموقع: http://www.islamonline.net/iol-arabic/dowalia/mafaheem-6.asp

ثانيا- البحث في مصادر المعرفة:

إنّ هذا المبحث – في رأيي – بدأ يرمي بصيحاته المتعالية في الوقت الذي تم فيه حسم المسألة الأولى وإخماد صوت الشُكّاك فالإيمان بإمكان الحقيقة صار أمرا مسلما به، و لم يبق إلا النظر في الوسائل أو الأدوات الأكيدة الّتي نغوص بها نحو استخلاص الحقائق الموضوعية؛ أي احتواء المنابع الّتي تتكشف لنا منها هذه المعارف، و من هنا كان البحث في مصادر المعرفة؛ بحثا في الطرق الموصلة إليها؛ مع محاولة الإجابة عن التساؤلات المطروحة: «هل يدرك الإنسان الموضوعات سواء الظاهرية أو الّتي تخفى عن الظاهر؛ بالحواس أو بالعقل أم بالحدس؟».[27]

وإذا كان البحث في إمكان المعرفة يركز على المعرفة من حيث وجودها؛ فإن مسألة مصادرها تختص بالبحث في منابع معارفنا؛ وفي وسائلنا وأدواتنا إليها؛ وهل هي ترجع إلى مصدر واحد نهائي؛ أم أنها متعددة الأصول؟

ويعدّ الناقد كارل بوبر؛ أبرز الباحثين الذين أسهموا في إثارة جانب منابع العلم، وبذل في سبيل ذلك جهودا مشكورة، وفي مقالتــه النيّــرة: "حول منابع العلم والجهل" حاول تتبع أصول المشكلة الّتي أرجعها إلى الخلاف التقليدي بين بريطانيا وأوروبا، أي إلى الخلاف الفلسفي بين التجريبية الكلاسيكية عند باكون (F.Bacom) 1561–1621؛ ولوك (John Loke)؛ وبركلي (Berkly)؛ وهيوم (David-hume)؛ ومل (J.S.Mil)؛ من جهة،وبين العقلانية الكلاسيكية عند ديكارت وسبينوزا وليبنز (Leibniz)؛ وفي هذا الخلاف تصر المدرسة البريطانية؛ على أن الملاحظة هي المنبع الوحيد للمعرفة؛ بينما ترى المدرسة الأوروبية أن المنبع هو الحدس العقلي بالأفكار الواضحة ، و لم تعد الفلسفة التجريبية قاصرة على بريطانيا بل اجتاحت أمريكا ووصلت إلى القارة الأوروبية عن طريق المناهج العلمية.[28]

وإذا تجاوزنا الخلاف المنهجي بين المدرستين فإن أعظم إنجاز ولّدته مدرسة العلم الحديــث – على تباين مناهجها – هو قدرتها على أن تجمع بين فكرتين متباينتين؛ كالجمع بين باكون وديكارت إنْ لم يكن في المنهج؛ ففي الإيمان الراسخ بأن كل إنسان يملك في نفسه منابع المعرفة سواء عن طريق حواسه الّتي يلاحظ بها الطبيعة (منهج باكون)؛ أو بقوّة الحدس العقلي التي

---

[27]- "نظرية المعرفة من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة"- د. عادل السكري- الصفحة: 32

[28]- ينظر: "النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم" – محي الدين صبحي- الدار العربية للكتاب- الجماهيرية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى- (د.ط)- (1988)- الصفحة: 17-18

يستعملها ليفرّق بين الحقيقة والزيف؛ دونما رجوع إلى تعاليم مسبقة تفرض عليه؛ أو إلى أي فكرة لا يقبلها العقل بشكل عفوي (منهج ديكارت).[29]

ولعلني أفرغ بعد هذه المقدمة التاريخية إلى النظر في مسألة مصادر المعرفة؛ نظرة مركزة على نقاط الخلاف الجوهرية بين المذاهب؛ في التصورات الفلسفية والعلمية والمنهجية؛ والّتي أدّت إلى بروز مذاهب فلسفية عديدة منها:

2/أ – المذهب العقلي: (Rationalisme)

يتّفق العقليون على أنّ العقل قوة فطرية في الناس جميعا؛ ونستطيع بالاستدلال أن نتوصل إلى معرفة حقيقية عن طبيعة العالم دون اللجوء إلى أي مقدمات تجريبية.

ويطعن العقليون في المعرفة الّتي نحصّلها بواسطة الحواس؛ كونها مضلّلة و موهمة؛ إذ أنّ ما تظهرنا عليه الحواس ليس إلا مظاهر الأشياء فحسب، ولا تطلعنا على حقيقتها، فالعقل أساس الحواس وموجّه الإدراك الحسي وهو المصدر الوحيد للمعرفة.[30]

ولعل أفلاطون أقوى من مثّل هذا المذهب – تصوّرا وحججا – ففي رأيه أنّ الأشياء الّتي نشاهد أو نلمس؛ ليست إلاّ نسخا منقوصة من النماذج الكاملة الّتي ندرسها في الرياضيات والفلسفة؛ وبناء على ذلك فإن البحث العقلي المجرد فقط هو الذي يقودنا لمعرفة أصلية حقيقية، وأنّ اعتمادنا على الإدراك الحسي في الحصول على المعرفة؛ يشوّش وجهات نظرنا؛ ويجعلها غير مستقرة؛ وخلص إلى أنّ التأمل الفلسفي في عالم الأشكال غير المرئية؛ هو أرقى أهداف الحياة الإنسانية.[31]

وقد سار فلاسفة المذهب العقلي في العصر الحديث؛ على خطا أفلاطون في الاهتمام البالغ بعلم الرياضيات؛ وفي استخدامهم المنهج الرياضي؛ وعلى رأسهم رائد الفلسفة العقلية الحديثة الفيلسوف الفرنسي "ديكارت"؛ ثم تبعه اسبينوزا (Baruch - Spinoza)؛ وليبنـــز (Gottfried

---

[29] – ينظر: "النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم" – محي الدين صبحي– الصفحة: 19

[30] – ينظر: "نظرية المعرفة من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة"– د. عادل السكري– الصفحة: 45

[31] – ينظر: "حاجتنا للمعرفة (نظرية المعرفة الابستمولوجي)"– د. أحمد إبراهيم أحمد– الموقع: http://www.adabihail.gov.sa/callus.php

Wilhelm – Leibniz)؛[32] وتحددت وجهة نظره في أنّ مصدر المعرفة والاختبار الأساسي لها؛ هو الاستدلال العقلي المعتمد على مبادئ الاستنتاج الذاتي، أو البديهيات (Axiomes).[33]

يقول ديكارت في هدم أصول النظرية الحسية: «لا نستطيع الوثوق بالمفاهيم التي وصلتنا من خارج؛ بواسطة الحواس الخمسة بأن لها مصداقا خارجيا أم لا، وإن كان لها مصداقا فلا يقين لنا بتطابقه مع الواقع».[34]

وتحفُّظ ديكارت بشأن المعطيات الحسية؛ لا يُفهم من وراءه إنكارَه للمحسوسات إجمالا؛ فهو لا ينكرها لكنه يهبها قيمة علمية دنيا؛ فالثقة بما تقدمه لنا الحواس قبل توثيق العقل لها؛ تبقى مصدر شك وخداع؛[35] وما المحسوسات إلاّ وسيلة ارتباط بين جسم الإنسان والخارج؛ ومن ثمّ فإنه يقدّم المفاهيم النظرية وحدها على أنها أساس العلم الواقعي.[36]

2/ب – المذهب الحسي – التجريبي: (Empiricism)

إذا كان أفلاطون يقف في نظرية المعرفة إلى جانب الحقيقة التي يقدمها العقل؛ فإنّ أرسطو – وإن لم يُقْص العقل – فإنه يجعل للحواس دورا أساسيا في المعرفة؛ ذلك أنه قسّمها إلى حواس ظاهرة وباطنة؛ وجمَع بين عملها وعمل العقل؛ وقد ذهب بعيدا حين شدّد على أنه لا يمكن التعلم أو الفهم من غير الإحساس؛ وأنّ المحروم من حاسة ما؛ هو محروم من المعارف المتعلقة بها.

وفي النظرية الأرسطية لا يصبح العقل شرطا للمعرفة الحسية؛ وإنما المعرفة العقلية هي التي تصبح مشروطة بقوى الحواس؛ ومن ههنا فقد جعل عمل العقل قائما على القوى المتخيلة من القوى الحاسة.[37]

وفلسفة أرسطو تقسّم كل شيء في هذا العالم إلى جوهر (ماهية) وصورة؛ والجوهر هو الحقيقة الثابتة التي على المفكر أن يصل إليها ويدركها في شكلها المطلق؛ ويتم ذلك من خلال

---

[32]– ينظر: "نظرية المعرفة من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة"– د. عادل السكري– الصفحة: 47

[33] – ينظر: "حاجتنا للمعرفة (نظرية المعرفة الابستمولوجي)"–د. أحمد إبراهيم أحمد– الموقع: http://www.adabihail.gov.sa/callus.php

[34] – "نفحات"– الموقع: http://www.amiralmomenin.net/books/arabic/nafahat1/fehrest.htm.

[35] – ينظر: "دور الحواس في عملية المعرفة ومجالها وخصائصها وتقييمها"– د. راجح الكردي– الموقع: http://www.balagh.com/mosoa/falsafh/falsf1.htm

[36] – ينظر: "نفحات"– الموقع السابق.

[37] – ينظر: "دور الحواس في عملية المعرفة ومجالها وخصائصها وتقييمها"– د. راجح الكردي– الموقع السابق.

التمثل للصور؛ فمعرفة الصور تساعد على معرفة الجوهر لأن الحس هو الطريق إلى المجرّد والمعقول.[38]

أمّا الإحساس عند الأبيقوريين؛ فيمثّل أصل المعرفة وطريقها الوحيد؛ والإحساسات تمنحنا صورة صادقة للأشياء أي صورة مطابقة لواقعها؛ والأبيقوريون يحمّلون العقل مسؤولية خطأ الحواس؛ طالما أنّ الخطأ لا يقع في الإدراك الحسي نفسه؛ بل في الحكم الذي يضيفه العقل إلى الإدراك.[39]

ومن الاتجاهات الحسية المبالغ فيها؛ ما نجده عند كوندياك؛ فهو يقصره على الإحساس الظاهري؛ ويستغني عن التفكير – تمام الاستغناء – مصدرا للمعرفة؛ فأي إحساس ظاهري يعدّ كافيا لتوليد جميع القوى النفسية كالشعور ثم الانتباه؛ ومع إحساس آخر تحدث الذاكرة؛ وبتوجيه الانتباه إلى الإحساس الحاضر والإحساس الماضي تنشأ المضاهاة (المقارنة)؛ وبإدراك المقارنة- مشابهة ومفارقة- يتكوّن الحكم وبتكرار المضاهاة والحكم يتكون الاستدلال؛ فعمليات العقل ليست إلا إحساسا خارجيا بدأ –أصلا- بأول إحساس.

أما هيوم (Hume) فيرى أن الأفكار، ليست إلا صورا باهتة للانطباعات الحسية القادمة من الحواس؛ وهو موقف عرضه فيما يشبه قلبا للفكرة الأفلاطونية عن العالم الحسي بالنسبة إلى عالم المثل؛ والتي يقول فيها: «بأنّ العالم الطبيعي ما هو إلاّ صورة باهتة لعالم المثل؛ وأنّ دور الحواس لا يعدو أن يكون مذكرا للنفس لتعود إلى عالمها الأزلي الكامن فيها؛ والذي نسيته بسبب حلولها في البدن».[40]

إنّه مذهب يشيد بالحواس طريقا في تلمّس الحقيقة؛ ويعتبرها المنبع الوحيد والسبيل الرئيسي إلى المعرفة؛ ويصوّر العقل خاضعا للحواس؛ وإذا كان المذهب الحسي يضع العقل موضع التبعية؛ فإنّ نشاطه يصبح متوقّفا على ما تقدمه له هذه الحواس الخارجية – ليس أكثر –.[41]

---

[38] – ينظر: "الحقيقة (La vérité)"- الموقع: http://www.membreslycos.fr/mimbar/cours/vérite.htm

[39]– ينظر: "دور الحواس في عملية المعرفة و مجالها وخصائصها وتقييمها"- د. راجح الكردي- الموقع: http://www.balagh.com/mosoa/falsafh/falsf1.htm

[40]– المرجع نفسه– الموقع نفسه.

[41] – ينظر: "نظرية المعرفة من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة"- د. عادل السكري- الصفحة: 50

إنّ المذهب الحسي لا يعطي للعقل أزيد من فرصة أن يكون حاسة من الحواس؛ وهو لا يظفر سوى بدور أن يصير مُسْتَقْبِلاً.[42]

وتعويل الحسيين على الدور الحسي؛ جعلهم يهتمون بالعلوم الطبيعية الّتي تعتمد على التجربة.[43]

والتّجريبيون – من جانبهم – يؤكّدون على كون التجربة أو الخبرة الحسية؛ هي مصدر المعرفة، وأنكروا وجود معارف أو مبادئ عقلية مسبقة؛ ولقد جاء على رأس التجريبين جون لوك؛ والأفكار العقلية – بالنسب إليه – ليست في نهاية الأمر إلاّ صورة من التجربة.[44]

إنّ الذي ساعد على دفع المذهب الحسي؛ هو ذلك التقدم والتطـوّر السريع للعلـوم الطبيعية –كما أشرنا إليه– الذي حلّ كثيرا من ألغاز العلم وأسراره؛ من خلال اعتماد التجربة الحسية في مجال المعرفة وإلغاء بقية الطرق.[45]

وإذا كان العقليون يتّخذون الاستدلال العقلي أداة منهجية لهم؛ فإنّ فرانسيس باكون قد أرسى قواعد جديدة للمنهج العلمي؛ أبرزها سلسلة قواعـد المنطـق الاستقرائـي (Inductive - logique) كقاعدة لتوليد المعرفة لم يسبقه إليها أحد من قبل؛ ويعدّ باكون – بهذا الإنجاز – المؤسّس الأول لعصر علمي جديد.[46]

إنّ الماديّين – كشركاء لهذا المذهب – ومن جملتهم أتباع المذهب الديالكتيكي؛ قد صاغوا نظريتهم المتّصلة بمصدرية المعرفة في قولهم: «إذا انقطعت جميع قنوات التأثير الخارجي عن حسّنا؛ فهذا يعني أنّنا سوف لا نعرف شيئا؛ وسيعجز الذهن عن جميع نشاطاته، وتبقى معرفة الواقعيات أمرا محالا، وعلى هذا المبدأ يصبح الحس منشأ المعرفة، ومبنى أحكامنا اتجاه أيّ مسألة، إنّه ينبغي القول بمصدرية الحس، فالحس منبع المعرفة بل منبعها الوحيد».[47]

ومـن أشرس النظريات المادية تطرّفـا؛ نلفي النظرية المادية الآليـة، ويعدّ لامتري (1709-1751) (جوليان أوفروي دي لا متري- طبيب وفيلسوف مادي فرنسي) أشهر ممثّليها؛

---

[42]- ينظر: "دور الحواس في عملية المعرفة ومعالجتها وخصائصها وتقييمها"- د. راجح الكردي- الموقع: http://www.balagh.com/mosoa/falsafh/falsf1.htm

[43]- ينظر: "نظرية المعرفة من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة"- د. عادل السكري- الصفحة: 50

[44]- ينظر: "دور الحواس في عملية المعرفة ومجالها وخصائصها وتقييمها"- د. راجح الكردي- الموقع السابق.

[45]- ينظر: "نفحات" – الموقع: http://www.amiralmomenin.net/books/arabic/nafahat1/fehrest.htm

[46]- ينظر: "حاجتنا إلى نظرية المعرفة الابستمولوجي"- د. أحمد إبراهيم أحمد- الموقع: http://www.adabihail.gov.sa/callus.php

[47]- "نفحات"- الموقع السابق.

وقد كتب في مؤلفه "الإنسان – الآلة": «إنّ طبيعة الحركة كطبيعة المادة مجهولة منا»؛ وكتب في مقالته "الروح": «مع أنّنا لا نملك أي فكرة عن ماهية المادة؛ لا نستطيع أن نضمن بموافقتها على الخواص الّتي تكشفها حواسنا فيها».[48]

ويشرح جورج بليخانوف قول لا متري؛ بأن ماهية المادة تبقى مجهولة عنده، فكل ما يعرفه عنها بعض خواص كشفت له عنها الحواس.

وقد أوصلته ماديته المسعورة إلى أن يعدّ الفكر ما هو إلاّ نتيجة التعضية، أي أنّه عبارة عن جملة من الوظائف المخّية؛ ومواد الوعي هي منتجات نشاط الدماغ؛ تتضمنها فيزيولوجيا الجهاز العصبي.[49]

وما يترتّب عن المذهب الحسي – عموما – اعتداده بالحس؛ فالعلم ثمرة الحواس فقط؛ أمّا المسائل الفلسفية الأولية الّتي هي نظرية وعقلية محضة؛ فإذا كانت هي نفسها تغيب عن متناول الحس؛ فإنّ إدراك الإنسان لها يغيب بالضرورة؛ فلا يستطيع إثباتها أو نفيها.[50]

ومثلما قام العقليون بهدم النظرية الحسية؛ أعمل التجريبيون معاولهم في أصول النظرية العقلية؛ وحصروا وظيفة العقل – آليا – في صياغة القواعد الكلية من الحوادث الجزئية؛ أمّا نشاطه فلا يخرج عن عملية ميكانيكية – لا غير – تتحدّد في "تحليل" أو "تركيب" الإدراكات الحسية؛ الّتي هي شبيهة المواد الخام؛ ومن تينك العمليتين نحصل على المفاهيم الكلية الّتي يستفاد منها في المنطق والاستدلال.

ومن هذا المفهوم؛ فإنّ الحقيقة الّتي يلوّح بها هؤلاء؛ تتمثّل في أنّ جميع الإدراكات العقلية حصلت بواسطة الحواس؛ وهذا ما لخّصه جون لوك – في ما يشبه القاعدة – حينما قال: «لا شيء في العقل لم يوجد قبله في الحس»؛ ويُصْغِر الحسيون من شأن العقل؛ أو على الأقل ينزلونه من مرتبة القداسة الّتي خوّلتها له النظرية العقلية؛ فما الذهن إلاّ كاللّوحة البيضاء في بدايته؛ ثم ينقش عليها – فيما بعد – بواسطة الحواس؛ وليس للعقل من وظيفة فوق "التجريد"؛ و"التعميم" أو "التحليل" و "التركيب" لمدركات الحواس...[51]

---

[48]– "المادية والمثالية في الفلسفة"– جورج بليخانوف– تعريب:د. جورج طرابيشي– دار الطليعة– بيروت– ط(1)– 1982 – الصفحة: 09

[49]– ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 09- إلى 11

[50]– ينظر: "نفحات"– الموقع:http://www.amiralmomenin.net/books/arabic/nafahat1/fehrest.htm

[51] – ينظر: المرجع نفسه– الموقع نفسه.

وإذا كان العقليون استندوا على أخطاء الحواس؛ فذكروا أعدادا لا تحصى من أخطاء حاسة البصر؛ الّتي تعتبر أهم حاسة يعتمد عليها الإنسان وأوسعها جميعا، فإنّ الحسيين — من جانبهم — يستندون على أخطاء العقل النظري، والاختلاف الفاحش بين العلماء العقليين في المسائل العقلية؛ سبيلا إلى فضح مثالبهم والتّشهير بعيوبهم، ومن ثم تعزيز المذهب الذي ينافحون عنه.[52]

وحقيقة الأمر أنّ كل فريق أحصى على الآخر سقطاته وأجهد نفسه في تتبّعها؛ لتخطيء الخصم وتعضيد الموقف الذي ينتمي إليه؛ دونما تصحيح أو تهذيب لما كان يشوب نظرياتهما من شوائب؛ ولعلها نقيصة تحسب عليهما؛ إذ لا مطلقية؛ لا للعقل ولا للحواس في مسألة مصدرية المعرفة؛ كونهما يجنحان إلى النسبية.

أمّا ثالث المذاهب؛ فأشبه ما يكون بردّ فعل على النّزعة المادية والاتجاه العلمي اللّذين شاعا في أوروبا خلال القرن التاسع عشر؛ حتى أوشكا أن يطغيا على كل تفكير روحي ألا وهو:

2/جـ — المذهب الحدسي: (Instuitionism)

الحدس هو الإدراك المباشر للواقع، أو الفهم الفوري للحقيقة، ويشير في نظرية المعرفة إلى إلحاق المعرفة في صورها المختلفة بالحدس، ويقوم الحدس على الشعور المباشر؛ الذي لا يرجع إلى أيّ وسائط، ودونما تفكير عقلي أو استدلال منطقي.[53]

وإذا كـــان المذهب الحدسي يتوافق مع الفلسفة الروحية؛ فإنّ برغسون (Bergson)؛ 1859-1941 — أفضل من مثّل هذا المذهب — أكّد وجود ملكة أخرى للمعرفة وهي من قبيل التجربة الوجدانية سمّاها الحدس.

وتوجد هذه الطاقة الروحية بمعنى مستقل عن المادة، وممّا جاء به أنّ إدراك الحياة مطلب فوق — عقلي؛ فالحدس هو الأداة الصالحة للغوص في باطن الوجود.[54]

وفي نظرية برغسون المعرفية؛ نلفي تعارضا صريحا بين "العقل" واختصاصه المعرفة العلمية للعالم الخارجي؛ وبين "الحدس" واختصاصه المعرفة الداخلية للوعي الذاتي؛ وقد شقّ برغسون هذا التقسيم؛ على أساس المجال والموضوع والمنهج.

---

[52] – ينظر: "نفحات"– الموقع: http://www.amiralmomenin.net/books/arabic/nafahat1/fehrest.htm

[53] – ينظر: "نظرية المعرفة من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة"– د. عادل السكري– الصفحة: 53

[54] – ينظر: "محاضرات في تطوّر الأدب الأوروبي ونشأة مذاهبه واتجاهاته الفنية"–د. حسام الخطيب– الصفحة: 173-174

فإذا كان مجال العقل هو العلم وموضوعه: المادة والكمّ والمكان؛ ومنهجه: التحليل والتصنيف؛ فإنّ مجال الحدس هو: الحياة وموضوعه: الروح والكيف والزمان؛ ومنهجه: التعاطف والوجدان.[55]

إنّ الحدس عند برغسون هو تعاطف عقلي ينقلنا إلى باطن الشيء؛ ويجعلنا نتّحد بصفاته المفردة الّتي لا يمكن التعبير عنها بالألفاظ.[56]

وقد اتّخذ الحدس على يديّ برغسون مكانة رفيعة؛ وأصبح يشير إلى معرفة عُليا مقدَّسة تدرك المطلق؛ وتفوق المعرفة العقلية المنطقية.

وكان من مبالغة برغسون في فكرته عن الحدس؛ أن جرّ عليه نقدا لاذعا؛ ذلك أنّه لا قيمة للمعرفة الحدسية حتّى يثبت العقل أو الواقع الحسي صدقها؛ فيحكم العقل — حينئذ- بأنّها معرفة صحيحة مصدرها الحدس.[57]

ومن الانتقادات الموجّهة إليه؛ اعتباره الحدس عقلا أسمى؛ بينما هو معرَّض للخطأ والصواب شأنه في ذلك شأن الحواس؛ فكيف يكون الأداة الصالحة للنّفاذ إلى باطن الوجود؟[58]

ويبدو أنّ وضْع الثقة الكاملة في الحدس أمر لا يبتعد عن مجازفة ومكابرة؛ لكونه لا يصدق دائما.

وما يميّز فلسفة برغسون الحدسية؛ أنّها جاءت شاملة الجوانب؛ فهي نظرية في العلم والوجود والأخلاق؛ فما كان لنظرية تزعم لنفسها الصفة الروحية دون أن تَعْرض للأخلاق والدين.[59]

وإذا كان البحث في مصدر المعرفة تناول أساليب إدراكنا؛ سواء ما تعلّق منها بظاهر الحس؛ أو باشتقاقات العقل؛ أو بإلماحات الحدس؛ فإنّ البحث في طبيعة المعرفة يصوغ هذه الأساليب — أيّا كان منبعها — في صورتي: المثالية أو الواقعية؛ وهذا موضوع المبحث الثالث.

---

[55] - ينظر: "نظرية المعرفة من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة"- د. عادل السكري- الصفحة: 54

[56] - ينظر: "الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي" —د. كميل الحاج — الصفحة: 457

[57] - ينظر: "مبادئ في نظرية الشعر والجمال"-د. أبو عبد الرحمن ابن عقيل الظاهري-الموقع: www.adabihail.gov.sa/book02_05.htm

[58]- ينظر: "نظرية المعرفة من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة"- د. عادل السكري- الصفحة: 174

[59]- ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 55

ثالثا – البحث في طبيعة المعرفة:

إنّ البحث في طبيعة المعرفة؛ على قدر كبير من الحساسية والحيوية؛ ذلك أنّه يتعلّق بمذهبين عامين لا يقتصران على الفلسفة أو الابستملوجيا؛ لكنهما يتوسّعان ليشملا نزعة الإنسان في الحياة وفكرته عن الوجود؛ ورؤيته له من زاويتي: المثالية أو الواقعية.

والسؤال الذي يطرحه هذا المبحث: «هل المعرفة في النهاية ذات طبيعة مثالية؛ يرتبط فيها وجود المعرفة بوجود العارف، أم أنّها ذات طبيعة واقعية؛ تستقل فيها المعرفة عن العارف؟»[60]

3/أ – المذهب المثالي: (Idéalisme)

وتعّرفه بعض الموسوعات المتخصّصة؛ على أنّه: «فلسفة ظهرت في القرن الثامن عشر كمقابل للمادية؛ واستخدمها لايبنـــز بمعنى اللاّمادية؛ وديدرو بمعنى الأفكارية؛ وقال عن المثاليين: إنهم الذين يردّون الوجود إلى أفكارنا عنه؛ ولذا سمّي المثاليون بالأنانيين أو "الأَنَا وَحْدِيِّين»؛ ووصف باركلي المثالية بأنها المذهب الذي يقول: «إنّ الرّوحي اللاّمادي هو الأوّلي؛ وأنّ المادّي هـــو الثانوي».[61]

فالخاصية الّتي تَطْبَع المثالية – بوجه عام – أنّها تردّ الوجود إلى الفكرة؛ وأنّ الأشياء الطبيعية لا يمكن أن يكون لها وجود بمعزل عن ذهن يعيها، والفلسفة المثالية؛ تقدّم الفكر على الواقع، وتجعله مستقلا عنه.[62]

ولما كانت المثالية تُشيد بعالم الفكر؛ فإنّها نظرت إلى العالم الطبيعي نظرة سلبية استعلائية؛ واعتبرته صورة ناقصة؛ مشوّهة لحقيقة الأشياء وغير كاملة، لأنه يحذف القيم ويتجنّب الذات؛ وَوَضُحَ لديها أنّ الفهم الصحيح لطبيعة الواقع وحقيقته؛ لا نتلقاه من مخابر العلـــوم الفيزيائيـــة؛ بما فيها من اهتمام بالمادة والحركة والقوة؛ وإنّما يكون بالإقبال على الفكر والعقل؛ والالتحام مع القيم الروحية لدى الجنس البشري والالتزام بها.[63]

وتتقمّص المثالية صُوَرًا شتّ من بينها:

---

[60] – "نظرية المعرفة من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة"– د. عادل السكري– الصفحة: 58

[61] – "المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة"– د. عبد المنعم الحفني – الصفحة: 749

[62] – ينظر: "نظرية المعرفة من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة"– د. عادل السكري– الصفحة: 58

[63] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 59

* **المثالية المفارقة عند أفلاطون** (427 ق.م – 347 ق.م) حيث الموجودات الحقيقية تتموضع في عالم مفارق للواقع هو عالم المعقولات؛ وهذه المثل هي الأصل بالنسبة للعالم ونموذج الأشياء الحسية؛ أمّا إدراكنا لها فيكون بواسطة الجدل الصاعد؛ أي من خلال ذلك المجهود الفكري الذي ينتقل بنا من الأدنى إلى الأعلى؛ من الحسي إلى المجرّد.[64]

* **المثالية الذاتية عند باركلي** (1685-1753):

تختلف عن مثالية أفلاطون في عدم اعتبار العالم الموضوعي مستقلا عن نشاط الإنسان الإدراكي؛ وعن وسائله في الإدراك.

وإذا كان أفلاطون يفصل بين العالم المادي وبين الإدراك؛ فإنّ باركلي يربط بينهما.[65]

* **المثالية النقدية عن كانط** (1724-1804):

يقال عنها إنّها منهج أكثر منها فلسفة؛ ترى أنّ الشيء يستنبط من الفكرة؛ وتقابل القطْعية الّتي تستنبط الفكرة من الشيء.[66]

ويقوم منهج كانط على ضرورة إعمال النظر في العقل؛ لمعرفة حدوده وتحديد قدراته؛ قبل الوثوق به والاعتماد عليه واستخدامه في تحصيل المعرفة.[67]

وتحسب هذه الخطوة من حسنات المنهج الكانطي؛ في مقابل العقلانية المتطرفة؛ وما تفضل به عقلانية كانط عن غيرها؛ أنّها نقدية فاحصة؛ سواء لصورة المعرفة التي يقدّمها العقل أو لمادّة المعرفة الّتي تقدّمها التجربة.

ويوصَف مذهب كانط على أنّه المذهب الذي حاول التوفيق بين المذهبين: العقلي والتجريبي.

* **المثالية المطلقة عند هيغل** (1770-1831):

مثاليته في جوهرها؛ تستبدل العقل الإنساني الشخصي –كمحور للموجود ومصدره الأول– بالروح المطلقة. وتعني عنده العقل الكلي؛ فإذا كان هذا العقل يقع على موضوع

---

[64] – ينظر: "نظرية المعرفة من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة"– د. عادل السكري– الصفحة: 59

[65] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 60

[66] – ينظر: "المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة"– د. عبد المنعم الحفني – الصفحة: 741

[67] – ينظر: "نظرية المعرفة من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة"– د. عادل السكري– الصفحة: 61

حسي؛ سمي إدراكا حسيا؛ وإذا انصبّ على عمل فني كان تخيّلا؛ وأمّا أرقى ضروب النشاط العقلي؛ فهو الذي يصير فيه العقل – نفسه – الذات والموضوع في آن واحد.[68]

فإذا كانت هذه المذاهب تكوّن آراء المثاليين وتصوراتهم عن طبيعة المعرفة؛ ففيم تتمثّل الأطروحات الفلسفية الّتي عارض بها الواقعيون مواقف المثاليين ؟

3/ب – المذهب الواقعي: (Réalisme)

وهو مذهب ينكر إرجاع الوجود إلى الفكر، ويرى أنّ للكون وجودا مستقلا لا ينحصر في الإدراك، وأنّ الأشياء المادية توجد مستقلة عن الخبرة الإنسانية.

ويشدّد المذهب الواقعي على رفض الاعتقاد بحصول عالم آخر غير العالم الطبيعي؛ وأنّ الكون لا يرتد في وجوده إلى شيء خارج عنه؛ فهو لا يكشف عن حقيقته إلاّ في حدود التجربة البشرية؛ الّتي تحدث في اللحظة الحاضرة والمكان الحالي.[69]

وفي الوقت الذي يُعْلي فيه المذهب الواقعي الأسس الّتي يقوم عليها؛ فإنّه ما فتئ يعبث بالمقولات النظرية للمذهب المثالي؛ ويقلبها رأسا على عقب.

ويتّخذ المذهب الواقعي أشكالا متعددة منها:

*** الواقعية الساذجة: (Native - réalisme)**

أكثر من يأخذ بها؛ عامّة الناس في نظرتهم إلى العالم نظرة مادية تلقائية، دونما فحص أو تمحيص؛ و تتّسم بالسطحية؛ كما تردّ الأشياء كلها إلى العالم الخارجي؛ في صورة مستقلة عن الوعي الإنساني.[70]

ولعلّ ما يضعف هذا الشكل من الواقعية؛ هو افتقارها الشديد إلى التقييم العقلي للأشياء، وممّا يضيّق من أفقها ويضاعف قصر نظرها؛ هو تسليمها بالمادة وحدها؛ كجوهر حقيقي، تفسَّر به جميع ظواهر الحياة وجميع أحوال النفس.[71]

*** الواقعية الجديدة: (Néo- réalisme)**

---

[68]– ينظر: "نظرية المعرفة من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة"– د. عادل السكري– الصفحة: 63

[69]– ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 64

[70] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 54

[71]– ينظر: "مبادئ في نظرية الشعر والجمال"–د. أبو عبد الرحمن ابن عقيل الظاهري–الموقع: www.adabihail.gov.sa/book02_05.htm

تنظر إلى المعرفة على أنّها واقعة طبيعية كغيرها من الوقائع، وهي تُـــؤْثر التفصيل والتحليل على البناء والتركيب، وتهتم بالعلم وتلتزم بالوقائع، ولا تتجاوز حدود التجربة.[72]

*** الواقعية النقدية: (Criticisme - Réalisme)**

تشبه المثالية النقدية في مبدئها العلمي، من جهة أنّها لا تتقبّل العالم الخارجي كما هو، بل تقبله على شيء من الفحص والنقد؛ اعتمادا على القوانين العلمية المبنية على ملاحظة العالم الموضوعي.[73]

والملاحظ أنّني لم أتبيّن من هذا العرض الشامل سوى الضبط التعريفي للمذاهب الفلسفية والعلمية الّتي تستوجبها الإشكالية.

وإذ نطرح طبيعة المعرفة – انطولوجيا – فإننا نتساءل: هل إدراك عناصر المعرفة ذاتي الوجود؛ ترتبط فيها المعرفة بوجود العارف؛ كما تشرحها وجهة نظر المثاليين العقلانيين؟ أم هل أنها تعدّ نتاجا للخبرة الحسية ، تستقل فيها الأفكار عن الأشياء الّتي تعبّر عنها من رؤية واقعية تجريبية؟

الحقيقة أنّه إذا كان "باكون" – الذي أشرنا إليه – قد أسّس لعصر علمي جديد، فلأنه قفز فوق مقولة العقلانيين في أنّ إدراك المعرفة ذاتي الوجود؛ وهاجم وجهة نظرهم هذه؛ معتبرا أنّ عناصر المعرفة هي نتاج الخبرة الحسية؛ وتأخذ شكلين:

*** الشكل الأول:** لإنتاج المعرفة يقع خارج الذّات؛ نتيجة الخبرة بالبيئة المحيطة الّتي تترك عناصرها وأثرها الحسي على العقل.

*** الشكل الثاني:** لإنتاج المعرفة داخل الذات؛ تنتج عن خبرة ذاتية تتركها الحواس على العقل أثناء أداء وظائفه.

وبيّن أن المعرفة البشرية بالأشياء الفيزيقية المحيطة بالإنسان؛ عرضة لخطأ الحواس، مستخلصا عجز الإنسان عن إدراك المعرفة المطلقة الأكيدة بالعالم الفيزيقي.[74]

---

[72]– ينظر: "نظرية المعرفة من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة"– د. عادل السكري– الصفحة: 65

[73]– ينظر: المرجع نفسه– الصفحة نفسها.

[74]– ينظر: "حاجتنا للمعرفة (نظرية المعرفة الابستمولوجي)"– د. أحمد إبراهيم أحمد– الموقع: http://www.adabihail.gov.sa/callus.php

وإذا كان "جون لوك" – في هذا الشأن – يقول بانفصال الأفكار عن الأشياء الّتي تعبر عنها، فإنّ "بركلي" وقف من فلسفة "لوك" موقف الآخذ والمؤاخذ، فهو إنْ وافقه على أنّ المعرفة نتاج الأفكار؛ فقد أنكر عليه اعتقاده بانفصالها عن الأشياء الّتي تعبّـــر عنها.[75]

أمّا "دافيد هيوم" فيعدّ من التجريبين الامبيرقيين، لكنه يرفض وجهة نظر "بركلي"؛ وقدّم مفهومه عن كينونة الأشياء بالاعتماد على السببية الّتي تعني ارتباط النتائج بمقدماتها أو أسبابها؛ وأنّ المعرفة الأكيدة بكينونة الأشياء المتوقّعَة مستقبلا غير ممكنة؛ إذ لا توجد علاقة منطقية بين أيّ سبب معلوم لما سيحدث مستقبلا ونتائجه المحتملة؛ لذلك فقد لا تظل القوانين العلمية بالقدر ذاته من الصحة والموثوقية بمرور الزمن؛ وأحدث هذا الاستنتاج ثورة أثّرت تأثيرا بالغا على الفلسفة.[76]

ووسط هذه المعضلة الابستملوجية حاول الفيلسوف الألماني "إيمانويل كانط" الخروج من المأزق الذي صنعه "جون لوك"؛ وعمّقه "هيوم"؛ من خلال أطروحته النقدية معتبرا الحقيقة بناء عقليا؛ يتمّ بتضافر العقل والحواس؛ فالحواس تمدّ العقل بمادة المعرفة، والعقل يوظّف مقولاته القبلية لإعطاء هذه المادة صورا ابستملوجية (معرفية)؛ ومن ههنا فالمعرفة – في طبيعتها – تفاعل ديالكتيكي بين معطيات التجربة والمفاهيم العقلية؛ ومهما بلغت درجـــة معرفتنا فإنّها ستظـــل نسبية – في نظر كانط – ما دمنا نجهل حقيقة النومين والأمور الميتافيزيقية.[77]

وفي القرن التاسع عشر؛ أعاد الفيلسوف الألماني "هيغل" بعث المذهب العقلاني مرة أخرى؛ وتحدّدت وجهة نظره في أنّ المعرفة الأكيدة بالموجودات؛ يمكن الوصول إليها بتفاعل التفكير والطبيعة مع التاريخ.[78]

وشهدت نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تأسيس المدرسة البرجماتية الأمريكية على أيدي الفلاسفة الأمريكيين "تشارلز ساندرز بيرس" (Charles – Sanders - Peirce)؛ و"وليام جيمس" (William - James)؛ و"جون ديوي" (John - Dewey)؛ وأكّدوا أن المعرفة أداة للفعل؛ وأنّ كافّة المعتقدات تتحدّد قيمتها بالفائدة التي تتحقق منها، وتلك هي القواعد التي تحكم اكتساب الخبرات.

---

[75]– ينظر: "حاجتنا للمعرفة (نظرية المعرفة الابستمولوجي)"– د. أحمد إبراهيم أحمد– الموقع: http://www.adabihail.gov.sa/callus.php

[76]– ينظر: المرجع نفسه– الموقع نفسه.

[77] – ينظر: "الحقيقة (La vérité)"– الموقع: http://www.membreslycos.fr/mimbar/cours/vérite.htm

[78] – ينظر: "حاجتنا للمعرفة (نظرية المعرفة الابستمولوجي)"– د. أحمد إبراهيم أحمد– الموقع السابق.

وفيما يخصّ طبيعة المعرفة؛ فالتصوّر بشأنها لا يبتعد عن الإبستملوجية النفعية؛ فلا الفكر ولا الواقع يمكنهما أن يحلاّ الإشكالية؛ إذ أنّ البديل في المفهوم البراغماتي؛ ينبع من الخبرة والمنفعة وبهما تُلْحَق المعرفة.[79]

ومن الفلاسفة الذين دفعوا هذا المبحث دفعا قويّا؛ نجد الفيلسوف الألماني "إدموند هسّرل" (Edmund - Husserl) الذي حاول إقامة "أنطولوجيا ظاهرية"؛[80] وطوّر منهجا لدراسة العلاقة بين فعل المعرفة والشيء المطلوب معرفته؛ من خلال أسلوب فريد عُرف بعلم دراسة الظواهر أو الفنمنولوجي (phenomenology) لتمكين الباحث من التمييز بين ما تبدو عليه الأشياء ظاهريا؛ وكما يتصوّرها تفكير شخص ما؛ وحقّق بذلك فهما أعمق للمفاهيم المؤسّسة للمعرفة.[81]

وبداية من النصف الثاني من القرن العشرينّ توالت المدارس وتنوّعت وسائلها؛ وتقدمت الأبحاث في طبيعة المعرفة تقدما هائلا.

ومن هذه المدارس نحصي المدرسة التجريبية المنطقية (logical - Empiricism)؛ ثمّ تطوّرت عنها المدرسة الثانية بمختلف طرائقها التحليلية والتركيبية؛ سائرة في اتجاه التحليل اللغوي؛ وأسست فلسفة لغوية تحليلية (Analytic and linguistic philosophy)؛ ويطلق عليها البعض اسم فلسفة اللغة الدارجة؛ وبدت هذه المدرسة متقاطعة مع التراث الابستملوجي.[82]

إنّ مسألة طبيعة المعرفة سواء كانت مثالية أو واقعية، هي في الختام شكل رؤيوي للواقع – كفكرة أو كمادة – وتضمين قيمي لحدوده؛ وتأهيل إنساني لإنتاج المعرفة أو استخلاصها من حيث هي تصوّر أو خبرة.

والخلاصة التي يمكن أن نكوّنها عن نظرية المعرفة – إجمالا – تتمثّل في أنّ ما عرضناه من نظريات في مجال المبحث المعرفي – على تعارضها وتضاربها – إنّما كانت تعكس تصوّر الإنسان للحقيقة؛ وفهمه لها من حيث: "إمكانها" في الحكم عليها سواء بيقينها (الدوجماطيقيون)؛ أو بنسبيّتها (النقديون)؛ أو قابليتها للشكّ (الشكّاك المنهجيّون)؛ أو بإطلاقها (المثاليّون والعقليّون)؛ أو آنيّتها (الحسيّون والتجريبيّون)؛ ومن جهة: "وسائلنا" إليها حدسا وإلهاما؛ أو تجريبا وبرهانا؛

---

[79] – ينظر: "المعرفة في الفكر الغربي" –الموقع: http://www.islamonline.net/iol-arabic/dowalia/mafaheem-6.asp

[80] – ينظر: "الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي"–د. كميل الحاج – الصفحة: 625

[81] – ينظر: "حاجتنا للمعرفة (نظرية المعرفة الابستمولوجي)"– د. أحمد إبراهيم أحمد– الموقع: http://www.adabihail.gov.sa/callus.php

[82] – ينظر: المرجع نفسه– الموقع نفسه.

وأخيرا من حيث: "طبيعتها" المستقلة عن إدراك الإنسان (الواقع المنفصل عن العقل)؛ كما في الواقعية والبرجماتية... أو من حيث: ذاتيتها ومثاليتها (الواقع المتحد مع الفكر)؛ كونها رؤية خاصة لا يمكن تعميمها.[83]

3/جـ – المعرفة في التصوّر الإسلامي:

تدور المعرفة في التصور الإسلامي على محورين هما:

*** رفض النّزعة الشكّية:**

التصور الإسلامي يرفض التعميمات الغربية حول حتمية تحصيل المعرفة عن طريق المنهج التجريبي؛ وكلّ ما لم يحصل من خلال هذا المنهج فهو موضع شك.

*** رفض الاعتقاد المسيحي:** يدل مفهوم "Faith" في المسيحية والفكر الغربي؛ على فعل أو عزم؛ يعقد به المرء النية على أن يَقْبَلَ ما يشكّل عقبة للعقل؛ كشيء صادق ينطلق منه.

في حين يقدّم التصوّر الإسلامي مفهوم "اليقين"؛ كمرادف لمفهوم الإيمان؛ إذ أنّ القضايا الإيمانية صادقة في الواقع؛ وصدقها يحيط به العقل، أي يفهمها ويقبلها يقينا.

ثم "التّوحيد" من حيث أنّه مبدأ للمعرفة، والوحدانية هي نقطة البحث عن الحقيقة أو المعرفة في الفكر الإسلامي؛ وتغطي البحث في وجود الله وإرادته وأفعاله، وتمثل الأسس الأولى؛ الّتي يقوم عليها بناء كل الكائنات وكل المعارف وأنظمتها.[84]

وعن مسألة مصادر المعرفة في التصور الإسلامي، يتعين أوّلا في:

*** الوجود :**

التأكيد على دور الحواس في اكتشاف المعرفة المحيطة بالإنسان؛ إلى جانب النظر العقلي والتدبّر في الكون.

*** الوحي :**

تدرَك به الحقيقة المطلقة؛ أو تدرَك الأشياء على حقيقتها؛ بشكل منـــزّه عن الخطأ.

ويقدّم الوحي معارف متنوعـــة؛ منها مـــا يتعلق بـــ"الغيب"؛ ومنها مـــا يتعلّق بالقوانين الطبيعية في الكون؛ ومعرفة تتعلّق بالسّنن الحاكمة للوجود الإنساني.[85]

---

[83] – ينظر: "نظرية المعرفة من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة"– د. عادل السكري– الصفحة: 16

[84] – ينظر: "المعرفة في التصور الإسلامي"– الموقع: htpp://www.lslamoline.net/iol-arabic/dowalia/mafaheem-ga.asp

[85] – ينظر: المرجع نفسه– الموقع نفسه.

وتتميّز المعرفة في التصور الإسلامي بما يلي:

أوّلا: -عدم الفصل بين المعرفة والعمل لأنها ليست غاية في حد ذاتها.

ثانيا: -تكامل المعرفة: فلا نقع منها على تنافر؛ ولا تعرف القطيعة المعرفية سبيلا إلى أجزائها، فهناك تكامل بين الوجود والوحي وتناغم بين النظر والعمل؛ وتعاضد بين المعرفة العلمية والمعرفة الغيبية، وكل ذلك نابع من تجليات "وحدة الحقيقة".

ثالثا: -الإنسان هو خليفة الله في الأرض:

ويقوم هذا المبدأ بتحديد قيمة الإنسان من العالم؛ باعتباره حاملا الأمانة الإلهية؛ ومضمون الخلافة في الأرض؛ تعني إعمار الكون والإصلاح فيه وعبادة الله سبحانه وتعالى.[86]

وإذا كانت المعرفة الإسلامية متوافقة بين إمكاناتها ومصادرها وطبيعتها؛ ومتكاملة المباحث؛ فإنها تعد أقوى النظريات – فلسفة وتطبيقا – مفضية إلى الكمال المعرفي؛ ليس ابستملوجيا وحسب؛ وإنّما في مختلف فروع المعرفة الإنسانية ونشاطاتها العلمية – الميدانية- والروحية والأخلاقية؛ ناهيك عن المعرفة الميتافيزيقية.

إنّ نظرية المعرفة الإسلامية تلخّص ثلاث مستويات من المعرفة؛ وهي: معرفة بالوجود في أزمنته الثلاث – ماضيا وحاضرا ومستقبلا – ومعرفة بما فوق الوجود (الغيبيات)؛ ومعرفة بما بعد الوجود (الجنة – النار).

فالمعرفة في إطار النظرية الإسلامية تضيف – عن غيرها – ملحقا هامّا تُشْبع من خلاله جميع الحاجات المعرفية؛ وتريح الفكر من الوقوع في الحلقة المفرغة؛ وتحفظ سلامته من القلق والوساوس والأزمات الفكرية؛ وفقدان الثقة بالنفس والحياة والمصير؛ ومختلف المطبّات الفكرية والروحية.

إننا في التصور المعرفي الإسلامي؛ نتفق في المنطلقات ونلتقي في النهايات؛ غير أنّ وسائلنا عند الانطلاق ولحظة الوصول تختلف؛ ممّا يجعل تجاربنا متنوعة حول حقائق واحدة؛ وهذه الوسائل والتجارب الّتي نتنوّع فيها؛ تمثّل الجانب الحرّ من فكر المسلم؛ وتجسّد الناحية الإبداعية والاجتهادية في تخيّر طبيعة التجربة الّتي يرتجى تمثّلها؛ إمّا فكريا (وفق المنهج العقلي)؛ أو روحيا

[86] – ينظر: "المعرفة في التصور الإسلامي" – الموقع: htpp://www.Islamoline.net/iol-arabic/dowalia/mafaheem-ga.asp.

(وفق المنهج الصوفي)؛ أو ماديا (وفق المنهج التجريبي)... وهي كلّها منطلقات تفضي إلى تعزيز الحقيقة الجوهرية الأولى والالتفاف حولها.

وإذ تطرح مسألة اختلاف الباحثين؛ في إطار نظرية المعرفة الإسلامية؛ فإنّنا نستبعد أن يكون اختلاف تعارض وتصادم أو فوضى وتضاد... وإنّما هو اختلاف كيفيات ووسائل؛ واتفاق نتائج وحواصل.

والصورة أشبه ما تكون برفاق يريدون اجتياز طريق ما، أو قطع مسافة معيّنة؛ واضحة البداية والنهاية (التسليم بالأصول) غير أنّ كل واحد منهم يجوب تلك المسافة بوسيلة تختلف عن وسيلة صديقه؛ ولنفرض أنّ الأول يقطع المسافة راجلا؛ والآخر يقطعها ممتطيا فرسا؛ والثالث بسيارته؛ والرابع على ظهر باخرة، والخامس بالقاطرة أو الطائرة أو الأسلاك الكهربائية الناقلة... فالنّاتج هو أنّ تجربة الشخص الذي يقطع المسافة سائرا على قدميه؛ تختلف عن تجربة الشخص الذي يقطع الطريق نفسه على فرسه؛ وهذا الأخير تصبح تجربته مختلفة عن تجربة المتنقل بسيارته؛ وهكذا فإنّ تجربة السيارة تتميّز عن تجربة الطائرة؛ والقاطرة؛ والباخرة... وجميع هذه الوسائل مغايرة فيما بينها، لكنها في الختام تجعلهم يلتقون عند النقطة ذاتها.

إنّ اختلاف الوسائل قد يعني تنوّع التجارب والمعارف والخبرات؛ ولكنها لا تعني اختلاف الحقائق وتعارض النتائج قطعا...

إنّ الفكر الإسلامي يستعمل جميع الإمكانات والاختيارات؛ من أجل تأكيد حقيقة العالم والإنسان والوجود والخالق؛ وإثباتها بالعقل والمنطق تارة، وبالتجربة والعلم تارة أخرى، وبالإيمان والتسليم أطوارا كثيرة...

وتجدر الإشارة إلى أنّ تلك الأبواب ترتبط ببعضها ارتباطا عضويا؛ فمسألة مصادر المعرفة لا ينفكّ عُراها عن البحث في طبيعة المعرفة؛ كما أنّ تصنيف المعرفة من مثالية وواقعية؛ يجعلها مشدودة بمصادرها؛ ويمكننا تحريك المراتب على الشكل الآتي:

- إذا سلّمنا بالعقل المنفصل عن الواقع — مصدرا للمعرفة — أخذت هذه المعرفة طبيعة مثالية؛ وإذا اتّحد العقل بالواقع أخذت طابعا واقعيا؛ وإذا سلّمنا بالحسّ كانت طبيعتها واقعية حسية؛ و إذا كنّا نرتجي مصدرها حدسا؛ اتّخذت المعرفة صبغة روحية (صوفية أو إيمانية عقيدية).

وطبيعة المعرفة — من جانبها — تدل على مصدرها:

- فلا مثالية إلاّ بالتصورات الذهنية.
- ولا واقعية إلاّ بالعيان والحس.
- ولا مادية إلاّ بالتجريب والمخبرية.
- ولا صوفية إلاّ بالحدس... إنْ حدسا روحيا أو حدسا صوفيا.

وهكذا يتبيّن أن المصدر يحدّد طبيعة المعرفة المتبنّاة، وطبيعة المعرفة بدورها تدلّ على المصدر الذي يوافقها.

وإذا كنا عرضنا لهذه النّـزْعات والتيارات المتلاطمة؛ فلأنها لم تبقَ حبيسة الصراع الجدلي الفلسفي؛ وإنّما وجدت منفذها إلى ساحة الفن؛ وهذا ما يحدّده المبحث الفني.

تعرّف نظرية الفن على أنّها جملة النظريات الفلسفية الّتي تهتم بالتنظير للفن، وتتناوله من جانب ماهيته؛ (إنتاج جمالي ومجموع الطرق والوسائل الّتي تستعمل للوصول إلى نتيجة معينة حسب أصول معيّنة) ودوره جماليا واجتماعيا؛ (إذا كان التيار الأول يرفض أن يحمل الفن أية رسالة خارجة عن قيمته الذاتية الداخلية؛ فإنّ التيار الثاني يصر على التزام الفن بهدف معين؛ لأنّه يعبر عن علاقات ووسائل إنتاج معينة في فترة معينة ومرحلة تاريخية معيّنة) كما أنّها ترصد المدارس الفنية المختلفة من كلاسيكية ورومانطيقية ورمزية وسريالية وتجريدية وواقعية؛ وما تحمله من مواقف ودلالات مختلفة...[87]

وقد تعبّر عن الرؤى في الفن وتشيح النقاب عن ألوان من التفكير الفلسفي والجمالي؛ بحسب الاتجاهات الميتافيزيقية والتجريبية...[88]

وإذا كنت أتخيّر نظرية الفن المعرفية – مجالا – فإنّني أضع – نظير ذلك – الكيفية الملائمة في عرضها؛ ومن ثمّ فإنّ إصغائنا للموضوع يسترشد بالإبانة عن الكيفية الّتي تكشّفت بها نظرية الفن أمام المسائل الّتي طرحتها – من قبل – نظرية المعرفة وأجابت عنها بجدليات فكرية مختلفة، وذلك من خلال المسائل الثلاثة الآتية:

أوّلا– إمكان المعرفة:

ويدور هذا المبحث حول الحقيقة في الفن والتصورات العامة بشأنها وماهيتها في مختلف المذاهب الفنية، غير أنّ نظرتنا الجديدة إلى هذه المسألة تكمن في استنباط ماهية الحقيقة الّتي بنيت عليها تلك المذاهب الأدبية والتيارات الفكرية بعد تجميعها والقبض على الزوايا الّتي كان يستناخ بها.

---

87 – ينظر: "الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي" –د. كميل الحاج – الصفحة: 423 و426

88 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 367

ومافتئ تقليبنا لمضلع الحقيقة يطلعنا – كل حين – على لغز من ألغازه وسر من أسراره، فالحقيقة لا تحصل خطّا طوليا ولا تدرك شكلا مسطّحا انبساطيا؛ إنّها تركيب عنقودي وتكوين هندسي معقد يعسر فهمه وتصعب قراءته.

ومن بديهيات المبحث أن تختلف مسألة إمكان المعرفة الفنية في خصوصياتها؛ عن المسألة ذاتها في الابستملوجيا. فإذا كانت هذه الأخيرة ترددت – كما تابعنا – بين نزعتي الشك واليقين في إمكان احتواء الحقيقة الحقة، فإنّ لنظرية الفن صبغتها المغايرة نحو الموضوع. ذلك أنّها تتوزع إلى فريقين، الأول منها ضمّن الفن حقيقة ما (إن داخلية أو خارجية)؛ وفريق شكك بل وأنكر ما للفن من قيمة وجدوى في كشفه عن الحقيقة أو قدرته على تحصيل المعرفة.

ويمكن إرجاع عناية الفلاسفة والمفكرين والنقاد بهذه المسألة إلى العصر اليوناني وعلى رأسه أفلاطون الّذي سعى إلى تقييم فن عصره بالاعتماد على مقدار ما تفصح عليه هذه الفنون من حقيقة؛ نتيجة التزييف الّذي لحق الفنون وبخاصة الخطابة السفسطائية والشعر الدرامي وفن المصورين والنحات الّذين لم يراعوا النسب الثابتة النموذجية الموضحة لحقيقة ما كانوا يصورونه. وعمدوا إلى بث اللذة وإثارة المشاهدين بكافة أنواع الخداع والتمويه، هذا الّذي عده أفلاطون تضليلا عن الحقيقة المثالية الّتي ينشدها الفيلسوف في وحدة الخير والحق والجمال.[89]

يقول أفلاطون في محاورة السفسطائي: « إنّ فناني اليوم لا يعبأون بالحقيقة ولا يكسبون أعمالهم النسب الجميلة؛ بل الّتي تبدو جميلة ».[90]

وإذا كان أفلاطون يرفض فن المحاكاة؛ فلأنّ الشاعر المحاكي الّذي يجهل الحقيقة يكتفي بالوقوف عند أسطح الأشياء، ويُقصر عمله على محاكاة الشكل الخارجي أو المظهر.[91]

---

[89] – ينظر: "مقدمة في علم الفن والجمال"–د. كامل محمد محمد عويضة– دار الكتب العلمية– بيروت/لبنان– ط (1)– 1996– الصفحة: 88 – 89

[90] – "تاريخ علم الجمال في العالم (من العصر الحجري حتى أرسطو)" – د. مجاهد عبد المنعم مجاهد– ج: (1)– الصفحة: 54

[91] – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 55

وينبّهنا أفلاطون إلى معنى آخر للمحاكاة هي المحاكاة الحقيقية لا المزيّفة الّتي تجسّد الفن الحقيقي القائم على العقل والناقل الأمين للحقيقة والمعبّر عن المثل؛ كونها جواهر الأشياء؛ يقـــول في المحـــاورة نفســـها: «يجب أن تكون هناك محاكاة حقيقية وليست محاكاة مزيفة».[92]

لكن ماذا يقصد أفلاطون بالمحاكاة الحقيقية وفيم تتمثل الحقيقة الفنية؟

إنّ المحاكاة الحقيقية بالمنظور الأفلاطوني هي الّتي تتغلغل في معرفة طبيعة الشيء؛ أمّا المحاكاة الّتي تعجز عن ذلك فليس لها قيمة؛ وإذا كان أفلاطون يقيم معيار الفن على الحق أو الحقيقة؛ فإنّه — من ثمّ — لجأ إلى رفض اللذّة المباشرة لأنّها تتعارض مع الحقيقة.

يقول: « يجب أن نؤكد أنّ المحاكاة لا يجب أن نحكم عليها باللذة أو الظن الزائف...إنّها يجب أن تحكم بمعيار الحق ».[93]

إنّ النتيجة الّتي نخلص إليها مع أفلاطون تتمثل في أنّ " الفن هو العقل " فإذا كانت المحاكاة الحقّة تعتمد على الحقيقة وتعبّر عنها؛ وإذا كانت الحقيقة هي العقلي؛ فإنّ العقل هو جوهر العمل الفني، لأنّ العقل هو عالم المثل.[94]

وفي محاورة المأدبة يعلن الأمر صراحة ويكشف السرّ علانية حينما يعترف: « إنّ جمال العقل أعلى مرتبة من جمال الشكل الخارجي ».[95]

ولم يخرج أرسطو كثيرا عن هذا المعيار الّذي يستهدف الحقيقة خاصة لمّا تعرض للشعر التراجيدي وأكّد أنّ الشعر أوفر حظا من الفلسفة والتاريخ، لأنّ الشعر يدور حول الحقيقة العامة الكلية في حين يدور التاريخ حول الحقيقة الجزئية.[96]

---

92 – "تاريخ علم الجمال في العالم (من العصر الحجري حتى أرسطو)" – د. مجاهد عبد المنعم مجاهد– ج: (1)– الصفحة: 56

93 – المرجع نفسه – الصفحة نفسها.

94 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 57

95 – المرجع نفسه – الصفحة نفسها.

96 – ينظر: "مقدمة في علم الفن والجمال"–د. كامل محمد محمد عويضة– الصفحة: 89

يعلن أرسطو ذلك بوضوح شديد في كتابه (فن الشعر) في قوله: «الشعر أوفى حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ لأنّ الشعر بالأحرى يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي».[97]

إنّنا نكتشف –من صلب هذا التعريف– الأساس الجمالي الّذي تقوم عليه النظرية الجمالية الأرسطية؛ وهي مركّبة من مفهومين:

* الجزئي وهو الواقع.
* والكلّي وهو ما يسمو عن الواقع ويعلو عليه.

ومن ثمّ فإنّ الفن ليس تسجيلا آليا لظروف العصر والبيئة والاحتياجات المادية والاشتياقات الحيوانية؛ بل هو ما يحررنا من طغيان المحيط الفيزيائي ويفضل الفكر على الحس؛ إنّه علو عن هذه الظروف؛ تأسيسا للعنصر الباقي والدائم ألا وهو الإنسان.[98]

إنّ المحاكاة عند أرسطو هي محاكاة الفعل وإنّه إذا كان العمل الفني تعبيرا عن الفعل والفعل هو الحركة؛ فإنّ ما يتولد عن هذا التحريك هو الجمال. وهذا ما يستنبط من قوله: «إنّ هدف الشعر هو أن يجعل الأشياء أكثر تحريكا»؛[99] وهذا التحريك هو الّذي يحدث المتعة؛ ولكن ما نوع المتعة الّتي يقصدها أرسطو ؟

إنّ المتعة الحقيقية – كما يرى أرسطو – هي المتعة العقلية؛ فكما أنّ نقطة انطلاق الفن عنده هي الفكر؛ فإنّ الهدف الّذي ينتهي إليه هو التثقيف؛ لأنّ الفن أكثر امتلاء بالمعرفة الحقة وبه نكتسب الصفة الإنسانية.[100]

ولعلّي –من ههنا– أخلص إلى أنّ النظرية الجمالية الأرسطية تدور رحاها حول أقطاب ثلاثة وهي: – الإنسان – الفن – والحقيقة.

1/أ– في المذاهب الأدبية:

---

97 – "تاريخ علم الجمال في العالم (من العصر الحجري حتى أرسطو)" – د. مجاهد عبد المنعم مجاهد– ج: (1)– الصفحة: 71

98 – ينظر: المرجع نفسه الصفحة: 73

99 – المرجع نفسه– الصفحة: 78

100 – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 80

ومضمونهما لا لأنّه محبوّ بالحياة وبجميع مستلزمات الطبيعة فحسب؛ ولكن لأنّه وحده القادر على الكشف عن الروحي.[101]

وقد رأى الكلاسيكيون القدامى والجدد الحقيقة؛ فيما هو سوي ونموذجي؛ إذ من خلال تصوير ما هو حسي وذاتي يجب إظهار ما هو عام؛ كما ثقفوها في عظمة العموم؛[102] لذا تعتمد الكلاسيكية إلى التعويل على الحقيقة أو ما يشبهها؛ فالحقيقي المرادف للطبيعي هو وحده الجميل. وقد أثرت هذه المبادئ على الكلاسيكيّين الجدد؛ ومنهم بوالو الّذي دعا إلى تقليد القدماء ودراستهم لأنّهم كانوا أقرب منا إلى الطبيعة؛ وفي رأيه أنّ: «مؤلفاتهم الّتي أنجزوها في حضارتهم القديمة المغايرة لحضارتنا؛ ما كان لها أن تصمد أمام الكثير من التغيرات السياسية والدينية والأخلاقية والفنية؛ إلاّ لأنّها تحتوي على الكوني الحقيقي والإنساني الحقيقي ».[103]

أمّا الرومانسيون؛ فالحقيقة عند الذاتيين منهم؛[104] تنبع من "اللاّحقيقة" المعلّقَة على هيكل الإحساسات والمشاعر والخيال والأحلام والطبيعة والحب.[105]

---

[101] – ينظر: "الفن الرمزي – الكلاسيكي – الرومانسي" – هيغل – تعريب: د. جورج طرابيشي- دار الطليعة- بيروت-ط (2)-1986- الصفحة: 196 و198

[102] – ينظر: "خمسة مداخل إلى النقد الأدبي (مقالات معاصرة في النقد)"- تصنيف ويلبر .س. سكوت- تعريب: د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي- دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – [د- ط] 1986 الصفحة: 37

[103] – "المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها" – د. عبد الرزاق الأصفر – دراسة من منشورات إتحاد الكتاب العرب (1999) على الموقع الآتي: http://www.awu-dam.org/book/99/indx-study99.htm

[104] – يميّز الدّكتور عماد حاتم بين اتجاهين في الأدب: الأول وهو الاتجاه الرّجعي أو المحافظ الّذي حاول فيه المفكرون والفلاسفة والأدباء والفنانون؛ الوقوف في وجه الأفكار التحرّرية والثورية وقد قام هذا الاتجاه إثر نشوب الثورة الفرنسية؛ وبلغ أوجه خلال فترة الحلف المقدس؛ وهذا ما يفسر أحد أسباب ظهور الاتجاه الرجعي الرومانسي وكان منهم في أوروبا: "شاتوبريان" و"نوفاليس" و"ووردثورث"، وقد تصدى لهذا الاتجاه الكثير من عباقرة الشعر والآداب الأوروبيّين مثل: "شيللي" و"بايرون" في إنجلترا و"هاينيي" في ألمانيا- ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"-الدّار العربية للكتاب-ط(2)- 1984- الصفحة: 291

كما ميّز الدّكتور حسام الخطيب بين نوعين من المواقف الرومانسية: الموقف الإيجابي الّذي ينحو منحى تفاؤليا تبشيريا؛ المؤمن بتحرير الإنسان وقد تمثله شعراء الرومانسية البريطانية، والثاني هو الموقف الانسحابي – الهروبي وهو موقف متخاذل مسرف في العاطفية يعتمد البكاء والندب؛ كما عند لا مارتين والشعراء الفرنسيين بوجه عام-ينظر: "محاضرات في تطور الأدب الأوروبي"- الصفحة: 201

[105] – ينظر: إلى شروح هذه المداخل في كتاب " الرومانتيكية " د. محمد غنيمي هلال – دار العودة – بيروت (ط6) – 1981

وبهذه الطرق أصبح مبدأ ارتقاء الروح عن الجسماني الحقيقة الأسمى في الفن الرومانسي؛ فالروح لا يعني حقيقته إلاّ بانسحابه من الخارج ليرتدّ إلى ذاته وبعزوفه عن العالم الخارجي الّذي لن يجد فيه عناصر وجود مطابق...[106]

وكثيرا ما ارتبطت الحقائق العليا عند هؤلاء "بالموت"؛ لا بوصفه هربا من الحاضر؛ بل برهانا على شعور الرومانسي بالحقائق العليا وتقدّما في اللاّنهاية.[107]

وإن كان هؤلاء جعلوا حقيقتهم حقيقة "عاجية"؛[108] فإنّ بعضهم الآخر من الثوريين أخلدوا حقيقتهم المقدسة إلى "فضح" حقيقة هذا العالم اللامتناسق الّذي تم الوصول إليه بعد الثورة: ووجدوا مملكة الأنانية والأثرة والاستغلال تحل محل العقل والعدالة الّتي كانوا ينتظرونها.[109]

أمّا الحقيقة عند الواقعيين فكانت تعني "الحاضر" و"الشائع" في عكسها للواقع بطريقة موضوعية؛[110] أو بتعبير ليسنغ في عكس الأمور الخاضعة لقوانين ومنطق الحياة والعصر.[111]

وهي إلى جانب ذلك تفيض معنى الصدق في تصوير الأبعاد بين الأشياء؛ بين حقائق الحياة ومظاهرها.[112]

وفي الواقعية الطبيعية الحقيقة "كريهة" أو "قبيحة"؛ فمثل هذه الموضوعات: الزنى — الغواية — الطلاق — الزواج غير المتكافئ الإجرام...هي ما كان يبحث عنه أصحاب المذهب الطبيعي ويحلّلونه متجردين من الأخلاق؛ ممتنعين عن إصدار أي حكم على أفعال شخوصهم.[113]

---

106 - ينظر: "الفن الرمزي — الكلاسيكي — الرومانسي"-تعريب: د. جورج طرابيشي- الصفحة: 335- 336

107 - ينظر: "الرومانتيكية"- د. غنيمي هلال- الصفحة: 82

108 - فضّل المحافظون من الرومانسيّين (الرجعيّين) بعد فشل أهداف الثورة؛ الانقطاع عن الواقع والجنوح إلى عالم المثال أو عالم الأحلام؛ الّذي صاغه خيالهم- ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"-د. عماد حاتم- الصفحة: 294

109 - ينظر المرجع نفسه- الصفحة: 293

110 - ينظر: "محاضرات في تطور الأدب الأوروبي"-د. حسام الخطيب-مطبعة طربين- دمشق-[د.ط]-1974- 1975- الصفحة: 237

111 - ينظر: المرجع نفسه — الصفحة: 264

112 - ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"-د. عماد حاتم- الصفحة: 349

113 - ينظر: "ثلاث قرون من الأدب" — فورستر وَ فوك — إشراف وتعريب: د. جبرا إبراهيم جبرا- مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر -بغداد — نيويورك — دار مكتبة الحياة- ج.3-[د.ط]- 1967 — الصفحة : 140

يقول "كارل هويسمان" (1907 – 1948) تمثيلا لهذا المذهب: « نريد أن ندفن رواية الرّداء والسّيف» (إشارة إلى روايات المغامرات والمبارزات)؛ ولعلّه أراد بذلك أن يستفتح عهدا جديدا في التقاط المواضيع: «إنّنا نذهب إلى الشارع الحيّ المكتضّ بالناس؛ ونذهب إلى غرف الفنادق؛ كما نذهب إلى القصور وإلى الأماكن الغامضة؛ كما إلى الغابات الّتي تعصف فيها الرياح؛ لا نريد أن نصنع كالرومانسيّين دُمًى وهمية أجمل من الطبيعة».[114]

ولعلّ تعريف "زولا" الفنَّ مستظهرا في عبارة: "الطبيعة من خلال مزاج"؛ يتواشج مع ما وُصِفَتْ به الطبيعة من أنّها شكل حادّ من أشكال الواقعية يلتصق بالمادّي والمحسوس.[115]

أمّا الواقعية الاشتراكية فتتبنّى الحقيقة "النموذجية". و الواقعي هو ذلك الذي يخلق النّمط؛ وواقعيته ترتسم في قدرته على أن يستخلص من عشرين عاملا أو خمسين موظّفا؛ ما عليهم من صفات مميزة وعادات وأذواق وحركات ومعتقدات؛ ثمّ يخلق منها جميعا موظّفا جديدا أو عاملا آخر.[116]

والحقيقة عند الرمزيّين ما هي إلاّ الحقيقة المحلِّقة إلى ما وراء المادّة؛ لذا كانت الموسيقى الوسيلة الّتي تحملهم على أجنحتها في رفق وفي غيرما مشقة؛ وتدفعهم إلى عالمهم المنشود عالم ما وراء الطبيعة؛[117] وأصبح تصريح فرلين: «مزيد من الموسيقى والموسيقى قبل كل شيء» شعار الرمزيّين الرسمي.[118]

إنّ هذه الحقيقة المحلِّقة عند الرمزيّين كانت مرّة "مُفَارِقَة" وليس لها مثقال ذرّة من الصّلة بالواقع؛ كما هي عند "مالارمي"؛[119] ومرّة أخرى تأخذ صفة "الغرابة" كما عند "بودلير"؛ فالجميل في عرفه هو "غريب دائما" ومرة يكون

---

[114] – "المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها"– د. عبد الرزاق الأصفر – دراسة من منشورات إتحاد الكتاب العرب (1999) على الموقع الآتي: http://www.awu-dam.org/book/99/indx-study99.htm

[115] – ينظر: "محاضرات في تطور الأدب الأوروبي"–د. حسام الخطيب– الصفحة: 239

[116] – ينظر: "فن الشعر" –د. إحسان عباس – دار الثقافة – بيروت – لبنان (ط2) [د.ت]–الصفحة: 129

[117] – ينظر: "من روائع الأدب العالمي"–د. إسماعيل العربي– الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر [د.ط] – 1982 – الصفحة: 67 إلى 69

[118] – ينظر: "المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها" – د. عبد الرزاق الأصفر– الموقع السابق.

[119] – ينظر: "من روائع الأدب العالمي"–د. إسماعيل العربي– الصفحة: 67

في "الكذب المترفع عن الواقع"؛ ذلك أنّ أوج الفن ليس في أمثلة الطبيعة إنّما في التكلف الّذي يتجاوز الطبيعة وينكرها.[120]

ومرة رابعة نلقاها حقيقة "مُلْغَزَة" فعلى الشّعر دائما أن يحمل لغزا وهذا هو هدف الأدب؛ ومن ثمّ أصبح الغموض ضرورة مقصودة في الشعر؛ لأنّه يجب إذهال القارئ؛ أمّا "شيلر" فقد سمّى العالم مخزن رموز.[121]

فإذا كان أفلاطون قد أبعد صنفا من الشعراء عن جمهوريته الفاضلة؛ فإن الرمزيّين استبعدوا القارئ العادي من مملكتهم الشعرية؛ فالدخول إلى الشعر أصبح كما الدخول إلى الدين.[122]

وننتهي إلى أنّ الرمزية في مطافاتها المتطوّرة باتت تعني الصوفية وملاحقة الغرابة؛ والميل نحو المرض والنّرسيسية والاضطراب النّفساني؛ وشيد العالم الجديد حيث "المرئي" لم يعد واقعا و"غير المرئي" لم يعد حلما.[123]

والحديث عن الرمز في المذهب الرمزي؛ يقودنا إلى الحديث عنه في الأسطورة؛ وما يجب التّنبيه عليه أنّ الرمز في المذهب الرمزي يختلف عنه في الأسطورة «ذلك أنّ الأول تنحو طبيعته نحو الجمالية؛ أمّا الثاني فإنّه يأخذ طبيعته الدّينية».[124]

ولئن باعد بعضهم بين الأسطورة والحقيقة؛ فقد عمد فريق آخر من المتخصّصين المحدَثين؛ إلى إدراج الأسطورة كحقل معرفي لا يقلّ شأنا عن غيره؛ وأصبحت تقدّم نوعا من "الحقيقة" أو معادلا للحقيقة؛ وليست منافسا للحقيقة العلمية أو التاريخية؛ بل رافدا لها.[125]

---

[120] – ينظر: "فلسفة الفن" – جان لاكوست – تعريب:د. ريم الأمين – مراجعة أنطوان الهاشم – عويدات للنشر والطباعة – بيروت/ لبنان – (ط1)- 2001- الصفحة: 69 – 70

[121] – ينظر: "الأدب الرمزي- هنري بيير- تعريب:د. هنري زغيب- منشورات عويدات-بيروت/ باريس- (ط1)- 1981- الصفحة: 39 و 83

[122] – ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: (39)

[123] – ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 8 و 85

[124] –ينظر: "نظرية الأدب"- رينيه ويلك / أوستن وارين – تعريب:د. محي الدين صبحي–الصفحة: 245-246

[125] – ينظر: "علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة" – د. وفاء محمد إبراهيم – الصفحة: 79

وفي ضوء ذلك رأى "كاسيرر" أنّ التمثيل الرمزي يشكل الوظيفة الأساسية للوعي الإنساني؛ فبالرمز خرج الإنسان من العالم المادّي؛ ولم يعد يواجه الحقائق مباشرة بل من وراء رموز.[126]

وقد أمكن لكثير من الفلاسفة المعاصرين؛ أن يعرّفوا الإنسان بأنّه الحيوان القادر على خلق الرّموز؛ وليس التعبير الفني إلاّ وسيلة من وسائل خلق الرمز عند الإنسان؛ بل لعلّ الرموز الفنية أبلغ الرموز دلالة على نفسيته وحضارته؛ فعالم الإنسان هو شبكة من الرموز إذ اللغة والعلم والفن والأساطير كلّها رموز تعبّر عن الحقيقة.

وممّا تقدم يمكن استخلاص مضمون الحقيقة في النوع الأسطوري على أنّها تلك "الأشكال الرمزية" الّتي تكشف مظهرا أصيلا في حياتنا.[127]

وفي التفكير الحديث غطّت الأسطورة على مجالات العلم والفنّ والنّقد؛ وأصبحت لفظة "أسطورة" واحدة من الاصطلاحات المحبوبة في النّقد الحديث منذ أن أحياها علماء النفس؛ وباتت أبحاث "بونج" ذات تأثير واضح على أفكار "ريد" وكذلك على الفيلسوفة الأمريكية "سوزان لانغر"؛ وعالم الأسطوريات "جوزيف كامبل" الّذي ضمن الأسطورة وظائف سحرية (ميتافيزيقية)؛ ووصف الثانية بأنّها كونية؛ والثالثة اجتماعية؛ أمّا الوظيفة الرابعة فهي الوظيفة السيكولوجية.[128]

وحينما نشر "يونج" فكرته عن "اللاّشعور الجمعي" الّذي يستثير في داخل كلّ فرد ماضي الإنسانية السّحيق والتاريخ المتراكم من الزمن المتأبِّد؛ فإنّه بعث بالأسطورة رسولا ليحي بمعجزة الرّمز رميم العهد الغابر المستغلَق من امتدادات نفوسنا.

ومن ههنا أمست الأسطورة "الشّكل الكشفي" لذلك العالم الّذي يختبئ فينا؛ أمّا وسيلتنا إلى القبض عليه فهو "الرمز"؛ فالفنان الأصيل كما أخبر به يونج؛ يَطَّلِعُ على مادّة

---

126 – ينظر: "النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم"– محي الدّين صبحي– الصفحة: 62

127 – ينظر: "مدخل جمالي إلى اكتشاف الفن الإسلامي"–د. بركات محمد مراد– مجلّة البحرين الثقافية–ع: 34– مج: 10 –قطاع الثقافة والتراث الوطني–وزارة الإعلام–مؤسّسة الأيّام للصحافة والنشر والتوزيع– مملكة البحرين–الصفحة: 106

128 – ينظر: "علم نفس الإبداع" – د. شاكر عبد الحميد – دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع [د.ط] – [د.ت] – الصفحة: 65

اللاّشعور الجمعي بالحدس و لا يلبث أن يسقطها في رموز؛ فالرمز إذا هو أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيّا.[129]

وليس الرمز وحده ما يحظى بهذا التشريف؛ بل أيضا الأحلام لها دور النبوءة والإخبار بالمستقبل؛ فالأحلام هي المدخل الرئيسي لكل معرفتنا الرمزية.[130]

إنّه الفن الكشفي الّذي يشقّ وجوده من الحقبة المستترة في عقل الإنسان؛ أو ما يسمّى "بالأرض المجهولة" من الزمن الأسطوري الّذي يقلّب بداخلنا عالما إنسانيا يشمل على تضاد النور والظلمة أو صراع الإنسان مع المجهول والقدر.[131]

إنّ هذه الأعمال الكشفية – نظير الأسطورة – تستمد مادتها من اللاشعور الجمعي؛ وهذه الصورة الأولية أو البدائية الّتي تتولّد عنها؛ وتظلّ معبّرة عن شيء ما؛ موجود وحقيقي؛ إنّما هي لا تقلّ صدقا وحقيقة عن الواقع الملموس والمحسوس.[132]

وإذا كانت النظرية الأسطورية؛ تعتمد على اللاشعور الجمعي بتأثير من يونج؛ فإنّ النظرية السريالية قد اعتمدت على اللاشعور الفردي بتأثير من دراسات فرويد وأبحاثه.

وفي السريالية (surréalisme) يحوز العقل الباطن قصب السّبق في إنتاج المعرفة؛ فهو عندهم منبع كلّ صدق وكلّ حقيقة؛ يقول فرويد: «إنّ العقل الباطن يهبنا حقيقة أصدق من الحقيقة العلمية؛ في حين يعمل العقل الواعي؛ بذهن تقليدي غبي؛ بدليل أنّ هذا العقل عجز عن تجنيب البشرية ويلات الحروب ».[133]

ولم يكن السّرياليون أقلّ تأثّرا بفرويد فضلا عن "برغسون" الّذي لوّح بأنّ التطبيق العملي والتجربة لا دخل لهما في المعرفة الإنسانية؛ فهي تعتمد قبل كل شيء على الحدس الّذي ينطلق من الرّوح؛ ومن ثمّ ينتهي دور العقل في بلوغ المعرفة.[134]

---

129 – ينظر: "علم نفس الإبداع" – د. شاكر عبد الحميد– الصفحة: 62

130 – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة نفسها.

131 – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة 60 – 61

132 – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة من 60 إلى 62

133 – "الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة" –د. علي عبد المعطي محمد– دار المعرفة الجامعية– الإسكندرية– [د.ط]– 1985– الصفحة: 206

134 – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"– د. عماد حاتم– الصفحة: 408 و 409

ويظهر – ممّا تقدّم – أنّه إذا كانت الرومانسية هي "فضح الحقيقة"؛ فإنّها صارت في السريالية حقيقة "الفضائح"؛ مثلما عبّر عنها – زعيم السريالية – أراغون: « لم أكن أبحث عن أيّ شيء مطلقا سوى الفضائح؛ وكنت أبحث عن الفضيحة من أجل الفضيحة فقط ».[135]

وبعضهم الآخر تعقّب حقيقته في "المدهش"؛ فحيث لا يرى العوامّ إلاّ الواقع اليومي المبتذَل؛ فإنّه ليس للسّريالي إلاّ الواقع وكلّما بدا أغرب؛ كان أكبر كشفا وقيمة: « المدهش دائما؛ كلّ مدهش جميل؛ بل إنّ لا جميل إلاّ المدهش »؛ فما كان منهم إلاّ أن جعلوا من الحبّ كأسطورة مدهشة؛ قناة عبور بين الحلم والواقع لمحاصرة المجهول الّذي يتهدّد الإنسان.[136]

والسريالية – إن شئت – هي "الفوضى" فأعظم الشخصيات السريالية برأي "بريتون" هي: « ما تحقّق فيها أسمى درجات الفوضى »؛[137] وتعاليم "أراغون" بخصوص الخلْق السريالي ما انفكّ يؤسّس لنظام الفوضى: « السريالية هي الاستعمال غير المنظّم والهوجائي للصورة المذهلة الّتي تولّد الشعور بالغرابة والدّهشة والشّذوذ والذّهول ».[138]

وقد نشر أحدهم مقالة تحت عنوان: "لا برنامج؛ لا أخلاق؛ لا دين"؛[139] ولعلّ الأساليب التجريبية الّتي استخدموها في كتاباتهم (الكتابة الآلية أو التلقائية؛ تحليل الأحلام؛ نتائج التّنويم المغناطيسي...) تشير – كلّها – إلى مضاهاتهم العالم المادّي.[140]

وإذا كان عبد الرزّاق الأصفر يتساءل في دراسته للمذاهب الأدبية عمّا إذا كانت السريالية يوتوبيا أو أنّها ضرب من اللاّمعقول؛[141] فالملاحَظ أنّها إن تكن ضربا من

---

135 – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"– د. عماد حاتم– الصفحة: 412

136 – ينظر: "السريالية – الأسطورة والواقع"– هربرت س. غيرشمن من كتاب: الأسطورة والرمز (دراسة لخمسة عشر ناقدا)– تعريب:د. جبرا إبراهيم جبرا – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط2 – 1980 – الصفحة: 51

137 – "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"–د. عماد حاتم – الصّفحة: 113

138 – "المذاهب الأدبية لدى الغرب"–د. عبد الرزّاق الأصفر– الموقع: http://www.awu-dam.org/book/99/indx-study99.htm

139 – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"– د.عماد حاتم–الصفحة: 412 – 413

140 – ينظر: "السريالية – الأسطورة والواقع"– تعريب:د. جبرا إبراهيم جبرا–الصّفحة السّابقة.

141 – ينظر: "المذاهب الأدبية لدى الغرب" – الموقع السابق.

اللاّمعقول؛ فإنّها – من وجهة نظري – لا يتسنى لها أن تصبح من اليوتوبيات؛ ذلك أنّ اليوتوبيا ليست من جنس اللاّمعقول؛ وإنّما هي من جنس المعقول الّذي لم يُتَحْ له أن يتحقّق في وقته؛ وإنْ تحقّق من خلال أشكال متطوّرة في أزمنة لاحقة عليه؛ نظير ما نجده في الهيآت والمنظّمات العالمية والأكاديميّات العلمية؛ الّتي أصبحت واقعا اليوم؛ بعد أن اجتمعت أسبابها وتهيأت ظروفها.

وبتعبير لامارتين فإنّ "اليوتوبيات كثيرا ما تكون حقائق لم تنضج بعد"؛ وكثير من حقائق اليوم كانت من يوتوبيات الأمس؛ ومن الممكن أن تصبح يوتوبيات اليوم؛ حقائق الغد.[142]

وإذا ما انتحينا جانب الحقيقة عند الوجوديّين الّذين قلبوا كوجيتو"كونت"؛ ألفيناها مسألة أكثر منها حقيقة؛ وهي إنْ كانت مسألة تمّ حلّها عند هيدغر (hedger1976/1889) بحيث أصبحت الحقيقة عنده تعني "اللاّتحجّب"؛ أو هي الحقيقة في لحظة تفتّحها نتيجة نـــزع اغتراب الإنسان؛ أو فلنقل إنّها حقيقة تأسيسية للإنسان والفنّ والوجود والتاريخ بأكمله؛[143] أو هي نظير ما نجده عند سارتر (J.P.Sartre 1980 – 1905) ذات طبيعة "مناضلة"؛ فإنّها عند الكثير من الوجوديّين بقيت مسألة يلفّها الغموض والتّعمية اتّجاه موضوعات وجودية مثل: الحريّة؛ الموقف الإرادي؛ المسؤولية؛ الفرد؛ الإثم؛ الضياع؛ التمزّق؛ اليأس؛ القرف؛ السّأم؛ الاستلاب؛ الخيبة؛ الرّفض؛ الموت...وكلّ ما يَمُتُّ بِصِلَةٍ إلى مأساة الإنسان الوجودية.[144]

---

[142] – ينظر: "الفكر اليوتوبي في عصر النهضة"–د. عصام عبد الله– دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر– الإسكندرية– 1998– الصفحة 10– 28

[143] – ينظر: "جماليات هيدغر"– د. مجاهد عبد المنعم مجاهد– مجلة المعرفة– ع: 193– 194– الصفحة: 147 إلى 160

[144] – ينظر: "المذاهب الأدبية لدى الغرب"–د. عبد الرزّاق الأصفر–الموقع: http://www.awu-dam.org/book/99/indx-study99.htm

ومع انحراف المفاهيم الوجودية؛ وإساءة الظنّ بالأفكار الفلسفية الّتي بنيت عليها؛ قام "سارتر" متكلّما في مذهبه؛ مناديا في النّاس بما يشبه إلجام العوامّ عن علم الجمال الوجودي؛ ممارسة ونقدا وتذوّقا.[145]

وإذا كانت الوجودية بحثا دؤوبا عن الحقيقة أو أنّها — كما رأينا — مشروع حقيقة غير ناجز؛ فإنّ الحقيقة عند البرناسيين حقيقة "حالّة" في العمل الفني أو أنّها متلبسة به.

وفي البرناسية؛ انعطاف إلى الطرف الّذي يضمن الفن حقيقة ما؛ لكنّها حقيقة تفرض تعيّنها الاستطيقي من داخل العمل الفني ذاته؛ فهي غير متطفلة على ما تقوم عليه العلوم من فروض؛ وما تنتهي إليه من نتائج ذلك أنّها المذهب الّذي يعتني بالحقيقة الفنية كحقيقة جمالية محضة ترمي بالأشكال السابقة في غير ما اعتراف بها أو تبعة لها.

إنّه المذهب الّذي يمتص شهد الحقيقة من شفاه آلهة الجمال وحدها فتغدو الحقيقة أشبه بالسكر المنتشي أو النشوة المسكرة...

فإذا كانت الواقعية الطبيعية — كما تقدم — هي تصوير لمناظر من الحياة المنحطة والوقوف على الجانب القاتم منها؛ فقد انبرت مدرسة الفن للفن لتجلو الجانب الآخر في الحياة، جانب الجمال. ومن ههنا يأتي الاهتمام بالشكل والاحتفاء بالعناصر الّتي تضمن للعمل وهجه وصفاءه؛[146] فهي وإن تبدّت حقيقة جمالية في لحظة تفتّنها وإغرائها فإنّها إلى جانب ذلك لعوب طاهر...

ويمكنك القول إنّ الحقيقة عند البرناسيين هي حقيقة "مشرقة" أو هي الجانب المشرق من الحقيقة.

---

145 – لقد نظر إلى فلسفة سارتر على أنّها فلسفة اللاّأخلاق وحتّى من كانوا يسمّون أنفسهم بأنصار الوجودية الإلحادية كانوا يرون في سارتر مخرّب الأخلاق...على الرغم من أنّ الكاتب كان يرمي مرمى آخر من هذه المؤلفات. حتّى إذا لمس أنّ أصحابه لا يفهمون من أبطاله إلاّ التفسّخ والفجور؛ اضطرّ إلى الردّ عليهم والقول إنّ في هذا إساءة فهم كبيرة للوجودية؛ وقد قال في كتابه "الوجودية- فلسفة إنسانية" إنّ الوجودية في حقيقتها: « تعاليم صارمة إلى أبعد حدّ وإنّ أقلّ ما ترمي إليه هو الشّهرة من وراء نشر الفضائح؛ إنّها وقف على الأخصائيّين والفلاسفة ».
ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"-د. عماد حاتم- الصفحة: 415

146 – ينظر: "الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)"-د. عز الدين إسماعيل- دار الشؤون الثقافية- بغداد/ العراق- ط (3)- 1986- الصفحة: 380

وقد وجّـــه البرناسيون قِبْلَتَهُمْ شَطْرَ الجمال الخالص وعرّفـــوه فيما لا فائدة منـــه: « كلّ مفيد فهو سمج لأنّه تعبير عن حاجة ما؛ وحاجات الإنسان هي دنيئة ومقزّزة كطبيعته المسكينة المعقّدة؛ وكلّ فنّان يقترح شيئا آخر غير الجمال ليس فنّانا في نظرنا ».[147]

وفي انتفاء النّفع عن الجمال غدت الحقيقة إلى جانب كونها مُشْرِقَة فهي "نقيّة" مجرّدة من الغاية والنّفع.

والبرناسية هي الخلاصة التطبيقية للفلسفة الكانطية في مفهومها عن الفنّ من حيث التنـــزّه عن الغرض؛ والولاء التامّ للقوانين الداخلية الخالصة للعمل الفني؛ كعامل أوحد في الحكم عليه بالجمال أو القبح.[148]

ويعدّ "بنجامان كونستان" أوّل من دعا بدعوة الفنّ للفنّ من حركة النقاد الفرنسيّين؛[149] ثمّ ردّدها "تيوفيل جوتييه"؛ وإليه يرجع الفضـــل في صياغة أفكار كانط صياغة فنية؛ ملخّصا نظريته الجمالية الجديدة في قوله: « إنّه ما من شيء جميل حقّا؛ إلاّ وكان عديم الفائدة... وكلّ ما انطوى على فائدة كان قبيحا ».[150]

وتقوم النظرية البرناسية على ثلاث منطلقات أساسية هي:

* التأكيد على الطبيعة الذاتية للجمال.
* الفصل بين الشكل (الصورة) والمضمون (المحتوى).
* الفصل بين الجميل وبين النافع والمفيد.[151]

إنّ النظرية الجمالية وفي طليعتها البرناسية؛ عملت على أن تضمن للفن استقلاله عن خدمة أي هدف آخر سوى تحقيق القيم الجمالية؛ معتبرة الدلالات الإيديولوجية والاجتماعية والتاريخية..غير جمالية وهي معلومات إضافية زائدة؛ إذ ليس من مهمة العمل

147 – "محاضرات في تطور الأدب الأوروبي"–د. حسام الخطيب– الصفحة: 245
148 – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 60 – 61
149 – ينظر: "مقدمة في علم الفن والجمال"–د. كامل محمد محمد عويضة– الصفحة: 94
150 – "المثل الجمالية في الشعر العربي"–د. عبد الله خلف العساف– الموقع: http://www.adabihail.gov.sa/index.php
151 –ينظر: "محاضرات في تطور الأدب الأوروبي"–د. حسام الخطيب– الصفحة: 363

الفني أن يخدم أي هدف آخر غير ذاته؛ والفن هو حقيقة نفسه ولا حقيقة خارج القيم الفنية.[152]

وما تحسن الإشارة إليه؛ أنّه تطوّرت عن البرناسية نزعات كثيرة شكلية وتجريدية...أسّست للفلسفة المعاصرة؛ ويمكن ملاحظتها في الفن التشكيلي على نحو خاصّ -نظير ما نعرض له في الفصل الثاني من هذه الدراسة - لقد حاولت النظرية الجمالية أن تكرّس الذوق الجديد لدى الجمهور الفني؛ في البحث عن النشوة وليس التهذيب؛ وفي وجوب النظر إلى الصورة على أنّها صورة؛ بمعزل عن أي حكاية يفترض أنّ تحكيها في الشعور بالقيم المميّزة والثمينة للفن؛ فالقصيدة على سبيل المثال "تكون" ولا "تقول"؛ لأنّها ليست وسيلة لهدف آخر...[153]

وما يوحّد النّزعات الجمالية والشكلية الخالصة؛ أنّها تصبّ في رفض التّحديدات والضّوابط والمفاهيم المفروضة على الفنّ من الخارج؛ ألم يقل موكاروفسكي: «إنّه لا يوجد ضابط جمالي؛ لأنّ ماهية الضّابط الجمالي هو الخروج عليه »؟[154]

- إنّها الحرية المطلقة الّتي نادى بها عبّاد الجمال في ممارسة عبادتهم.

لقد تهيأ لنا لحد الآن؛ أنواع من الحقائق ومضامين مختلفة عنها؛ اعتصرناها من مختلف النظرات الفنية على امتداد العصور؛ وما عرضي لها إلاّ تأكيد على أنّ مجموع هذه الحقائق الّتي اجتمعت بين أيدينا - على تضاربها- ليست في واقع الأمر سوى الأبعاد الإنسانية؛ والتاريخية؛ والاجتماعية والنفسية والأخلاقية والروحية والجمالية والحضارية...

ومن طُرَف المفارقات أن نجد في الفنّ الإسلامي غَنَاءً فنيّا وإشباعا استطيقيا؛ من النوع الّذي كان يبحث عنه دعاة الجمال الخالص؛ ونحن وإن سجلنا تباينا في طبيعة الأداء؛ فإنّنا نلفي اشتراكا من جهة المبدأ الّذي يتحرك على محوره الإبداع وهو: انفصال الفنّ

---

152 - ينظر: "مقدمة في علم الفن والجمال"-د. كامل محمد محمد عويضة- الصفحة: 93 - 94

153 - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 94

154 - "نظرية الأدب"- رينيه ويلك / أوستن وارين - تعريب:د. محي الدين صبحي- الصفحة: 230

عن أي غاية يمكن أن تستخدم من أجلها خارج الرضاء الجمالي أولا؛ ولا بأس أن تتلوه في الدرجة الثانية – قيم أخرى نستشفها منه...

1/ب– الفنّ الإسلامي

لقد سبق وأن ألفتنا إلى أنّ المعرفة في الفكر الإسلامي؛ يقينيّة من حيث ماهيتها ومصدرها وطبيعتها؛ وأنّها لا تنطوي على أي أزمة ابستملوجية أو فكرية أو أنطلوجية – إلاّ ما يمكن تصنّعه– وحقيقة الخلاف الّذي يمكن أن نضع عليه أصابعنا؛ ما هو سوى خلاف في الفروع والمناهج والمسائل الاجتهادية؛ أمّا الأصول فجارية على الملّة وسائرة على أحكامها؛ وهي واحدة لدى الجميع لأنّها ليست منزّلة من الإنسان بل منزّلة إليه؛ من لدن الخالق؛ ومن ثّم يسقط عن الفكر الإسلامي شطط الديانات الوضعيّة والفلسفات العقدية الإنسانية على تكاثر مذاهبها؛ وتقطّع الإنسان بينها؛ وضياعه في متاهاتها...

ولعلّ لهذه الأجواء أن تنعكس على خصوصية الفن الإسلامي؛ من حيث براءته من الفزع الروحي والقلق النفسي والمعاناة الإنسانية؛ ومن ثّم تقديم صورة في الصّفاء والإشراق والوضوح؛ جعلت من العمل الفني دليلا على وحدة الفكر والمشاعر والعقيدة.

ولهذا فإنّ المستغرِق في تأمّل الفنّ الإسلامي؛ يستشعر فيه تقديمه جماليات بمقاييس دينية؛ لكنّه لا يقدّم دينا بمقاييس جمالية؛[155] ومعنى ذلك أنّ الفنّ الإسلامي يقف على الجماليات بالدرجة الأولى؛ المعتمدة على الخصوصية والإبداع، فكما أنّ المعرفة في الفكر الإسلامي تتوحّد في الأصول وتجتهد في الفروع؛ فكذلك الفنّ الإسلامي؛ يغرف من العموميات ويبدع في الخصوصيات.

وننطلق في تأكيدنا على جمالية الفن الإسلامي من خلال السّمات الآتية:

---

155 – وهذه النّقطة الّتي تميّز جمالية الفنّ الإسلامي؛ تتشابه مع ما أعلنه ت.س. إليوت في عديد المواقف؛ من أنّ ما يعنيه ليس هو الأدب الدّيني؛ بل تطبيق ديننا على نقد أيّ أدب. أي أنّ الدّين لا يستبعد الجماليّات؛ وإنّما ربطها بالدّين والمثل الأخلاقية؛ أمر لا بدّ منه لأيّ أدب جدّي.
ينظر مقالته "الدّين والأدب"–من كتاب "خمسة مداخل إلى النّقد الأدبي"– د.عناد غزوان إسماعيل ود. جعفر صادق الخليلي– الصّفحة: 48

* اللاّ محاكاة:

إذا كان الفن الإغريقي يقف في مقدّمة الحضارات الكبرى؛ الّتي اعتمدت فنونها على المحاكاة؛ وعدّت فنون عصر النهضة في أوربا استمرارا لهذه الفكرة؛ في صياغة جديدة تتناسب مع العقيدة المسيحية؛ وتلبية للقيم المادية في الفن؛ من نقل الطبيعة وتجسيمها وصولا إلى أكمل صورها المادية؛ من خلال التركيز على ماهية الجسم؛ وقيام المسافات بين الأشياء؛ وتحقيقا لبيان كمالها في الفراغ...[156] فإنّ الفن الإسلامي – وبعيدا عن هذه المادية الحسية – يؤسّس لنفسه منهجا قائما بذاته؛ ويبحث على ضوئه قيما خاصة ومعان متأصلة؛ كما يفسره بعض المستشرقين المنصفين ومنهم "بوركهارت" (T. Burchhart) ؛ الّذي شرح الفن الإسلامي من حيث أنّه ليس عملية إنشائية تظهر فيها ذاتية الإنسان ومواهبه الحسية والتعبيرية ومهارته النفسية وحسب بل من حيث أنّه ثمرة التأمل العقلي والرؤية الروحية للعالم ولحقيقة ما وراء الكون الّتي تصدر عن الله وتعود إليه.[157]

وإذا كانت الفنون عموما – ومنها الفن الإسلامي – إمّا محاكية أو تند عن المحاكاة فإنّ هربرت ريد يحصر طريقتان متميزتان للتعبير؛ ويطلق على الشكل المحاكي للطبيعة اسم:

- **الطريقة العضوية :**

يأخذ الفن فيه المنحى الطبيعي ويضاعف حيويّته ونضارته؛ إنّه فنّ التمتّع بالحياة والنباتات والحيوانات والمخلوقات البشرية الّتي ترسم بعناية محبّبة.

- **الطريقة الهندسية:**

هي الشكل غير المحاكي؛ حينما تكون قوى الطبيعة عدائية؛ كما هو الحال في المناطق المتجمّدة أو الصّحاري الاستوائية؛ ويأخذ فيها الفنّ شكل الهروب لا من فيضانات

---

156 – ينظر: "الفن الإسلامي (أصوله – فلسفته – مدارسه)" –د. أبو صالح الألفي – دار المعارف – مصر – [د-ط] – 1969 – الصفحة: 71 – 72

157 – ينظر: "مدخل جمالي إلى اكتشاف الفن الإسلامي"– د. بركات محمد مراد – مجلة البحرين الثقافية– العدد: 34 – المجلد: 10– 2003 الصفحة: 119

الحياة نفسها ولكن من أي شيء يرمز لها؛ لذا يهندس الفنان كل شيء ويجعله مخالفا للطبيعة بقدر الإمكان.[158]

وإذا كان الفن الإسلامي – بناء على تقسيم "ريد" – يتقمّص الطريقة الهندسية أكثر من غيرها؛ فيما نقف عليه من رسوم الطيور والحيوانات الّتي تنتهي أطرافها بأشكال هندسية أو نباتية؛ وتزخرف أجسامها بمثل هذه الزخارف أو بالكتابات؛ إمعانا في تحويلها إلى عناصر زخرفية؛ وإبعادها عن شكلها الطبيعي؛[159] فإنّ مدعاة هذا الأسلوب ليس هروبا من الحياة ورموزها؛ أو صراع الفنان المسلم مع مظاهرها وقواها؛ وإنّما بحثا عن تكوين جديد مبتكر يتولّد من اشتباك قواطع الزّوايا؛ ومزاوجة الأشكال الهندسية لتحقيق مزيد من الجمال الرصين؛ المسبغ على التّحف الّتي ينتجها؛ ومن أمثلة الأشكال الهندسية الّتي أبدعتها المخيلة الإسلامية؛ الدوائر المتماسّة والمتجاورة؛ والجدائل؛ والخطوط المنكسرة والمتشابكة؛ بالإضافة إلى أشكال المثلّث والمربّع والمخمّس والمسدّس...

إنّ امتلاك الفنان المسلم الفهم العميق والرؤية التكوينيّة لقيم الفنّ والحياة؛ يتصدّره وعي جمالي بإمكانيات التجربة الفنية؛ وإحالاتها المرئيّة واللاّمرئية – في توسعة لحدودها – والّتي تبدأ من القوى غير المرئية؛ ثمّ تخلق معادلاتها الشكلية القادرة على التّعبير عنها؛ وهذا ما سمّاه "بول كلي" "تحويل ما لا يُرَى إلى مرئيّات"...[160]

وإذا كان الفن الإسلامي يكتنز المنحى الهندسي؛ فإنّه يصبح قادرا على صياغة توازنات معادلته الفنية استطيقيا؛ من مثالية؛ وصوفية؛ وتجريدية؛ وشكلية.

وتظهر مثاليته في الاستيحاء من مصدر " فوق طبيعي " وتحقيق مطلب " سموّ حسّي"؛ ويتبلور استطيقيا من خلال استعمال اللّون الذّهبيّ بسخاء؛ وهو لون يسلب الأشياء أجسامها؛ وله بريق سحري من حيث أنّه يخرج الإنسان من عتمة الواقع

158 – ينظر: "الفن الإسلامي (أصوله – فلسفته – مدارسه)" – د. أبو صالح الألفي- الصفحة: 74 – 75

159 – ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 116

160 – ينظر: "مدخل جمالي إلى اكتشاف الفن الإسلامي"-د. بركات محمد مراد-مجلة البحرين الثقافية-العدد:34-المجلد: 10– الصفحة: 115

الأرضي؛ وهي غاية الغايات في العقيدة الإسلامية؛ و إذا لم يكن الذّهبـــيّ لونا بالمعنى الصّحيح –فهو لا يشاهد في الطبيعة– فإنّه يؤكّد مثالية الفن الإسلامي وروحانيته...[161]

أمّا صوفية الفن الإسلامي فتترجم جماليا — من خلال فنون الشرق عامة — في الرّغبة نحو إذابة مادة الجسم وتحطيم وزنه وصلابته وإعطائه الخفّة؛ ومن وسائل الوصول إلى هذا الطابع اللاّمادّي؛ استعمال النّور الّذي هو رمز العالم المتجرّد من المادّة ومن المنظور الفيزيائي؛ حيث يصبح النّور رمزا للرّوح.[162]

وتجريديّة الفنّ الإسلامي تتأصّل في معارضة مبدأ المحاكاة ومناهضتها فنيّا؛ ففكرة نقل الحياة إن باتت عند البعض من اللّزوميات؛ فهي عند الفنان المسلم من سقط الزند؛ لذلك نراه يرمي إلى تجريد المَشَاهِد الحسيّة الطبيعيّة حتّى لا يبقى منها إلاّ خطوطها الهندسية.[163] ويمكن أن نقبض على ألوان من أساليب التجريد؛ في الخطّ الّذي نتذوّق معه جمالا رياضيا يستشعره العقل؛ كما نعثر عليه في الزخرفة؛ سواء الزخارف النباتية؛ الّتي تمكّن في بعضها من التحرّر من كلّ أثر طبيعي؛ وتراوح بها إلى التّجريد المطلق؛ أو الزخارف الهندسية والخطية؛ المعتمدة على التّماثل والتّناظر والتبادل؛ وتعدّد المساحات في توزيعها وتنوّعها؛ والإيقاع الخطّي المتراقص؛ الّذي يوحي بالمسرّة المنـــزّهة عن التّكرار الفاتر؛ والمحقّق للنّشوة الاستطيقية...[164]

أمّا شكليته فهي تؤكّد الطّابع الاستطيقي الصّرف؛ ذلك أنّها تستند على الجانب التّزييني لا التّعبيري؛ والفنّ الإسلامي يُشْبِعُ الجوانب الاستطيقية؛ ويحقّق نوعا خاصّا من الرّضا؛ ومن بين الأشياء المشبِعة لهذه الحاجة؛ الأوراق الملصقة على الجدران والسّجاجيد وقماش الفرش؛ والتّلاعب العجيب للألوان المتغيّرة في المساء؛ والأزهار والزّخارف العربية والألوان الزاهية...[165]

161 – ينظر: "الفن الإسلامي (أصوله – فلسفته – مدارسه)" — د. أبو صالح الألفي– الصفحة: 106

162 – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 96

163 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 89 – 90

164 – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 104 – 109

165 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 76

وتغليب الجانب الشكلي الجمالي يمكن رصده من خلال الخط العربي والأرابيسك؛ اللّذين استطاعا أن ينقلا الفهم المنطقي والرموز الفكرية الأبجدية إلى مادة جمالية فنية؛ يتحوّل الوعي الجمالي فيها إلى وعي أصلي لا ثانوي؛ قائم بذاته لا بغيره؛ وهنا يمكن سرّ نجاح هذا الفن – كما شهد به كثير من الدارسين – في أنّه استطاع أن يتغلّب على الفكرة المنطقيّة في العمل الفني؛ لتصبح تابعة ومكمّلة للتصوير الجمالي.[166]

والحقيقة أنّ التصوير الجمالي لا يتفوّق على الفكرة المنطقية فحسب؛ وإنّما يتفوّق على الصّيغ الابستملوجية والأطر الإيديولوجية؛ ليتعاطف مع الفكرة الجمالية.

وإذا كان الفن الإسلامي تزيينيّا بالدرجة الأولى؛ فلا بدّ أن يؤول إلى مخالفة الطبيعة؛ و يبتعد عن التقليد و المحاكاة و انتحاء الأصل؛ ونقبض على شواهد من ذلك من خلال العناصر المكمّلة لمبدأ اللاّمحكاة؛ وهي العناصر الآتية:

**** تصوير المحال:**

شكل آخر من أشكال اللامحاكاة؛ والاحتفاء بالجانب الشكلي الاستطيقي؛ فالفنّان المسلم يهوى الاستطراد إلى خلق أشكال جديدة؛ لا نظير لها في الطبيعة إطلاقا؛ في شكل تعاقد جمالي بين الأسطورة الشعبية وفنون التشكيل؛ من حيث معالجة الأشكال الحيوانية المركّبة؛ أو تلك الّتي تقع في دائرة المُحَال؛ كالطّيور ذات الوجوه الآدمية؛ والمجنّحة ورجال من النّحاس والحيوانات الّتي تتكلم...[167]

وفي التصوير نعثر على نوع من التركيب والاستطراد؛ ربما لا نجد له مثيلا في غير الفنّ الإسلامي؛ في جعل أطراف الحيوان والطيور على شكل تفريعات وأوراق نباتية.[168]

***** تحويل الخسيس إلى نفيس:**

هذه الكيفية تعكس جانبا هامّا من الخلْق الفردي؛ القائم على مهارة الأداء الفنّي؛ والمعبِّر عن مرونة المخيالية الفنية وهي تمارس نشاطها الإبداعي؛ كما أنّها تترجم حسّا جماليّا

---

166 – ينظر: "مدخل جمالي إلى اكتشاف الفن الإسلامي"–د. بركات محمد مراد– مجلة البحرين الثقافية–العدد:34–المجلد:10– الصفحة: 116

167 – ينظر: "الفن الإسلامي (أصوله – فلسفته – مدارسه)" —— د. أبو صالح الألفي– الصفحة: 91

168 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 92

راقيا يعتدّ به الفنّان المسلم؛ وتتجلّى في زخرفة المحراب المصنوع – غالبا – من خامات الخشب أو الصّلصال المزجّج أو الجصّ؛ وهي أرخص الخامات؛ وقد تمكّن الفنّان المسلم من جعلها أغلى الخامات وأثمنها؛ بما ألقى عليها من زخارف دقيقة؛ وبمزاوجتها مع خامات أخرى؛ للارتقاء بها إلى أعلى نتيجة جمالية ممكنة.

ويظفر الفنّ الإسلامي بمحاريب خزفيّة وخشبيّة وجصّية ورخامية؛ تعدّ أنفس المحاريب الّتي يمكن أن يتوصّل إليها الإنسان.[169]

****** الانصراف عن التجسيم والبروز:**

إذا كان الفن الإسلامي يخرج عن أصول الهيئة البشرية؛ تلافيا لتعظيم الإنسان؛ كالعظمة الّتي أولاها له فلاسفة اليونان؛ وإنكارا لمطلقيته في قلب العالم؛ أو بجعله مقياس كلّ شيء؛ كما حدث أثناء اجتياح القيم المادية أوربا النّاهضة[170] – ممّا وقفنا عليه سابقا – فلأنّه ومن الناحية التشكيلية لم يكن يبحث عن البعد الثالث وهو العمق؛ لكنّه كان يبحث عن عمق بديل يختص به دون الفنون الأخرى؛ إنّه العمق الوجداني؛ وهو ما نترسّمه في زخارف الأبواب وأنواع الزخارف الأخرى؛ حيث تُحيلُنا بعضها إلى زخارف أخرى بداخلها؛ ثمّ تقودنا هذه بدورها إلى زخارف ثالثة؛ ممّا يوحي للرّائي من أنّه ينتقل من مستوى فكري إلى مستوى فكري آخر.

ويلاحظ عن الفنان المسلم – في إشارة لـــ"فييت جابتون" – انصرافه عادة عن النّقش والحفر؛ إلى التّزويق السّطحي؛ الخالي من النتوء أو البروز.[171]

ويساعد الخطّ – استطيقيا – على القيام بوظيفة سلب التجسيم عن بعض الأشكال الآدمية؛ أو الحيوانية؛ أو الكتل؛ وتحويلها إلى عنصر زخرفي بحت؛ متّصف بالخفّة والرّشاقة؛ ويعدّ الخطّ أهمّ العناصر التشكيلية بمعناه الجمالي المستقلّ عن أيّ غرض إنتاجي.[172]

---

169 – ينظر: "الفن الإسلامي (أصوله – فلسفته – مدارسه)" ـــ د. أبو صالح الألفي- الصفحة: 93- 94

170 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 89

171 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 94- 95

172 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 102– 104

إنّ هذه الكيفية الخاصة؛ في تناول المادّة العُفْلِ وصياغتها فنيّا؛ إنْ كانتْ تكفُّ عن مبدأ المحاكاة؛ فلأنّها تستقصي المناحي الشكلية؛ وتحتفي بالبُعد الخارجي التّكويني – ناهيك عن الأبعاد الداخلية – وفي التّشديد على الإخراج الجمالي ما يغلِّب الإشباع الاستطيقي الصرف؛ المعتمد على الصّنعة والمتّجه إلى فرادة الدّيباجة ومهارة التّشكيل والحياكة.

وإذا كان دافيد جيمس (D. James) يرى أنّ الفنّ الإسلامي زخرفي أساسا؛ يعطي الأولوية للجوانب العمليّة والنّفعية فيما يصنعه؛ ونادرا ما يعبّر عن مبدأ أو نظرية أو فكرة استطيقية...[173] فإنّ قيم اللاّمحاكاة؛ واللاّتجسيم؛ وانتحاء الأسلوب التّزييني؛ وتحويل الصّور من شكل إلى آخر؛ والاعتماد على الزّخرفة والتّجريد؛ واختيار المادّة واللّون والنّور...كلّها تدلّ على منهج استطيقي؛ ونظرية جمالية قائمة بذاتها؛ أمّا الجوانب النّفعية فلا تأتي في مقدّمة اهتمام الفنّان المسلم؛ قَدْرَ عنايته بالحسّ الجمالي؛ وترقية الذّوق الاستطيقي وإشاعته بين الناس؛ في مظاهر روحية ومادّية؛ تشهد على جودة الطّبع؛ وسلامة الفطرة؛ وصفاء الرّؤية؛ وأصالة التّجربة...

إنّه حتّى في الرسوم الّتي تمثل المناظر الطبيعية؛ وصور الفرسان؛ ومناظر الطّرد والصّيد؛ وصور الحيوانات أو الطيور؛ ومَجَامِعِ النّساء والرّجال؛ كان يُعْتَمَدُ فيها على التّقديم الشّكلي الجمالي؛ كاللّون المتراوح بين الفاتح والدّاكن؛ للوصول إلى تنظيم خطّي تشكيلي؛ ولإحداث التّوازن بين المساحات والكتل؛ والمسطّحات الرّأسية والأفقية؛ كما يبرز على جدران قصور الأمويّين من صور على سقوفها وأرضياتها؛ أو استعمال ألوان معيّنة؛ كالأبيض؛ والأسود؛ والأزرق؛ والأحمر؛ بدرجاتها المختلفة؛ وكان يركّز في تلك النماذج على الملابس وإبراز الزخارف عليها؛ وتقاطيع الوجوه؛ والاعتماد على الخط...[174]

ولعلّه قد تهيّأ لنا أنّ الزخرفة؛ هي أقوى شكل فنّي يكيِّف الأشياء ويُحَوِّرُهَا؛ وكثيرا ما يتقمّص الخطّ الإسلامي الشّكل الزّخرفي؛ فهو يتّصف بالخصائص الّتي تجعل منه عنصرا

---

[173] – ينظر: "مدخل جمالي إلى اكتشاف الفن الإسلامي"–د. بركات محمد مراد– مجلة البحرين الثقافية–العدد:34–المجلد:10 الصفحة: 118

[174] – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة نفسها

زخرفيّا طيّعا؛ لتحقيق الغايات الفنية المنشودة؛ بينما يتراجع المحتوى والمضمون المكتوب ليصبح وسيلة؛ ويتقدّم الشّكل ليحقّق الأغراض الجمالية البحتة.[175]

ومن ثمّ فإنّ الفنّ الإسلامي أنشأ جماليته المُفْعَمَة بالامتلاء الجمالي؛ والإشباع الاستطيقي النّوعي؛ بوسائله وأساليبه المشتقّة من وحي عبقرية الفكر الجمالي الإسلامي.

وإذا كانت مدارس الفن الإسلامي في مختلف الأزمة والحواضر الإسلامية؛ ركّزت كثير منها على تصوير مجتمعاتها؛ ورصدت فيه الحركة والانفعال؛[176] فإنّـــها كانت تقدّم لنا – بالمثل – حظوظا جمالية وفروضا استطيقية؛ وفي ذات الوقت فإنّ الفنّ الإسلامي ينـــزه عن الفراغ الروحي؛ ويطهر عن النـــزعات العدمية والعبثية الّتي تبدو كقصبة ملساء؛ يسحرنا قوامها وتغوينا نعومتها؛ لكنّها تَسْتَغْفِلُنَا عن هشاشتها وخلوّ باطنها؛ وضعف تماسكها؛ وإنّما أمر الفنّ الإسلامي كأرض مباركة؛ معمرة مثمرة؛ أنّى أتيتها أَصَبْتَ منها خيرا وفيرا...

1/جـــ– إنكار الحقيقة الفنية:

لقد سبق وأن رأينا أنّ القول بالحقيقة الفنية تدافعه اتجاهان: الأول أودع الفن مجموعة من الحقائق المتصلة بطبيعة القيم الفنية والمثل الجمالية الّتي كانت تنم عنها تلك المذاهب. أمّا الثاني فهو الّذي بذل نفسه للجمال الخالص؛ متحرّجا من أن يسترقه خارج العمل الفني ذاته؛ وميّزنا بين النظرية البرناسية ونظرية الفن الإسلامي. وإذ صنّفت الاتجاه الثاني في عداد القائلين بالحقيقة الفنية على الرغم من عدم اعترافهم بالمحتوى والمضمون قيمة فنية؛ فلأنّي أدرك يقينا من أنّ الإيمان بالجمال الخالص ونشوء فلسفات متعاقبة بشأنه كاف لاستخلاصه كحقيقة جوهرية؛ لا تتعارض مع الحقائق الأخرى فالمقصود بإنكار الحقيقة في الفن؛ ما نرمقه عند صنف من الباحثين والعلماء في تصور الفن؛ أداة قاصرة عن كل أداء . أو فلنقل إنّهم المعوّقون الّذين حبسوا عن الفن خصائصه كالقدرة على بلوغ الحقيقة والكشف عنها.

---

[175] – ينظر: "مدخل جمالي إلى اكتشاف الفن الإسلامي"–د. بركات محمد مراد– مجلة البحرين الثقافية–العدد:34–المجلد:10 الصفحة: 119

[176] – ينظر: "الفن الإسلامي (أصوله – فلسفته – مدارسه)" ـــ د. أبو صالح الألفي– الصفحة: 236– 237

فإذا كان سارتر قد أفرغ الفنون الجميلة والشعر من أي التزام وأعفاها من شرط الحقيقة؛ وإن أثبتها في النثر في قوله: « وحيث إنّ البحث عن الحقيقة لا تتم إلاّ بواسطة اللغة واستخدامها أداة؛ فليس لنا إذن أن نتصور أنّ هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها »؛[177] فإنّ منكري الحقيقة قد ألحقوا الفن بنشاط التفكير الّذي لا لزوم له.[178]

و نحبّذ أن نتناول هذه الجزئية من خلال العناصر الآتية:

* رفض التجريبيين إمكان الحقيقة في الفن.

** الفرق بين العلم والفن منهجا.

*** تنوع دلالات الحقيقة. (مستويات الحقيقة).

* رفض التجريبيين إمكان الحقيقة في الفن:

أخذ العلم بداية من القرن التاسع عشر يحقق انتصارات رائعة؛ جعلت بعض المفكرين والنقاد يتمسكون بالمناهج العلمية والتجريبية السائدة في هذا العصر؛ إلى الحد الّذي جردوا النشاط الأدبي الفني عند الإنسان من كل قيمة ثقافية؛ وكل أثر للكشف عن الحقيقة؛ ونتيجة لنهضة العلم؛ هوجم الأدب على أساس أنّه أثر عتيق عديم الجدوى من آثار طفولة المجتمع المتحضر؛[179] وظهر ذلك بمنحى تصاعدي حاد مع تأسيس المدرسة البرجماتية الأمريكية؛ على أيدي الفلاسفة الأمريكيين: بيرس و وليم جيمس وجون ديوي؛ الّذين أكدوا أنّ المعرفة أداة للفعل -كما وقفنا عليه في نظرية المعرفة- وأنّ كافة المعتقدات تحدد قيمتها بالفائدة الّتي تتحقق منها؛ وتلك هي القواعد الّتي تحكم اكتساب الخبرات.[180]

ومن ولاء علمي رأى التجريبيون الحقيقة كلها مفهومات وقضايا؛ فخرجوا عن الفنون — بما فيها الأدب — ورفضوا أن تكون أشكالا للحقيقة؛ ومن ثمّ التزموا الحقيقة العملية؛ وكانوا في مذهبهم من محكّمة التجربة.

---

177 - "مبادئ في نظرية الشعر والجمال"- أبو عبد الرحمان بن عقيل الظاهري- الموقع: www.adabihail.gov.sa/book02_05.htm

178 - ينظر: "النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية"-جيروم ستولينتز- تعريب:د. فؤاد زكريا- المؤسسة العربية للدراسات والنشر-ط(2)-1981- الصفحة: 457

179 - ينظر: "النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية"- تعريب:د. فؤاد زكريا-الصفحة: 457

180 - ينظر: "حاجتنا للمعرفة (نظرية المعرفة الابستملوجي)"- د. أحمد إبراهيم أحمد-النادي الأدبي- منطقة حائل- الموقع: http://www.adabihail.gov.sa/callus.php

ويمعن البعض في سلب ما للفن من قيمة كشفية في دلالته على الحقيقة؛ بحكم أنّه يتجاوز حدود الواقع الطبيعي؛ وادعاء الأدب والفن القدرة على تقديم الحقيقة؛ هو أمر لا يفيد لا الفن ولا الأدب: « لأنّهما إذا قورنا بالعلم أو بالفلسفة سوف يكشفان عن قصور إمكانيتهما في هذا المجال؛ وأي أفكار أو معلومات أو حقائق نحاول أن نستمدها من الفن والأدب سوف تكون ضئيلة ومكررة أو كاذبة ».[181]

ويبدو أنّ فكرة الكذب الّتي يطرحها التجريبيون بهوس شديد نحو الأشكال الأدبية والفنية، هي على تطرفها تحمل جانبا كبيرا من الطرافة، حين يتصورون أنّ الفنان يقدم العالم أكثر رعبا وقبحا كما في جحيم دانتي، ولذلك فمن يرى أنّ الفن يقدم لنا حقيقة فهو يخضع للمغالطة الواقعية.[182]

غير أنّ اختلاف الحقيقة الشعرية عن الحقيقة العلمية؛ لم يكن أمرا مسلما به على الدوام؛ فالشاعر على حد تعبير سيدني: « لا يؤكد شيئا لذلك فهو لا يكذب أبدا، لأنّ الكذب هو أن تؤكد صحّة شيء زائف؛ غير أنّ الشاعر لا يؤكد ».[183]

ولعلّ حِجَاجَ "سيدني" عن الشعر؛ وإبطاله مقولة الكذب؛ استثار الناقد الإنجليزي "ريشاردز" (I. A – Richards) إلى شرح نوعية الحقيقة الفنية، ويوضح طبيعة المعرفة الشعرية من حيث لا يصدق عليها الحكم بالصدق أو الكذب: « إنّه لا ينبغي أن يخبرنا الفن بحقيقة معينة حتّى يؤثر فينا؛ وأنّ دلالة اللغة الفنية ليست إلاّ دلالة انفعالية، غايتها نقل انفعال إلى الغير؛ ومثل هذا التعبير لا يصدق عليه الصدق أو الكذب ولا يطلق عليه معيار الخطأ والصواب ».[184]

ويرفض "ريشاردز" أن يكون الفن قائما على تقديم حقيقة بالمعنى المتعارف عليه؛ فالمعرفة الفنية ليست إلاّ إفراغ الشحنة الزائدة من الإحساسات المكدّسة والّتي يعمل الفن على تنفيسها أو تنظيمها.

---

181 – ينظر: "نظرية الأدب"– رينيه ويلك / أوستن وارين – تعريب:د. محي الدين صبحي– الصفحة: 39

182 – ينظر: "علم الجمال (قضايا تاريخية ومعاصرة)"–د. وفاء محمد ابراهيم – الصفحة: 198

183 – "النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم"–د.محي الدّين صبحي – الصفحة: 59 – 60

184 – "مقدمة في علم الفن والجمال"–د. كامل محمد محمد عويضة – الصفحة: 92

يقول: « إنّ المصدر الحقيقي في اعتقادنا بحقيقة أو بشيء ما؛ عقب قراءتنا لقصيدة من القصائد؛ هو هذا الإحساس الّذي يعقب عملية التكيف وتنسيق الدافع وتحررها؛ وما نشعر به من شعور بالراحة والهدوء والنشاط الحر المطلق والإحساس بالقبول...وهكذا فإحساسنا بمعنى الأشياء يتكشف لنا في الشعر؛ لا يعني أنّنا نصل بالفعل إلى معرفة عن طريق الشعر؛ ولكنّه مجرد شعور لا أكثر؛ يصاحب توفيقنا في التكيف مع الحياة ».[185]

ويحاول "ريشاردز" في هذه القضية، أن يمسك العصا من وسطها؛ فهو إذ يمنح الشعر والفنون لغة ذات طبيعة انفعالية لا تصبح معها الحقيقة هي القيمة البارزة في الموضوع الفني لأنّها ليست شرطا للقيمة الجمالية يستحيل الاستغناء عنه؛ فإنّه على نحو آخر؛ يؤكد أنّ القول باللغة الانفعالية لا يعني الهبوط إلى مرتبة اللامعنى، فنظريته في اللغة الشعرية الانفعالية؛ لا تؤدي آليا إلى استبعاد المعنى والحقيقة من الشعر؛ لكنّه ينصّب سلم أولويات القيم الفنية؛ وإذ يضع الحقيقة في مرتبة متراجعة؛ فلأنّها مجرد عنصر ضمن عناصر جمالية كثيرة تتقدم عليها؛ فلا يمكن لأي شخص تجاوز السادسة عشر أن يجد الشعر جديرا بأن يقرأ من أجل ما فيه من معلومات فقط، وهذا يعني أنّه موجود لأسباب أخرى.

ومن هذا المنظور يطلق ريشاردز على الحقيقة الفنية عبارة "الاعتقاد الجمالي"؛ ويعرفه على أنّه موافقة مؤقتة من أجل التجربة الجمالية.[186]

ولا يتخلّف وليم إمبسون عن موقف أستاذه ريشاردز؛ حينما يرى أنّ المعنى في الشعر لا يهمّ، لأنّنا ندركه في صور مؤثرات صوتية خالصة؛ وما يهم هو الجو.[187]

والفكرة بالنسبة إلى تيت؛ لا تسبق القصيدة قط أو تصنعها؛ لأنّ القصيدة هي الّتي تصنع الفكرة وتخلقها؛ إنّ عملية الموت ليست فكرة؛ وإنّما عملية؛ ولو كان الأمر خلافا لذلك؛ لاستطاع أي إنسان أن يكون شاعرا...[188]

---

185 – "مبادئ في نظرية الشعر والجمال"–د.أبو عبد الرّحمان ابن عقيل الظّاهري – الموقع: www.adabihail.gov.sa/book02_05.htm

186 – ينظر: "النقد الفني (دراسة فلسفية وجمالية)"–تعريب: د. فؤاد زكريّا– الصفحة: 462 و 469 و 470 و 487 و500

187 – ينظر: "النقد والحرية" – د.محمد أبو خضور – مجلة المعرفة– العدد: 193– 194 – الصفحة: 117

188 – المرجع نفسه – الصفحة: 118

أمّا "غاستون باشلار" (Gaston Bachelard)؛ فهو من الابستملوجيّين الّذين يعدّون المنطقة الشعرية وما تحمله من صور وأحلام وخيال؛ أصبحت تشوه آراء أرصن العقول وأنّ هذا الوعي قبل علمي والأفكار اللاّعلمية يهدّدان نقاوة الأفكار العلمية وأصبحت القصائد تخفي النظريات؛ لذا فإنّه اعتبر الأنشطة المتولدة عن قوة الخيال من العوائق المعرفية.[189]

واحتل الأسلوب بين منتصف القرن التاسع عشر ونهاية الحرب العالمية الأولى المحل الأول وأصبح يتّصف بنقص الوضوح؛ وعمّ الغموض جميع المجالات خاصة مع الكتابة الألمانية حينما خضع الفكر وتشوش بغوامض الميتافيزيقا الألمانية. حتّى قال "جونسون" عن "درايدن": « كان يتمتّع بالسّير على شفا المعنى حيث يختلط النور والظلام أوّلا بأوّل ».[190]

ويعتقد العلميون أنّ الغموض رذيلة؛ يتولد عن الاستعمال البلاغي الفاسد، فالكاتب الغامض إما أن يكون غير ما هو أو أنّه أخطأ هدفه ».[191]

فمقياس العلم هو البرهان أمّا مقياس الأدب هو الفصاحة؛ وفي حين اجتاح عنصر الصدق الأسلوب العلمي؛ فإنّ التأثير هو ما يعوّل عليه الأسلوب الفني.

ويناقش العلميون – إلى جانب نوع الخيال ودوره علميّا؛ مسألة الحرية فالعلم – في رأيهم – لا يزدهر إلاّ في جو من الحرية؛ التي تحميه من الإلحاح المزعج للحاجة والمنفعة.[192]

وفكرة الحرية هي أنسب ما يصل بين العلم والفن فحاجة الفن إلى شرط الحرية وتخلصه من كافة أشكال الضغوط الممارسة عليه لا تقل عن حاجة العلم إليها ذلك أنّ قيمة العمل الفني ليست في المنفعة؛ وإنما في الديمومة، فالأدب فعالية الحضارية تبرز نفسها بنفسها.

---

189 – ينظر: "الطريقة النقدية عند غاستون باشلار"– إيفا م.كشنر–من كتاب" الأسطورة والرمز "–تعريب: د.جبرا إبراهيم جبرا– الصفحة: 40

190 – "النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم"–د. محي الدّين صبحي– الصفحة: 58

191 – المرجع نفسه – الصفحة: 58

192 – المرجع نفسه – الصفحة: 68

وإذا كان الشاعر والفيلسوف فريدريك شيللر ينص على أنّ " الفن هو ربيب الحرية ويجب أن يتلقى رسالته من احتياجات النفوس لا من متطلبات المادة فلإدراكه أنّه بالفن يتحرر الإنسان من التشيّئ والانفصال.[193]

ولعلّ هذه النقطة تدنينا من الجانب الثاني المتعلق بـــ:

**** الفرق بين العلم والفن أسلوبا ومنهجا:**

حاول بيترمدور أن يضع أنامله مثلما الفرق بين الكتابة العلمية والكتابة الأدبية أسلوبا؛ متحرّيا الفرق من الجانب التخيّلي؛ ففي بحثه في شكل الأسلوب العلمي تحقق لديه أنّ الفلاسفة الجدد في القرن السابع يصرّون على أنّ الكتابة العلمية والكتابة الأدبية متباينتان متناقضان ففي الكتابة العلمية يكمن العنصر التخيلي في المفهوم وليس في اللغة الّتي تجعل المفهوم واضحا قابلا للإدراك يتمّ فيه الوضوح بأسلوب طبيعي.[194]

وإذا كانت الحقيقة في المفهوم الفني تعتمد على نشاط العقل التخيلي فإنّ دور المخيلة في عمل العالم لا يتدخل إلاّ على نحو غير مباشر.

« إنّ عمل العالم في جوهره عمل فراسة، ومنهج العلم لا يعتمد على المخيلة؛ بالرغم من أنّ المخيلة تستطيع أن تساعده فالمنهج سيراها من خلاله ».[195]

وقد يشترك العالم مع الفنان في خاصيتي الخيال والإبداع لكنّه يتجاوزهما إلى خصلتي الشك والنقد والتفكير المنظم بدقة شديدة.

«...إنّ على العالم أن يكون خياليا ولكن شكاك؛ مبدعا ولكن نقّاد؛ فثمة إحساس في حيث يجب أن يكون خياله حرا؛ وآخر في حيث يجب أن يكون تفكيره منظما بدقة شديدة ففي العلم شعر. لكن نسبة لوغريتمات أيضا».[196]

ولعلّ نزاهة الأهداف الّتي يرجوها العلم والفن هي أوضح قرينة يتحركان على منوالها في بلوغ ما ينشدانه فإذا كانت غاية المعرفة هي التفسير العقلي للظواهر فغاية الفن هي

---

193 – ينظر: "مدخل إلى اكتشاف الفن الإسلامي"–د. بركات محمد مراد– مجلة البحرين الثقافية–العدد:34–المجلد:10 الصفحة: 106

194 – ينظر: "النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم"–د. محي الدّين صبحي– الصفحة: 57

195 – المرجع نفسه – الصفحة: 57

196 – المرجع نفسه – الصفحة: 70

استبطان الشعور الحي وتجسيم؛ والمشاركة الحيوية الّتي هي ضرب من التماس الوجداني والتفاعلي مع الصور الحيوية.[197]

والحديث عن نزاهة الأهداف والمقاصد؛ أمر لا ينفصل عن استحضار المقاييس العامة الّتي تتدخل في صنع تلك الأهداف وتحقيقها.

فمن بين المقاييس الّتي يستعملها العلماء في تقييم اكتشافات زملائهم وتفسيرها نجد أولا:

*القيم التفسيرية.

*وثانيا: القيمة التوضيحية: أي درجة قدرة الاكتشاف على حل المشكلات المربكة.

*وثالثا: مقدار الأصالة الّتي يتضمنها البحث وتفوّق الحل الّذي يعود إليه؛[198] وعند حدوث اكتشاف ما؛ قد نعلّق عليه بمقولات مختلفة كقولنا: "ما ألطفه" أو "ما أذكاه" أو"ما أعظم إنارته للمشاكل" ولكن لو يقول أي واحد "ما أصفاه" لأنّ الصفاء هو المقياس الّذي يحكم أعمال الفن ومنجزاته وهذا هو نفسه ما يجعل الفن و العلم مختلفين؛ ذلك أن المعرفة الصافية هي ما تقاس به المحاسن في البحوث الإنسانية.[199]

والبحث في المقاييس العلمية و الفنية؛ يستجلبان — بدورهما — البحث في الأسس المنهجية الّتي هي قوام العلم والفن.

فالمنهج ليس من ضرورات عمل العالم وحده؛ فالإنسانيين — هم كذلك — لا تخلو أعمالهم ودراساتهم من الاستئناس بمناهج تساعدهم في الوصول إلى أفضل الاستبصارات الممكنة لكن الفن يهدف من وراء هذا المنهج إلى ماهو عام كما يهدف العالم بل ينصب اهتمامه على تمثيل الفردي لا النوع. وحتّى عندما يعبر عن الكلي فهو لا يحدف إطلاقا عناصر الفردية.[200]

---

197 – ينظر: "مدخل جمالي إلى اكتشاف الفن الإسلامي"– د. بركات محمد مراد– مجلة البحرين الثقافية–العدد:34–المجلد:10 الصفحة: 108

198 – ينظر: "النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم"–د. محي الدّين صبحي– الصفحة: 75

199 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 76

200 – ينظر: "علم الجمال (قضايا تاريخية ومعاصرة)"–د. وفاء محمد إبراهيم– الصفحة: 206

ويمس الاختلاف البنية المتباينة بين العلم والفن؛ ذلك أنّ الفن نسيج فريد ذو كيفيات مترابطة داخليا في حين أنّ العلم ذو بناء علاماتي أو رمزي يشير إلى كلمات منفصلة لها دلالة عامة كلية ومن ثمّ فإنّ مضمون البحث العلمي يمكن أن يتحدد بطرق منفصلة دون أن يؤثر على معناه تشويها أو إضعافا.[201]

ومن الاختلافات في المنهج بين المجالين ما اصطلح عليه أحد الباحثين بقوله: "الارتباط في العلم والانعزال في الفن"؛ فقد رأى أنّ العناصر الّتي ينحل إليها الشيء – كما يفسره العلم – لا تقربنا من الشيء ذاته؛ بل تبعدنا عنه حينما يبدأ بوصف علاقات الشيء بغيره من الأشياء؛ بعكس الفن الّذي يجعلنا نركز انتباهنا في ذات الشيء أكثر ممّا ننظر في علاقاته بغيره.[202] إنّ العلم يسأل بالصيغ الاستفهامية التالية: لماذا ؟ومن أين ؟ وكلها أمثلة تربط الأشياء بعللها أمّا الفنان فهو يركز على ماهـــية الشيء في كيفياته المباشـــرة الّتي تم الشعـــور بها.[203]

وما نخلص إليه بخصوص المنهج في العلم كما في الفن؛ فيتمثل في أنّه إذا كان العلم اختزال للواقع والفن تكشف للواقع؛ والعلم يقوم بذلك عن طريق التجريد والفن عملية مستمرة من التجسيد؛ إلاّ أنّهما يصلان – مع اختلاف منهجهما – إلى غاية واحدة هي كون الفن يستكشف صور الطبيعة؛ مثلما يستكشف الفن حقائق القوانين الطبيعية.[204]

وفي هذا الانتقال السريع ما يمكننا من الوقوف على الجانب الثالث المتعلق بـــ:

***** مستويات الحقيقة:**

إنّ وقوفنا على مستويات الحقيقة يمكننا من تحويط المشكلة؛ ويساعدنا على فهمها في وضعياتها المختلفة وأبعادها المترامية بدءا بالمنظور العلمي التجريبي الّذي يرفض من حوله جميع المقاييس غير الصالحة للمنهج التجريبي بما فيها المقاييس الإنسانية والروحية والميتافيزيقية الّتي قد تشكّل جوهر الحقيقة الفنية.

---

201 – ينظر: "علم الجمال (قضايا تاريخية ومعاصرة)"–د. وفاء محمد إبراهيم– الصفحة 206.

202 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة 206 – 207

203 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 207

204 – ينظر: "مدخل جمالي إلى اكتشاف الفن الإسلامي"–د.بركات محمد مراد– مجلة البحرين الثقافية–العدد:34–المجلد:10–الصفحة: 108

ومن ههنا؛ فإنّ منتقدي فكرة الحقيقة الفنية – من العلماء والتجريبيين – يضيقون ذرعا بالعبارات الّتي يتخاطر إليها اللامنهجيون في قولهم بالوحي والإلهام والاستبصار والحدس؛ أو خلوهم إلى الحقيقة العليا والقصوى؛ ذلك أنّ الحقائق – نظير ما يراها أصحاب النظرية العلمية – جميعها على مستوى واحد؛ والقول إنّ إحدى الحقائق أرفع من أي حقيقة أخرى لا يمكن أن يكون له معنى « فالحقائق المتعلقة بقلب الإنسان ليست أكثر حقيقة من الحقيقة المتعلقة ببنكرياس الإنسان ».[205]

ويأخذ العلماء بفكرة أنّ ما هو حقيقي يرتبط ارتباطا وثيقا بما هو واقعي وتجريبي؛ فحين يستعمل كلمة "حقيقة" في نص علمي فإنّها تدل دائما على شيء له صلة بالواقع. إنّ الشيء حقيقي؛ حين يكون في الواقع حقيقيا؛ وهذه هي الحقيقة التجريبية؛ بمعنى أنني في هذه اللحظة أكتب في غرفتي ولست راكبا في طائرة »؛ وهذه الصلة بالواقع هي الاختيار الّذي تخضع له جميع النظريات العلمية مهما كان شأنها؛[206] وكل ما لا يستطيع أن يمسك به ملقط العالم فوق محك المختبر؛ ينظر إليه نظرة شزراء وتستوجب سحب شهادة إثبات الواقعية عنها. فضلا عن إفراغها من صفة "الحقيقة". شأنهم في ذلك شأن نظرتهم إلى الأسطورة.

وإذا كان ليفي شتراوس أراد أن يآخي بين الأسطورة والعلم في قوله: « إنّ الأسطورة تكوّن المعنى » مثلما أن النظريات العلمية التقليدية تكوّن معنى؛ فإنّ الرافضين لهذه الأخوة – من العلماء – يعلّقون على قول شتراوس بأنّ جميع النظريات العلمية يجب أن تكوّن معنى يمكن أن نؤمن به. ولكنّ ما يجب أن يضاف إلى ذلك هو قدرتها على التلاؤم مع الواقع كي تكون صحيحة عند التجريب. فما لم يشعر به شتراوس – في رأيهم – هو أنّ فشل الأساطير في قياس الواقعة – أي في اجتياز أعلى امتحان يؤهلها للتلاؤم مع الحياة الواقعية – لا يحوّل إليها حيازة الصفة العلمية.[207]

---

205 – ينظر: "النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)"-تعريب:د.فؤاد زكريّا – الصفحة: 461

206 – ينظر: "النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم"-د.محي الدّين صبحي- الصفحة: 59 – 60

207 – ينظر: المرجع نفسه –الصفحة: 60

ويعرّف العلميون الأساطير أنّها عالم تكون فيه المتناقضات صحيحة وهو عالم لا يكون فيه نقيض الحقيقة زائفا؛ بل يعتبر حقيقة أخرى؛ نوع من الترشيح لما يمكن أن يكون حقيقة؛ لكنّه ترشيح معفى من الاختبار.[208]

إنّ هذا الإعفاء من الاختبارية هو ما يجعل الحقيقة في الأسطورة تبعد درجة واحدة عن الحقيقة بما هي واقع أو الحقيقة التجريبية في موثوقيتها ويقينيتها. إنّها شبيهة بالحقيقة في العالم الطبيعي الّتي تنقص درجة عن الحقيقة المثالية في فلسفة أفلاطون: لكنّها أفلاطونية معكوسة؛ تضع رأس الإنسان موضع قدميه...!!

فالحقيقة بما هي تجريب؛ أو بما هي مطابقة للواقع؛ هو ما يصنع الفرق بين التفكير العلمي والفن؛ فالتفكير العلمي وإن بدأ بمغامرة تخيلية؛ تأملية — كتصور لما يمكن أن يكون صحيحا — فإنّ العالم المتخيل يبقى مشدودا إلى النقد لمعاينة درجة قربة من العالم الواقعي، لذا فإنّ التفكير العلمي يوصف على أنّه تفاعل بين صورتين المتخيل والنقد؛ حوار بين الممكن والواقع، أو بين المقترح والمعروض؛ أمّا التفكير الفني فهو يتناقض مع التفكير التحليلي؛ فالشعر والاكتشاف الخالق؛ بعيدان عن تفاعل العقل مع الواقع. ومن هذه الفتوى العلمية أصدر العقليون بيان أنّ الرومانسيون قد ضيعوا كشفا من أعظم الكشوف؛ وهو التعاون بين المخيلة والتفكير؛ وبين الابتكار والملكة النقدية بين الأسطورة والعلم.[209] كما تهيأ لهم.

ويمسح ماثيو أرنولد آثار هذه التهمة عن جبين الشعر بقوله:

« إنّ الشعر جميعه نقد للحياة » وإذا كان في الشعر نقد وخلق؛ فإنّ أرنولد يرجح كفة الخلق والابتكار في قوله:

---

208 – ينظر: "النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم"–د.محي الدّين صبحي– الصفحة: 94 – 95

209 – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 56 – 57

« إنّ ملكة النقد أدنى من ملكة الإبداع »؛[210] ومن ههنا فإنّ الشاعر يفضل الناقد والعالم؛ لأنّهما يقفان عند تقديم ما هو كائن ؛ بينما الشاعر يتجاوز حدود ما هو كائن إلى أفق ما يمكن أن يكون.

إنّ العالم مقيد بمسألة خاصة؛ ليس له فيها غير قوة المشابهة الظنية؛ بينما الشاعر يستبق العالم إلى الحقيقة بفضل مخيلته؛ وبفضل امتلاكه لقوة الحقيقة الشعرية.[211]

إنّ هذه الحقيقة المشبوبة بمحضية الواقع المادي كثيرا ما تتراءى من خلال مذهب الأداتية (Instrumentation) الّذي قال به جون ديوى وأقامه على فكرتين:

أولا: إنّ قيمة أية فكرة إنّما تستمد من قيمتها العلمية.

ثانيا: إنّ حقيقة أي فكرة إنّما تكمن في منفعتها.[212]

وهذه الخصائص الّتي غلّفت بها الحقيقة (مطابقة الواقع – المصادقة العلمية – النفعية) هي الّتي حرمتهم نعمة التشوف إلى الفن في كونه حقيقة ذات مستوى معين.

وإذا كان الفن لا يحيي جبينه للواقع؛ وكانت التجريبية هي اتفاق العقل مع الواقع؛ فإنّ هيدغر يتساءل حول الكيفية الّتي تكون بها الحقيقة استنساخا للواقع؛ وترجمة أمينة له؛ فالتطابق لا يمكن أن يكون إلاّ بين شيئين متماثلين في الشكل والطبيعة؛ فكيف يمكن أن يكون الفكر مطابقا للواقع وهما مختلفان ؟! وإذ يناقش هيدغر المنطق التجريبي ويكشف عن خطله، فإنّه يقف إلى جانب الفن أو إلى جانب الحقيقة الّتي هي انكشاف وحرية وانفتاح على الواقع؛ واستعدادا لاستقباله في الصورة الّتي يتمرئى بها أمام الذات. إنّها تعبير حرّ للذّات في تعاملها مع الواقع. فالحقيقة هي الحرية.[213]

ولعلّ الفن هو أقدر الأشكال الفكرية و التعبيرية على تقديم الحقيقة في ذروة تحررها؛ فهو "ليس كمثله شيء" خاصة في اقترانه بالحرية الإنسانية والدّين.

---

210 – "النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم"–د.محي الدّين صبحي– الصفحة: 57

211 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 60

212 – ينظر: "الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي"د.كميل الحاج – الصفحة: 18

213 – ينظر: "الحقيقة – La vérité" – الموقع: http://www.membreslycos.fr/mimbar/cours/vérite.htm

ولكن فلنذهب إلى مستويات الحقيقة بشكل مباشر؛ ولنرى إذا كانت كل حقيقة هي بالضرورة تجريب، أو أنّ كل تجريب هو حقيقة ؟

تعرف الحقيقة على أنّها: « مطابقة الشيء على ما هو موجود؛ أو هو توافق الفكر مع الواقع. وللحقائق عدة صور؛ فهناك الحقيقة؛ الصورية وهي اتفاق العقل مع نفسة؛ وهي موضوع المنطق الصوري. والحقيقة المادية هي اتفاق العقل مع الشيء الواقعي؛ ماديا كان أم نفسيا؛ كالحقيقة الفيزيائية والحقيقة النفسية، وهي ما تناولته العلوم التجريبية.

ثالثا: الحقيقة الواقعية هي الوجود؛ ذهنيا كان أم عينيا.

رابعا: الحقائق الأبدية؛ هي القوانين المطلقة المحيطة بجميع الموجودات؛ وهذه الحقائق تابعة لإرادة الله.[214]

ومن صروح هذا التعريف يتضح أنّ الالتباس الحاصل في تصور الحقيقة عند العلميين والتجريبيين هو نتيجة تعاقدهم مع مستوى واحد من الحقيقة، ومستوى أوحد من الواقع؛ وهو المستوى "الخارجي" فلا حقيقة إلاّ الحقيقة الخارجية. ولا واقع إلاّ الواقع العيني. ومن ثمّ أغفلوا الحقيقة الداخلية أو الجوّانية؛ والواقع الداخلي. وإن حدث وأن نزلوا إليها فإنّهم يتزلونها مدجّجين بعتادهم التجريبي فهم يدرسون الظواهر: دراسة « منطقية تجريدية تحتوي الظاهرة بأكملها؛ أكانت طبيعية أم شعورية أم اجتماعية؛ أم في أي نوع كانت؛ دراسة لا تفرق بين ظاهرها وباطنها؛ ولا بين العقل والجسد »؛[215] وإن من أكبر أخطاء المذهب التجريبي أن يحصر خواص ومزايا الأشياء فيما يقع تحت تجربته فقط، فهل يمكن حصر خواص طبيعة الإنسان بالحواس الظاهرة وهل خواصها محصورة في التجارب المادية ؟ إنّ الوقوف عند التجربة؛ في إعطاء الأحكام وتقييم الظواهر؛ وإنكار ما عداها من وسائل المعرفة لهو نكسة في تاريخ الإنسانية.[216]

---

214 – ينظر: "الموسوعة المسيرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي"-د.كميل الحاج – الصفحة: 207

215 – المرجع نفسه – الصفحة: 410

216 – ينظر: "العقيدة والفكر الإسلامي"-د.محمد هشام سلطان-مكتبة رحاب- الجزائر-ط(2)-1988 الصفحة: 64 – 65

ومن الواجب اعتبار الحقيقة المتعلقة بالإنسان، لا تقل أهمية وحقيقة عن تلك المتعلقة بالوجود الخارجي؛ ذلك أن معرفة الجانب الكيفي والقيمي لشيء، لا تقل إسهاما عن معرفة الشيء كحقيقة يحكمها قانون علمي؛[217] وإذا كان للتجريبي وسائله المادية في التقاط الحقيقة و تشريحها؛ فإنّ للأول وسائله الروحية والعلمية في استشفافها؛ وإنّه إذا كانت الأحكام الصادرة بلا إقامة تجارب هي في نظر أصحاب هذا المذهب مرفوضة، فإنّه لا يحق لهم أن يصدروا أحكامهم إذا لم تكن لهم تجربة؛ وليس عدم تجربتهم هو عدم وجود تجارب الغير، ومن ثمّ فالمفروض في عالم الأرواح والنفس الباطن أن يرجع إلى أصحاب هذه العلوم فيؤخذ عنهم؛ والمعارف الروحية لا تدرك بالعقل والحس؛ ومجالها فوق مجال التجريب؛ ولا يجوز لمن لم يغرف من هذا الميدان؛ أن يحكم فيه بالصحة والبطلان؛ فالأحكام لا تكون إلاّ من أهل الخبرة والدراية؛ و لا ترجع إلاّ لأهل الاختصاص.[218]

لذا فإنّ التجريبيين ينظرون إلى الإنسان ويدرسون على أنّ حقيقة مادية أو فيزيقية؛ ومن ثمّ يدرسون الإنسان من خلال الواقع المادي؛ أمّا الإنسانيون؛ فينظرون إليه باعتباره حقيقة نوعية؛ ومن ثمّ فهم إن توجهوا إلى الواقع الخارجي؛ فإنّهم يدرسونه من خلال الإنسان؛ إذ أنّ الواقع ليس إلاّ مدخلا لا يتعدى بحدوده إلى الفصول الجوهرية الّتي يشتمل فيها على حقيقة الإنسان الخاصة؛ ومن ثمّ فإنّ طبيعة الإنسان هي ما ينبغي دراسته في المقام الأول.[219]

ولربما اعتبرنا الفن – في خلاصته الإنسانية – هو ذلك التمظهر الجمالي لمحصلة الحقائق الإنسانية النوعية.

ويروق لي أن أختم مسألة مستويات الحقيقة؛ بتشبيه ذي صبغة أنطولوجية، وهو أنّ الفن واجب الوجود لذاته يتولى شأن نفسه بنفسه؛ أمّا العلم فهو واجب الوجود بغيره تلزمه الضرورات والعلل؛ لذا كانت الحقيقة في العلم يلحقها التجريب والمخبرية؛ أمّا الحقيقة في

---

217 – ينظر: "مدخل جمالي إلى اكتشاف الفن الإسلامي"-د.بركات محمد مراد- مجلة البحرين الثقافية-العدد:34-المجلد:10-الصفحة: 108

218 – ينظر: "العقيدة والفكر الإسلامي"- د.محمد هشام سلطان- الصفحة: 65 – 66 و 143

219 – ينظر: "المادية والمثالية في الفلسفة"- جورج بليخانوف -تعريب: د.جورج طرابيشي – الصفحة: 17

الفن فإيمان وتصديق أو قل مقام وحال؛ ذوق وشرب؛ شهود وعرفان؛ و من ثمّ فهي لا تودع عقل عالم؛ بل تنفث في روع عارف.

وإذا كانت الحقيقة في الفن صوفية؛ كان ولا بد أن تستخرج بوسائل غير اعتيادية؛ وهذا ما تفطن إلى عرضه الدكتور بركات محمد مراد مُلَخّصًا في توصيفه الآتي:

« ومثلما لا يقدر الصوفي أن يعبّر عن نفسه بوسائل اعتيادية، كذلك الفنان فإنّه... يستخدم الكلمات لا ليخبر بل ليوحي؛ يحاول أن يعوّض لا أن يصوغ نتائج الاستبصار الفني في الحقائق الواقعية ».[220]

ولعلّنا قبل أن نمضي إلى مصدر المعرفة في الفن،لا بأس أن نطوي مسألة إمكان المعرفة الفنية طيا جميلا،وذلك من خلال المحاولات التوفيقية الّتي اجتهدت في تلطيف العلاقة بين العلم والفن،لنقلها من الخطاب الجدلي المغلق أو وحيد الطرف؛إلى نوع من العلاقة الحوارية الانفتاحية متعددة الأقطاب،الّتي تبني سياقات متآلفة نوعية،فالعلم والفن يقدمان إشباعا متشابها للإنسان هو "فاعلية الخيال وكشف الوحدة والاتساق والتناسب في الطبيعة"؛فالإنسان يخترع دائما أفكار للتعبير عما يكمن وراء مظاهر الطبيعة والربط بينها عن طريق الخيال؛وذلك عندما يعمل جماليا أو علميا،فالخيال هو القادر على تكوين الصور في رؤوسنا؛تلك الصور الّتي تحمل الحقائق الكاشفة من حولنا.[221]

وهكذا فالعلم والفن – كما يقول استفين بيير في كتابه المفهوم و القيمة — كلاهما جزء من المؤسسة الثقافية؛وكل منهما يمتلك قيما ثقافية مهمة،والحكمة الإنسانية تتطلب ألاّ نفصل بينهما بحدة،فكلّ منهما يحتاج إلى الآخر من أجل نظرة متوزانة عن العالم.[222]

---

220 – "مدخل جمالي إلى اكتشاف الفن الإسلامي"– د.بركات محمد مراد– مجلة البحرين الثقافية–العدد:34–المجلد:10–الصفحة: 108

221– ينظر: المرجع نفسه–الصفحة: 112

222– ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 108

ثانيا- مصدر المعرفة:

هي ثاني مسألة وتتعلق بالمصدر الّذي تتفجر عنه المعرفة الفنية أو المنبع الّذي يقودنا إليها؛ ذلك أنّه يتشعّب ما بين عقل وحسّ وتتوسّدهما النظرية الأفلاطونية؛ وما بين حدس ومخيّلة وتنشأ بينهما النظرية الصوفية؛ وتتّصل مصدرية المعرفة الفنية بنوعية الحقيقة الّتي يؤمن بها كلّ مذهب.

2/أ- العقلانيّون:

موجّهنا إليهم في الفلسفة النظرية هو أفلاطون – كما عرضنا له – وفي العلم بعدّ "ديكارت" أكفأ من قاد هذا الاتّجاه؛ وهو إلى جانب ذلك أقواهم تأثيرا – بمنهجه – على الفن، فقد كان العصر العقلاني مواكبا للعصر الكلاسيكي الجديد من حيث الآداب.[223] واللاّفت للانتباه أنّه عزّز مكانة العقل و أضفى عليه طابعا إلهيّا؛ حتّى إنّ وثوقه بالعقل أدّى به إلى القول: « إنّ عقلنا لا يمكن أن يخدعنا؛ لأنّ الله لا يخدع أحدا؛ أو بعبارة أخرى إنّ عقلنا هو مصدر المعرفة لأنّ الله هو مصدر المعرفة ».[224]

وليس يخفى على دارس؛ تأثّر ديكارت بالفلسفة الأفلاطونية؛ فقد لعب أفلاطون دورا حاسما في فكرة ديكارت "الحقيقة إلهية"؛ حينما وضع لكل إنسان مصدرا إلهيا للمعرفة يكمن في روحه الّتي كانت تعرف كل شيء قبل أن يولد وما عليه سوى أن يستعيدها عن طريق التّذكّر.[225]

وفي هذا الإلحاق الصّوفي – الّذي أهاب به ديكارت – بما يشبه "وحدة وجود" بين العقل واللاّهوت؛ اعتنق النّاس الدّين الجديد بفرح: « لقد اعتقدوا أنّ نور الحقيقة الوضّاء يجب ألاّ يحجبه بعد اليوم ما هو مشوّش وشاذّ ولا عقلاني؛ فالطبيعة ذاتها عقلانية ومنتظمة من ألفها إلى يائها والكمال يصدر عن الكمال؛ هذا النظام الكوني الرائع هو من روائع خلق الله؛

---

223 – ينظر: "ثلاث قرون من الأدب"- تعريب: د. جبرا إبراهيم جبرا- الجزء 1 – الصفحة: 45

224 – "النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم"-د. محي الدّين صبحي- الصفحة: 22

225 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 22 – 23

الفنّان الأسمى؛ والناموس الطبيعي ما هو إلاّ كلمة الله العليا. وهكذا أصبحت الطبيعة – العقل – العلم – ألفاظا متبادلة بعضها مع بعض ومع الله ».[226]

و منذ هذا العصر حلّت الفلسفة العقلية التّفاؤلية الّتي تثق بقدرة العقل الإنساني في الحقيقة وتهب العقل الحقّ في أنّ يجرّب وينتقد؛ محلّ الفلسفة التقليدية التشاؤمية الّتي تقبل بسلطة الكنيسة وتخضع للتقاليد الفكرية الموروثة.[227]

و من صور الإيمان بالعقل قول الفيلسوف الفرنسي باسكال:« إنّني أستطيع أن أتصوّر إنسانا بلا يدين أو رجلين أو بلا دماغ؛ و لكنّني لا أستطيع أن أتصوّر إنسانا بلا فكر؛ لأنّه سيكون عندئذ مجرّد صخرة أو جماد».[228]

و لم يعد العقل هو المقياس في العلم وحده؛ وإنّما طال الآداب والفنون، فقد اهتمّ الكلاسيكيّون الجدد بالعقل منبعا أوّلا للمعرفة ورائدا لكلّ القيم.[229] وقام بوالو ممجّدا العقل وحاثّا على الأخذ منه حيث قال: «أحبّوا العقل دائما؛ ولْتَسْتَمِدَّ منه وحده مؤلّفاتكم كلّ ما لها من رونق وقيمة».[230]

و ركب الكلاسيكيون حسّهم السّليم الّذي أصبح مرادفا للعقل وعرّفوه على أنّه: «الملكة المشتركة بين كل الناس في جميع الأزمنة والبلدان الّتي تعتمد في أحكامها على ما هو شامل وبسيط في الطبيعة الإنسانية ».[231]

و وصل احترام الكلاسيكيين للعقل أن نظروا إلى الطبيعة نظرة جديدة؛ فالتفّوا حولها يدرسونها؛ وعُدّ بوالو أكبر المهتمّين بذلك؛ وكان ممّا انتهوا إليه؛ دعوتهم إلى إخضاع الطبيعة لقوانين العقل الّتي لا تتغيّر.[232]

---

226 – "ثلاث قرون من الأدب"– تعريب: د. جبرا إبراهيم جبرا– الجزء 1 – الصفحة: 47

227 – ينظر: "النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم"– د. محي الدّين صبحي– الصفحة: 20

228 – ينظر: "الإبداع الفنّي و تذوّق الفنون الجميلة" – د. علي عبد المعطي محمد– الصفحة: 61

229 – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"– د. عماد حاتم– الصفحة: 175

230 – "الرومانسية الصوفية وإبداع القصيدة عند صلاح عبد الصبور"–كريم الوائلي– الموقع:http://www.arabiancreativity.com/waili.htm

231 – "المذاهب الأدبية لدى الغرب"–د. عبد الرزّاق الأصفر–الموقع: http://www.awu-dam.org/book/99/indx-study99.htm

232 – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"– د. عماد حاتم الصفحة السابقة

ويتشدّق كثير من العقلانيين بتقسيم روسكن (John Ruskin- 1819 – 1900) الشّعراء إلى فريقين: «فريقا يحسّون إحساسا قويّا ويفكّرون تفكيرا ضعيفا، فيرون الحقيقة رؤية خاطئة؛ وهم شعراء الطبقة الثانية، وفريق يحسّون إحساسا قويّا ويفكّرون تفكيرا قويّا؛ فيرون الحقيقة رؤية صحيحة؛ وهؤلاء هم شعراء الطبقة الأولى».[233]

ومن ههنا أصبحت العملية الشعرية أو عملية الإبداع الفني في ضوء النظرية العقلية؛ فعل مستنير واع وعقل ناضج وبصيرة مضاءة بنور الفكر.[234]

وإذا كان بوالو يعرّف الجميل – سائرا على منهج ديكارت – بقوله: «إنّ الجميل والرائع حقّا هو ما طابق العقل»[235] فإنّه كان سببا كافيا ليقف منتقدا الإفراط في الخيال وإن لم ينكره؛ فالخيال موهبة عظيمة للفنان ولكنّه حذّر من أنّ الشاعر إذا انغمس في انطلاقات هذا الدافع الطبيعي وهذه القوّة الغريزية فإنّ سيحرم من بلوغ الكمال ونشدان الحقيقة الّتي يقدمها له العقل؛ موضّحا: «إنّ الخيال موهبة عظيمة لا يستغني عنها شاعر حقيقي؛ لكن إذا استمرأ الشّاعر اللّعب بها فإنّه لن يصل إلى الكمال. و لا بدّ أن يكبح عقلُه خيالَه؛ وعلى الشّاعر حتّى حين ينحرف عمّا هو طبيعي؛ أن يحترم قوانين العقل الّذي يحدّده بحدود ما هو محتمل ممكن».[236]

و لم يختلف موقف النظرية الكلاسيكية وما فيها من نزوع إلى العقل مع أمر المخيلة؛ فهي عندهم ملكة محدودة القدرة والنشاط؛ لا تزاول عملها إلاّ بإشراف العقل؛ وفي حدود ما يمليه الفكر: «ما المخيّلة سوى مجرّد عامل وسيط تستطيع أن تسرع بالتفكير لكنّها لا تستطيع أن تبدأه أو توجّهه؛ يجب أن تخضع المخيّلة إلى رقابة الفكر ».[237]

---

233 – ينظر: "الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة"– د.علي عبد المعطي محمد الصفحة: 74

234 – ينظر: المرجع نفسه–الصفحة:61

235 – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"– د. عماد حاتم– الصفحة: 179

236 –"الخيال مفهوماته ووظائفه"– د. عاطف جوده نصر – إشراف محمد علي مكي – مكتبة لبنان – ناشرون – الشركة المصرية العالمية للنشر [د.ت] – [د.ط] – الصفحة: 294

237 – ينظر:"النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم"– د. محي الدّين صبحي– الصفحة: 68

وإذا كانت المخيلة تتدخّل في عملية الإبداع الفنيّ فقد سارع بوزانكيت (Bosanquet) إلى القول إنّ هذه المخيّلة ما هي إلاّ العقل وهو ما يمارس نشاطه؛ و يعمل بحرية في كلّ مصادر خبراتنا المباشرة.

ثمّ يقرّر مطبقا لاتجاهه العقلي أنّ الإنتاج في ميدان الفنّ الخـلاّق – حيثما يكون – هو صورة من الإدراك العقلي.[238]

وجمهور النقاد يقيّدون مفهوم الخيال بما يصدر عن وعي عقلي؛ فهو ليس كخيالات النائم؛ ويرون ضرورة أن يكون تأليف الخيال وتركيبته معقولة ودالّـة. وانفلات الخيـال عن جماح العقل هو ما دعا جونسون وديكارت وهوبز ودريدن إلى اعتباره مملكة فوضوية؛ وجعلوه أمّ الجنون والأحلام والأوهام والحميّ.[239]

وبناء على تلك الأعراض فإنّ المخيلة لا بدّ وأن تكون بهذا التوصيف قوّة غير عاقلـة لا يمكن الاعتماد عليها وحدها في صياغة الشّعر ذلك أنّهـا يمكـن أن تفضي بصاحبهـا إلى الجنون والهلوسة إذا تغافل عنها العقل؛ أو منع من ممارسة دوره الضّابط لهـا؛ ومـن ثمّ لا مفرّ من أن يصبح الشّعر عملا تخييليّا يتمّ في رعاية العقل؛ أو يصير تخييلا عقليّا.[240]

و عن مثل هذا الهدوء والاتّزان للعقل والواجب في الخلق الفنيّ يحدثنا ألان فيقـول: « الحركة الهائجة تنتج القبح، والهياج ضعف؛ أمّا الجمال الفنيّ فهو القوة والجلال والعظمة واعتدال الأهواء » لأنّ العقل هو أساس الإبداع والفكر منبعـه الأول.[241]

إنّ عقلنا – كلاسيكيا يمنعنا من أن ننساق إلى نزوات الخيال والأمور غير الواقعية والمبالغة في التّعبير عن آلامنا وأفراحنا ومن هنا تغيب الغنائية المعتمدة على الخيال والأحلام والعواطف القوية.[242]

---

238 – ينظر: "الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة"– د.علي عبد المعطي محمد- الصفحة: 77 – 78

239– ينظر: "مبادئ في نظرية الشعر والجمال"– د. أبو عبد الرحمان بن عقيل الظاهري–الموقع: www.adabihail.gov.sa/book02_05.htm

240 – ينظر: "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي"– د.جابر أحمد عصفور–دار الثقافة للطباعة والنّشر–القاهرة–[دط]–1974– الصفحة: 65

241 – ينظر: "الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة"– د.علي عبد المعطي محمد–الصفحة: 62 و 68

242 – ينظر:"المذاهب الأدبية لدى الغرب"–د.عبد الرزّاق الأصفر–الموقع: http://www.awu-dam.org/book/99/indx-study99.htm

إنّ الكلاسيكية انعطاف عن لغو الأسلوب وشطط الخيال إلى جادّة العقل؛ و العقل يصبح وحده الحكم الموجّه؛ وبه يستطيع التمييز بين الحقيقي والمزيّف؛ والنّسبي والمطلق والخاصّ والعامّ من خلال القواعد الّتي تمثّل جمال العقلانية الكلاسيكية ويمكن أن نستظهرها في الرّواية الكلاسيكية من خلال نشدانها لمثال أخلاقي روحي ترمي إلى رفع الإنسان إلى الفضيلة؛ فالجمال والخير صنوان لذلك ينبغي أن يلتقي الإنساني والإلهي في النّص الأدبي. ولذلك وصف الأدب الكلاسيكي بكونه أدب المغازي الأخلاقية.[243]

ومن جهة الأسلوب تتأكّد في المحافظة على البساطة وعدم التكلّف أو التصنّع والعمل الدّؤوب؛ والإخلاص في المهنة ومراجعة العمل وتهذيبه.[244]

أمّا المسرحيات الكلاسيكية فكثيرا ما كانت تقوم على الصّراع بين تناقض الواجب والعاطفة؛ الإرادة والرغبة؛ العقل والشّهوة...ومثّلت الدّولة فيها التّجسيد الأكبر للعقل والمصلحة القومية العامّة. وظلّ العقل هو المتحكّم الأوّل في تصرّفات الأبطال؛ وتأسر العقلانية الشكل الفني للمسرحية من خلال التّنظيم والبناء المنطقي المدروس لكافّة الأحداث وفي الاهتمام بالوحدات الثلاث.[245]

و إذا أردنا أن نلخّص حديثنا عن الكلاسيكية مشتملين خصائص عقلانيتها قلنا إنّها « التعبير عن الأفكار العالية والعواطف الخالدة بأسلوب فنيّ متقن روعي فيه النّظام والدقّة والابتعاد عن كلّ ما هو غريزي وبدائي وغير منضبط بقواعد وقوانين».[246]

و يمكننا أن نختم عروض النّظرية العقلية و كشوفاتها الفكرية؛ انطلاقا من اعتبارها تعزو النّشاط الفنّي إلى وظائف الصّياغة و التّشكيل و التّنظيم و البناء و التّركيب؛ فالظّاهرة الجمالية ليست ظاهرة سحرية تنقلنا إلى عالم فائق أو متعال على الطبيعة؛ بل إنّها لا تخلو من طابع عقلي فهي تستند على معقولية الصّور[247]

---

243 – ينظر: "المذاهب الأدبية لدى الغرب"–د.عبد الرزّاق الأصفر–الموقع: http://www.awu-dam.org/book/99/indx-study99.htm

244 – ينظر: المرجع نفسه–الموقع نفسه.

245 – ينظر:"مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"– د. عماد حاتم– الصفحة:178 – 183

246 – ينظر:"المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها"– د.عبد الرزاق الأصفر– الموقع السابق.

247 – ينظر:"الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة"–د.علي عبد المعطي محمد– الصفحة:62

وإذا كان الإلهام لا يحدث بأعجوبة فجائيّة – خلافا للنّظرية الذّاتية الّتي تصدح بدور الإلهام و الوحي مصدرا لا عقليّا أو صوفيّا- فإنّه رأس مال يتجمّع تدريجيّا؛ يغدو فيه العقل أهمّ شريك في العملية الإبداعية و ضرورة ملحّة سواء في خلود الفنّان إليه؛ أو في تشرّب العمل الفنّي من صوره و اغتراف معانيه منه.

وثاني من قاد هذا التوجّه "النظرية الأخلاقية"؛ وهي تبوّئ الأدب مكانة سامية في ساحة الأفكار والمواقف البشرية. وهي نظرية تقوم على الإشادة بالمحتوى الأخلاقي؛ فالإنسان يمكن تمييزه عن الحيوان بما يمتلكه من عقل ومن قيم أخلاقية؛ وهو مسئول عن وضع النّزعات الحيوانية؛ والتسلّط الفردي تحت سيطرة العقل؛ لأنّ الحرية قبل أن تكون تحرّرا من الظّروف؛ فهي خضوع للقانون الداخلي.[248]

و القانون الداخلي هو نفسه؛ ذلك المعيار الأخلاقي المستند على الإدراك المباشر لما هو سويّ وإنساني؛ ومن شرنقة المعيار الأخلاقي يتولّد مفهوم جديد يرتبط بالنظرية الأخلاقية عبرت عنه بمصطلح "الخيال الأخلاقي" أو "التّعميمي" الّذي يساعد الناقد والمبدع معا على بلوغ الكمال.[249]

إنّ المدخل الأخلاقي في الأدب كثيرا ما كان حليفا للنظرية العقلية؛ فبالإضافة إلى اهتمامه بغايات الأدب الأخلاقية؛ فإنّه يعكس الدّفاع العنيد عن الفضائل الكلاسيكية والإدانة بالفردية الشاذّة؛ وتأكيد القيم الأخلاقية الّتي يجب على الأدب تجسيدها.[250]

إنّ النّاقد إذ يقدّم العمل الفني فإنّه يثمّنه وفق مجموعة من مقاييس ترتفع عن مزاجه ومزاج المبدع كليهما.

فإذا كانت العبقرية تقتضي شيئا ضخما بدائيّا وبربريّا كما يقول ديدرو؛ فإنّها في النّظرية الأخلاقية لا تصبح دلالة على مجرّد قوّة طبيعية مطلقة السّراح يقنع فيها الناقد بمجرّد المشاركة في هزّة العبقرية الخلاقة؛ وإنّما يقتضي منه ذوقه الأخلاقي أن يرجع التعبير "الممتع"

---

248 – ينظر: "خمسة مداخل إلى النقد الأدبي"- تعريب: د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي- الصفحة: 28

249 – ينظر: المرجع نفسه-الصفحة: 43

250 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 30

وانطباعه الخاصّ عنه إلى معيار أرفع من كليهما؛ فإن لم يكن للإنسان خيار في عبقريته فإنّه يملك الخيار في توجيهها نحو غاية إنسانية.

ومن ههنا فإنّ مفهوم الخيال الأخلاقي؛ هو التزام مبدأ التقيّد والانتقاء؛ إذ لن يبق بعد تعرّي العملية الإبداعية والنّقدية من الضّمير الأخلاقي سوى أخطر أشكال فوضى الخيال؛ وهذا هو ما عبّر عنه جوته بقوله: « لا شيء أفضع من خيال بلا ذوق »؛ فمن شأن الخيال الأخلاقي المتجاوز لميول الناقد واندفاعات المبدع؛ أن يجعل الناقد والمبدع يرتفعان ليلتقيا؛ ولا ينـــزلان ليلتقيا كما هو شأن النظرية البدائية.[251]

2/ب- الحسيون:

يمثّل نظرية الحسّ في الفلسفة أرسطو، الّذي إنّ تابع السّير على خطا أفلاطون في الموافقة على كون المعرفة المجرّدة لا يرقى إليها مستوى آخر من مستويات المعرفة؛ إلاّ أنّه خالفه في أسلوب الوصول إلى تلك المعرفة المجرّدة، فالمعارف من وجهة نظر أرسطية كلّها نتاج الخبرة؛[252] وكـــلّ معرفـــة مصدرها الإحســـاس نظيـــر ما أثـــر عنـــه في كتـــاب "النفس".[253]

أمّا في العالم فموجّهنا إليها جون لوك الّذي جعل – كما ألفتنا مرارا – خبرة الإنسان عن طريق حواسّه الخمس أساسية في تكوين المعرفة؛ بينما تتطور في العقل إلى أفكار وتصبح أكثر تعقيدا. فكلّ ما نعرفه إنّما هو عائد إلى الحواس.[254]

وإذا كان الديكارتيون يعرجون إلى العقل ويرون الحقيقة عقلية؛ فـــإنّ الحسيّـــين و التجريبّيين يخرجـــون إلى الطبيعة ويتسلمون منـــها حقيقتهم مثلما أشـــاد به "باكون" (Bacon)؛ فالطبيعة كتاب مفتوح ومن يقرأها بعقل صاف لا يمكن أن يخطئ أو يظلّ عن الحقيقة.[255]

---

[251] – ينظر: "خمسة مداخل إلى النقد الأدبي"– تعريب: د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي– الصفحة: 35 – 36 و43

[252] – ينظر: "حاجتنا للمعرفة (نظرية المعرفة الابستمولوجي)"– د. أحمد إبراهيم أحمد– الموقع: http://www.adabihail.gov.sa/callus.php

[253] – ينظر: "دراسات في الفلسفة القديمة والعصور الوسطى"–د. محمد علي أبو ريان و عبّاس عطيتو–دار المعرفة الجامعية–الإسكندرية– [دط]–1992– الصفحة:143

[254] – ينظر: "ثلاث قرون من الأدب"– تعريب: د. جبرا إبراهيم جبرا– الجزء 1 – الصفحة: 50

[255] – ينظر: "النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم"– د. محي الدّين صبحي – الصفحة: 21

ومن ثمّ أصبحت الطبيعة بؤرة اهتمامهم وحيّز اشتغالهم؛ ولم يعد الإنسان مطالبا بغير أن يكون قارئا متفوّقا في كتاب الطبيعة؛ لأنّ حواسّنا-من وجهة نظر باكون- لا تخطئ وما يخطئ هو نفوسنا الّتي لا تعرف أن تقرأ في كتاب الطبيعة.[256]

وإذا كانت النّزعة العقلية قد تفجّرت عن تطوّر العلوم الرياضية؛ فإنّ النّزعة التّجريبية أشعّت عن التقدّم العلمي والإنجازات المبهرة و الكشوفات الهائلة في مجال العلوم كالبيولوجيا وعلم الطبيعة والوراثة؛ ومن ههنا ترك العقل مكانه للإيمان بالتّجريب. و حتّى مجال الدّراسات التّجريبية الإنسانية والاجتماعية لم يُستثْنَ من تلك الثّورة.[257]

وفي الفن قامت المدرسة الطبيعية- وهي فرع عن الواقعية الأم- باعثة الرّوح الجديدة في نهاية القرن التاسع عشر على يد زولا (E- Zola) المشرّع الرسمي لها؛ إذ كتب يقول: « لا أريد أن أقرر شأن بلزاك كيف يجب أن يكون نظام الحياة البشرية، ولا أن أكون سياسيّا أو فيلسوفا أو أخلاقيا. إنّ اللّوحة الّتي أرسمها تحليل بسيط لشريحة من الواقع كما هو ».[258]

إنّها كرجع الصّدى تعيد إلينا وقع الحياة البشرية بحذافرها؛ في شيء من الحدّة والتّموّج.

ولذلك فهو مذهب يتّصف بالجنوح نحو التصوير الدّقيق والمفصّل للواقع؛ كما يتّجه نحو تحديد الطبع والمصير الإنسانيّيْن تحديدا دقيقا من خلال طبيعة الفرد وعناصره البيولوجية ووسطه الاجتماعي والمادّي؛ محاولة الوصول إلى براهين للعلاقات السببية الّتي تقوم عليها مصائر البشر؛ ليس في القوانين الاجتماعية بل في قوانين البيولوجيا أو علم الحياة؛ فقد تركت نظرية "علم الطبّ التّجريبي" الّتي قدّمها كلود برنار في كتابه "مدخل إلى الطبّ التّجريبي" سنة 1865 أثرا باديا على الطبيعيّين؛ وقد لاقت أفكار كلود برنار؛ هذا العالم الفرنسي الخبير بالطبيعة والتشريح والأعصاب؛ انتشارا مرحّبا به في أوروبّا في القرن التاسع عشر خاصّة في اعتباره مظاهر الحياة مشروطة بالأسباب المادية الّتي تخلّفها الشّروط الفيزيائية — الكيميائية. وقد جعلت الفلسفة التجريبية في وصولها إلى المعرفة؛ المظاهر الاجتماعية شبيهة بالمظاهر

---

256 – ينظر: "النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم"- د. محي الدّين صبحي – الصفحة: 26

257 – ينظر: "المذاهب الأدبية لدى الغرب"-د.عبد الرزّاق الأصفر-الموقع: http://www.awu-dam.org/book/99/indx-study99.htm

258 – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"- د. عماد حاتم - الصفحة: 387

الفيزيولوجية؛ وجعلت من العلوم التجريبية دواء لكل داء؛ ليس فقط للطبيعة والتكنيك فحسب، بل وبالنسبة إلى القضايا الاجتماعية أيضا. ولما تحوّل الإنسان من رأسه إلى قدمه جهازا بيولوجيا ولحمة عضوية تنجرّ عن وظائف فيزيولوجية – غرائزية؛ كان لا بدّ من دراسة القوانين البيولوجية الّتي تتدخّل في وجوده دراسة تماثل الدّقة الّتي يدرس بها عالم الطبيعة مادّته.[259]

وانتهت بهم النظرة الفيزيولوجية نحو دراسة الطباع البشرية؛ إلى الإيمان القويّ بنظرية الوراثة الّتي حوّلت الإنسان إلى لعبة في أيدي الغرائز تعبث به يمينا وشمالا وتُخْضِعُ عقلَه إلى مشيئتها مثلما ظهر جليّا في عدد من مؤلّفات زولا والأخوين غونكور...[260]

لقد أراد زولا أن يفرض دور الفنّ التّجريبي في الوصول إلى الحقيقة؛[261] وأراد أن يقول إنّ القوى العاملة في الطبيعة؛ هي في الواقع نفسها العاملة في الإنسان والمشتغلة عليه؛ فهو خاضع لقانونها دون سواها وهو بعد لا يمتلك حرية خلقيّة في التصرّف كما يشاء.[262]

إنّ هذا الامتثال الكلي للعالم الطبيعي؛ والفلسفات الوضعية والمادية جعلته ينأى برسومه الأدبية عن أيّ نزعة غيبيّة أو مثالية[263] أو حتّى ملمح روحاني يمكن أن يتخطّفه؛ وهي الإشارة إلى عمّمها ت.س. إليوت على الأدب الحديث برمّته حينما قال: « إنّ ما أريد قوله هو أنّ الأدب الحديث برمّته قد أفسده ما أدعوه بالدّنيوية أي أنّه غير مدرك أبدا ولا يستطيع أن يفهم أولوية ما فوق الطبيعة على الحياة الطبيعية ».[264]

وإذا كانت الطبيعة قد جدبت أرضها من الإمداد القيمي؛ وأوحلت ميادينها وغصّت بنوازع القوى الشريرة والحيوانية في الإنسان؛ فلأنّها بنيت على أساس من فلسفة مبتورة شكّلت محور نظرية زولا الجمالية – وغيره من المباركين لهذه الفلسفة – وتتمثل في العدول عن الرّبط بين الحقّ والخير والجمال؛ والاكتفاء بجانبي الحقّ والجمال بمعزل عن الخير فيتقابل

---

259 – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"– د. عماد حاتم – الصفحة: 386 و 388

260 – ينظر: المرجع نفسه –الصفحة: 389

261 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 394

262 – ينظر: "ثلاث قرون من الأدب"– تعريب: د. جبرا إبراهيم جبرا – الجزء 2 – الصفحة: 141

263 – ينظر: "المذاهب الأدبية لدى الغرب"–د.عبد الرزّاق الأصفر–الموقع: http://www.awu-dam.org/book/99/indx-study99.htm

264 – ينظر: "خمسة مداخل إلى النقد الأدبي"– تعريب: د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي– الصفحة: 57

الجمال مع الحق (الحقيقة الطبيعية) ليكوّنا في الأدب صورة للواقع؛ لأنّ رسالة الفنان في نظر إميل زولا هي رسالة حق وجمال وليست رسالة وعظ...[265]

ولربّما كان النّزوع الحسّي في الفنّ الموجّه نحو الطّبيعي؛ أقرب إلى علمنة الأدب منه إلى علميّته في شبوبه بالتّجريبية المحظة؛ وفي فصله عن أيّ ارتباط بالقيم الدّينية والأخلاقية؛ الّتي تنحو به إلى الفضيلة...

ولعلّ تعويل الطبيعيين على العلمية واعتمادهم حرفية الواقع – أسلوبا ومحتوى – أفقدها من الجمالية الشيء الكثير؛ والنتيجة هي أنّ ما أفرزته الطبيعية لم يكن تحليلا علميا في مجال الأدب بقدر ما أنتج أدبا انحلاليّا وفنّا منحطّا في عمومه فيما ظلّ النقّاد يسمونها به.[266]

ولربما يكون نقدنا للنظرية الطبيعية منطلقا من خطأ يلام عليه الطبيعيون وهو إسنادهم الإنسان إلى الواقع إسناد المحكوم إلى المتحكّم؛ فليس على الإنسان أن يكون قطعة من الواقع بل أن يصبح الواقع قطعة من الإنسان؛ فعمليّة الاحتواء تأخذ اتجاهها السّليم من الإنسان إلى الواقع لا العكس.

ويصفها الدكتور بركات محمد مراد بأنّها كانت نكسة في عالم الأدب والفن متمشية مع النكسة الروحية والنفسية الّتي أصابت أوروبا حينها؛ بسبب رغبتها المحمومة في تلمّس الواقع كما هو بغير تذوّق أو أضواء أو ظلال؛ وهي نكسة لإلغائها واقع النفس كلّه في سبيل إثبات واقع المادّة. و إنّما الفن الإنساني عليه – في رأي الدكتور – أنّ يردّ للنفس الإنسانية اعتبارها الذاتي؛ بوصفها قيمة كونية كبرى واعتبار المادّة شيئا مسخّرا لا غير.[267]

وإذا كان الإنسان في عالمه العصري المدهش قد وجد نفسه منفصلا بين الثقافة العلمية الّتي تراه "آلة" والثقافة الإنسانية الّتي تراه "ذاتا" فلا شك من أنّ وحدته لا تتحقق إلاّ

---

265 – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"– د. محمد علي أبو ريان – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية – ط 10 – 1994 – الصفحة: 126 – 127 – 128

266 – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"– د. عماد حاتم– الصفحة: 389

267 – ينظر: "مدخل جمالي إلى اكتشاف الفن الإسلامي"– د. بركات محمد مراد – ع34 م 10 – الصفحة: 115

باستجماع الطرفين فالإنسان كما يرى بروتوفكسي ليس جهازا آليا فحسب بل ووحدة تجمع بين طبيعة الآلة وطبيعة الذات الفريدة الّتي لا تتكرر.[268]

2/جـ- النظرية الأفلاطونية:

إنّ فلسفة أفلاطون الفكرية والجمالية لم تعد مجهولة فيما مر بنا والحديث عنها ليس أمرا جديدا؛ ذلك أنّ حضوره غطّى على أجواء الفصل الأول من هذه الدّراسة -المتواضعة - فما من مسألة إلاّ وعملنا على استحضار رؤيته لها، ذلك أنّ أفلاطون يمثل- في نظرنا - الأصل الفلسفي وكثيرا ما كانت الفلسفات الأخرى تأتي إمّا متطوّرة عنه أو منشقّة عليه غير أنّه يبقى قلب الفلسفة النّابض.

إنّ النظرية الأفلاطونية الّتي أرجأنا أمرها - على ما تحمله من أهمية وأسبقية - تأخذ موقعا نوعيا بين ما هو حسي وعقلي؛ وخروجها عن الحسية المحضة والعقلية المحضة - سواء بسواء - جعلها تستقل بمنهجها وتتخذ المثالية أفقا معرفيا وجماليا؛ ومن ههنا ترتّب هذا التصنيف الّذي أعدّه تصنيفا منهجيا؛ يستجيب إلى ما في المثالية من خاصية الارتفاع فوق طرفي الأضداد والتأسيس عليهما.

و إذا كانت نظرية أفلاطون الجمالية قد استأثرت بهامش هامّ في نظريته المعرفية؛ فإنّه ألبسها بعدا غيبيّا ميتافيزيقيا، ألحق فيه مصدر الفن بالهوس الإلهي ويقصد به "الحبّ " ولكنّه وقف على الشّعراء دون غيرهم.[269]

إنّ الهوس الإلهي هو الّذي يفجر الطاقات وهذا هو مصدر الفن الحقيقي.[270]

لكن الهوس الّذي يحدثنا عنه أفلاطون هو ذلك الهوس الّذي يحصل عند رؤية الجمال الأرضي؛ فيذكّر من يراه بالجمال الحقيقي و « عندئذ يحسّ المرء بأجنحة تنبت فيه وتتعجّل الطيران ولكنّها لا تستطيع فتشرئبّ ببصرها إلى أعلى كما يفعل الطائر ويهمل موجودات هذه الأرض؛ حتّى لتوصف بأنّ الهوس أصابها ».[271] إنّه الحبّ في لحظة تخطّفه الرّوحي الّذي

---

[268] - ينظر: "علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة"- د. وفاء محمد ابراهيم- الصفحة: 212 و 215

[269] - ينظر:"مبادئ في نظرية الشعر والجمال"- أبو عبد الرحمان بن عقيل الظاهري- الموقع: www.adabihail.gov.sa/book02_05.htm

[270] - ينظر: "تاريخ علم الجمال في العالم من العصر الحجري حتّى أرسطو"- ج: (1) - د. مجاهد عبد المنعم مجاهد- الصفحة: 60

[271] - المرجع نفسه - الصفحة: 59

يأخذ روح الفنان من جسده ليبرق بها إلى عالمها الأول ثمّ يرجعها إليه قبل أن يرتدّ إليه طرفه مشحونة برؤية الجمال الحقيقي فترتفع بقوّة الحبّ لذلك الجمال إلى الإبداع في فنونها المختلفة؛ إنّها أسطورة النفس المجنّحة.[272]

و يتحدّث جمالية أفلاطون عن الأصل المثالي للمحسوس؛ الّذي هو تجاوز المحسوس ومن ثمّ الصعود إلى المثال[273] هذه الوحدة المتعالية عن الحس المتربعة على عالم فيما وراء عالمنا؛ عالم المعقول وعنه يصدر المثال المعقول للجمال.[274]

و يتمّ ارتقاء النفس المحبة إلى مثال الجمال؛ بواسطة الجدل الصاعد ويكون دائما من جمال الجسد إلى جمال العقل إلى جمال المؤسسات والقوانين والعلوم في ذاتها وأخيرا إلى الجمال في ذاته.[275]

أو هو انتقال من الإحساس إلى الفكر ومن الرأي إلى العلم ومن الحب الجسماني إلى الحب الروحاني.[276]

إنّ النظرية الأفلاطونية بقدر ما ترتفع عن الحواس؛ فإنّها لا تلغيها بل تعتبرها مدراجا أوّليا لا غنى عنه في الوصول إلى الجمال الحقيقي أو إلى الحقيقة في الفن.

وإذا كان أفلاطون يحدّد دور الفن في وجوب تذكير النفس بالعالم الأصل الّذي تواجدت فيه وتحريضها على العودة إليه؛[277] فإنّ الجمال تذكّر يثار من خلال توق النفس إلى الاتحاد بالنموذج الأول وبعالمها الأصلي من جديد؛ وما الحسّ والعقل إلاّ خادمين يقودان النفس البشرية إلى ملكوت الجمال الأعلى.

---

272 – ينظر: "علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة" – د. وفاء محمد إبراهيم – الصفحة: 24

273 – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"– د. محمد علي أبو ريان – الصفحة: 18

274 – ينظر: "الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة" –د. علي عبد المعطي محمد– الصفحة: 44 – 45

275 – ينظر: "علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة" – د. وفاء محمد إبراهيم – الصفحة: 24

276 – ينظر: "نظرية القيم في الفكر المعاصر بين النسبية والمطلقية"– د. الربيع ميمون – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – مطبعة أحمد زبانة – الجزائر – [د.ط] – 1980 – الصفحة: 137

277 – ينظر: "الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي" –د. كميل الحاج – الصفحة: 423 – 424

2/د- النظرية الحدسية:

يقودها فيلسوفان كبيران هما برغسون (Bergson) وكروتشيه (croce) غير أنّنا نقصر العرض على نظرية كروتشيه الحدسية؛ كونها نظرية متكاملة في الفن فيما تبدو نظرية برغسون الفنية جزءا من فلسفته في العلم والوجود والأخلاق؛ فضلا عن كوننا أوغلنا الحديث عنها في مبحث الابستملوجيا المعرفي...

وإذا كان الحدس عند برغسون يتّخذ منحى يشير إلى تعاطف عقلي مع باطن الشيء ويجعلنا نتّحد بصفاته المفردة الّتي لا يمكن التّعبير عنها بالألفاظ؛ فإنّ الحدس عند كروتشيه هو تعبير بالدرجة الأولى؛ وكلّ ما عجز عن التّعيّن في مظهر تعبيريّ فهو ليس حدسا. ومن ههنا ضبط تعريفه للفن على أنّه "رؤية حدسية تعبيرية".[278]

يرى كروتشيه أنّ الفن رؤيا أو حدس،وهو درجة أولية من المعرفة تحصل للخاصة من الناس،وهم الفنانون أو المبدعون الّذين يستطيعون إخراج هذه الحدوس الخيالية و الإدراكات الخاصة بهم إلى صور واضحة وترجمتها إلى تعبير واضح.[279] ويرى أنّ وسائل الفنان الإبداعية إنّما ترجع إلى الحدوس حيث أنّ الإيقاع والتوازن والوزن والتّناغم هي جميعها أشياء وليست إنتاجات عقلية.[280]

إنّ المعرفة الحدسية عند هذا الفيلسوف — ليست معرفة عن شيء و ليست انطباعات بشيء؛ إنّما هي نفاذ الروح بالروح؛ ولا شيء خارج النشاط الروحي فالروح هو الواقع كله.

ويوحّد كروتشيه — في نظريته الجمالية — بين الفن والحدس والتأمل والخيال؛ ذلك أنّ الفن حدس؛ أمّا الخيال فهو خيال الفرد عن مشاعره نتيجة تأمله لها.[281]

إنّ علم الجمال — كما ينتهي إليه كروتشيه — يدرس تجلي الروح في جميع المظاهر؛ ويشمل بالدراسة كل أنواع التعبير ماعدا التفكير المنطقي.[282]

---

278 – ينظر: "علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة" – د. وفاء محمد إبراهيم – الصفحة: 84

279 – ينظر: "مقدمة في علم الفن والجمال"–د. كامل محمد محمد عويضة–الصفحة 48

280 – ينظر: "مبادئ في نظرية الشعر والجمال"– أبو عبد الرحمان بن عقيل الظاهري– الموقع: www.adabihail.gov.sa/book02_05.htm

281 – ينظر: المرجع نفسه–الموقع نفسه

282 – ينظر: "الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي" –د. كميل الحاج – الصفحة: 457

وإذا كان الفن تعبيرا؛ وهو ثمرة لكلّ من العاطفة والشعور والصور الخيالية؛ وكانت العاطفة هي الوسيلة في تحويل الصور الخيالية إلى تعبير غنائي؛ فإنّ الحدس في تقديم كروتشيه لا يكون إلاّ حدسا غنائيا؛ ومن ههنا يستعير مصطلح "الغنائية" ليعمّمه على كافّة أنواع الفنون.[283]

ويؤكّد كروتشيه ذلك بصريح العبارة في قوله: « إنّ الحدس لا يكون إذن إلاّ حدسا غنائيا؛ وليست الغنائية صفة أو نعتا للحدس؛ وإنّما هي مرادف له ».[284]

وإذا كان كروتشيه يركّز على العاطفة والشعور والصور الخيالية باعتبار الفن ثمرة لها؛ ويجعل الغنائية صفة كل الفنون فضلا على توحيده بين الحدس والغنائية؛ فإنّ الشكّ لا يرقى إلى كون الرومانسية؛ أكثر ما يستجيب لمفردات الفلسفة الحدسية بترتيب كروتشيه.

ويمكن القول إنّه إذا كان كروتشيه قد بنى نظريته على شيء من خصائص الرومانسية، فلا أبعد من أن تصبح الرومانسية ذلك الشقّ التطبيقي لفلسفته.

2/هـ- النظرية التخيلية:

يرى المُحْدَثُونَ أنّ المخيّلة هي القوة المحرِّكة للعلم والأدب معا؛ ويذهبون في فكرهم عن المخيلة – مصدرا معرفيّا – إلى أبعد الحدود فيعلنون أنّ العلم شكل من أشكال الشّعر – بمعناه الكلاسيكي الواسع – يعمل فيه العقل والمخيلة متضامنين وهذا هو أهمّ كشف للتحليل الفكري فيما توصّل إليه الفكر الحديث.[285]

وإذا كان هناك من الباحثين من ربط بين المخيلة والعقل في صناعة المعرفة والانتهاء عندها؛ فإنّ الآخرين من الغلاة استأثروا بالمخيلة وجعلوها سابقة عن سواها نظير ما نجده عند الرومانسيين؛ الّذين أبطأوا طريق العقل وساروا بالمخيلة سيرا استشرافيا: «طريق العقل طويل ملتو يقصر عن بلوغ القمة بأنفاس لا هبة متهدجة أمّا المخيلة فإنّها تعدو قفزا إليها، كذلك فالعقل يتقدم في مناطق كانت تحتلها المخيلة».[286]

---

283 – ينظر: "علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة" – د. وفاء محمد إبراهيم – – الصفحة: 85 – 86

284 – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 86

285 – ينظر: "النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم"– د. محي الدّين صبحي – الصفحة: 57

286 – المرجع نفسه – الصفحة: 56

و يرى الرومانسيون أنّ الخيال حين ينشط يرى أشياء يعمى العقل العاري عن رؤيتها وهو يتصل اتصالا وثيقا بالبصيرة أو الشعور الحدسي، فالبصيرة توقظ الخيال ليعمل والخيال بدوره يزيد في حدّتها عندما ينشط.[287]

و يقوم شيلي يتلمّس الفرق بين العقل والخيال،فيقول إنّ العقل يحترم الفروق بين الأشياء بينما يحترم الخيال مواضع الشبيه فيها؛ والعقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصّانع والجسد بالنسبة للرّوح.[288]

وقد زاد الرومانسيون من توسيع الهوّة بين الشّعر والفكر؛ فاتّصف شعرهم بافتقاره إلى ضرب من التفكير المحدد؛ كالّذي نجده لدى كبار الشعراء ولكنّهم آمنوا بالخيال وبامتزاج العابر والدائم،وبأنّ الوعي التخيّلي إذ يبدع صوره من المحسوس فإنّه يتجاوزه ويعلو عليه.[289]

ويذهب شيلنج في فلسفته إلى أنّ الخيال هو الوسيلة الأولى في إدراك أيّ حقيقة؛ والفنّ بعامّة هو المعبد الّذي تحوم حوله بقية فروع المعرفة.[290]

وإذا كان وردزورث و وليم بليك وكوليريدج من شيعة المخيلة؛ فلا غرو أن نجد أوّلهم يجهر بسرّ المخيّلة الّذي تفضل به التّفكير التّحليلي: « إنّ المخيلة الخلاّقة في العالم موهبة أفراد يحقّقون في وهج الحدس ما لا نحقّقه نحن بالجهد الجهيد في ممارسة صناعة التّحليل »[291]وإذا كان الرومانسيون قد تساموا بالخيال في مواجهة العقل،فليس ذلك إلاّ لأنّهم قرنوا الخيال بالحدس والقدرة على اكتشاف الحقائق الروحية والوصول إلى الله والمطلق.[292]

---

287 – ينظر: "الرومانسية الصوفية (وإبداع القصيدة عند صلاح عبد الصبور)"–د. كريم الوائلي– الموقع: http://www.arabiancrativity.com/wauli.htm

288 – ينظر: "مدخل جمالي إلى اكتشاف الفن الإسلامي"–د. بركات محمد مراد– مجلة البحرين الثقافية–العدد:34–المجلد:10 الصفحة:113

289 – ينظر: "الخيال مفهوماته ووظائفه"–د. عاطف جودة نصر–مكتبة لبنان–ناشرون–[د.ط] [د.ت]– الصفحة:363

290 – ينظر: "مدخل جمالي إلى اكتشاف الفن الإسلامي"–د. بركات محمد مراد– الصفحة: 115

291 – ينظر: "النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم"– د. محي الدّين صبحي – الصفحة: 56

292 – ينظر: "الصورة الفنية في التراث الفني و البلاغي " – د. جابر أحمد عصفور– الصفحة: 63

وتصبح المخيلة على يد وليم بليك؛ الرّؤية المقدّسة والقوّة الوحيدة الّتي تخلق الشاعر[293] والوعد الحقّ بالحرية والخلاص فهي خالق الفن والميثولوجيا والدين؛ إنّها الحياة الفعلية والواسطة في خلق الواقع؛ وفي مظهر يدنو من العرفانية يقرّب بين الإنسان والربّ عن طريق المخيّل إذ أنّ "الكون هو بنية المخيلة المشتركة للرب والإنسان".[294]

فعالم الخيال عند وليم بليك هو عالم الأبدية؛ إنّه الصّدر الإلهي الّذي يضمّنا إليه بعد الخلاص من جسدنا الطّيني.[295]

ولم تعد المخيلة تطرح على أنّها مصدر للمعرفة وحسب؛ بل إنّها باتت تشكّل المبدأ الأول الّذي يصدر عنه الوجود؛ أو أنّها تشترك مع المحرّك الأصلي والعلّة الأولى في خلقه فيما عهد عن شيللي؛ فالمخيلة تخلق العالم والإنسان بل أعلن أنّ مخيلة الإنسان هي جزء من العقل الكوني وهي الجانب الإلهي في طبيعته وعليها تعتمد ألوهيته؛ والشاعر القادر على إظهارها يكون في مصاف العباقرة...[296]

أمّا كوليريدج فهو إنّ لم يشذّ عن قاعدة الاقتران بالربّ والاتّصال به من خلال المخيّلة؛ بنوع من التّراسل مع الأفكار الإلهية: « اعرف نفسك حين تعرف الربّ؛ وعن طريقه تعرف كلّ الأشياء »؛[297] و بعرفانيته الّتي جعلت المخيّلة أرقى مرتبة من العقل؛ أصبحت من الكرامات الّتي يقدر بها أن يصنع شيئا من لا شيء؛ أو شيئا من سحابة متجانسة من الأشكال والأفكار؛ في نسخة عالمية طبق الأصل للإبداع الإلهي[298] ونظريته في الخيال الثانوي لا يشقّ لها غبار.

وفي النظرية التخييليّة يمثّل كانط دور المخلّص لما لحق بالخيال من نقيصة الاستخفاف والتهوين؛ فهو إن كان يجعل للعقل دورا في الشعور الاستطيقي فإنّه ينفض عن الخيال مفاهيم

---

293 – ينظر: "مدخل جمالي إلى اكتشاف الفن الإسلامي"–د. بركات محمد مراد– الصفحة: 112

294 – ينظر: "القلق الإلهي مبعثه سر الواقع"– د. عدنان المبارك – ألواح مجلة عربية إلكترونية تعني بالفكر والثقافة – الموقع:
http://www.alwah.com/index.htm

295 – ينظر: "الرومانسية الصوفية والإبداع القصيدة عند صلاح عبد الصبور" – د. كريم الوائلي– الموقع:
http://www.arabiancrativity.com/wauli.htm

296 – ينظر: المرجع نفسه– الموقع نفسه.

297 – ينظر: "القلق الإلهي مبعثه سر الواقع"– د. عدنان المبارك – الموقع السابق

298 – ينظر: المرجع نفسه – الموقع نفسه.

كانت تعدّه تحلّلا في الإدراك وتعفّنا في الإحساس؛ واحتلّ مكانته بوصفه أساسا لا استغناء عنه إلى جانب الحسّ والفهم لإمكان التّجربة.[299]

أمّا هيغل فنفى أن يكون التخيّل مكتفيا بالإدراك البسيط للواقع الخارجي والداخلي؛ بل إنّه ينبغي أن يستشفّ الجوهر الحقيقي والطّابع الأساسي في الأشياء.[300]

غير أنّه لا بدّ من أن نفرّق بين الخيال المبدع أو المنتج النّابع من مخيّلة أصيلة؛ والخيال السّلبي النّابع من مخيّلة عليلة؛ ذلك الخيال الانهزامي أو الهروبي الّذي كثيرا ما نصادفه عند الرومانسيّين في مظهري الاغتراب المكاني والزماني.[301]

وللتّفريق بينهما لا نجد بدّا مع هيغل في أن نطلق على الخيال المنتج أو المبدع اسم "التخيّل"؛ إذ لا يجوز للفنان أن يبدأ بالاتّكال على تصوّراته الشّخصية؛ بل عليه أن يغادر المنطقة المسطّحة للمثال المزعوم كي يغوص في الواقع وعلى الفنان أن يشعر في هذا الوسط الواقعي وكأنّه في بيته.[302]

و هذا ما فشل فيه بعض الرومانسيين إذ بقي الخيال عندهم حبيس المثال الأعلى، وبقي فقيرا في وسائل إخراج الأفكار والخواطر إلى عالم الحقيقة مكتفيا بالحلم بها.[303]

و مع الرّمزيين لم يعد الخيال مجرّد ترف ومصدر للزّينة والزّخارف الشعرية؛ بل أصبح قوة خلاّقة؛ تستحوذ على المادّي والواضح وترفعهما إلى ما هو أسمى؛ إنّه "إضاءة الأشياء بالفكر العميق".[304]

و احتياج الرّمزيّين إلى الخيال؛ يتمّ عبر نسق من الرموز الّتي تعمل المخيّلة على تضخيمها من أجل خلق سحر معيّن في شعرهم؛ وإيجاد روابط أو تشابهات بين الفكر البشري والكون الّذي يبطل جميع قوى العقل والعلم.[305]

---

299 – ينظر: "الخيال مفهوماته ووظائفه"–د. عاطف جودة نصر – الصفحة:300

300 – ينظر: "المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال) " – هيغل– تعريب: د. جورج طرابيشي– الصفحة: 441 – 443

301 – ينظر: "الرومانتيكية" – د. غنيمي هلال– الصفحة: 87

302 – ينظر: "المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال) " – هيغل– تعريب: د. جورج طرابيشي– الصفحة: 440 – 441

303 – ينظر: "الرومانتيكية" – د. غنيمي هلال – الصفحة: 80

304 – ينظر: "الأدب الرمزي" – هنري بيير– تعريب: د. هنري زغيب– الصفحة: 21

305 – ينظر: المرجع نفسه –الصفحة: 15

إنّ دور الخيال لم يعد دورا رمزيا محصورا في خلق عالم خاصّ كمحصّلة لعدم الانسجام مع الواقع الحي؛ وإنّما تحدّد دوره في فتح هذا الواقع وسبر أغواره و استكناه الحقائق منه.

ولربما كانت اليوتوبيا أصدق تعبير عمّا لهذه المخيلة من قوّة محرّكة ليس للعلم فقط؛ وإنّما للعالم وما لها من فاعلية فكرية إيجابية؛ إنّها كما وصفها بلوخ "الوجود الّذي لم يوجد بعد"؛ وفي اليوتوبيا يتّحد الحلم بالخيال ليصنعا "الواقع الوجودي" فلا صيرورة ولا إبداع ما لم تُرْسَم على الأفق صور الخيال المنشودة.[306]

ويتّضح أنّ الفكر اليوتوبي ينتعش بالخيال؛ و المخيلة هي المملكة الإنسانية الوحيدة الّتي احتفظت بحريتها في مقابل كلّ الضّغوط الّتي مارسها الواقع الاجتماعي والحضاري ضد الإنسان في كلّ العصور؛ إنّ المخيلة هي القيمة العقلية الوحيدة الّتي ما تزال حرّة في مقابل مبدأ الواقع.[307]

ومن أخصّ خصائص المخيلة اليوتوبية؛ قدرتها على تجاوز الواقع الإنساني المتناقض والتّناغم بين الفرد والكلّ وبين الرّغبة وتحقّقها؛ وبين السّعادة والعقل؛ كما أنّ لها قدرة كبيرة على استباق المستقبل.[308]

إنّ المخيلة هي الأداة الوحيدة الّتي تمكّن من « الاحتفاظ بما ليس قائما بعد؛ كهدف فيما هو قائم » لذا تعدّ المخيلة من أهم الأسس الابستمولوجية لليوتوبيا.[309]

ومن دور المخيلة — مصدرا معرفيّا— ننتقل إلى النظرية الصّوفية؛ الّتي نجدها تتنفس من رئتي الحدس والمخيلة؛ ذلك أنّ باب الحدس فيها معلوم؛ وأمّا الخيال فعلم قائم بذاته.

---

306 – ينظر: "الفكر اليوتوبي في عصر النهضة"– د. عصام عبد الله– الصفحة: 13

307 – ينظر: المرجع نفسه –الصفحة: 22

308 – لقد استبقت مخيلة فرنسيس بيكون (1561 – 1626) (F – Bacon) وكامبانيللا (توماس 1568 – 1639) على سبيل المثال؛ العديد من المخترعات في يوتوبياهما منها التليسكوب قبل أن يتوصل إلى اختراعه بالفعل جاليلو بأعوام، كما ترسم توماس مور أسس الماركسية قبل أن يبلغها ماركس بثلاثة قرون... وتزامنت اليتوبيا مع الكشوفات الجغرافية طلبا للمفقود وأملا في الحصول على بعض الأشياء الّتي لم تكن موجودة في الوضعية القائمة لعصر النهضة.

ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 69 – 70

309 – ينظر: المرجع نفسه –الصفحة: 22– 23

2/و – النظرية الصوفية:

إنّ مصدرية المعرفة في النظرية الصوفية؛ تحمل خصوصية دقيقة؛ وهي لا تطرح إلاّ على مستوى من الحساسية رفيع؛ ذلك أنّها تعبر بالحقيقة في اتجاه "الحق" (الله)؛ فلا تكون الوسيلة إلى معرفته الحواس أو العقل؛ إنّما الحدس الصوفي أو العيان المباشر حين يمتزج الشخص العارف بالشيء المعروف.[310] لأنّهم جعلوا المعرفة عشقا أو نتاج عشق وهيام غير موجهة إلى الجزئيات بل إلى الحقيقة الكلية المتعالية الّتي تشمل الحق والخلق بغية الوصول إلى الكمال.[311]

وموضوع الحقيقة عند الصوفية هو الله؛ والسبيل إلى إدراكه: "القلب" عن طريق رؤية جذبية؛[312] ولما كان إدراك العقل علما وسمي صاحبه عالما؛ فإنّ الصوفية اعتبروا إدراك القلب معرفة وسمّوا صاحبه عارفا؛[313] لأنّ الحقيقة الصوفية متوارية وراء ألف حجاب ولهذا فمن المحال أن يتعامل معها ذهن أو فكر أو علم؛ وليس من المستطاع أن تنال إلاّ بالكشف أو الوثبة الباطنية؛ ومن هنا كانت المعرفة الصوفية ذوقية لا عقلية؛ الأمر الّذي جعلهم يفاضلون بين المعرفة والعلم، فالمعرفة أسمى من العلم؛ والعارف فوق العالم والفقيه والفيلسوف.[314]

والفرق الجوهري بين المعرفة والعلم؛ أنّ المعرفة إدراك مباشر للشيء المعروف؛ والعلم إدراك حقيقة من الحقائق عن الموضوع المعلوم؛ والمعرفة "حال" من أحوال النفس تتحد فيها الذات المدركة والموضوع المدرك؛ والعلم حال من أحوال العقل يدرك به نسبة بين مدركين سلبا أو إيجابا؛ أو يدرك مجموعة متصلة من هذه النسب؛ و المعرفة "تجربة" تعانيها النفس أمّا العلم فحكم ينطق به العقل.[315]

---

310 –ينظر: "نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن العربي" –د. أحمد عبد المهيمن – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية [د.ط] – 2000 – الصفحة: 42

311 – ينظر:" ماهية الوهبي الصوفي" – د. يوسف سامي اليوسف – الموقع: http://www.maaber.50megs.com.

312 – "جذب" (attraction) من المصطلحات الفلسفية الصوفية وهي عبارة عن جذب الله تعالى العبد إلى حضرته والمجذوب من ارتضاه الله تعالى لنفسه واصطفاه وطهّره فحاز من المنح والمواهب ما فاز به بجميع المقامات والمراتب؛ بلا كلفة المكاسب والمتاعب.ينظر: "المعجم الشّامل لمصطلحات الفلسفة"–د.عبد المنعم الحفني – الصفحة: 250 – 251

313 – ينظر: "نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن العربي" –د. أحمد عبد المهيمن– الصفحة: 69

314 – ينظر: "ماهية الوهبي الصوفي" – د. يوسف سامي اليوسف –الموقع السابق.

315 – ينظر: "نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن العربي" – د.أحمد عبد المهيمن – الصفحة: 69

ومنهج الصوفية في المعرفة؛ قائم على الكشف، وهو منهج لا علاقة له بالأدلة العقلية والأقيسة المنطقية أو بالمقدمات والنتائج؛ فالكشف نور يقذفه الله تعالى في القلب ويكون محصلة تجافي العبد عن الغرور وإنابته إلى دار الخلود؛ فيصبح مهيّأً لتلقّي الإدراكات المعنوية؛ المتوقّفة على الجوهر الصافي من الأشياء دون أعراضها وشوائبها وقشورها الخارجية.

إنّها نظرة باطنية ملكية تجزر مباشرة إلى نواتها الأصليّة وهَذْبِهَا المركزي؛ وعلى المرء أن يترصّد هذا الكشف في كل لحظة.[316]

وإنّه متى ارتفع الحجاب بين السّالك وبين اللّوح المحفوظ؛ رأى الأشياء فيه وتفجر إليه العلم منه؛ ومتى أقبل على الخيالات الحاصلة من المحسوسات كان ذلك حجابا له عن مطالعة اللّوح المحفوظ. و من ثمّ فإنّ للقلب بابين أحدهما مفتوح إلى عالم الملكوت (اللوح المحفوظ) وعالم الملائكة؛ وهو الباب الّذي يستقي منه الأنبياء والأولياء علومهم؛ وباب مفتوح إلى الحواس الخمس المتمسّكة بعالم الملك والشهادة، ومنه يستقى العلماء والحكماء علومهم.[317]

و ينظر المتصوفة إلى عالم الملك والشهادة؛ باعتباره مرقاة ومدرجا إلى عالم الغيب والملكوت لمن فتح له باب الرحمة.[318]

و إذا تكشّفت للسّالك بعض حقائق عالم الغيب؛ فإنّه يشاهد تلك الحقائق كما يشاهد حقائق الحس بل أوضح وأوثق. ويقال لهذه الحالة المكاشفة أو الشهود الباطني؛ وهو أن يشاهد حقائق عالم ما وراء الحس بعين باطنة أو سماعها بأذن روحانية.[319]

إنّ المعرفة بالله تعالى هو نور يقذفه الله في قلوب من يشاء من عباده؛ فتنكشف لهم الأمور ويرونها على حقيقتها. غير أنّ الرؤية لا تتم بالعين المجردة لأنّها لا تدرك إلاّ المحسوسات؛ وإنّما تكون المشاهدة روحية بنور يقين القلب؛ وليس نور يقين القلب إلاّ شعاعا نورانيا وضعه الله في قلب العبد وبه يرى ربّه ذوقا.[320]

---

316 – ينظر: "نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن العربي" – د.أحمد عبد المهيمن – الصفحة: 136

317 – ينظر: "العقيدة والفكر الإسلامي" – د.محمد هشام سلطان – الصفحة: 144 – 145

318 – ينظر: "الصلة بين التصوف والتشيع (العناصر الصوفية في التشيع)" – د.كامل مصطفى الشيبي – دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – لبنان – ج 02 – ط 03 – 1982 – الصفحة: 93

319 – ينظر: نفحات – الموقع: http://www.amiralmomenin.net/books/arabic/nafahat1/fehrest.htm

320 – ينظر: "نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن العربي" – د.أحمد عبد المهيمن – الصفحة: 311

ويقسم ابن عربي المعرفة الصوفية إلى أنواع ثلاثة:

*** المكاشفة:**

النفس في المكاشفة لا تدرك الجلال الإلهي الّذي يحجبها عنه حجب المخلوقات المنتمية إلى عالم المادة؛ إلاّ بصقل صفحة القلب بالرياضة و المجاهدة حتّى يشرق عليها ذلك النّور الإلهي؛ فالقلب عند الصّوفية مركز إشراق وعرفان معا.[321]

والقلب عند الصّوفية يحظى بمنـــزلة عرش الرّحمن وقد استوى عليه المثل الأعلى؛ وفيه النور والحياة والفرح والسرور والبهجة وذخائر الخير؛ فيفسح وينشرح في معرفة الله ومحبّته؛[322] لذا فقد عنى المتصوفة بتجلية صفحة القلب وصقلها وقرّبوا بين مظاهر صفاء القلب وصفات الرّياضات والمجاهدات والأسفار والارتحال... ورأوا أنّ إعمال الصّدق في التّصفية والمجاهدة من شأنه أن يفتح أبواب الكرامات الّتي تكون للأولياء في دوام التّوفيق والطّاعات والعصمة من المعاصي والمخالفات.[323]

وإذا كانت تصفية القلب أمرا وقفا على خصوصية كلّ إنسان؛ فإنّ بعض العرفانيّين لم يوحشهم أن يترسموا أمام مريد أيّ طريقة المبادئ الأساسية الّتي لا مفرّ له منها؛ والأصول العامة الّتي يضعها نصب عينيه في تزكية نفسه ومجاهدة روحه وجسديّته؛ وهي بمثابة عدّة السّالك وزاده ثقافة وآدابا وشمائل روحيّة...

ومن ذلك أنّه من أراء صفاء قلبه آثر الله على شهوته؛ لأنّ القلوب المتعلّقة بالشّهوات محجوبة عن الله بقدر تعلقها بها؛ و هي ضيّقة مظلمة لا يستوي عليها المثل الأعلى ولا يدخلها نور؛ ولو شغلت بالله والدّار الآخرة لجالت في معاني كلامه وآياته المشهودة ورجعت إليه بغرائب الحكم وطرف الفوائد.[324]

---

321 – ينظر: "نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن العربي" – د.أحمد عبد المهيمن 306 – 311

322 – ينظر: "الفوائد" – شمس الدين محمد بن أبي بكر (ابن قيم الجوزية) – دار الهدى عين مليلة – الجزائر – [د.ط] – [د.ت] – الصفحة: 37

323 – ينظر: "الصلة بين التصوف والتشيع (العناصر الشيعية في التصوف)" – د.كامل مصطفى الشيبي – دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – لبنان – الجزء 01 – ط 03 – 1982 – الصفحة: 415

324 – ينظر: "الفوائد" – شمس الدين محمد بن أبي بكر (ابن قيم الجوزية)– الصفحة: 37 و 120

و ليس من وسيلة في جلاء مرآة القلب؛ أعظم من اشتغال المريد بالخالق عن الخلق أجمعين؛ ففي النظر إلى عظمة الله تعالى وتعليق الفكر عليه ما يحقّق للنّفس تواضعها وصفاءها لذا قالوا: «من أراد التّواضع فليوجّه نفسه إلى عظمة الله فإنّها تذوب وتصفو ».[325]

وإذا كان المتصّوفة يجعلون القلوب آنية الله في أرضه؛ فإنّ أحبّها إليه – في توصيفهم – أرقّها وأصلبها وأصفاها؛ ولا تنال ذلك الشّفوف إلاّ إذا غذّيت بالتذكّر وسقيت بالتفكّر ونقّيت من الدّغل.[326]

ومن جليل ما وقفوا عليه خراب القلب الّذي يكون من الأمن والغفلة؛ وعمارته بالخشية والذّكر؛[327] ولم يسئهم أن يعرضوا لأقسامه؛ فذكروا منه: التّحميد والتّمجيد و التّهليل والتّكبير والتّسبيح والاستغفار وتلاوة القرآن؛ وكذلك الشكر هو أحد أقسام الذّكر.[328]

وصلاح القلب ما فزع فيه العبد إلى طيّ الحجب والموانع الّتي تحول بينه وبين ربّه؛ وإنّ أغلظ الحجب وكبائر الموانع تتوزّع– في تقسيم ابن قيم الجوزية – بين العوائق والعلائق:

فأمّا العوائق فهي أنواع المخالفات ظاهرها وباطنها؛ ذلك أنّها تعوق القلب عن سيره إلى الله وهي ثلاث أمور: شرك وبدعة ومعصية؛ ولا تزول إلاّ بما يقابلها من التّوحيد والسنّة والتّوبة.

وأما العلائق والخوادع فهي كل ما تعلّق به القلب دون الله ورسوله؛ من ملاذّ الدّنيا وشهواتها ومناكحها وملابسها وحبّ رياستها وصحبة الناس والتعلّق بهم؛ ولا يتخلص من إسارها إلاّ إذا تَرَكَتْ النّفسُ مألوفَها ومحبوبَها لمحبوب هو أحبُّ إليها منه وآثرُ عندها منه؛ وكلّما قوي تعلّقه بمطلبه ضعف تعلّقه بغيره وذلك على قدر معرفته به وشرفه وفضله على سواه.[329]

---

325 – ينظر: "الفوائد" – شمس الدين محمد بن أبي بكر (ابن قيم الجوزية)– الصفحة: 120

326 – ينظر: المرجع نفسه الصفحة نفسها

327 – ينظر: "الصلة بين التصوف والتشيع" (النّزعات الصوفية في التشيع)–ج2 – كامل مصطفى الشيبي – الصفحة: 267

328 – ينظر:" الفوائد" – شمس الدين محمد بن أبي بكر (ابن قيم الجوزية)– الصفحة:187

329 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 187

فإذا أصلح العبد قلبه من شوائب المحسوسات ومحبّة المخلوقات؛ تجلّى للحظة استقبال الإلهام وتلقّي المعرفة الإلهامية من خالقه بعد اجتياز المقامات.

و يصطلح ابن عربي على هاتين العمليّتين باسم المعراج الصوفي؛ ويعني به تحويلا باطنيا لعناصر النفس الإنسانية إلى الكمال-أوّلا- وترقيّا نفسيّا-ثانيا- وهذا الترقّي النّفسي ينقسم بدوره إلى مقامات وهي منازل في سلّم الحياة الرّوحية، وأحوال وهي مواهب ترد على القلب.[330]

وهذه المقامات هي: مقام الورع؛ الزهد، الفقر، الصبر، التوكّل ومقام الرضا وقد يرافق سيره في المقامات أحوال منها: حال مراقبة النفس ومحاسبتها؛ القرب؛ الخوف؛ الرجاء؛ الشوق؛ الأنس؛ الاطمئنان؛ المشاهدة واليقين.[331]

إنّ حظوظ السّالك في بلوغ الذّروة وحصول المكاشفة؛ أمر لا علاقة له — كما يُظَنُّ — بعدد المقامات ولا بالمدّة الّتي يستغرقها أثناء قطعه لها، ذلك أنّ الكشف يعتمد على كيفية تلبية هذه المقامات روحيا؛ ويتوقف على قدرته الروحية في استيعابها أو احتوائها وتحمّل مشاقّها بالمجاهدة؛ ذلك أنّ المجاهدة هي السّبيل إلى الترقّي من مقام إلى مقام للوصول إلى قمّة ما يستطيع المريد الوصول إليه من معرفة ومن تصفية.[332]

إنّ القدرة الرّوحية والأداء النوعي- في رأيي- ممّا يعمل على تسريع التنقّل في المقامات والتعرّض للأحوال واحتمال ورود المكاشفة؛ وإذا أصاب التمثّل الروحي فتور أو لحق به شيء من الجمود، عمل ذلك على تصعيب المكاشفة إمّا بإبطائها أو حرمان حدوثها.

و كلّ يتأصّل بقدر همّة السّالك إلى لقاء الحبيب؛ ومن همّته أن يلقي عزمه بين عينيه ويحمل مرّ المجاهدة على أقدام الصّبر؛ فمن تذكّر حلاوة الوصال هان عليه مرّ المجاهدة؛ ومن استطال الطّريق ضعف مشيه.[333]

---

330 – ينظر: "نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن العربي" –د. أحمد عبد المهيمن- الصفحة: 357

331 – ينظر: "دراسات فنية في الأدب العربي" –د. عبد الكريم اليافي – مكتبة لبنان – ط1 – 1996 – الصفحة: 233

332 – ينظر: "الصلة بين التصوف والتشيع (النّزعات الصوفية في التشيع)"-ج2 – كامل مصطفى الشيبي- الصفحة: 67

333 – ينظر: "الفوائد" – شمس الدين محمد بن أبي بكر-(ابن قيم الجوزية)- الصفحة: 96 – 97

ولربما تهيّأ لي في الكشف وارتباطه بتنقّل السّالك بين المقامات قول يتمثّل في كون السالك إذا ما دخل على مقام ما، فليس له أن ينشغل بغير ما هو فيه، فلا يفكر في المقامات الأخرى أو بالنتيجة المفترضة؛ واشتغاله على مقامه ذلك يكون بالقدر الّذي يصير فيه عارفا حتّى وإن كان لا يزال في المقام الأول؛ فإذا ما حدث له كشف ذلك المقام و عرفانيته ارتحل عنه إلى المقام الثاني وكان له معه مثل الّذي كان مع المقام السابق.

ولعلّي أريد أن أجمل القول في عبارة أوضح، إنّ كلّ مقام هو شكل مصغّر عن الرّحلة الصّوفية الطّويلة الّتي يقطعها السّالك؛ ولكلّ مقام بداية وَخِتام، ولكي يبلغ مرتبة الكمال عليه أن يتطوّر فيه كتطوّره في المقامات الكبرى.

و إذا كانت المجاهدة والسلوك طريق المريد في الوصول إلى الحقيقة؛ فإنّ ما يُلقى على نفسه من أنوار الغيب يأتيه على سبيل الإلهام بواسطة الأستاذ المرشد الّذي يلازمه في جميع مراحله إلى أن يبلغ به مرحلة الكشف.[334]

و ما أخلص إليه في باب المكاشفة؛ أنّه علم فيه جانب كسبي كبير؛ يقوم من جهة التزام المريد كلمة التقوى من الإخلاص والصّبر والشّكر والتّواضع والقناعة والورع والزّهد والتوكّل على الله[335]

*** التجلي:**

يعادل النّور في الفلسفة الإشراقية؛ وهو ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب؛ أي أنّه ظهور نوراني للذّات الإلهية وصفاتها. والنّفس في عرفانية ابن عربي نور؛ وإذا خفّ ضوؤها باتحادها مع البدن وأظلمت بالذنوب؛ فإنّها على هذه الحال لا تطلع عليها أنوار الغيوب.[336]

و إذا لم يفرغ القلب من شهوات الدنيا ولم يقطع علائق التعلّق بها – ممّا أحصيناه سابقا – « لم يقبل على الحقّ لشدّة ما فيه من الكدورات؛ وحُجِبَ عن الوصول؛ بل سُلِبَ لذّة المناجاة والعبادات؛ فالتّجلي بالفضائل مسبوق بالتخلّي عن الرذائل؛ وكذلك

334 – ينظر: "الصلة بين التصوف والتشيع (النّزعات الصوفية في التشيع)"-ج2 – كامل مصطفى الشيبي – الصفحة: 94

335 – ينظر: "ورثة الكتاب أو رسالة العلماء" –د. محمد فهمي عبد الوهاب – دار الهدى – الجزائر – [د.ط] – [د.ت] – الصفحة: 25

336 – ينظر: "نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن العربي" – د.أحمد عبد المهيمن– الصفحة: 308 – 309

القلب ما لم ينقّ من الحرص وسورة الغضب وتقاضي الشّهوة؛ لم يكن محلاّ لإشراق الأنوار الإلهية؛ بل لم يصلح لخدمة الربوبية ».[337]

وكلّما زاد الحقُّ أهلَ الكشف علما بتوالي التجليّات؛ زادهم ذلك العلمُ حيرةً لاختلاف الصّور عليهم عند الشّهود؛ وبتوالي التجليّات عليهم يعرفون أنّ الأمر ما له نهاية يوقف عندها؛ ومع كلّ تجلّ يزدادون معرفة ومع كل معرفة يزدادون حيرة؛ لذا فإنّهم أهل الحيرة وأرباب المعرفة الحقّة؛ فأعرف النّاس بالله تعالى أشدّهم تحيّرا فيه، لكنّها حيرة موصولة بلذّة.[338]

ومن الطّريف أن تكون "الحيرة" الّتي تعرض للصّوفي مع كلّ معرفة حاصلة بتوالي التجليّات؛ شبيهة بالدّهشة الّتي تستوقف العالم والفنّان لحظة التخيّل الكشفي؛ وخاصّة كما نجدها عند الفنّان الرّومانسي الّذي يعمل على بعث الدّهشة وإيقاظ الفرحة المتولدتين من متعة الكشف إزاء أكثر الأشياء بساطة وإلفا؛ يبعث الرّوح ويطلقها من قيود العادة والتّقاليد الّتي تحدّ من قدرة الإنسان على الإبداع.[339]

فالعلم والفنّ-كلاهما- يتخيّلان إمكانات جديدة في العالم، وهذا التخيّل الّذي يعقبه الاكتشاف هو وليد "الدّهشة" الّتي هي قاسم مشترك بين العلم والفنّ حيث ينجذبان بطريقتهما الخاصّة بالأنموذج الأوّل للحاسّة الّتي هي جزء من شاعرية الأشياء ليصل إلى ما تحويه الأشياء من وحدة واتساق وإمكانات.[340]

وهو ما يدعوني إلى الحكم بنوع من العلاقة تنمّ عن تزاور السّمات والخصائص؛ وانطلاقها المتسارح في مجال متعدّد المحاور؛ ففي العلم فنّ وصوفية وفي الصوفية علم وفنّ...

وممّا تقدّم أجدني أخلص إلى أنّ النّفس النورانية أو النيّرة تقابل النّفس الظّلامية العاتمة؛ وبالمثل فإنّ مرآة القلب المجلوّة تقابل مرآة النّفس المكدورة؛ وكلّ في فلك يسبحون...

وأمّا الفرع الثالث من المعرفة فهو:

---

337 - ينظر: "الصلة بين التصوف والتشيع (النّزعات الصوفية في التشيع)"-ج2 – كامل مصطفى الشيبي - الصفحة: 261

338 - ينظر: "نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن العربي" –د. أحمد عبد المهيمن- الصفحة: 301 إلى 304

339 - ينظر: "الخيال مفهوماته ووظائفه" – د. عاطف جودة نصر- الصفحة: 323

340 - ينظر: "علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة" – د..وفاء محمد ابراهيم- الصفحة: 210

* المشاهدة:

إنّ المشاهدة هي انعكاس أنوار التجلّي على صفحة القلب وفيها لا يخطر في قلب الصوفي إلاّ الله – وحين لا يرى الصوفي سوى الله؛ يصبح فناؤه عن نفسه هو بقاؤه بالله؛ وذلك هو فناء الصّوفي في الله وهو الأساس الّذي ينبني عليه التصوّف.

و لا يصل السّالك إلى مرتبة الفناء والشّهود إلاّ وقد قطع شوطا رحبا؛ بل إنّه يكون قد قارب المنـــزل أو حلّ فيه.

وتقسيم المعرفة الصوفية إلى مكاشفة وتجلّي ومشاهدة؛ لا يعني انفكاكها أو استقلالها عن بعضها البعض؛ وإنّما هي أدوار صوفية الواحد منها يفضي إلى الآخر؛ فلا حديث عن الكشف دون الحديث عن صفاء القلب؛ ولا يجدي القلبَ صفاؤُه إذا لم تزكّه أنوار التجلّي، ولا حديث عن الصّوفي إذا لم يُغْنِ سلوكُه ومجاهدتُه من العرفانية شيئا...

إنّ هذا التدرّج في سلّم المعرفة؛ قدّره الله بعنايته لبلوغ النفس هذه الموهبة الباطنية؛ حيث تمنح النفوس قدرا من المعرفة بمقدار ما ترتفع إليه في كل مرحلة من درجات سلّم المعرفة الإلهية. وإذا كان العالم يصل إلى الحقائق بتخيّره فإنّ المعرفة عند الصّوفي تحصل له بغير إرادته فهي من قبيل العلوم الإلهامية الّتي تُلقى في القلب دون تعمّل؛ إنّها عطاء إلهي ومنحة ربّانية لا دخل لكسب الإنسان فيها؛ لذا يميل أهل التصوف إلى العلوم الإلهامية دون التعليمية.[341]

والعالم إذ يطرح نتائجه إلى الوجود فإنّ قلب الصّوفي وعاء أسرار؛ فكلّ صنف من المريدين له مستوى من المعرفة يصل إليها بمستوى معيّن من الثّقافة السّريّة؛ ولا يرتفع إلى المستوى الأعلى إلاّ بعد أن يرتفع بعقله وفهمه ومعرفته حتّى يرقى إلى المقام السّابع ويتحوّل من درجة مريد إلى أن يصير في مرتبة عارف.[342]

ولعلّني ألفت إلى ما في الكشف والتجليّ والشّهود من قرائن عجيبة وبديعة؛ تتأسّس من مقدّمة نورانيّة النّفس؛ فهي شيء مضيء بحدّ ذاته وبالإضافة إلى كونها نيّرة فإنّها تتلقّى النّور من مصدر آخر خارجي عنها. فإذا ما أصاب نور التجلّي النّفس النيّرة أفضى إلى ظاهرة

---

341 – ينظر: "نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن العربي"–د. أحمد عبد المهيمن– الصفحة: 69

342 – ينظر: "الصلة بين التصوف والتشيع (النّزعات الصوفية في التشيع)"–ج2 – كامل مصطفى الشيبي – الصفحة: 393

آية في الجمال؛ وهي التقاء النّورين؛ ولهذا الاقتران النّوراني أن يُترْجِمَ عن ثماره بتوارد المعارف والمواهب مكاشفة وشهودا.

هذا من جانب الحدس – بمعناه الصوفي الواسع – أمّا جانب الخيال فهو علم قائم بذاته؛ ولا يدلّ معنى الخيال في العرفانية الصوفية على ما يراد في علم النفس من إنشاء صور وهميّة لا ضابط لها ولا رابط بينها ولا صحّة فيها...[343] بل بوصفه علما برزخيا يأخذ فيه الخيال مركزا وسطا بين المحسوس والمعقول.

وتشترك الإشراقية والعرفانية في اعتبار الخيال ضربا من المعرفة، ويكاد يكون جهاز الرموز بينهما واحدا؛ ومن تلك الرموز التمثيل بالنور والشفافية والمرايا المتقابلة والانعكاس المتكثر إلى ما لا نهاية..[344]

ويقسّم ابن عربي نظريّته في الخيال على مبدأ أنّه "هيولي جميع العوالم" و"حياة روح العالم" و"عين الحقيقة للوجود" و"أصل الوجود"، و عن هذا المبدأ الأوّلي تخرج تفريعات ثلاث وأهم مبادئ هذه النظرية:

* علم الخيال هو علم البرزخ؛ وهو ما يعامل مقولة "الوساطة" في فلسفة هيغل أن أنّه كيان يتوسط الوجود والعدم ورمز ابن عربي لفكرة "التوسط" بالمرآة فأكسبه خصائصها؛ وبذلك حصل الخيال على نقيضه الوجود والعدم ومرتبة لا يمكن ردها إلى طرف واحد على نحو نهائي في قوله: « والخيال لا موجود ولا معدوم؛ ولا معلوم ولا مجهول؛ ولا منفي ولا مثبت...» وهي نفسها خصائص الصّور المرئية فهي منفية ثابتة؛ موجودة معدومة، معلومة مجهولة؛ ومن ثمّ يشتق الخيال مفهومه باعتباره مرتبة شاملة وكيان مفتوح لا تستهلكه الشّروح.[345]

وإذا كان رمز المرآة ينزّه الخيال عن الثبوت ويبرّئه من التقيّد والانحسار؛ فإنّه يمنحه امتياز الجمع بين المتقابلات في بنية ديالكتيكيّة تضم المتقابلات وتدمجها في نسيج واحد بين الحضور والغياب؛ الإثبات والنّفي؛ الوجود والعدم؛ إنّها ضرب من وجود اللاّموجود وثبوت

---

[343] – ينظر: "دراسات فنية في الأدب العربي" –د. عبد الكريم اليافي – الصفحة: 233

[344] – ينظر: "الخيال مفهوماته ووظائفه" – د. عاطف جودة نصر – الصفحة: 96

[345] – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 105-106

غير المثبت؛ لأنّ الأشكال ليست في المرايا برغم ظهورها فيها وكذلك الصّور تحضر بحضور التخيّل وتتلاشى بزواله.[346]

** الخيال "حضرة جامعة" ومرتبة شاملة؛ فهو أوسع الكائنات وأكمل الموجودات؛ يقبل صور الكائنات كلّها ويصوّر ما ليس بكائن ويمتلك مرونة التشكّل إلى ما لا نهاية ممّا يوحّده مع اللاّمتناهي ويجعله نزهة في المفتوح؛ ومن ثمّ يغدو الخيال مجال حريّة مادام يتمتّع بمزيّة الانفتاح على جميع الممكنات.

*** حقيقة الخيال "التبدّل في كلّ حال"؛ والخيال مشدود بالنفس متّحد بها؛ وإذا كان شأن النفس التبدّل أثناء سيرها في مدارج الحق؛ فإنّها تخلّص الخيال من الملل والرّتابة وتكسبه سمة اللّدونة والطّراء...

و المتصوفة هم الّذين منحوا الخيال هذه الدرجة الرفيعة طوال عصور الفكر العربي؛ ويعتبر كثير من النقاد ابن عربي أول من أسّس نظرية للخيال في تاريخ الفكر البشري برمّته.

والخيال — مصدرا للمعرفة — يساعد على كشف نوع مهمّ من المعرفة؛ وينير الطريق أمام إدراك طائفة من الحقائق المتعالية الّتي لا يصل إليها العقل الصارم للفيلسوف؛ ولا يقترب منها ذهن الرّجل العادي المنصرف إلى الظواهر والأعراض الزّائلة و الطّارئة.[347]

وإذا كان الخيال مصدرا للمعرفة؛ فلا غرو أن يكون الحُكم العقلي عنصرا مشوبا بالخطأ؛ ذلك أنّ الخيال في عرفانية ابن عربي إنْ أدرك شيئا فإنّما يدركه بنوره؛ والنّور لا يخطئ في كشفه عن الأشياء؛ لأنّه يرفع ستار الظّلمة الّذي يحجب الأشياء؛ وإنّما الخطأ وليد الحكم الّذي يفشل في تفسير ما أبانت عنه كشوفات الخيال؛ والخيال لا يُصدر حكما لِذا: « فإنّه من الأولى أن يقال أخطأ العقل في فهم ما كشف الخيال عنه؛ حتّى لا ينسحب الحكم بالخطأ والفساد إلى الخيال وهو بريء منه ».[348]

---

346 – "الخيال مفهوماته ووظائفه" – د. عاطف جودة نصر –الصّفحة: 107-108

347 – ينظر: "الصور الفنية في التراث النقدي والبلاغي" –د. جابر أحمد عصفور– الصفحة: 59

348 – المرجع نفسه – الصفحة:60

و موضوع الخيال؛ إدراك الأمور الرّوحية والمعارف الحاصلة بالذّوق؛ وهو ما يعجز عنه المنطق أو العقل المستدَلّ به قطعا.[349]

إنّ إهابة العرفاء بالخيال كوسيط بين ثنائيات يجعل منه – مثلما ألفتنا – بنية ما ديالكتيكية؛ إنْ ضمّت المتقابلات فإنّها تدمجها في نسيج واحد غير قابل للصّراع والتّضاد السّلبي؛ بل من حيث هي مرتبة برزخية لا يمكن ردّها إلى طرف واحد على نحو دائم أو نهائي.[350]

ولعلّ هذه الثّنائيات أو المثنويّات؛ هي الّتي توسّع على الإنسان حدود إمكاناته وهي أهمّ ما تنطوي عنه التّجربة الصّوفية؛ كونها استجابة لضيق الإنسان بحدود تجربته المقيّدة.

إنّ الخيال بهذه المرموزات والدّلالات؛ إنّما يلخص طبيعة التجربة الصوفية في فرادتها ونوعيّتها وهذا يعني أنّ الجهد الصوفي – نظريا وعمليا – هو محاولة يبذلها الروح البشري بغية الانديا‌ح في المفتوح؛ إنّه جهد يتخطّف الشّعور من الآني والزّائل باتجاه الباقي والخالد؛ كما أنّه يستهدف تحرير الإنسان من النواميس الطبيعية الآلية والعوائد البليدة الّتي تقيد حريّته وحركته في مواجهة ثقل المادّة وافتقارها إلى الخفّة والرّشاقة؛ وبهذا الفهم تكون الصوفية شيئا يشبه الحلم يندرج فيه روح الأساطير ويقترب من السّحر الخلاّق.[351]

لقد رمز إلى الخيال بالمرآة والجسم الصّقيل والسّطح الشفّاف والصّفيحة الرّقيقة المجلوّة...إلخ تحقيقا لمعادلة التّقابل والانعكاس والتجلّي والتوسّطية وتمثيلا لقيم: الوجود والعدم، الحضور والغياب، الإثبات والنفي، العقل والحس، المادية والروحية...والمرآة بصفتها العالم المقابل؛ تستجمع خصائص لا غنى عنها في تحقيق توازنات المعادلة.

ويمكن أن نفهم ما يقدمه رمز المرآة للخيال من خصائص حيويّة؛ كخاصّية الانطباع والانعكاس تترجم فيها كلّ نقطة من الجسم الخارجي الموضوع أمام المرآة ما يقابل نقطة من الخيال الواقعة على سطح المرآة مشكّلة خيال ذلك الجسم، لكن المرآة وهي تعطي للجسم

---

349 – ينظر: "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي –د. جابر أحمد عصفور– الصفحة: 61

350 – ينظر: "الخيال مفهوماته ووظائفه" – د. عاطف جودة نصر –الصفحة: 167 – 168

351 – ينظر: "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي –د. جابر أحمد عصفور– الصفحة: 45– إلى 47

خيالا؛ فإنّ ذلك الخيال هو مجرّد أثر ظاهر لا وجود له في الواقع خلف المرآة، غير أنّنا وبالمثل لا يمكن كذلك أن ننكر إدراكه بصريّا على المرآة.[352]

وعند هذه الإشارة نجد أنفسنا حيال حالتين؛ ويمكن أن نربطهما بما يقابلهما من الحالات العرفانية:

فالمعطى الأوّل أفضت – عرفانية – إلى امتياز الجمع بين المتقابلات في معطى الحضور والغياب؛ الإثبات والنّفي؛ الوجود والعدم؛ أو ضرب من وجود اللاّموجود وثبوت غير المثبت فيما ألفتنا إليه.[353]

والمعطى الثاني تفضي عرفانيّته إلى أنّ أي قصور في النّفس الشفّافة يفضي حتما إلى عدم تلقّي تلك المعارف في أتمّ وضوحها وحقيقتها؛ وتبعيّة ذلك لا يقع على النّور العرفاني بل إنّ ما يتحمّل ذلك القصور هي النّفس الّتي لم تتبرّأ مرآتها من بعض العلائق والأخطاء أو الّتي لم يجتهد صاحبها في إصلاحها وتقويمها.[354]

و عن هاتين الحالتين؛ تتولّد ظاهرتان جماليّتان؛ أولاهما: نقف فيها أمام خيال حقيقي لجسم افتراضي غير ملموس؛ يقع داخل المرآة؛ والأخرى: نقف أمام خيال افتراضي لجسم حقيقي خارج المرآة؛ عندما يتخلّل السّطح المرآوي عيبا معيّنا ينتج عنه تشوّه الصّورة المُنْتَقِشَة وتشوّش شكلها.

إنّ رمز المرآة قد يمنح الخيال خاصية النور المنعكس؛ وبعض الجدليات العائمة في فلكه؛ غير أنّه يغفل عن عناصر أخرى كالحرارة والبرودة واللّون والجذب المغناطيسي؛ لذا تأتي رموز أخرى تجسّده وتمثيلات بديلة تكمّل تركيبة المشهد العرفاني؛ فلا يُرَى منها بساطتها بل هي في غاية التّعقيد إنّها بِنْيَة متراكبة...

---

352 – سبقت الإشارة إلى أنّ الأشياء ليست في المرايا برغم ظهورها فيها في كتاب "الخيال مفهوماته ووظائفه" – الصفحة: 107

353 – لقد أشار ابن عربي؛ إلى أنّ الضّربة إن كشفت عن قليل أو كثير من العلم؛ فإنّ القصور لا يرجع إليها؛ وإنّما يعود إلى قلب صاحبها؛ كقصور العين عن إدراك ما تشرق الشّمس عليه– ينظر: "الخيال مفهوماته و وظائفه"– د.عاطف جودة نصر– الصفحة: 105–

354 – ينظر: "نظريّة المعرفة بين ابن رشد و ابن العربي"–د. أحمد عبد المهيمن– الصّفحة: 369

إنّ الخصائص الّتي قد تقصر عنها رمزية المرآة؛ هي الخصائص نفسها الّتي تطالها رمزية الصّفائح الرّقيقة المجلوّة كالمعادن مثلا؛ لذا يُرجَع إليها في استكمال وجوه التّشبيه؛ ويضيف رمز المعدن إلى المفردات السّابقة خصائص اللّون والسُّمْك والحرارة.

وإذا كانت المرآة المجلوّة تكتسب صفة الجلاء المعدني وتمتلك إمكانية عكس النّور؛ فإنّ المعدن يتميّز عنها بتغيّر اللّون من معدن لآخر بل إنّه يتبدّل في المعدن الواحد بحسب درجة سمكه ونسبة شفوفه؛ فكلّما كان المعدن رقيقا اكتسب لونا معيّنا مختلفا عنه في حال كثافته؛ وما أريد إيضاحه أنّه في حالة رمزية المعدن لا يشاهَد مجرّد انعكاس النور و إنّما نحصل على احتمال اللّون أيضا؛ فهو يضيف إلى الخيال خاصية فريدة يقابل فيه كلّ لون من ألوانه درجة من الصّفاء النّفسي؛ و يعادل مدرجا من المدارج الإلهيّة.

أمّا خاصية الحرارة فلأنها تكسب المعادن التوهّج واللّهب؛ وكلّما كانت الصّفيحة المعدنية رقيقة استلزمت السّخونة السّريعة؛ وهذه الحرارة تظهر حينما تُنْفَثُ العلوم الربّانية في روع العارف الحادثة بالخيال؛ فتؤثّر بسخونتها على حرارة جسمه وتوهّج نفسه وإلهاب روحه؛ ذلك أنّ المعدن قليل الثّبات اتجاه الحرارة وهو مقاوم ضعيف لها؛ واتحاد الخيال – الّذي يحمل هذه الخاصية – بالنّفس يجعل خصائص المعدن تتعدّى إلى النّفس العارفة وتنتقل إليها؛ وهذا ما يحدث – فعلا – حينما تتوارد المعارف بتوارد الأنوار...

ويمكن ملاحظة الخاصّية اللّونية خارج المعادن؛ كما الجسم الزّجاجي –مثلا– فهو يكوّن ألوانا قزحية بطيوف النّور إليه.

ومن ثمّ فإنّه كلّما كانت النّفس العرفانية رائغة – مشبعة برغوة الإيمان والتّقوى الشبيهة برغوة صابون، حصلت على ذلك التقزّح اللّوني حين تنفذ إليها أنوار التجلّي، ونصيب ههنا احتمالا جديدا؛ يمثّل فيه كلّ لون معرفةً من نوع خاصّ تبدأ من علم واحد وتمتدّ إلى علوم كثيرة؛ تبعا لدرجة المتصوّف من مريد إلى عارف إلى وليّ إلى معصوم...[355]

والتقزّح اللّوني يقابله بالخيال والانعكاس تقزّحا في النّفس يناظره؛ نسمّيه تقزّحا عرفانيا؛ وإذا كان الخيال في حقيقة علوما كثيرة؛ فإنّ الأنوار المنتقشة بالشّفوف في روع

355 – يظفر اللّون عند المتصوفة بمقام يدعى "مقام التّلوين"؛ ويدلّ على تنقّل العبد في أحواله؛ ونقيضه مقام "التمكين" في التلوين؛ وهو حال أهل الوصول؛ كما يتجسّد رمز اللّون من خلال اعتبار الجسد كالمعدن اللّذي يصفّى بالنّار؛ فيتغيّر لونه. ينظر: "الصلة بين التصوف والتشيع"– ج2 – د.كامل مصطفى الشيبي – الصفحة: 393

العارف تجتمع كلّها مكوّنة محرقا خياليا؛ والمحرق الخيالي هو نقطة التقاء أنوار المعارف الحاصلة بعلوم الخيال؛ ومن اليسير إدراك أنّه لا جدوى من دراسة الخيال منفصلا عن النّفس العارفة؛ ذلك أنّه يؤدّي إلى تفكّك الأطراف المكوِّنة للصّورة العرفانية؛ بوقوفها عند الخيال وإهمال تجربة الصّوفي الرّوحية في تعلّقهما تعلّقا توحّديا. ولا يمكن التّغافل عمّا قد تسهم به تجربة العارف في تقديم شروح إضافية عن طبيعة الخيال؛ وقد وقفنا مرارا على كون خصائص الخيال تصبح هي نفسها خصائص النّفس العرفانية بالاتحاد؛ وخواصّ النّفس بدورها تؤثّر على نوعية الخيال وصفاته السّائرة على نحو مطّرد مع طبيعة كلّ نفس.[356]

إنّ الخيال يتحد بالنفس الصافية الرائغة، أمّا إذا تمالكت في الذنوب والظلمات؛ فإنّها تفقد مزية الاتحاد وتحرم من إشراق المعارف عليها وتسرّي الحقائق إليها وسكون الأسرار فيها.[357]

وإذا كنا نؤكّد على تفاعل الأطراف المكوّنة للتّجربة الصّوفية في تصوّر الفعل العرفاني، فإنّنا نتسائل: كيف يحدث — استناد إلى نظرية الخيال العرفاني — أن تتنافر النّفس المجلوّة مع العالم السّفلي، في حين تبقى النّفس العاتمة مشدودة إليه؟

ويمكن أن نفضّ حجب هذا السّؤال المحيّر؛ بمنح الخيال خصوصية الحديد، فالعالم السّفلي — الأرضي — المادّي، بما ينطوي عليه من خواص المغناطيسية يؤثّر على النّفس كونها محمولة على الجسدية الّتي تنتمي إلى العالم نفسه، وإذا ربطنا النفس العاتمة المنطفئة بهذه المقدّمة، فإنّها تبقى باردة وهي على حال برودتها تتقيّد بالمجال المغناطيسي وتخضع لنشاطه؛ أمّا النّفس المتوهّجة، الملتهبة الّتي حمي معدنها بالحرارة المنتقلة إليها بأنوار المعرفة الحارقة؛ فإنّها تتحرّر من الفعل المغناطيسي فيبطل فيها ما ينطوي على غيرها من مظاهر التأثير والانجذاب والتّقارب، مثلما يبطل فعل التّمغنط عن المعادن المحمرّة بالحرارة إلى حين برودتها؛ ومن ثمّ فإنّ

---

356 – إنّ النّفس عند المتصوّفة نور؛ وإذا خفّ ضوؤها باتّحادها مع البدن؛ وأظلمت بالذّنوب؛ أصبح حالها مثل ذبالة المصباح المنطفئ الّذي يخرج منه شيء شبيه بالدخّان– ينظر: "نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن العربي"– د.أحمد عبد المهيمن– الصفحة: 308 – 309

357 – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة نفسها.

النّفس المتحرّقة تترقّى في المدارج، ويبلغ بها الخيال العرفاني أسباب العالم الغيبي ويلقّحها بثمار المعارف.[358]

ويمكن مشاهدة غيبة "جسد روحية" مزدوجة في حال الوجد يغيب فيها المخطوف عن جسده؛ وتنفلت عنه روحه المنخطفة وتصعد إلى العالم الغيبي؛ فيحدث غياب جسدي وسكرة روحية في آن معا تذوب فيها الرّوح في الحضرة الإلهية وهي حضرة حارقة.[359]

ويصبح "المنخلع" –ههنا– موجودا في الوجد مفارقا في الوجود، حالاّ في الحالية متنحّيا عن المحلية.[360]

---

358 – لقد كان ينظر إلى علاقة الرّوح بالعالم السفلي؛ من خلال إملاء شهوة البدن؛ أو ترويضه في حال انفصالها؛ فكلّما خفّ البدن؛ لطفت الرّوح؛ وطلبت عالمها العلوي؛ وكلّما ثقل البدن وأخلد إلى الشّهوات والرّاحة؛ ثقلت الرّوح وهبطت من عالها العلوي؛ وصارت أرضية سفلية– ينظر: "الفوائد"– شمس الدين محمد بن أبي بكر (ابن قيم الجوزية)– الصفحة: 203

359 – يتمّ أثناء هذه الحضرة؛ تلاقي النّورين: أولاهما بالإلقاء؛ والثّاني بالإصغاء؛ فيحتدّ المزاج ويشتعل؛ وتتقوّى الحرارة الغريزية المزاجية في النّورين وتزداد كميّتها؛ فيتغيّر وجه الشّخص؛ ويكون منه العرق الّذي يطرأ على أصحاب هذه الأحوال؛ للانضغاط الّذي يحصل بين الطّبائع؛ من التقاء الرّوحين– "الخيال مفهوماته ووظائفه" – د.عاطف جودة نصر– الصفحة: 125

360 – يشرح ابن عربي؛ حالة الوجد الحاصل عن طريق الله مباشرة؛ بقوله إنّ الله حين ينير النفس مباشرة؛ فإنّ المظاهر الجسمية تتلاشى؛ ويتقدّم الوجد ويصحبه طمأنينة؛ روحية وسكون؛ وتظلّ النّفس ساكنة؛ غافلة عن كلّ ما يجري حولها وفي داخلها؛ مستغرقة في تأمّل الحضرة الإلهيّة– ينظر: "نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن العربي"–د. أحمد عبد المهيمن– الصفحة: 309– 310

ويذكر المتصوّفة؛ أنّ لله شرابا لأوليّائه؛ إذا شربوا سكروا؛ وإذا سكروا طربوا؛ وإذا طربوا طابوا؛ وإذا طابوا ذابوا؛ وإذا ذابوا خلصوا؛ وإذا خلصوا وصلوا؛ وإذا وصلوا اتّصلوا؛ وإذا اتّصلوا لا فرق بينهم وبين حبيبهم؛ ويذكرون أنّ الله لعّقهم من شراب حُبِّه؛ فسكروا في غيبة؛ وتاهوا في الفلوات...ينظر: "الصلة بين التصوف والتشيع"– ج2 – د.كامل مصطفى الشيبي – الصفحة: 32 و 259

لوحة الحالات الخيالية العرفانية:

رقم الحالة	المصدر	الواسطة الخيالية	المتلقي	الخصائص
1	مورد النور	مرآة	النفس العارفة	الانعكاس — النور
2	مورد النور	معدن صقيل	النفس العارفة	التجلّي المعدني — اللّون — الحرارة — الشّفوف — الكثافة
3	مورد النور	زجاج	نفس + رغوة (نفس رائغة)	انعكاس —نور — تقزّح لوني
4	مورد النور	حديد ملتهب	نفس متوهّجة — مغناطيسية	حرارة — لا تجاذب — ترقّي عرفاني
5	مورد النور	حديد بارد	نفس عاتمة و منطفئة + مغناطيسية	اللاّتجلّي — برودة تجاذب مغناطيسي أرضي
6	مورد النور	حمض وجدوي حارق	النفس المنخلعة	غيبة جسد روحية

ولعلّني أشير إلى النتيجة الّتي تسترعها هذه اللوحة البيانية؛ وهي أنّ الخيال العرفاني لا هو مرآة ولا معدن ولا زجاج ولا حديد ولا حمض؛ وإنّما نظرا لسعة خصائصه وخطورتها رمز إليه بهذه الوسائط الحسية والكيفيات المادية، حتّى يقدر على الإلمام بماهيته وحتّى يُمنح الانتعاش ويُمنع عنه التحجّر.

و إذا كنّا استعرنا من كلّ واسطة بعض خصائصها؛ فلكي نستعين بملامحها في إفهام طبيعة الخيال وتقديمه مبسطا إلى المدارك ضمن أمثولات مادية وشروح حسية؛ تجسّد ما هو مجرّد، وتجزّئ ما هو مجمل؛ وتقطّع ما هو مسترسل؛ وتبطّئ المشهد العرفاني الّذي قد يحدث في طَرْفَة عين.

2/ز- الخيال في النظريّتين الصوفية والرّومانسية:

إذا عدّ الخيال حجر الأساس في بناء النظريتين: الصوفية والرومانسية معا، فلا أبعد من أن أجري عرضا تقابليا ألمس فيه الخطوط الفنية العامة المميزة لطبيعة الصور التخيّلية من الجبهتين:

ومن الخواص المميزة للخيال العرفاني التّجسيد وإيلاج المعاني في الصّور المحسوسة؛[361] إنّه حركة هندسية نازلة؛ تنـــزيل ما هو سماوي تقدَّم من خلاله مظاهر العالم السّماوي وظواهره في كيفيات حسّية قادرة على إعادة صنعه وتركيبه على عين الواقع أو بسطه على واقع العين...

و إذا كان الخيال العرفاني – عند البعض – حركة صاعدة وهابطة بين عروج إلى المعنى وتدلّ إلى المحسوس؛[362] فإنّه حتّى في ارتقائه إلى أفق المعاني، لا يرقى إليها إلاّ ليعود بها إلى مثال الأرض بعد أن كانت على أرض المثال؛ ويعاينها معاينة من يكشف فيها عن الدّلالات والمعاني ويُشْرِبها من الموجودات والمحسوسات...

و يؤكّد ابن عربي على ما في الخيال من وجودية وحسّية؛ فليس له قوّة تخرجه عن درجة المحسوسات؛ لأنّه ما تولّد ولا ظهر عينه إلاّ من الحسّي، وما له عين في الوجود أو لا عين له فإنّه يصوّره في صورة محسوس له عين في الوجود، أو يصوّره صورة ما لها بالمجموع عين في الوجود؛ ولكن أجزاء تلك الصور كلها أجزاء وجودية حسية؛ وتنبيه ابن عربي على حالات الخيال هذه وأصولها الحسية؛ يجعل الحديث عن الخيال بوصفه علم التّجسيد في الأشكال و التنـــزّل في الصّور.[363]

---

361 – ينظر: "الخيال مفهوماته ووظائفه" – د.عاطف جودة نصر – الصفحة: 139

362 – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة نفسها

363 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 144

أمّا الخيال الرومانسي؛ فحركة هندسية صاعدة ترفع ما هو أرضي محسوس إلى حضرة مثالية؛ كفعله مع صور الحبّ وصورة الحبيبة والموت والطّبيعة والإنسان وفي بحثه عن الحقيقة والوجود وغيرها..[364]

إنّ الخيال في الخلق الصّوفي تصويري تنحلّ فيه المجرّدات إلى عناصر محسوسة؛ أمّا الرّومانسية فالصّورة فيها تخييليّة مغرقة تجرّد ما هو مجسّد وتؤمثل ما هو محسوس؛ فقد تمجّد الأهواء والمشاعر والرغبات إلى حدّ أن تسير بنتائج الأفعال إلى تأويل المثالي أسمى من المحسوس أو على النّحو الّذي تشيع فيه على مظاهر الرّذيلة أجواء الفضيلة..[365] ولكنّهم في أكثرهم ينطقون بالحب في مفهومه الأفلاطوني فهو عندهم فضيلة من أعظم الفضائل يتمّ فيها تطهير النفوس والتكفير عن الخطايا بل تحوّلت العاطفة عندهم إلى نوع مثالي عذري؛ فمنهم لا يحبّ إلاّ ليدمي قلبه مستعذبا في سبيله العذاب.[366]

ولعلّ أهم خاصية يمنحها كلّ منهما تتمثّل في أنّ الخيال في الخلق الصّوفي تقييد ما هو مطلق باستدراجه في الصّور والعلاقات الحسية، وأمّا الخيال الرومانسي فإطلاق ما هو متناهي باتخاذ المحدود بابا إلى اللاّتناهي؛ سواء كانت اللاّنهاية في العلم أو المتعة أو القدرة الإنسانية؛ وهذا الوعي الخيالي باللاّمتناهي هوالّذي رغّبهم في الكشف عن أسرار الطبيعة والمعرفة وإماطة الحجاب عن المجهول والإفلات من قيود الزمان والمكان؛ وكان من مظاهره نشدان الحياة الفطرية الصافية..[367]

وربّما سمحت لنفسي – لهذه الخصائص – أنّ أشبّه الخيال الصّوفي بطائر الفردوس الّذي ينزل من الملكوت الأعلى ويحطّ على الأرض وقد علقت بجناحيه بعض ثمار الجنة ونفحات الخلد، أمّا الخيال الرّومانسي فهو شبيه البراق الّذي يعرج بنا من العالم الأرضي إلى عالم الخلد؛ فهو لا يكتفي بإذاقتنا الأشياء وإنّما يقودنا إلى مصدرها على نحو مباشر.

---

364 – ينظر: إلى هذه الصور في كتاب" الرومانتيكية"– د. غنيمي هلال– الصفحة: 117

365 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 184

366 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 189

367 – ينظر: "الخيال مفهوماته ووظائفه" – د. عاطف جودة نصر– الصفحة:295

ولا يفهم من هذا العرض التقابلي؛ أنّ النّظرتين الصوفية والرومانسية ضفّتان متوازيتان لا وصلة بينهما؛ بل هما خطّان يتقاطعان عند ربطة الخيال؛ فلا هما منفصلان ولا هما متطابقان.

وهذه الوصلة تظهر بشكل جليّ في ما تبديه النظريتان من مقت شديد للمحسوس في كثافته وخشونته وجلفه؛ ومن ههنا ينوء الخيال بدور ضبط حرارة الصّور فيلطّف الكثيف ويكثّف اللّطيف.[368]

وإذا كان الخيال نسيجا يضمّ التّقابل بين لطافة المعاني الخالصة وكثافة المحسوس؛ فإنّه يصبح وسيطا بين الفكر والوجود؛ بتجسّد الفكر في الصّورة وحضور الصّورة في الوجود مثلما شرحه ابن عربي؛ ومثلما علّق عليه كوربان من أنّه تصوّر هامّ اضطلع بدور رائد في فلسفة عصر النهضة؛ وهو التّصور الّذي نظفر به مرّة أخرى في فلسفة الاتجاه الرّومانسي...[369]

وهو ما نظفر به عند الرّومانسيين في قولهم بكيمياء الخيال الّتي تحوّل المألوف والمعتاد إلى صور مركّبة؛ تهيّئ واقعا فنيا يختلف عن الواقع الخارجي في غلظته المباشرة؛ ولا يفتأ الواقع الفني يستثير فينا مزيدا من الدّهشة والتأمّل والكشف كما توحي به الصّورة من دلالات متراكبة.[370]

وإذا كنّا واجدين في الرّومانسية على ما يصطلح عليه بخيال الحركة؛ بما ينطوي عليه من شاعرية الأجنحة والتّحليق وما تنحلّ إليه من رموز متفاوتة ودلالات متنوعة؛ ترمي إلى معاني الحرية و الانعتاق الرّوح من أثقال الأرض وآثامها وشرورها؛ برمز طائر ذي رأس إنساني يحلّق بعيدا عن الجسم بعد الموت ولكنّه يتعشّقه فيعود إليه كرّة أخرى؛[371] فإنّ الأدب العرفاني مليء بصور خيالية تضارع صور الرّومانسيين وتشترك معها في انتماء بنيتها السّيكولوجية إلى الطّيران والتّحليق ومخاوف التردّي والسّقوط؛ وهذا ما نجده في الأشكال

---

368 – ينظر: "الخيال مفهوماته ووظائفه "– د.عاطف جودة نصر – الصفحة: 139 – 320

369 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 148

370 – ينظر: المرجع نفسه –الصفحة: 305

371 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 309 – 310

الأدبية الّتي مثّلت لهذا الرّمز بصور مشتقّة من عالم الطّير ومأثورات المعراج؛[372] وهو ما نعدّه ظفيرة جديدة تصل الصوفية بالرّومانسية في طبيعة الخيال.

و ما كنت لأقيم هذا التقابل على وجه المفاضلة، وإنّما هي خصائص عامّة قد تصدق على نماذج وتبطل في أخرى، كما قد يتبادل الحقلان بعض خصائصهما؛ ذلك أنّ التجربة الإنسانية الفنية لا تقيّدها القيود ولا تحدّ منها الحدود.

وآخر ما نختم به مبحث مصدر المعرفة الفنية؛ هي الفكرة الّتي تقول بنبذ المصادر النّهائية للمعرفة أوالوقوف عندها، وتقبل فكرة أنّ المعرفة شيء إنساني يختلط بالخطأ والهوى والأحلام والآمال الّتي تكمن في نفوسنا.[373]

وهي المقترَح الّذي روّج له كارل بوبر في مقالته "منابع العلم" يقول: « إنّ فكرة المصدر النهائي للمعرفة مرفوضة؛ باعتبارها مؤسّسة على خطأ؛ إنّها تستوجب دائما استئناف المعرفة نحو مصدر أعلى ».[374]

و هو بذلك يبعث رؤية تكاملية؛ فكلّ شيء هو مصدر للمعرفة ولا أفضلية لعنصر على آخر؛ وإنّما كلّ مصدر يضيف شيئا إلى معرفتنا.[375]

و من جملة مقترحاته أن نستبدل سؤالنا: ما هي مصادر معرفتنا ؟ بآخر لا يحدث إشكالا؛ وإنّما يحلّ ما هو معقّد؛ وهذا السّؤال هو: كيف نستطيع أن نكتشف الخطأ ونبتعد عنه ؟

وبأرضية التفكير هذه يمكن أن نجيب عن الأسئلة التقليدية كيف عرفت ؟ وما هي مصادر معرفتك ؟ وما هي الملاحظات الّتي أوصلتك إلى نظريتك ؟ بما يلي: إنّني لا أعرف، ونظريتي مجرّد افتراض، وهناك العديد من مصادر المعرفة ربما أكون جاهلا بعدد كبير منها.

---

372 – ينظر: "الخيال مفهوماته ووظائفه "– د.عاطف جودة نصر – الصفحة: 176

373 – ينظر: "النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم"–د. محي الدّين صبحي – الصفحة: 35- 37

374 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 29

375 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 30

ويرى هذا الباحث أنّ تقدّم المعرفة الإنسانية يعتمد قبل كل شيء على تعديل معارفنا الأولية؛ هذه المعارف الّتي تنبع – في رأيه – من معرفتنا الموروثة والفطرية الّتي لا غناء عنها، ومن ثمّ فإنّه إذا تقرّر سؤالا ما؛ فعليه أن يُلقى على صحّة الافتراض أوّلا.[376]

ويحسم كارل بوبر هذه المسألة بتحديد المصدر الرئيسي لجهلنا بدلا عن مصدر معرفتنا؛ ويقول عنه:

" إنّه الحقيقة القاضية بأنّ معرفتنا محدودة في حين أنّ جهلنا غير محدود".[377]

---

376 – ينظر: "النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم"– د. محي الدّين صبحي – الصفحة: 32 – 33

377– المرجع نفسه– الصفحة: 35

ثالثا- طبيعة المعرفة:

يتجاذبها طرفان رئيسان هما: المثالية والواقعية؛ وهذا التقسيم فلسفي لا أدبي -كما أشار إليه غنيمي هلال- وإن ترك آثاره على المذاهب الأدبية والنقدية الحديثة.

و من المثالية وجد في الأدب مذهب الفن للفن والمذهب الرمزي؛ وأثّرت الفلسفات الجمالية في المدرسة التصويرية ومدرسة النقد الحديث؛ ومن ثمّ مدرسة النّزعة الإنسانية.

أمّا الواقعية فمن بطونها: الفلسفات الاشتراكية والفلسفة الوضعية أو التجريبية ثمّ الفلسفة المادية و أخيرا فلسفة الوجوديين.[378]

3/أ- المثالية:

يرجع عهدها إلى الفيلسوف اليوناني أفلاطون؛ الّذي يرى أنّ العالم موزّع إلى عالمين اثنين؛ الأوّل: عالم العقل أو المثل وهو العالم الحقيقي؛ والثاني: عالم الحسّ أو الظّلال؛ و من ذلك تصبح المثل هي الصورة المجردة أو الحقائق الخالدة في عالم الإله؛ وهي أزلية أبدية لا تفسد ولا تندثر؛ والذي يفسد ويندثر إنما هو الكائن المحسوس؛ فكأنّ عالم الواقع بحسّيته هو عالم الظواهر المتغيرة؛ وعالم العقل هو عالم الحقائق الثابتة؛ ومعناه أنّ المثال هو الحقيقة المعقولة القائمة بذاتها؛ أمّا الكائن المحسوس فهو جزئي كثير ومتغيّر....[379]

ولتثبيت نظريته في أذهان الناس؛ قام أفلاطون بتشبيه مشهور عرف بـ" خرافة الكهف" صوّر فيه أناس مكبّلون يديرون ظهورهم إلى الباب ولا يستطعون النظر إلى الوراء؛ وأمامهم جدار ينظرون إليه ولا يرون إلاّ ظلالهم وظلال الأشياء الّتي تتحرّك وراءهم بفعل ضوء نار أشعلت خلفهم؛ وهذه الظلال تبدو لهم أنها الحقيقة الوحيدة لأنّهم لم يتعرفوا – في وضعهم ذلك- على سواها؛ و الناس في هذا العالم سجناء والفلاسفة هم الذين أفلتوا من الأسر وشاهدوا الحقيقة في صورتها الأصلية. وتمّ تأويل هذه الخرافة على أنّ الإنسان هو سجين؛ والكهف هو العالم المحسوس؛ ورؤية الظلال هي المعرفة الحسيّة؛ و الأشياء المرئيّة هي الأنواع

---

[378]- ينظر: "النقد الأدبي الحديث"-د. غنيمي هلال- الصفحة: 292- 317 - 328

[379]- ينظر: "الموسوعة الفلسفية الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي"-د. كميل الحاج- الصفحة: 47

والأجناس؛ أمّا الأمور الثابتة فهي "المثل" والفلاسفة وحدهم الذين تجاوزوا المحسوس والمتغير ووصلوا إلى العالم المعقول؛ أي إلى الخير بذاته والجمال بذاته...[380]

و من جدائل المثالية؛ تلتمع طبيعة المعرفة الفنية الأفلاطونية في ارتقائها إلى المثال واقترانها بما يحيل على المثال الثابت والجوهري؛ وانفراطها من كلّ ما هو محسوس؛ متغير وعرضي.

وبين مفرقيّ المثالية تجري الفلسفة الكانطية؛ الّتي كان لها تأثيرا شديد القوى على البرناسية والرمزية؛ فهما بالنسبة إلى فلسفته المتعالية عينان نضّاختان.

وفي بحثه عن خصائص العمل الفني أثبت كانط استقلال الفن عن تحقيق المنفعة أو المعرفة النظرية؛ وكل عمل فني ذا وحدة جوهرية فنية؛ وأنّ الغاية منه تنحصر في ذاته وأراد بذلك تحرير العمل الفني من القيود الثقيلة الّتي يمكن أن تفرض عليه من خارجه فتعوق الخيال في حريته أثناء نشاطه.[381]

وإذا كانت فلسفة كانط مثالية متعالية فإنّ طبيعة الفن تنحو – بطبيعتها – إلى التعبير عما هو رمز لما فوق الحسّي من الحقائق.

ولعلّ فلسفته المتعالية قد أفسحت المجال أمام فلسفات قرّبت بين الفنّ واللّعب أو قرنت بينهما؛ نظير ما نجده عند شيلر: "الفن نشاط تلقائي حر"؛ ونظرية اسبنسر في الفن القائمة على فكرة استنفاد الطاقة الزائدة عند الإنسان؛ ورأت مذاهب أخرى أنّ الفنّ إشباع للذّة أو تهويمات خيال وأحلام...[382]

ومن الّذين يمثّلون الفهم المثالي الكانطي للفنّ؛ الفيلسوف الألماني فيشته (Fichte) 1762 – 1814 وهو من فلاسفة الرّومانسيّين الألمان؛ تلميذ كانط ومتأثّر به على النحو الّذي يرى فيه الفن تحريرا للذّات وفي هذا التحرير تمهيد للحرية الحقّ.

---

[380]- ينظر: "الموسوعة الفلسفية الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي"-د. كميل الحاج– الصفحة: 47- 48

[381]- ينظر: "النقد الأدبي الحديث" – د. غنيمي هلال- الصفحة: 299- 302

[382]- ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 303

وفلسفة هيغل في بعدها المثالي؛ تجعل من الفن مسكا لروح العالم وتعبيرا عن الفكر المطلق في أشكال حسيّة هي مرآة الفن.[383]

ومثالية كروتشيه الفنية – المتأثّرة بمثالية هيغل – تقسّم الفكر في نشاطه إلى أنواع أربعة؛ الأوّل منها –الّذي يعنينا أمره – هو الحدس (Intuition) أو التصوّر الصّادق ويمثّل الجانب النّظري للفكر؛ النوع الثاني هو الإدراك ويتعيّن في وقوف الفكر على ما هو كوني وتوحيده مع الوعي الفردي؛ وموضوعه المنطق – أمّا الجانب العملي منه فيختص بجانب الإرادة وعليها يتحدّد النوعان الأخيران من النشاط الفكري: النشاط الاقتصادي والإرادة الخلقية وموضوعها الأخلاق،[384] ذلك أنّ الفكر في حالة نتاجه الفني يخلق الجمال من خلال الحدس.[385] أمّا العالم الخارجي؛ فليس له قبض على العمل الفني إلاّ كقبض الرّيح.

والفن عند شوبنهور؛ هو فرار من المظهر إلى الحقيقة المثالية.[386]

أمّا اللاّمنهجيون ومنهم أصحاب النظريّة الصّوفية؛ فطبيعة المعرفة عندهم قائمة على الذّوق؛ إنّه القوة الّتي تسمو على العقل وهو عند ابن عربي يرادف علم "الضّربة" أو "الرّمية" أو "اللّحظة"؛ فالضّربة تتضمّن العلوم الّتي أودعها الله فيها؛ فإذا وقعت من الله منّة على عبده؛ أدرك من العلم جميع ما في قوة تلك الضّربة كنور الشّمس يكشف دفعة واحدة عن كثير من المرئيات دون فاصل زمني...[387]

وفي هذه الفكرة إحالة على الجانب المثالي من المعرفة الصوفية؛ أو ما في الصوفية من مثالية عرفانية؛ ذلك أنّ حصول الأسرار الإلهية علم لا يحدث إلاّ بالذّوق فلا يدخل تحت حدّ ولا يقوم عليه دليل؛ فإذا ما أُلِـحَّ على الصّوفي الإثبات بالدليل والبرهان؛ صرفهم عن ذلك بقوله: « ما الدّليل على حلاوة العسل ؟» فلا بدّ أن يجاب بأنّها معرفة لا تحصل إلاّ بالذّوق؛ فهذا مثل ذاك.[388]

383– ينظر: "محاضرات في تطوير الأدب الأوروبي"– د.حسام الخطيب– الصفحة: 172 – 173

384– ينظر: "النقد الأدبي الحديث"–د. غنيمي هلال– الصفحة: 313

385– ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 312 – 317

386– ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"– د.محمّد علي أبو ريان– الصفحة: 129

387– ينظر: "نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن العربي" –د. أحمد عبد المهيمن– الصفحة: 315 – 316 – و 365 إلى 369

388– ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 315 – 316

والإشراقيون – كما عند جميع اللاّمنهجيّين – ومنهم أفلوطين تأتي المعرفة في طبيعتها متعالية؛ حقيقة لا معقولة فوق نطاق الحسّ؛ وهذه الحقيقة المتعالية لا يدركها – كما يقول أفلوطين – غير الموسيقي والمحبّ والفيلسوف.[389]

ومن ضروب اللاّمنهجية؛ نلفي الرّومانسيين؛ ومعهم لا نكاد نحسّ بتبدّل في المشرب أو تغيير في الطّعم والذّوق؛ ذلك أنّهم وبرغم مثاليتهم المغرقة في الذّاتية ينطقون بالحبّ في مفهومه المثالي؛ ومثله ما نجده في قولهم بالعبقرية الّتي جعلوها الأصل الإلهي للفن؛ فالفنان مخلوق أصيل كلّ الأصالة؛ وكأنّما هو موجود إلهي هبط من السماء؛ وسرّ أصالته كامن في فنّه غير المتأثّر بفنّ أيّ إنسان آخر؛ ولا هو ناتج عن مجتمع أو تاريخ وغير خاضع للقوانين والنّواميس؛ إنّه ببساطة فنّ أصيل لا يرتبط بالمكان والزمان؛ إنّه خَلْقٌ من العدم...[390]

إنّ أصالة الفنان الرّومانسي تُرَدُّ إلى عبقريته؛ وخَلْقه الفنيّ يستتبع هذه الأصالة في فرادة نوعه؛ فهو ليس نسخة عن غيره وليس كمثله شيء؛ و من ههنا تغدو العبقرية ذلك الجانب الإلهي من الفنان؛ ولا غرو أن نجد جوته يصف الفنان بأنّه نصف إله.[391]

وإذا كان الرومانسيّون لا ينتهون عن تغنّيهم بالعبقرية فلأنّها العلقة الّتي يلامسون من خلالها الجانب الربّاني؛ ولأنّها وسيلتهم في حدوث الوصال بالوحي والإلهام.

و ما يعطف بين الرومانسيّين والمثاليّين قولهم بالوحي والإلهام والانجذاب والوجد؛ وهي طقوس لا يُخْرَجُ عنها حين يُراد التعلّق بعالم أبعد عن ذلك الّذي غُرِسَتْ فيه أقدامُهم وأجسادُهم –كَرْهًا– وحين يعبّرون عن توقهم إلى عالم خالد هو وحده موطن الحقيقة.

وليس الرّومانسيون وحدهم من تساموا بطبيعة الفن إلى صهوات المثالية؛ فالرمزية لا تسكت عن الجانب المثالي للفنّ في تأكيدها مثالية العالم بأداة الرّمز، فالرّمز مثلما كتب بيتس هو: "التّعبير الوحيد لجوهر غير مرئي؛ وقنديل شفّاف شعلته روحيّة".[392]

389– ينظر: "دراسات في الفلسفة القديمة والعصور الوسطى" – د.محمّد علي أبو ريان ود.عبّاس عطيتو– الصفحة: 316

390– ينظر: "الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة" –د.علي عبد المعطي محمّد– الصفحة: 56

391– ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 48 – 52 – 53

392– "الأدب الرمزي" – هنري بيير–تعريب: د. هنري زغيب– الصفحة: 86

ولهذا فقد درج الرّمزيون – في تعضيد آخر لصرح المثالية – على اعتبار عالمنا الواقعي انعكاسا للعالم الغيبي الخفيّ الّذي لا يمكن بلوغه عن طريق العقل؛ بل بصورة تقريبية عن طريق الرّمز الّذي يصوغه حدس الفنّان؛ ورفضوا أن يصوّر الفنّ عالمنا المحسوس لأنّه عالم المظاهر؛ وعليه أن يتّجه إلى العالم العلوي المنبسط خارج حدود إمكانات وعينا الأرضي؛ عالم ما فوق الطبيعة؛ نحو العالم "الآخـــر" و"الســـرّ" و"الفكرة الأولى"؛ نظير ما حدّده موریاس في برنامجه الفني.[393]

إنّ قول الأفلاطونيّين بعالم المثل لا يختلف عن قول المتصوّفة بالذّوق أو الإشراقيّين بالفيض و الحبّ الإلهي؛ ولا يبتعد عن قول الرّومانسيين بالإلهام والعبقرية؛ أو ما يعطيه فلاسفة الرّوح للحدس من قوّة تفوق العقل في قدراته وخياراته؛ ولا يتمايز عن مقولة الرّمزيين ونظرتهم إلى الرّمز.

إنّها جميعها مقولات تتظافر لتحرّر الإنسان والحقيقة؛ من الخضوع لرحمة إرادتين: العقل والواقع؛ و الانتهاء عند حدود العالم المتناهي؛ في مقابل إيمانهم الشّديد بقوّة روحية متعاظمة تفوق قوّة المادّة وإمكانات العالم السّفلي.

3/ب– الواقعية:

تقابل الفلسفات المثالية؛ ففي العصور الحديثة اتجهت الفلسفات نحو الواقع؛ واتخذت صورا وأشكالا متنوعة؛ فكانت الفلسفة الاجتماعية أو الاشتراكية تُعْنَى بإصلاح المجتمع لإسعاد الفرد؛ ثمّ الفلسفة الوضعيّة أو التجريبيّة ثمّ الفلسفة المادية الّتي تجعل من الفرد صدى ونتيجة لعوامل مادية؛ وأخيرا فلسفة الوجوديين.[394]

و تدور الواقعية الاشتراكية حول مصير الإنسان في علاقته بأخيه الإنسان ثمّ بالعالم وترمي إلى تنظيم المجتمع والقضاء على الأثرة في الفرد؛ ويلتزم الفن بخدمة هذه المبادئ والسّهر على نشرها في أوساط المجتمع.[395]

393– ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية" –د. عماد حاتم– الصفحة: 335

394– ينظر: "النقد الأدبي الحديث" – د. غنيمي هلال– الصفحة: 328

395– ينظر: المرجع نفسه – الصفحة نفسها.

إنّه لا يمكن للأدب الاشتراكي – مثلما ردّده لوكاتش – أن يجد نفسه من خلال استيعاب فنّي حقيقي إلاّ في الواقع؛ لذا فقد ناقش الطريقة الّتي تنمو فيها القضايا الجمالية الرئيسية للتّصوير الفنّي؛ وعلى نحو عضوي من الانعكاس الحقيقي لقضايا الوجود الاجتماعي.[396] وإذا كانت خصوصيّة الانعكاس العيني تصبح مقولة مادّية؛ عضوية؛ وموضوعية معروضة على نحو حسّي؛ فإنّ هذه المقولة تصير في موقع المركز من علم الجمال المادّي؛ فكلّ ما نفعله وكلّ ما نعرفه وكل ما نحن عليه؛ ما هو سوى ردود فعلنا على الواقع.[397]

وإذا كان الفنّان الاشتراكي يعيش في الواقع وللواقع؛ فإنّ رؤيته للإنسان تنحت من المفهوم الإيجابي الفعّال الذي تستجيب فيه كينونتة في كلّ المجالات؛ ويعبِّر وجوده فيها عن عظمة الكينونة وعن قدرتها على التقدّم ليس في التخيّلات الذّاتية؛ ولكن على وجه الدقّة في قدرتها على إعادة تشكيل "خدع" الواقع وتحويلها إلى أمثلة موجّهة إليه يجيب من خلال تحليلها على القضايا الّتي لها تأثير على الإنسان فيما يتعلّق بتطوّر الإنسانية.[398]

وتصبح الواقعية من هذا المنظور مرادفا لإنكار الذّاتية أو فلنقل إنّ ذاتيتها مقنّنة؛ ليس في بقاء الفرد كينونة طبيعية مجرّدة؛ بل في كونه ذاتا وكائنا اجتماعيا على حدّ سواء؛ فالإنسان –بالتّعبير الماركسي– لا يمكنه حتّى أنّ يصبح منعزلا؛ إلاّ ضمن المجتمع.[399]

وفي انتقالنا إلى الواقعية المادية؛ لا يمكننا فهم طبيعة المعرفة الفنية فهما أصيلا دون الرّجوع إلى التطوّر المادّي للتّاريخ.

إنّ الرّؤية المادّية للتّاريخ؛ تقوم على تصوّر التّاريخ الإنساني في شكل سيرورة خاضعة لقوانين وقوى معينة.[400]

396– ينظر: "عن الفن والمجتمع (جورج لوكاتش يتحدث عن تجربته الفنية") – تعريب –د. توفيق الأسدي – مجلة المعرفة – العدد 193 – 194 – وزارة الثقافة والإرث القومي – الجمهورية العربية السورية – 1978 – الصفحة: 192 – 193

397– ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: (195)-(196)

398– ينظر: المرجع نفسه 196 – 197

399– ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 197

400– ينظر: "المادية المثالية في الفلسفة"–جورج بليخانوف– تعريب: د. جورج طرابيشي– الصفحة: 17

ويعدّ جورج بليخانوف أشدّ غريم للمثالية؛ فقد أوقف مقولاته ندًّا لمقولات المثاليّين وانتقدهم من خلالها؛ ومن الأشياء الّتي عرضها في الإبانة عن مفاسد التصوّر المثالي؛ مدعاهم أن الفكر هو مصدر كلّ تنظيم اجتماعي وسياسي؛ ومن هنا طرح بليخافوف سؤاله عن الكيفية الّتي تتكوّن بها الأفكار الّتي هي في النّهاية نتاج الوسط الاجتماعي؟ فإذا كان المثاليّون يعتبرون الوسط الاجتماعي هو مَحْمَلُ العلاقات الاجتماعية الّتي تنبع من مَعِينِ الفكر؛ فسنجد أنفسنا –حتما– أمام المفارقة التالية:

- الوسط الاجتماعي نتاج الفكر.
- الفكر نتاج الوسط الاجتماعي.

وينقل بليخانوف الإشكالية نفسها إلى الأدب؛ ويقضي بعجز النّقد الأدبي عن ملء التّناقض المطروح؛ فإذا ما نظرنا إلى تطوّر النّقد الأدبي في القرن التّاسع عشر – على سبيل المثال – فسنجد أنّ سانت بوف (1804 – 1869) يسلّم بأنّ كلّ ثورة اجتماعية تواكبها ثورة أدبية.

لكن من أين تأتي الثّورات الاجتماعية؟ إنّها تكمن في تطوّر الفكر؛ فشرط تطوّر الأدب هو التطوّر الاجتماعي؛ وشرط التطوّر الاجتماعي هو تطوّر الأدب؛ ومن ثمّ حكم بليخانوف بفشل التصوّر المثالي الّذي لا يملك مفتاح الحلّ؛ بينما ينجح التصوّر الماركسي للتاريخ في فكّ خيوط التناقض.[401]

ويتقرّر هذا التصوّر في أنّ حرية الفكر؛ ما هي إلاّ انعكاس الحركة الواقعية بعد نقلها وتحويلها إلى دماغ الإنسان؛ وهي الفكرة نفسها الّتي عبّر عنها انجلز في شكل أكثر شعبية بقوله: "ليس الوعي هو الّذي يحدّد الكينونة؛ وإنّما الكينونة هي الّتي تحدّد الوعي".[402]

ويضرب بليخانوف أشكالا عدّة عن هذه الفكرة؛ ومنها أنّ القوى الإنتاجية الموجودة في متناول قبيلة متوحشة؛ تحدّد نمط حياة تلك القبيلة؛ والقوى الإنتاجية الّتي كانت في متناول أوروبيّي العصر الوسيط حدّدت بنية المجتمع الإقطاعي؛ وبالمثل فإنّ القوى الإنتاجية في عصرنا هي الّتي تحدّد بنية المجتمع الحالي؛ وفي مجال التنظيم العسكري أَلْفَتَ بليخانوف إلى أنّ طبيعة

---

401 – ينظر: "المادية والمثالية في الفلسفة" –جورج بليخانوف– تعريب: د. جورج طرابيشي– الصفحة: 17 – 18

402 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 19

التسلّح هي الّتي تحدّد بنية الجيوش وخُطط القتال والعمليات والاستعدادات والأوامر؛ وهذا هو ما يقيم الفارق العميق بين النّظام العسكري لدى القدامى وبنيته في أيّامنا هذه.[403]

ولا تختلف طبيعة البنية الأدبية في الواقعية المادية؛ عن غيرها من البنى الاقتصادية و الاجتماعية و العسكرية... وتنعكس أدبيّا في اعتبار العمل الأدبي منتميا إلى البنية العليا من المجتمع؛ المكونّة من النّظم السّياسية والثّقافية والخاضعة للبنيـــة الدّنيـــا الّتي تتحكّم – بقوى إنتاجها المادية- في العلاقات الاجتماعية والاقتصادية؛ وأكثر من ذلك تحدِّد علاقة الإنسان بالطبيعة؛ وتكون النتيجة عملا من الأعمال يظلّ في خدمة الثّورات الّتي تحدّد القيم في المجتمع.[404]

و يُرْجِعُ الماركسيون أصل الأعمال الأدبية إلى الصّراع الطّبقي؛ وهي تعكس ذلك الصّراع العنيف بين الطّبقات التقدّمية والطّبقات الرّجعية؛ في كلّ مرحلة تاريخية للتطوّر الاجتماعي في سائر المجتمعات الإنسانية.[405]

ويقـــوم النّقـــد الأدبي الماركسي- في تحليل الأعمال الأدبيـــة- على الصّراع الطّبقـــي والعوامـــل الاقتصاديـــة الّتي تحكم مواقف البطل وأفعاله وتنقاد إليها الأحداث انقيادا أعمى.[406]

وإذا كان تاريخ الاستطيقا – من المنظور الماركسي – هو بعينه تاريخ الصّراع بين المادية والمثالية؛ فإنّ كثيرا من النقّاد يفصلون بين المذهب الواقعي وبين الاتجاهات الاستطيقية؛ فهي ليست مواقف جمالية بقدر كونها مواقف سياسية؛ اجتماعية وفكرية...

يقول ميشال عاصي معبّرا عن وجهة نظره: « إنّ الواقعية مثلا؛ ليست في نظري اتجاها فنيّا جماليّا كالمذاهب المتميّزة بتقنية خاصّة في أسلوب التّعبير؛ والّتي تتجاذبها وتحدّدها نوعية العلاقة الجدلية بين الذّات والموضوع؛ أو عملية التوازن بين العناصر الأساسية المكوِّنة للأدب أو الفنّ؛ من عقل ومخيّلة و شعور؛ إنّما هي في الحقيقة اتجاه فكري...على أنها تترك

403- ينظر: "المادية والمثالية في الفلسفة" –جورج بليخانوف- تعريب: د. جورج طرابيشي- الصفحة: 19 – 20

404- ينظر: "النقد الأدبي الحديث" – د. غنيمي هلال-الصفحة: 332 – 335

405- ينظر: "النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)"-جيروم ستولينتز- تعريب: د. فؤاد زكريّا- الصّفحة: 689 إلى 691

406- ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة" –د. محمّد علي أبو ريان- الصفحة: 50 – 51

أينما اتجهت سمات منها؛ تطبع المدارس الفنية والمذاهب الجمالية بطابع فردي رؤيوي خاصّ ومميّز؛ لكنّه لا يمكن أنْ يشكّل مذهبا مستقلاّ و نوعا متفرّدا من أنواع المدارس و المذاهب الفنية...».[407]

ومن الواقع أنّ علم الجمال المبني على الديالكتيكيّة المادّية؛ يعارض الاتجاهات الّتي تلتصق بالأعمال الأدبية من الخارج؛ وأساس التّعارض يقوم بين التحزّب الذي ينبع من جوهر السّلوك الفني والخلق؛ وبين الانحياز الذي لا علاقة له مع مشاكل التّصوير الحقيقي الأصيل؛ ويخلص الاتجاه المادّي في الأدب؛ إلى طرحٍ ثلاثيِّ الأبعاد بين الاديولوجيا؛ التحزّب والإبداع الفني؛ وتجسّد علاقة لزومية تتأسّس من خلالها ماهيّة المعين الفني.[408]

وغير بعيد عن المذهب الواقعي نقف على رافد جديد لها؛ وهو المذهب الوجودي (Existentialisme)؛ والوجودية فلسفة في الأدب تلتزم قيما يتمّ تجاوزها دائما كلّما تحقّقت؛ بهدف خلق الإمكانيات الوجودية و تطوير الوعي بها وإنعاش حظوظ الإنسان و فرصه في إيجاد وضعيّة وجودية ملائمة؛ وتعمل الوجودية من خلال الوعي بالحريّة إلى تغيير المواقف في المجتمع؛ عن طريق الوعي بالقيم الّتي لا يمكن أنّ يعيها إلاّ إذا كان منغمسا في المجتمع؛ وإذا كان الأدب الوجودي ينفذ عبر الخصوصيات؛ فإنّه لا يصبح معنيّا بخلق الجمال أو التأمّل فيه؛ وإنما يتحوّل إلى بُعْدٍ من أبعاد الوعي الاجتماعي.[409]

ويظهر الجذع الواقعي في فلسفة الوجوديّين؛ في اشتباك الذّات الفردية بالعالم الخارجي وتحديد علاقة الوجود بالإنسان؛ انطلاقا من الإنسان نفسه باعتباره وحده هو الموجود "الآن وهنا" (das-sein) ووحده الذي يملك الآنية واللّحظة الرّاهنة ولا عبرة للماضي لأنّه غير موجود؛ أمّا المستقبل فيجب أن نوجده نحن؛ وهو أهمّ لحظات الزمن الثالث وله الأولويّة على الماضي والحاضر.[410]

407- "الفن والأدب" – د.ميشال عاصي- الصفحة: (201)

408- ينظر: "عن الفن والمجتمع– (جورج لوكاتش يتحدث عن تجربته الفنية)" – تعريب: د. توفيق الأسدي- الصفحة: (190) و(195)

409- ينظر: "النّقد الأدبي الحديث"- د. غنيمي هلال- الصفحة: (340) و(343)

410- ينظر: "المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها" – د. عبد الرزاق الأصفر –الموقع:
http://www.awu-dam.org/book/99/indx-study99.htm

وإذا كان هيدغر أوّل من فرّق بين الوجودية (Existentiale) الّتي تعنى الوجود بشكل عامّ وبين الموجودية (Existentielle)؛ وتعني الوجود العيني للإنسان؛ فإنّ الوجودية كمذهب لا تُعْنَى بالموجود الفرد؛ بل بالموجود عامّة؛ منظورا إليه في كلّه بوصفه كُلاًّ.[411]

وفي الأدب أكّد الوجوديّون بشكل أو بآخر مقولات عدّة منها:

أوّلا– الوجود: والإنسان فيه سابق للجوهر؛ والحقيقة بِنْتُ الذّات الإنسانية فقط ولا وجود لحقيقة إنسانية أخرى مهما ظلّت بمعزل عن الذّات.

ثانيا– الاختيار والحرية: هي تأكيد على أهمية الحرية في الوجود الإنساني ويلحّ سارتر –بوجه خاص– على أنّ الإنسان حرّ ومحكوم عليه بالحرية؛ وهو يمتلك إرادة اختيار نوع الحياة الّتي يريد أن يعيشها؛ دون أنْ تسقط مسؤوليته والتزامه تجاه ما يقرّر.

ثالثا– القلق: ناتج عن اختيار الإنسان للطريقة الّتي يواجه بها مصيره في الحياة؛ وهو قلق متعاظم في العصر الحديث؛ مصحوب بنوع معيّن من الانفعال يسمّيه سارتر "الغثيان"؛ والقلق ظاهرة إنسانية تدفع إلى النّشاط و الإقدام.

رابعا– العبث: وتتبدّى هذه الفكرة في قول سارتر:« إنّ كلّ موجود يولد غريبا ويعيش بدافع من الضّعف ويموت بالمصادفة.

خامسا– القيم والأخلاق الذّاتية: ترفض الوجودية القواعد و المبادئ الأخلاقية الخارجية؛ وتصرّ على كون الإنسان هو وحده الذي يستطيع اختيار القيم والمبادئ داخل إطار حرّيته.[412]

وإذا كان الوجوديّون يخالفون الواقعيّين في كثير من المواقف الاديولوجية والفنّية؛ فإنهما يشتركان –مَعًا– في بغضهما للمثالية وما يترتّب عنها في الأدب والحياة.

فالوجودية لا ترى العالم كما تراه المثالية يتطوّر بناء على تطوّر الأفكار؛ فالموت والبطالة والبؤس والجوع ليست مجرّد أفكار؛ إنها حقائق يعيشها النّاس؛ وهي لا تتطلّب تفكيرا

411– ينظر:" الموسوعة الفلسفية الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي"–د. كميل الحاج – الصفحة: (628)

412– ينظر: "محاضرات في تطور الأدب الأوربي" – د. حسام الخطيب– الصفحة: (180)– (182)

وإنما تتطلّب عملا؛ وإذا كان العمل جهدا دائبا وعرقا؛ فلا جدوى من معارضة الواقع بالفكرة؛ بل لا بدّ من معارضة الفكرة بالعمل.[413]

وخلاصة فصلنا الأوّل؛ أنّ نظرية الفنّ المعرفية؛ لم توجدها مخيّلة فنّان؛ أو إشراقة صوفي وحسب؛ وإنّما كانت تساير المراحل الّتي تدرّج عليها الفكر؛ و هذه المسايرة شبيهة بالظلّ؛ لكنّه ليس ظلاّ لازما لزوما سكونيّا جامدا؛ فالفنّ كثيرا ما تبدّى في بعض نزعاته مفارقا؛ ومرّة أخرى مطابقا؛ أو كان يبدو أقصر منه؛ وفي غيرما موضع؛ وجدناه يستبق الأصل إلى أبعد نقطة في المدى.

إنّ الفنّ يشبه الظلّ؛ لكنّه ليس كظلال أفلاطون؛ ويمكننا أن نميّز مستويات للرّؤية ثلاثة هي:

- مستوى ما دون الرّؤية: يعكس تأزّم الرّؤية نتيجة تعقّد الفكر؛ إزاء المعضلات الابستملوجية والأنطلوجية؛ التي كانت تعصف به؛ وقد تركت الأزمات الفكرية آثارها على المبحث الفنّي؛ الّذي جسّد بدوره صعوبة الفهم؛ وعدم القدرة على الرّؤية الواضحة؛ والاستيعاب الصّحيح؛ لمسائل العلم والمعرفة والوجود والطّبيعة و اللاّهوت...
- المستوى المجاور للرّؤية: جسّد الفنّ فيه التوافق مع الرّؤى الفكرية؛ والتواشج معها؛ نظير الواقعية المتّزنة؛ والنّزْعات الأخلاقية؛ والحركات الثورية الإيجابية؛ الّتي أسهمت في خلق الرّؤية الحالية و الرّؤية المستقبلية المتفائلة بمصائر الشّعوب والأوطان في ظلّ القيم الإنسانية الخالدة...
- المستوى المجاوز للرّؤية: انتقل فيه الفنّ من المشاهدة العينية؛ إلى الاستبصار العقلي والرّوحي؛ من خلال مجاوزة ما هو كائن؛ إلى ما يجب أن يكون؛ في العلم والفنّ والقيم والحياة...

413- ينظر: "النقد الأدبي الحديث"- د. غنيمي هلال- الصفحة: 348

الفصل الثاني : الذوق والاستطيقا

المبحث الأوّل : الذوق في الفن وعلم الجمال

أولا - الذّوق في الفنّ

ثانيا - الذّوق في علم الجمال

ثالثا - الخبرة الجمالية وتكوين الذّوق

رابعا - فلسفة كانط الجمالية ونظريّته في الذّوق

المبحث الثاني : الذّوقانية الانفصالية

أولا - النّزعة الاتّصالية

ثانيا - النّزعة الانفصالية

ثالثا - نظرية "شارل لالو" التوفيقية

رابعا - الذّوقانية الانفصالية الرّومانسية: (قسم تطبيقي)

خامسا - القيم في الذّوقانية الانفصالية

الفصل الثاني : الذّوق والاستطيقـــا

المبحث الأوّل : الذّوق في الفنّ وعلم الجمال:

الذوق كلمة فضفاضة يتسع مفهومها لأكثر من دلالة؛ كالدلالة الوجدانية في قولنا: ذوق ذاتي أو فردي؛ والدلالة العلمية في قولنا: ذوق موضوعي؛ ودلالتها على الزمنية في قولنا: ذوق العصر أو ذوق حقبي؛ والمكانية: ذوق إسلامي؛ ذوق شرقي؛ ذوق أوروبي؛ ودلالتها على العموم: كقولنا ذوق الشعب؛ ودلالتها على الخصوص في قولنا: ذوق الخاصّة.

كما قد يدلّ الذوق على تقاليد أدبية وجمالية معينة؛ كأن نقول: ذوق كلاسيكي أو رومانسي أو سريالي أو تجريدي... وقد يدل على تجربة روحية كقولنا: ذوق صوفي وذوق حدسي وذوق متعالي (تراسندنتالي)... و يمكنه أن يدلّ على سمة أخلاقية؛ مثل قولنا: ذوق مترفّع؛ وآخر منحطّ...

و أرى أنّه من المفيد أن نستشف تلك المفاهيم؛ مما ساقته المعاجم الأدبية من تعريفات عدة للذوق ومنها:

1 – الذوق قدرة الإنسان على التفاعل مع القيم الجمالية وخاصة في الأعمال الفنية.

2– الذوق ملكة الإحساس على التفاعل بالجمال؛ والتمييز بين حسنات الأثر الفني وعيوبه؛ وإصدار الحكم عليه.

3 – الذوق أساسا عاطفة تتبدل حسب أنواع البشر؛ وأزمنتهم؛ وحسب الأطوار الّتي يمر بها الإنسان.

4 – يتبدّل الذوق تبعا للأزياء الفنية الرائجة في عصر من العصور؛ أو مذهب من المذاهب.

5 – ثمة آثار فنية تقبل عليها الأذواق في كل زمان؛ وتتبيّن فيها ملامح من العبقرية؛ هي تلك الآثار الّتي تُعرض في المتاحف أو نُمتّع بها أنظارنا في الهياكل والمساجد والمعابد؛ أو نستمع إليها أنغاما وألحانا؛ أو نقرئها قصائد وحكايات؛ وبذلك يتأكّد لنا أنّ الذوق مع تطوّره وتبدّله؛ يتضمّن عنصرا مهمّا وخفيّا؛ يجعل منه حَكَما صادقا في كثير من الأحوال.

6–كان النقاد في العهد الكلاسيكي يعتقدون بوجود ذوق سليم (bon goût)؛ وذوق رديء (mauvais goût)؛ وقالوا إنّ في الفنّ نقاط كمال فمن شَعَر بها كان ذوقه سليما؛ ومن لم يشعر بها فذوقه رديء.

و قالوا إنّ الذوق السليم؛ هو ما اتّفق عليه أكبر عدد من الناس المثقّفين.[1]

إنّ المتتبع لتاريخ هذه الكلمة وتطوّرها ولسيّاقات استعمالها؛ يلفي طابعين عامين يتميّز بهما الذوق على اختلاف مضامينه الّتي سبق وأن اختلفنا إليها؛ فهو إمّا أن يدل على:

* **ملكة مختزنة خارج الذات:** كونها صفة متنحّية عن الذّات أو متماهية خارجه؛ كقولنا ذوق عصر ما؛ أو حقبة زمنية؛ أو ذوق مذهب من المذاهب.

* **ملكة مختزنة في الذات:** كونها صفة سائدة في الذات أو متماهية فيها؛ فهي حاضرة سواء في جانبها التفضيلي أو التقديري (أي كتفضيل أو كحكم قيمة).

ومن هنا ألحّ على ضرورة التفريق بين الذوق بوصفه ترسيما جماليا سكونيا أو عقيديا... والذوق باعتباره ملكة إنسانية ديناميكية تتحرّك في اللحظة الراهنة.

وإنْ كان الأوّل هو الآخر من صنع الإنسان؛ أو كونه من رَشْح الأجيال السابقة؛ أو من مستلزمات جماليات محدّدة؛ إلا أنّه تكوّن وانتهت إلينا حقيقته وما يمكننا أن نفعله بإزائه هو أن نصفه أو نحكم عليه؛ دون قدرتنا على تغييره أو تعديله.

وإذا عدنا وتحدّثنا عن الذوق باعتباره ملكة مختزنة خارج الذات؛ طرحنا مسائل: ذوق العصر؛ الذوق المذهبي؛ السلطة والذوق.

أمّا إذا توجّهنا إليه كملكة مختزنة في الذات؛ ترتّبت إشكالات جديدة من نوع: الخبرة الجمالية وتكوين الذوق؛ وأسس الحكم الجمالي...[2]

ولعلّ وقوفي على هذه الجوانب الجمالية مرتبطة بالذوق دون غيرها؛ نابع من قبيل رؤيتي للزوايا المهمّة الّتي تُعين على خدمة الموضوع.

و معالجتي للذوق في بعده الأول -ابتداء- يُسْلِمُني إلى التعريج على فنّيْ الموسيقى والرّسم -شاهدين- ثم الانتهاء عند الناحية الأدبية؛ متتبّعة المراحل الّتي اجتازها والأشكال الّتي تلوّن بها؛ والتغيرات الّتي حدثت بشأنه.

أوّلا- الذّوق في الفنّ:

---

[1] -" النقد الكلاسيكي أعلامه وأصوله" - ألبرت تيبوديه – ترجمة:د. إبراهيم الكيلاني - دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة - دمشق – طبعة: 1 1989 - هامش رقم 08 ، الصفحة: 118-119

[2] - غالبا ما تنحو الدراسات الجمالية إلى تناول الأبحاث الجمالية من ثلاثة جوانب هي : المبدع ، العمل الإبداعي والمتلقي ، مرفقة بالمسائل الّتي يشتق منها كلّ جانب؛ أو مستوى من هذه المستويات .

وإذا ما أخذنا فنّ الموسيقى من الفترة اليونانية إلى القرن التاسع عشر؛ أمكننا أن نرفق كل مرحلة بحالاتها ومظاهرها وأنماطها؛ وهي على امتداد تاريخي طويل قامت على أسس نُجْمِعُهَا على أنّها أخلاقية؛ و ميتافيزيقية رياضية؛ و صوفية وجدانية؛ و مثالية و عقلية (فاحصة) وطبيعية (خالصة)...

ففي أقدم عهد يوناني يرجع إلى عهد هوميروس (حوالي القرن التاسع قبل الميلاد)؛ وصف هوميروس الشعراء المغنّين في أوديسّته على أنّهم أقرب البشر إلى الآلهة؛ وَوُجدوا لا لكي يُطربوا نفوس الناس فقط؛ وإنّما لكي يسهروا على رعاية البشر أيضا؛ وبالموسيقى يستطيع الإنسان بدوره أن يبتهل إلى الآلهة لتخليصه من المرض والوباء؛ وبسحر الأناشيد والأغاني يهدأ غضب الآلهة؛ وتبدو راضية.[3]

وإذا كانت الموسيقى فنّا؛ فإنّها أحرزت مع فيتاغورس (حوالي القرن السادس قبل الميلاد) صفة العلم؛ وأصبحت الموسيقى وحدة تتألّف من علاقات عددية على أساس من صوفية الأعداد والانسجام العلوي للأفلاك؛ ومتحالفة ذات الوقت مع الأسس الأخلاقية؛ ذلك أنّ سلسلة الأصوات الّتي تصدرها هذه الأجرام مرتبطة بعضها بعضا؛ بالطرقة نفسها الّتي ترتبط فيها أنغام السلّم الموسيقي؛ ومن خلال ضبط السلّم الموسيقي وفق تلك الأجرام يمكن أن نضبط المشاعر الإنسانية ونتحكّم فيها؛ وإذن فالموسيقى البشرية الفانية ما هي إلاّ أنموذج أرضي للانسجام العلوي للأفلاك.[4]

أمّا سقراط فلم يخرق قاعدة الشرط الأخلاقي؛ وكانت آراؤه متواشجة مع سيادة القيم الأخلاقية والسياسية والتعليمية بالموسيقى.[5]

ولم تخرج نظرة أفلاطون (427ق م-347ق م) إلى الموسيقى عن كونها وسيلة من وسائل دعم الفضيلة وتهذيب الطبع؛ لذا فقد مزج بين الموسيقى والرياضة البدنية باعتدال من أجل تكوين شباب أثيني متّزن؛ متناسق الطّباع ومتخلّص من غلظة الطبع الناشئ عن ممارسة الرياضة في غيبة الموسيقى؛ أو ما قد يبعث جوهره على التخنّث في حال سماع الموسيقى عارية من الرياضة.[6]

---

[3] - ينظر: "الفيلسوف وفنّ الموسيقى"- جوليوس بورتنوى- ترجمة:د. فؤاد زكريا- مراجعة: د.حسين فوزي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- (د- ط) - (1974)- الصفحة: 24-25

[4] - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 34-29-28

[5] - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 37

[6] - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 37-38

و في الحياة الثقافية اليونانية التقليدية نُظر إلى الشعر والموسيقى على أنّهما أخوان لا ينفصلان؛ إنّهما ذلك الزّوج الإلهي من الأصوات السّاحرة.[7]

ثم اعتلى إلى الظهور ما يمكن أن يسمّى انحرافا في الذوق؛ بدأ باستخدام الشّعر مجرّد نصّ مكتوب يركّب على اللّحن الموسيقي؛ وانتهى إلى إلصاق النصّ كيفما كان على نحو يشوّه فيه الشعر وتكسّر الكلمات بحيث تلائم الموسيقى.[8]

وكان صوت أفلاطون أشدّهم تقريعا لهؤلاء؛ وعلى الجانب الآخر أبدى استياء من أولئك الموسيقيّين الثوريّين؛ الّذين صنعوا ذوقا ثوريا قعّدوا من خلاله موسيقى دون كلمات.[9]

ونُظر إلى التجديد الذي عُمل على محاربته -خاصة كبار كهنة مصر- على أنّه خطر على الحياة الروحية والماديّة للأمّة؛ لأنّهم صاغوا لألحانهم الدينية أصلا مقدّسا؛ وبالنسبة لأفلاطون فإنّ تغيير أساليب الموسيقى يعني له أن تُقْلَبَ موازين الدولة الأساسية رأسا على عقب؛ وسواء استشعر الثوريّون حجم الأضرار الملحَقة بالجهات الدينية والسياسية أم لا؛ فإنّ الأساليب الموسيقية المستحدثة اسْتَشْرَت في الذوق الجديد؛ وخرقت القوالب التقليدية من عديد الجوانب؛ منها ما تعلّق بالموسيقى والآلات؛ و منها ما أصاب طرائق الأداء والتعبير.[10]

ولا يقال عن أرسطو (384ق م- 322 ق.م) الذي كانت فلسفته وليدة الشرنقة اليونانية؛ أكثر من أنّه اقتبس جزءا كبيرا من فلسفته عن أستاذه أفلاطون.[11]

وإذا كان موقف أفلوطين متجاوبا مع مبدئي أفلاطون وأرسطو في الاهتمام بالقيمة الأخلاقية؛ فإنّه اختلف عنهما حين لم يجعل هذه القيمة مبنية على أساس سياسي؛ بل على أساس مثالي صوفي؛ فبواسطة الجمال وعن طريقه؛ يطهّر الإنسان روحَه فينتقل بذلك في مدارج الخير واحدا تلو الآخر.[12]

---

[7] - ينظر: "الفيلسوف وفنّ الموسيقى"- جوليوس بورتنوى- تعريب:د. فؤاد زكريا- الصفحة: 38

[8] - ينظر: المرجع نفسه الصفحة: 38-39

[9] - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة نفسها.

[10] - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 36-40-46

[11] - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 46

[12] - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 69

وفلسفة الجمال الأفلوطينية قائمة على التناسق والانسجام؛ فالجمال الشامل المطلق ليس إلا انسجام العالم المعقول؛ وليس أبعد من أن تستمدّ الرّوح الموسيقية جمالَها من ذلك العالم حين تهفو إلى التناسق وتَتُوق إلى الأنموذج الجميل للصورة.[13]

ثمّ مرّ على فلسفة الموسيقى حينٌ من الدّهر؛ واجهت فيه شطحات الفلاسفة الشكّاك في العصر اليوناني الروماني من أصحاب بالعقليات التجريبية؛ وكان منهم سكستس أمبريكس (Sextus Empiricus حوالي عام 200 للميلاد)؛ الذي كتب يقول: «إنّ الموسيقى فنّ للأنغام والإيقاعات لا يدلّ على شيء عدا ذاته؛ والمعيار الوحيد الذي ينبغي أن يُحكَم به على الموسيقى هو المتعة الحسية التي تـــثيرها الأصوات الموسيقية فحسب».[14]

ولعلّ هذا الإفراغ الشامل ممّا كانت تحمله الموسيقى من قيم فلسفية ودينية وأخلاقية... مَثّلَتْ فيه جوهر الالتزام الموسيقي؛ لم يعد أمرا مخضعا للنّزعات الحسية والتجريبية في القرون التالية؛ وأصبحت تُصوِّر ذلك الشكّ المتعاظم تجاه نظرية أفلاطون الموسيقية وتعمل على زعزعة قيمها؛ مستفتحة عهدا يَسِمُهُ الرّفض المطلق للذوق الأفلاطوني؛ الذي كان قد تجذّر وتوسّد مكانه باعتباره تقليدا موسيقيّا أو عُرْفا ذوقيّا.

وأخذت النظريات التجريبية تُشيع الارتياب حول القيم الموسيقية المتشبّعة بالتعاليم الروحية؛ غير أنّ عروضهم الحسية النّاشزة لم تستطع أن تصمد طويلا أمام ما تميّزت به فلسفة أفلاطون من أصالة وهمّة؛ لذا فإنّنا نعثر في العصور الوسطى على محاولات نقلت هذه الفلسفة إلى العالم الغربي بطريقة لم تَخْلُ من حماسة دينيّة وفلسفيّة.[15]

إنّ ذوق العصور الوسطى المتّجه إلى موسيقى الكنيسة؛ عزّز من التعاليم الأفلاطونية وزادها شأنا؛ فنُظر إلى الموسيقى عامة على أنّها رياضية البناء؛ أخلاقية القيمة؛ غير أنّها أصبحت مشدودة بأحكام اللاّهوتيّين المسيحيّين؛ وانقلب الأمر بعلم الموسيقى إلى اتخاذ قوالب محدَّدة لا يُخْرَجُ عنها؛ فموسيقى الكنيسة هي الوحيدة المسموح بها؛ وأيّ إخلال بنظامها هو مخالفة للعلم والدين معا؛ أو هو تجرّؤ و مروق عنهما.[16]

---

[13] – ينظر: "الفيلسوف وفنّ الموسيقى"– جوليوس بورتنوى– تعريب:د. فؤاد زكريا– الصفحة: 69-70

[14] – المرجع نفسه – الصفحة: 71

[15] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 72

[16] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 91

لكنّما ذوق العصور الوسطى موسيقيا؛ يختلف عنه في العصر القوطي؛ وهذا الأخير يختلف بدوره عن ذوق عصر النهضة؛ فبينما كان المؤلّف القوطي أميل إلى عرض براعته الفنية والتقنية أكثر من أيّ شيء آخر؛ رأى فلاسفة عصر النهضة في الموسيقى القوطية أنغاما خشنة عتيقة جامدة؛ لا تقوى على تنمية الحساسية بمجال التصميم والشكل.[17]

والقانون نفسه يطال الذوق الموسيقي في عصر الباروك؛ أمام تحديات العصر الكلاسيكي وما تميّز به من نزعة عقلية بعَثَها العقلانيون وفلاسفة التنوير؛ فقد نزع روسو بالموسيقى نزوعا قوميّا ورأى أنّ الأوبرا القومية لا تنفصل عن لغة الأمة؛ وهو المبدأ ذاته الذي عمل به فاجنر في أوبراته المخلّدة للأساطير الجرمانية من أجل إحياء حضارة الأمة الألمانية.[18]

وكثيرا ما كانت تجري المفاضلة بين نوع موسيقي على آخر؛ وموقف روسو يسلّم بالرأي الأفلاطوني القائل: إنّ الكلمات والموسيقى يجب ألا ينفصلا؛ وكان ممّن ثمّن هذا الرأي: ديدرو وفون جلوك (Christoff – Willibald – Von Gluck) (1714-1787)؛ فمهمّة الموسيقى هي أن تخدم الشعر عن طريق التعبير ومسايرة مواقف القصّة.[19]

وعند رانييري – دي كالزابيجي (Ranieri De Calzabigi) (1714-1795)؛ للشعر الأولوية؛ ووظيفة الموسيقى هي تصوير البيت الشعري وتأكيده؛ وقد انتقد الأوبرا الإيطالية وعمل على خلق أسلوب جديد فيها؛ يُبنى على مزيد من الواقعية الدرامية".[20]

وإذا خطونا تاريخيا نحو الأمام وجدنا آراء كانط (Kant)؛ من الآراء التي تُشْرف على رصّ جماليات الموسيقى وتوجّهها نحو الإقلال من شأن الموسيقى الخالية من الكلمات فهي محض خيالات؛ لأنها متحرّرة ولا يمكنها أن تعبّر عن تصوّر محدَّد؛ فالموسيقى فنّ جميل يُستخدم أداةً للشّعر.[21]

وبطلوع العصر الرومانسي؛ أخذت الموسيقى ترنو إلى الجمال بعينٍ لا تَدينُ فيها لشيء آخر خارج ذاتها؛ وقد أعلن الشاعر نوفاليس (1772-1801) "أنّ الرياضة تبدو في الموسيقى

---

[17] – ينظر:" الفيلسوف وفنّ الموسيقى"– جوليوس بورتنوى– تعريب: د.فؤاد زكريا– الصفحة: 146

[18] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 221

[19] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 222

[20] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 223

[21] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 226

ملهمة كالمثالية الخلاقة"؛ وعرض هوفمان فكرة صوفية يقول فيها: « إنّ روح الموسيقى تتغلغل في الطبيعة كلّها؛ بل لعلّها تكون الفنّ الرّومانتيكي الوحيد. »[22]

وقد عَزا شلنج (F- schelling) (1775-1854) إلى الموسيقى صفات روحية؛ وقال رودولف لوتسه (Rudolf Lotze) (1817-1881) إنّه يستطيع أن يرى في الموسيقى حركات الكون وهي تميط اللّثام عن أحداث الدراما الكونية.[23]

وبينما كانت النظرات الجمالية في القرن التاسع عشر تقلّل – أغلبها – من قدر موسيقى الآلات؛ فإنّ القرن التاسع عشر في – معظمه – أعلى قيمة موسيقى الآلات الخالصة؛ وأصبحت اللون الوحيد الذي يُتَرْجِم حسّ الرومانسية ويُعْرِب عن فلسفتها؛ ومن ثمّ تشكّل المحور الثاني – تلقائيا – وضمّ إلى صفوفه رامو؛ الذي كان يبالغ في تأكيد أهمية موسيقى الآلات.[24] و بتهوفن (Ludwig Van Beethoven 1770-1827) مُشْهِرا رأيَه: "إنّني أسمع موسيقاي دائما على آلات لا على أصوات بشرية"؛ وتتّصف موسيقى هايدن و موتسارت و بيتهوفن؛ بإعطاء اللحن الأهمية الأولى.[25]

ولا يمكن أن نُسقط من القائمة أسماء قوية من بينها هوفمان (E.T.A-Hoffmann) (1776-1822) شاعر الرومانسية؛ ومندلسون (1809-1847) (Félix - Mendelssohn) الذي حملتْ آراؤه الجماليةَ أفكارا ثورية عارض فيها المعتقدات الشائعة؛ فالموسيقى الجيّدة ليست أغمض وإنما هي أوضح من أن تعبِّر عنها الكلمات؛ وهي لا تكتسب صفة المعقولية والدلالة عن طريق ارتباطها بالشعر؛ وإنما على العكس تصبح به أقلّ دلالة ووضوحا.[26]

و بَحَث شوبنهور (Arthur Schopenhauer) (1788-1860) في ميتافيزيقا الموسيقى؛ وتوصّل إلى أنّ الموسيقى لو اتّحدت بالكلمات أكثر مما ينبغي لكانت تحاول أن تتكلّم بلغة غير لغتها؛ فليس للكلمات إلاّ قيمة ثانوية؛ وحاول أن يخلِّص الموسيقى من تبعيّتها للشعر بأن يجعلها فنا مستقلا؛ بل أقوى الفنون جميعا فهي تبلغ غايتها بوسائلها الخاصة دونما حاجة إلى كلمات الأغنية أو حوادث الأوبرا؛ وما الكلمات إلاّ إضافة غريبة بالنسبة إلى الموسيقى؛ وتأثير اللّحن لهو أقوى

---

[22] – "الفيلسوف وفنّ الموسيقى" – جوليوس بورتنوى– تعريب:د. فؤاد زكريا – الصفحة: 253–254

[23] – المرجع نفسه – الصفحات نفسها.

[24] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 24

[25] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 234-235

[26] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 243

وأصدق وأسرع إلى حدّ لا متناه من تأثير الكلمات؛ لذا فإنها لو اتّحدت بالموسيقى أو أُدْمِجَتْ فيها؛ لما حدث ذلك إلاّ على سبيل التكيّف والإلحاق الثانوي.[27]

وبهذه الفلسفة سار شوبنهور بالموسيقى إلى ضرب سرمدي من الميتافيزيقا؛ وازى فيها بين الكلّي الذي يمكن أن يتمثّل في موضوع يجسّده – بلغة فلسفية – وكذلك يمكن أن يندمج المضمون الغامض للموسيقى في أي لحن؛ بالمعنى العيني لكلمة مثل الشعور.[28]

وعند نيتشه يعيش الشعر متطفّلا على الموسيقى؛ فالشعر هو الذي يعتمد على روح الموسيقى؛ والموسيقى في سيادتها المطلقة لا تحتاج إلى الصورة والمفهوم وإنما تقبلهما فقط؛ ومن المستحيل أن تعبّر اللغة تعبيرا كافيا عن الرمزية الكونية التي تدلّ عليها الموسيقى وتتجاوز بها كلّ الظواهر وتسبقها؛ ومن ثمّ فإنّ اللغة لا تقدر بأي حال أن تعبّر عن الأعماق الباطنية للموسيقى؛ وكلّ ما تستطيعه هو محاكاتها أو الارتباط بها ارتباطا سطحيا.[29]

وإذا كان فاجنر من مدمّجي الفنون؛ فإنّ الموسيقى عند إدوارد هانسليك (Eduard - Hanslik) (1825-1904)؛ لا تنقل المعاني فليس من مهمّتها أن تكون وسيلة لتصوير شيء أو رواية قصّة أو التّعبير عن حالات انفعالية.[30]

ومن ناحية الترجيح الجمالي؛ يوصي هانسليك – في البحث عن صفة الموسيقى وطبيعتها وخصائصها وحدودها واتجاهاتها – ألاّ نأخذ في الاعتبار أيّ شيء سوى موسيقى الآلات؛ فهي وحدها الموسيقى الخالصة المكتفية بذاتها؛ ومن هذا الموقف يستبعد من لفظ الموسيقى المؤلّفات التي تُلَحَّن فيها الكلمات أو التيّ يقدَّم لها بنصوص مكتوبة؛ واتحاد الشعر بالموسيقى إن كان يزيد من قدرتها؛ فإنه لا يوسّع حدودها.[31]

ويكشف هانسليك هَنَات المذاهب الجمالية القديمة التي كانت تُعمي الناسَ عن فهم عناصر الجمال التي تحفل بها الموسيقى الخالصة؛ بالقدر الذي كانت تحطّ فيه من شأن العنصر المحسوس؛ وتُخْضِع الموسيقى لاعتبارات الأخلاق والشعور أو "الفكرية" في مذهب هيغل.

---

[27] – ينظر: "الفيلسوف وفنّ الموسيقى"– جوليوس بورتنوى– تعريب:د. فؤاد زكريا – الصفحة: 243

[28] – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 244

[29]– ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 245

[30] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 249

[31] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 249-250

ويخرج هانسليك بالموسيقى خروجا عفيفا مكتفيا بذاته؛ لا يشير إلى أي شيء عدا نطاق النغم الخالص والإيقاع؛ فليس في مقدرة الموسيقى أن تصوِّر شخصيات أو موضوعات مادية أوتفسِّر مذاهب فلسفية؛ وإنما تقتصر على مجال الصّوت الذي يؤلِّف المضمون الموسيقي بعد تطويره لحنيا؛ وعلى هذا النحو يصبح الشكل والمضمون واحدا في الموسيقى؛ وتغدو الأفكار التي تصوّرها الموسيقى أفكارا موسيقية خالصة؛ فما الفكرة الموسيقية إلاّ فكرة نغميّة وليست منطقية؛ وهي تنفصل عن حياة الموسيقي الشخصية بينما ما تتعلق فقط بإنتاجه.[32]

وبهذه الخطى الموضوعية الجريئة؛ يصل هانسليك إلى أنّ الحكم على العمل الموسيقي بالجدة أو الرداءة؛ يستتبع صفاته الكامنة فيه بنصيب لا سهم فيـــه للتّقدير الذاتي المسنَد إلى الحالة النفسية؛ فأداة الحكم على الموسيقى ليس هو الشعور؛ وإنما يصدر عن العنصر الروحي والعقلي في الإنسان.[33]

وكأيِّما مبحث جمالي؛ تنطوي الموسيقى هي الأخرى على فلسفة للقيم؛ وتتوزّع بين المثالية الفلسفية أساسا قَيْمِيًّا؛ تُعلى فيها قدر الملكات العقلية فوق الملكات الحسية ويُشاع العقل ويُبالَغ في تأكيد أهميته؛ ويضعف من أهمية الانفعال في المسائل الجمالية؛ ومن ثم يُشترط معيار موضوعي تكون القيم فيه ثابتة؛ ويناغِم المثالي – الأفلاطوني – بين الجمال والحق والخير؛ ويعتبرها ثالوثا أزليّا لا يطرأ عليه أيّ تغيير.[34]

والمثالية تضفي بطريقة صوفية دلالة روحية على التجربة الجمالية؛ وتمنح الموسيقى القدرة على كشف الحقائق العليا؛ وعلى تحويل الموجودات من الحالة المتناهية إلى حالة من النشوة التي توحِّدها مع اللاّمتناهي.[35]

والركن الثاني الذي تُشتقّ منه فلسفة القيم الموسيقية يتمثّل في النّزعة الطبيعية؛ وهي ترى في الموسيقى تعبيرا عن الانفعال البشري لا تجسيدا لفكرة روحية؛ والطبيعية – كنـــزعة قيمية – تردّ على المثالية بطريقة تجريبية؛ فتزعم أن التجربة الجمالية تتيح لنا تحرّرا مؤقّتا من العوامل المحيطة بنا مباشرة؛ ومَهْربا من المحن والأزمات التي نواجهها يوميا؛ وتُعيب على المثالية طبيعة أحكامها

---

[32] – ينظر:" الفيلسوف وفنّ الموسيقى"– جوليوس بورتنوى– تعريب:د. فؤاد زكريا– الصفحة: 250

[33] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة:251

[34] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة:230-232

[35] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة:232

الجمالية؛ والموسيقى لا تفسَّر من خلال الميتافيزيقا أو الغائية أو الأخلاق؛ ولا تجعل القيم الجمالية مطلقة أو مستقلة عن التفسير الذاتي؛ وإنما الموسيقى هي صورة أخرى من صور التعبير؛ وبواسطتها ينقل الإنسان مشاعره وأفكاره؛ ومن ثمّ يصير هو الحكم الوحيد على القيمة التي يخلقها أو يتذوّقها.[36]

وبين المثالية التي تُوحِشُنَا إلى عالمنا الداخلي الرقيق؛ والطبيعية التي تُغَرِّبُنَا عن العالم الصّوري الأنيق؛ يتفتّح الذوق في بطانة عجيبة قد نتقبّل فيها لونا دون سواه؛ أو نستحسن شكلا ونستقبح آخر؛ أو نتفتّح على جميع الألوان والأشكال؛ وندرك في نهاية المطاف أنّ جميع تلك الخيارات تجتمع على رقعة واحدة؛ وكذلك هي الموسيقى بنَزْعاتها وفلسفتها وقوانينها وثوراتها؛ كانت في أدوارها الزمنية تصنع الذوق الجمالي العريق؛ بأصالته تارة وجدّته حينا أو بهما معا أطوارا أخرى.

وتعريجنا على فن الرسم يستدلّنا على كون الأطوار التي يتعرض لها الذوق في الفنون جميعها؛ شبيهة بأطوار الجنين فهي تتوافق وإن اختلف كل جنين — لزاما — عن غيره؛ أو انفردت الأرحام من ذات لأخرى.

ولا غرو أنْ كانَتْ فلسفة الفنون تُبْنَى على نظريات متكاملة؛ وقاعدة لا تنفصل في رؤيتها عن التفكير الجمالي العامّ لأيّما حقبة تاريخية أو فلسفة جمالية؛ ذلك أن التنظير الجمالي لم يكن ليشمل فنّا ويهمل آخر؛ بل كان يأتي ليخصّ الفنون أجمعين؛ فإمّا أن تنصاع إلى طبيعة المرحلة أو تتكيّف بحسب جماليات معيّنة؛ وهو ما وقفنا عليه في الموسيقى وما نؤكّده مع فن الرسم.

لقد قيل: «إنّ اليونانيين كانوا أوّلا سمعيّين قبل أن يكونوا تشكيليّين؛ لأنّ حياتهم كلّها كانت مصحوبة بالموسيقى؛ وقد يُعْرَف أنّ كثيرا من مشاهد العمل الذي كان يُنفّذ؛ تَمَّ على إيقاع الموسيقى».[37]

وسواء تقدّم فن على آخر؛ فإنّ طبيعة التفكير العام الذي يغلب على مرحلة ما؛ هي التي تنقش الملامح الرئيسية على كل فن؛ وقد تسري إلى جانبها جماليات منفردة يكون لها أثر الماء في الصخرة المستعصية.

---

[36] – ينظر: "الفيلسوف وفنّ الموسيقى"– جوليوس بورتنوى– تعريب:د. فؤاد زكريا– الصفحة: 233

[37] –" الجمالية عبر العصور"– إتين سوريو– تعريب: د. ميشال عاصي–منشورات عويدات–بيروت/لبنان–ط1–1974– الصفحة: 92-93

وفي الفن الإغريقي – وخصوصا في القرن الخامس قبل الميلاد – لا نتجاوز ملاحظة إتين سوريو؛ التي استخلصها من دراسته لجماليات الفن الإغريقي في تلك الحقبة؛ وإن كنتُ أعدّها ثناء أكثر منها إشارة.

وتتمثّل هذه المَحْمَدَة في قوله بالأعجوبة الإغريقية؛ وهي في الأصل أعجوبتين بُنِيَ عليهما الفن الإغريقي وأوّلهما:

*** أعجوبة تاريخية:**

وتنطلق من أنّ الفن الإغريقي المبني على قدر كبير من الأهمية في عراقته وأصالته؛ قد نما وازدهر في مدى قصير بالنظر إلى سمعته وقيمته التي جعلت منه الأنموذج المثالي للكمال؛ فضلا عن كونه نما وتطوّر في الحقبة الزمنية الممتدّة ما بين القرنين السابع والرابع قبل الميلاد (ق07-04 ق.م) فقط؛ وفي مساحة محدودة جدّا ورقعة مكانية تنحصر جماليا في أثينا والطرف الأيوني من آسيا وجزيرة صقلية.

**** أعجوبة جمالية**

و هي تعكس القدرة على تلبية تامّة للحاجات الجمالية عند كثير من المجتمعات البشرية؛ وفي ظروف زمنية ودينية وروحية ومادية شديدة التباين فيما بينها؛ حتّى إنّ إشباعها لتلك الحاجات الجمالية امتد لأزمان أخرى وعادات أخرى.[38]

ويَعْقِل إتين سوربو الجمالية الإغريقية بسمات ثلاث؛ منها ما يتعلّق ببنائها القادر على خلق نوع خارق من الانسجام والتساوق؛ الناتج عن دقة كاملة في الأحجام والنسب؛ والذي أصبح يعرف فيما بعد بالأسلوب الكلاسيكي؛ بما تنطوي عليه هذه الجمالية من سحر الأعداد المشبع بالحركة والحيوية؛ والكاشف من تلقاء نفسه عن مركب تام من الانسجام الرياضي؛ وهذا المبدأ الذي ساد فن الرسم؛ هو نفسه الذي بنيت عليه الموسيقى وكانت السبّاقة إليه.

وإضافة إلى مقاييس التصوير الّتي كانت تجسّد الجميل في فن الرسم؛ نجد الفن الإغريقي يحيل إلى النّزعة الإنسانية؛ وتترجَم هذه الإحالة في استخدام الجسم البشري أداة التعبير الجوهرية؛ و طرْح كلّ ما هو قبيح بجميع أشكاله ومظاهره؛ إذ أنّ القبيح يدلّ من ما هو غير إنساني؛ كما

---

[38] – ينظر: "الجمالية عبر العصور"– إتين سوريو– تعريب: د. ميشال عاصي– الصفحة: 75-77

تعني هذه النّزعة استخدام علم الحيوان كوسيلة هامّة للتعبير عما هو كلّي وربّاني؛ نظير ما نقع عليه من فنون ما قبل التاريخ البابلي والمصري.

و العلائميّة الثالثة ظاهرة جمالية يشدنا إليها الفن الإغريقي؛ كتركيبة خاصّة ينفرد بها ويحوز قصب السبق عن غيره؛ وهي ما تنطوي عليه نماذج هذا الفن من الوقار البليغ؛ وهو مزيج من النبل والاعتدال وهدوء العظمة الأخلاقية والمعنوية والمادية.[39] وبعضه يصنّف فيما أطلق عليه هيغل اسم: "صفو المثال".*

وكثيرا ما يتداخل الجمال عند اليونانيين بالنّزعة الدينية؛ وهو إحساس يتفتّح وينمو في إطار الفنّ وفق ما يعرف "بالتعبّد للجمال" أو "التديّن للجمال"؛ وشهود ذلك عليه إجادتهم اختيار أماكن العبادة؛ فجمال الموضع في اعتقادهم هو إشارة من إشارات الحضور الإلهي فيما يشبه التجلي الإلهي؛ وإحساسهم الديني بالجمال كان يبلغ بهم حدّ الشعور بنوع من الرهبة القدسية أمام الجمال.[40]

وفي القرون الوسطى تأثّر فن الرسم بما حملته المسيحية إلى الفكر؛ واستلهت جماليات هذه الفترة خصائصَها من وحي آيات الإنجيل؛ الّتي كانت تمسح – إلى جانب المظاهر المأسوية والألم- بمناخ من الرقة والسلام والطهارة والأمل؛ ناهيك عن انتشار خارق للنزعة الرمزية؛ فكان يتمّ التعبير عن أي حقيقة بواسطة الرمز؛ ثمّ أصبحت هذه الأمثال الرمزية الّتي اشتملت عليها الأناجيل وكذلك المستمَدّة من القصص التاريخية الدينية؛ كحياة السيد المسيح وميلاده وموته؛ والأسطورية في بعضها الآخر؛ فأصبحت كلّها موضوعات للرسوم الإيقونية.[41]

وما يفرش جمالية القرون الوسطى هي "العقلانية"؛ فكبار الذين كانوا وراء تشييد الكاتدرائيات والمنجزات المعمارية؛ هم من المفكرين والعلماء؛ وكانوا مطّلعين بشكل مباشر على الرسوم الّتي يجب تنفيذها.[42]

---

[39] – ينظر: "الجمالية عبر العصور"- إتين سوريو- تعريب: د. ميشال عاصي- الصفحة: 96

* – ينظر إلى هذه الفكرة في مؤلف-"المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)"-هيغل-تعريب:د. جورج طرابيشي-الصفحة: 281 إلى 284

[40] – ينظر: "الجمالية عبر العصور"- إتين سوريو- تعريب: د. ميشال عاصي- الصفحة: 97

[41] – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 106-110

[42]- ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 123-124

إنّ هذه الأطروحة العقلية الّتي بُنِيَ عليها الفنّ عامة في هذه الحقبة التاريخية؛ هي ما دعا أحدهم إلى القول: إنّ الكاتدرائية القوطية هي نوع من مقولة منطقية بالحجر تستجيب لطريقة المنطق التحليلي للقرون الوسطى والعظمة الروحية والمادية الّتي تستدعيها أية كاتدرائية؛ والتي تمتدّ لتعكس العظمة الدينية والجمالية معا.[43]

وإذا كان الفنّ لم يتخلّص – في العهد اليوناني – من هاجس المثال؛ فإنّه في هذه المرحلة صار لصيق الحاجة الدينية، لذا فقد عمل على إشباعها استطيقيا.

وفي عصر النهضة عكست الحركة العقلية الكبيرة؛ ذلك التبدّل في الحاجة الجمالية والتغيّر في الذوق الجمالي؛ واستتبعه الاشمئزاز والقرف إزاء كل ما ينتسب إلى التقاليد الفنية؛ وأَبَانَ هذا العصر عمّا يُبِينُهُ – عادة – أي جيل يحمل رغبات جديدة ومنجزاته الخاصة؛ من عداء واحتقار لكل ظاهرة من ظواهر الذوق حسنة كانت أم غير حسنة؛ لمجرّد أنها تنتسب إلى الحقبة الزمنية السابقة أو تعبِّر عنها مباشرة.[44]

وأعطى ذلك العداء المُشْهَرَ الضوءَ الأخضر للتمرّد على سلطة الكنيسة والثورة على المفاهيم الدينية؛ والعودة إلى الحياة الفكرية والفنية عند اليونان والرومان؛ فتحرّر الفنّ من سلطة الدين؛ وعادت الفنون لتكتسب طابع البهجة والمرح وتتحرّر من طابع الحزن الذي اتصف به الفنّ المسيحي؛ فضلا عن اتجاهه إلى الطبيعة وإلى المجتمع بعد أن كان الفنّ القوطي يحتقر الواقع الخارجي ويدعو إلى التنسّك والزهد والعكوف داخل النفس وتصوير خلجاتها الدينية.[45]

ولعلّي أحكم على تَيْنِكَ الحركتين المناهضتين سواء لمجموعة الآثار القوطية أو للنمطية الفنية؛ بأنّهما كانتا ظاهرتين صحيّتين ودليلا إيجابيا على حياة الذّوق إزاء ذوق الحياة !!

ويمكن أن نسجّل موضوعات ثلاث ميّزت إحساس عصر النهضة الجمالي وهي:

– اكتشاف الطبيعة:

لقد أصبح إنسان عصر النهضة يبتهج لغنى الواقع وجماله؛ بعد أن كان يستلهم من مجرّد رموز ذهنية ينظر إليها من خلال نقاب النصوص اللاّهوتية أو الفلسفية؛ وهذا التحوّل دعاه إلى

---

[43] – ينظر: "الجمالية عبر العصور"– إتين سوريو– تعريب: د. ميشال عاصي– الصفحة: 125-126

[44] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 127-130

[45] – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"–د. محمد علي أبو ريان– الصفحة: 208-209

اكتشاف أكيد للعالم المحسوس؛ مثلما كان وراء اكتشاف تقنية الضّوء الخافت في فنّ الرسم واكتشاف القارة الأمريكية.[46]

- موضوع التديّن للجمال :

إنْ وجدنا له حضورا في الجمالية اليونانية من خلال التوحيد بين الجمال والألوهية؛ فإنّ لإنسان النهضة نظرته المختلفة عن التّهْجئَة اليونانية الرّصينة؛ ففكرة الجمال تبدّت عنده قيمة مستقلة؛ وغير خاضعة لأيّ شرط من الشروط.[47]

- الفنّ للفنّ :

لقد اتّجه الذوق إلى ديانة الجمال بكل ما تنطوي عليه هذه الفكرة من أبعاد؛ فبعد أن كان الجمال يطلب موضوعه من خلال الدين؛ أصبح الجمال نفسه شكلا دينيا أو فلنقل جنسا عقيديّا لا يفترق في شيء عن غيره من الدّيانات والعقائـــد؛ إنّه لوحده ديانـــة وإنّنا لنسمع ميكالانج يقول: "إنّ فنّ الرسم الجيّد لهو شيء نبيل ومقدّس بحدّ ذاته؛ وهو نسخة لكمالات الله"؛ فتجيبه فيتوريا بحديث عن التأملات الروحية التي يبعثها فنّ الرسم المقدّس في النفس.[48]

لقد جنح فنّ الرسم إلى حيازة اعتماد ديني؛ بعد أن تركناه عند اليونانيين وفي القرون الوسطى مضمونا دينيا.

وبهذا التمحّل الخطير من المضمون إلى الشكل الديني؛ لم يعد على الفنّ وصاية أو رقيب؛ إنّه الشكل الذي لا تتملّكه الأشكال والمضمون الذي لا يستقي قيمته إلا من خصوصياته؛ وبصورة إجمالية أمسى الفنّ ينْزَع إلى أن يصير لا وظيفيا.[49]

وإذ لَوّحْنا بأسبقية الموسيقى على فنّ الرسم الإغريقيَيْن؛ فإنّنا نجهد ذاكرين أنّ عباقرة عصر النهضة؛ سارعوا إلى إدراج فنّ الرسم ضمن الفنون الّتي لا تقلّ شأنا وأهمية عن الموسيقى؛ واستوقفوا الناس إلى استبصار القيم العليا -ذاتها- الّتي تدلّ عليها الموسيقى.

والدراسة الّتي كتبها ليوناردو دي فنشي؛ كانت صرخة ضدّ أن يكون فنّ الرسم شيئا أقلّ

---

[46] - ينظر: "الجمالية عبر العصور"- إتين سوريو- تعريب: د. ميشال عاصي- الصفحة: 140-141

[47] - ينظر: المرجع نفسه -الصفحة: 142

[48] - ينظر: المرجع نفسه-الصفحة: 143

[49] - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 144

شرفا ونبلا من الموسيقى الّتي هي فنّ حرّ؛ "إنّ الفنّ شيء عقلي"؛ وهذه القَوْلَة الشهيرة لهي من قَبيلِ التأكيد على كون فنّ الرسم لا يفتقر إلى القيم العقلية الّتي بنيت عليها الموسيقى في أكثرها.[50]

ولعلماء الجمال قديما ومعاصرا إسهامات جليلة في تصنيف الفنون وتقسيمها بحسب المكان والزمان؛ أو بحسب الحواس الخمس؛ و بعضهم ناغم بينها ممّا لا نجد له موضعا في هذه العجالة.

والنتيجة الّتي نستقرّ عندها؛ هي أنّنا في كلّ مرّة وإزاء كلّ فنّ؛ نجد أنفسنا بمحاذاة هذا التموُّج في التفكير الجمالي الذي يشمل الفنّ والفنان؛ والذي سبق أن قرأناه بدخول النّزعة الفردية بشكل تُخْلي فيه القوانين والنُّظُم مكانَها للعبقرية الّتي تسمو على أيّ قانون.[51]

وموقف الذوق الجديد حيال الذوق التقليدي المتراصّ أو الأكاديمي المشكَّل عبر امتداد العصور؛ لا يبتعد عن موقفٍ يستظهرُ ذوقا يُصْنَعُ ههنا؛ وتعاش فرحته اللّحظة؛ وذوق آخر انتقل إلينا بالتّقادم؛ وهو ما يجب التنبيه عليه في ملاحظتين:

إنّ المواقف المجدِّدة إمّا أنّها تثور على الذوق الموروث والجمالية البائدة وتهدمها لبناء الذوق الجديد والجمالية المعاصرة؛ ونمثّل لها بالجدلية الّتي شهدها الذوق الموسيقي —على نحو ما أسلمتنا إليه دراستنا– فالفلاسفة حتى أوائل القرن التاسع عشر (19)؛ كانوا لم يبرحوا تأكيدهم على ضرورة الربط بين الموسيقى والشعر؛ ويبوِّؤون الموسيقى الخالصة أو موسيقى الآلات مكانة ثانوية بالقياس إلى الموسيقى المصاحبة بالغناء؛ وبظهور شوبنهور ونيتشه —على الأخص– في القرن التاسع عشر؛ حدثت ثورة ذوقية حامت فيه على النوع الخالص من الموسيقى؛ وأكّدت قدرتها التعبيرية الكاملة دونما عجز أو انتقاص؛ ومع التجديد الذي خَصَّ الذوق الموسيقي واعتمر جماليات الموسيقى؛ وَدَّعَ المجدّدون النظرية التقليدية وتحرّروا من سلطة الأقدمين ومن زحف مقاييسهم إلى الزمن الحاضر؛ فصنعوا مقاييسهم وقيمهم الخاصة.[52]

أو أنّها تتوّجه إلى ذلك التراث الجمالي بالشرح والتفسير؛ لكنّه تَوَجُّهٌ يستكمل وجوده من روح العصر؛ وشرْحٌ يستمدّ معانيه من لدن العبقرية الخلاّقة والفردية الموهوبة؛ نظير ما نجده عند ليسنغ Lessing (1729-1781) هذا الذي وإنْ تحدّد تاريخيا في القرن الثامن عشر؛ إلا أنّ ذوقَه المتّقد سبق زمانه؛ ففي كتابه لاوكون (Laocoon) نسبة لمجموعة لاوكون النحتية المجسِّدة

---

[50] – ينظر: "الجمالية عبر العصور"– إتين سوريو– تعريب: د. ميشال عاصي– الصفحة: 144–143

[51] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 145

[52] – ينظر: "الفيلسوف وفنّ الموسيقى"– جوليوس بورتنوى– تعريب:د. فؤاد زكريا– الصفحة:18

لأسطورة يونانية؛ عارض تفسير عالم الجمال فينكلمان الذي أشار أنّ لاوكون على الرغم من الألم الشديد الّذي تسبّبها له الأفاعي المطوّقة لجسده فإنّه لا يصرخ؛ مفسِّرا ذلك بمَيْل اليونانيين إلى التّوازن حتى أثناء إبداء العواطف العنيفة؛ إذ أنّ التناسق والهدوء المتكبِّر تتّسم بهما جميع مؤلفاتهم؛ حتى ولو كانت هذه المؤلفات مليئة بالانفعال والحركة.

غير أنّ ليسنغ يقودنا إلى تخريج جمالي آخر؛ فلم يحصر القضية في الاتّساق والهدوء؛ بل في رغبة المَثّال إشراك المتفرّج في عملية الخلق؛ فقال: إنّ الفنان لا يبني اللحظة العليا من آلام لاوكون؛ بل يتوقّف عند عتبة هذه الآلام؛ ويعطي المتفرّج إمكانية تصوّر اللحظة التالية بنفسه...[53]

إنّ ليسنغ برغم وقوفه على آثار نحتيّة يونانية؛ إلاّ أنّه لم ينظر إليها بعينين متصلّبتين كتصلّب القوالب الجمالية؛ وإنّما حَدَسَ فيها ما تختمره من جمالية تُرضي الذوق اليوناني؛ وتُسْعِف أذواقنا في الزمن الحاضر؛ وإشارته إلى مشاركة المتذوّق تعكس تفطّنه لعناصر العملية الإبداعية وتعدّ إحالة ذكيّة على جمالية التلقّي.

والحركية ذاتها سنؤكّدها في دراستنا للذوق الأدبي؛ وهو يجتاز مطافات عديدة ويعتلي مدارج شاهقة؛ كانت تنفتح له أمام تطلّعاته الجمالية وعبقريته الخالصة...

هذا فيما يخصّ ذوق الموسيقى وفنّ الرسم أمّا فيما يتلخّص بالأدب؛ فقد ظلّ الذوق في القرون الكلاسيكية (16-17-18) مشدودا إلى النقد المتمسّك بالتقاليد والشكليات؛ يتّخذ من العصر اليوناني الروماني القديم أنموذجا لكلّ فنّ ومعيارا للذوق السليم.[54]

ولا شكّ أنّ مسابقات النقد الأدبي اليوناني التي كانت تنظّمها حكومة أثينا في أعيادها الدينية وتشجّع من خلالها شعراء المسرح والممثّلين؛ سهرت جنبا إلى جنب على تربية الذوق الفني عند الشعب عامة؛ واهتمّ أرسطو بتسجيل أحكام تلك المسابقات.[55]

وقد وضع بوالو Boileau(1636/1711) قواعد مفصّلة لتقدير الفنّ؛ ورأى فيها الكلاسيكيون القواعد المطلقة لأنها كانت تستند إلى سلطة الفيلسوف أرسطو والشاعر هوراس؛ وانطلاقا من هذا التشريع الأكاديمي لم تكن الكلاسيكية تشجّع التجديد والتجريب في الفنّ.[56]

---

[53] – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية"–د. عماد حاتم– الصفحة: 262

[54] – "النقد الفني– دراسة جمالية و فلسفية"– جيروم ستولينتز– تعريب:د. فؤاد زكريّا– الصفحة: 671

[55] – "النقد الأدبي الحديث"–د. غنيمي هلال– الصفحة: 27

[56] – "النقد الفني– دراسة جمالية و فلسفية"– جيروم ستولينتز– تعريب:د. فؤاد زكريّا– الصفحة السّابقة.

ومن نتائج تأثّر الكلاسيكية بالنّزعة العقلية أن اتّسمت جماليات الأدب بالعقل والوضوح والدقة كعناصر لازمة؛ و نَبْذ البهرجة التي كانت تميِّز أشكال عصر الباروك؛ وقد كانت الكلاسيكية ترى فيها الذوق الرديء و"النباهة الكاذبة"؛ فهي إمّا قلب إرادي لما هو طبيعي وعقلاني؛ أو أنّها بهلوانيات مبتذلة تستقي أجواءها من العالم الطبيعي البارد وعالم الحرف والمهارات البشرية.[57]

وكان سبب رفض الذوق الكلاسيكي لجماليات الباروك؛ هو قعودها عمّا هو عقلي وطبيعي؛ واحترام الكلاسيكيّين للعقل أوصلهم في القرن 17 إلى نظرة جديدة للطبيعة فالتفتوا إليها يدرسونها غير أنّها لم تَسْتَغْبِهِمْ؛ فليس كلّ ما في الطبيعة جدير بالتصوير والمحاكاة؛ بل قالوا: إنّ الطبيعة يجب أن تنظّف وتطهّر وتتخلّص من كلّ ما هو مبتذل أو رخيص؛ وهي تنقاد من مادّة غُفْلٍ إلى مادّة فنيّة.[58]

وحاولوا من خلال أفكار أرسطو حول المسرح؛ التوصّلَ إلى القيم الجمالية الخالدة الّتي لا تقبل الجدال أو المناقشة؛ ومطالبة معاصريهم من الشعراء والمسرحيّين الخضوع الأعمى والمطلق للقوانين والنظريات الجمالية الموضوعة؛ فكان منها الوحدات الثلاث: المكان والزمان والحدث؛ وضرورة الالتزام بالحدّ الفاصل الذي لا يمكن اختراقه بين الأشكال من الفنون الأدبية الرئيسية؛ فلا يجوز الخلط بين "الرائع" و"المبتذل" ولا بين "التراجيدي" و"الكوميدي" أو بين الأشكال العليا (الملحمة والتراجيديا) والدنيا (الرواية والكوميديا).[59]

وقد برع توماس ريمر Thomas Rymer –أواخر القرن التاسع عشر– في تطبيق هذه القواعد على بعض أعمال شكسبير؛ وقام بنقد مسرحياته من خلال تلك الدّساتير الكلاسيكية الّتي تَلَقَّفَها عن آبائه المشرِّعين وأجاد هضمها؛ فهاجم على إثرها مسرحية "عطيل" هجوما غير مشفق؛ لأنّ شكسبير جعل ياجو كذّابا ممّا يتنافى مع مبدأ النّمط؛ و وجده يخرق مرّة ثانية قاعدة نقاء النّمط حينما أدْخَل ترويحا هزليا وسط التراجيديا؛ وهو –ثالثا– لا يحترم الوحدات الدرامية؛ فالأحداث عنده تنتقل من مكان إلى آخر...[60]

---

[57] – "نظرية الأدب"– رينيه ويلك / أوستن وارين – تعريب:د. محي الدين صبحي– الصفحة: 256-257

[58] – "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية"– د.عماد حاتم– الصفحة: 175

[59] – المرجع نفسه– الصفحة: 178-179

[60] – ينظر: "النقد الفني– دراسة جمالية و فلسفية"– جيروم ستولينتز– تعريب:د. فؤاد زكريّا– الصفحة: 674

وبات الوضوح والدقة مطلبين أساسيين في شرط اللغة؛ ويعدّ ماليرب Malerbe (1555-1628) من أكبر الذين اهتمّوا بتصفية اللغة وتنقيتها من شوائب الكلمات الأجنبية والتعابير الميِّتة المهجورة؛ لكنّ المنعرج قادهم إلى احتقار لغة الشعب؛ فاكتفوا بلغة البلاط وحذفوا من القصّة كلّ ما هو منحطّ وغير لائق.[61]

إنّ جوهر الكلاسيكية لا يكمن في اختلاف قواعد اللغة بقدر ما يكمن في أنّ ثمّة لغة قائمة مسبقا؛ وعلى كلّ رسالة فنية حتّى تلقى لها صدى أن تتقيّد بالتعبير داخل هذه اللغة.[62]

ومن ههنا أصبح كتّاب الطبقة الأولى مرجعا أكيدا ومعيارا وحيدا في تحديد الأدب الجيّد؛ اللغة الجيّدة؛ وبصورة خاصة النمط اللاتيني الجيّد...[63]

فقد أصبح المعنى الشهير لما هو كلاسيكي –إضافة إلى الدلالة على الطبقة الأولى من الكتاب– هو الكاتب الذي تُدَرَّس آثارُه في الصفوف المدرسية؛ وإذا كانت الكلاسيكية لم تحرم أحدا من حقّ التجديد وإمكان الإبداع؛ فإنّها لم تُجِزْهُ إلا ضمن حدود المطابقة الإبداعية لنماذج أسلوبية معيّنة.[64]

إنّ هذه النظرة النقدية ذات النِّطاقين؛ المغربلة وواضعةَ الحدود؛ جعلت النقد –نظير ما قدّمه شابلان وبوالو– عملا تقنيا؛ تشريعيا و تاريخيا؛ وغلبت صفتا التّشريع والتّقنين على طابع النقد الكلاسيكي أو بالأصحّ على الناقد الكلاسيكي؛ فأصبحت العملية النقدية حرفة أو صنعة لا تخرج عن تينك العمليتين..[65]

ونزوع النقد –في تلك الحقبة– إلى التقنية والتشريعية والتاريخية؛ هيّأته إلى أن يصير نقدا عقيديا (Dogmatique) والتحامُه بالتاريخ أفاض عليه صفة جَرْدية؛ أيْ جرد آثار الماضي الكلاسيكي والتاريخ الأدبي.[66]

وإذا كان النقد بمثابة السلطة التشريعية والتنفيذية المتحكّمة في أمور الذوق؛ فإنّ الناقد وهو يتقلّد سلطته ويمارس حقّه في تقرير نوعية المتع؛ يريد ثني الجمهور عن بعض المتع الأدبية السهلة

---

[61] – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوربية"–د. عماد حاتم– الصفحة: 177-178

[62] – ينظر:"الجمالية عبر العصور"– إتين سوريو– تعريب: د. ميشال عاصي– – الصفحة: 218

[63] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 213

[64] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 212-213

[65] – ينظر: "النقد الكلاسيكي أعلامه وأصوله" – ألبرت تيبوديه – تعريب:د. إبراهيم الكيلاني– الصفحة: 56

[66] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 18

والتافهة؛ ومن ثمّ يدعوهم إلى متع أخرى قد يخالطها بادئ الأمر شيء من العناء والصعوبة؛ لكنها تصبح فيما بعد لذيذة (Exquis)؛ وهو ما ترك بعض المواقف النقدية الأكاديمية لا ترى هذه السلطة خارج الناقد بل في داخله؛ ممزوجة بشخصيته وليست سوى طاقة إشعاع ذوقه.[67]

ولم يعد النقد فنّ تذوق وحسب؛ بل أيضا فنّ تـــثبيت الذوق (Fixer)؛ وبين عمليتي التّحديد (أي فرض الذوق) والتّثبيت (سكونيته)؛ تحوّل النقد إلى سلطة (Autorité)؛ "السلطة التي هي الكلمة الكبرى" والتي اعتقد النقد أنه يصنع من خلالها الذوق الكليّ أو الذوق المطلق.[68]

إنّ النقد الكلاسيكي كان شبيها بما يمكن أن أسميه نقدا وقائيا ضدّ كل ما يحتمل أن يهدّد صحّة الذوق وسلامته؛ ففساد الذوق أن يكون للمرء ذوق خاص به بدلا عن ذوق النقد؛ وأنْ يكون له ذوق حاضر بدلا من ذوق قائم على مأثور الماضي وعلى سلطة الكلام الذي يُتلى على منبر الحقيقة.[69] فلا معنى للفردية في أمور النقد والذوق والملحد من له رأي خاص به؛ ويمكن أن نقول: إنّ النقد الكلاسيكي طوال كلاسيكيّته ظلّ يقود حربا "استباقيّة" على أيّ ملمح تجديدي خارج قيمه الجمالية؛ وهو ما ستطالعنا به – لاحقا – الجمالية الرومانسية.

وفي أواخر العصر الكلاسيكي؛ خَطَتْ النظرية الجمالية خطوات واسعة نلمح فيها روحا مجدِّدة يمكن تسميتها شعورا خارقا بحبّ التطلّع (curiosité)؛ لا التطلّع إلى الماضي كما كان الحال في عصر النهضة؛ بل إلى الحاضر.[70] وهو ما يعدّ ممهادا لثورة الرومانسية القائمة على أسس جمالية جديدة.

ويعدّ الكاتب والفيلسوف الفرنسي ديدرو (Diderot 1784-1713) الحلقة الواسطة بين النظريّات النقدية القديمة والنظريات الجمالية الحديثة؛ وهو ما أشار إليه برونتير في تلخيصه المشهد النقدي بقوله: «وهكذا أصبح النّقد عقيديّا مع بوالو ومجتمعيا مع برّولت (Perrault) جماليا (Esthétique) مع فولتير وديدرو؛ وأخيرا تاريخيا مع لاهارب».[71]

وإذا كانت نظرات فولتير وديدرو الجمالية لا تبتعد كثيرا عن نظرات الكلاسيكيين أو أنّها لا تتخلّى عنها بالكامل؛ فإنّهما توجّها بها نحو التصحيح والتطوير؛ ذلك أنهما وقفا ضدّ الجمود في

---

[67] – ينظر:"النقد الكلاسيكي أعلامه وأصوله" – ألبرت تيبوديه – تعريب:د. إبراهيم الكيلاني– الصفحة: 125

[68] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 123-125

[69] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 69

[70] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 55

[71] – المرجع نفسه– الصفحة: 58-59

الفن؛ وبينما كانت المبادئ الجمالية اليونانية خالدة بالنسبة للكلاسيكيين الجدد؛ فإنّ محاكاتها بصورة عمياء هي من وجهة نظر فولتير أمر خطأ؛ فحياة الفرنسيين في القرن الثامن عشر لم تكن شبيهة بحياة اليونان.[72]

ووضع المنوّرون أسس الفن الديمقراطي الصحيح المبنيّ على التصوير الواقعي للحياة؛ لا ذلك الفن المطلق الخالد؛ وقدّموا بدائل جمالية فأدخلوا في الأدب الفرنسي بطلا جديدا من الشعب (كشخصية المعلم والخادم...)؛ واعترضوا على فنّ الرّوكوكو (Rococo) و وقفوا ضدّ هذا النوع المترَف و السّطحي من الفن.[73]

وتراجعت سلطة الأقدمين القهقرى؛ وعجز معها إطار الأدب الاتّباعي الضيّق عن الاستجابة لنَزْعات إنسان القرن الثامن عشر؛ المُتْرَع بفلسفة التنوير والمتطلّع إلى الآفاق البعيدة؛ وظهر في الكتابات الأدبية والنقدية لهذا القرن؛ جنوح إلى الدّفاع عن العبقرية والدّفاع عن حريتها في التصرف بقواعد النقد والذوق.[74]

أمّا المسرح فمقتوا فيه الوحدات الثلاث واتخذوا منه منبرا لهم؛ وألّفوا في الرواية الفلسفية؛ وكان أكثر ما يشغلهم هو إيصال أفكارهم إلى القارئ بأيّ وسيلة؛ يقول فولتير: «إذا كانت الخرافات ضرورية لنا؛ فلتكن هذه الخرافات رموزا للحقيقة؛ على الأقل إنّني أحبّ الخرافات الفلسفية».[75]

ولعلّ هذا ما يدفعني إلى القول بأنّ الذوق كان يلتحم بالنّقد الأدبي؛ فأصبح – منذ عصر التنوير — يرتبط بالمفاهيم الجمالية؛ فالذوق الأدبي قد أخلى السّاحَ للذوق الجمالي؛ ويعتبر ديدرو فاتحة هذه النّقلة.

إنّ النظرة الجمالية الّتي كان يتمتّع بها ديدرو؛ هي الّتي فتحت للنقد عهدا جديدا؛ فأخرجته من كونه عدّادا لإحصاء العيوب والحسنات؛ وقد أحسن سانت بوف الشهادة لديدرو بهذا الدور حينما قال: «كان ديدرو أوّل من نفخ في هذا النقد الروحَ وإليه يعود الفخر بإدخال نقد الجمالات الخصب إلى فرنسا و إحلالَه محلّ نقد العيوب».[76]

---

[72]– ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"–د. عماد حاتم– الصفحة: 245

[73]– ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 234

[74]– ينظر: "محاضرات في تطور الأدب الأوروبي"– د.حسام الخطيب– الصفحة: 148

[75]– ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"–د. عماد حاتم– الصفحة: 235

[76]– ينظر:"النقد الكلاسيكي أعلامه وأصوله"– ألبرت تيبوديه — تعريب:د. إبراهيم الكيلاني– الصفحة: 91

و من هنا أصبحت موضوعات الذوق تبحث في معنى الجمال وطبيعته وعلاقته بالمتعة؛ والتّفريق بينه وبين المنفعة في عالم المادة وفي وظيفته الجمالية...[77]

ولعلّ هذا ما يبرز الفرق الهائل بين الذوق كما بعثَه المنوِّرون؛ والذوق "المحنَّط" الذي فرضه الكلاسيكيون.

وأجد من المفيد – قبل الانتقال من هذا العنصر – أن أشير إلى أنّه بدءا من فلاسفة التنوير؛ لم يعد الحديث عن الذوق بمعنى تقاليد أدبية؛ وإنما أصبح يشير إلى بنية جمالية فردية حرّة؛ كمقابل للعامّ والثّابت (أو الخالد والأزلي) الكلاسيكيين؛ انطلاقا من إيمان المنوِّرين بالعقل والفكر خاصة في فرنسا؛ فالأفكار هي التيّ تحرِّك التاريخ وهي التيّ تضع المعجزات في وعي البشر ثمّ في الوعي الاجتماعي.[78] ولهذا فإنّ مؤلفاتهم الأدبية (نظريّاتهم الجمالية) امتازت باتجاهها العقلي.[79]

ومع حلول الرّومانسية تكشَّفتْ الجمالية الفنية الجديدة؛ الّتي أصبحت تكمن قبل كل شيء في اختيار الموضوعات وفي المناخ العاطفي والشعوري؛ وفي الارتكاز إلى الطبيعة وقوة الأحاسيس في التعبير؛ كما تكمن في الموقف العامّ من الحياة أكثر من أن تقف على مجرّد وسائل جديدة في حرفية التنفيذ الفني.[80]

و تشرَّب الذوق من جماليات الحياة؛ وتَشوَّفَها الرومانسي بعين الحاضر؛ وفَهِمَ التذوّقَ على أنّه الشّعور بلذّة حاضرة والعيش في الحاضر وإيقاظ اللحظة الحاضرة.[81]

وانعكست روح الحياة على حياة الروح؛ فالعبقريّ الرّومانسي ثائر يتولّى صراعا مكشوفا مع المجتمع؛ بمقدار ما نجده فنّانا غير خاضع للقوانين؛ وعليه من ذلك مسحة الفنان وأمارته؛ وأصبحت فكرة الفنان الخلاّق في كونه سيِّد العالم الذي يبدعه؛ وهو قادر أيضا على هدمه وتقويضه.[82]

ويضع الرومانسيون أولى الفواصل بين أمور الجمال وأمور النّقد؛ فبعد أن كان الجمال عند الكلاسيكيّين ثابتا لا يعدو سوى انعكاس الحقيقة الثابتة في كلّ

---

[77] – ينظر: "النقد الأدبي الحديث"–د. غنيمي هلال– ينظر إلى هذه المباحث من صفحة 291 إلى 360

[78] – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الأدب الأوروبي"–د. عماد حاتم– الصفحة: 232

[79] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 206

[80] – ينظر: "الجمالية عبر العصور"– إتين سوريو– تعريب: د. ميشال عاصي– الصفحة: 239-240

[81] – ينظر " النقد الكلاسيكي أعلامه وأصوله"– ألبرت تيبوديه – تعريب:د. إبراهيم الكيلاني– الصفحة: 65

[82] – ينظر: "الجمالية عبر العصور"– إتين سوريو– تعريب: د. ميشال عاصي– الصفحة: 246-251

العصور- شأنه في ذلك شأن الذوق المتماثل لدى الناس جميعا- أصبح الجمال مع الرومانسيين ينتسب إلى الذوق ويرجع إليه؛ فالذوق في طبيعته فردي؛ وبعد أن كان الجمال موضوعيا و مُطْلَقا أصبح ذاتيا و نسبيّا؛ وبعد أن كان تطبيقا لقواعد تجريدية أصبح مردّه إلى تقاليد تجريبية أساسها الحاسّة النفسيّة الّتي هي منبع ما فينا من مشاعر وعواطف.[83]

وبناء على هذه الإرجاعات؛ حَكَمَتْ النظرية الرومانسية على النّقد المهني التاريخي من حيث أنّه يقيِّم ويصنِّف ويفسِّر ولكنّ تذوّقَه أقلّ بكثير.[84]

لقد نوّه بوشكين بواجب النّقد في الاعتماد على المعارف الجمالية والأدبية التاريخية؛ حينما قال: «النّقد هو علم الكشف عن الجمال والعيوب في مؤلفات الأدب والفنّ؛ وهو علم قائم على المعرفة الكاملة للقواعد الّتي يسترشد بها الفنان أو الكاتب في أعماله؛ وعلى الدّراسة العميقة للنّماذج والعينات»؛ ولكنّه لم يتوقّف عند هذا المفهوم الأكاديمي والدّور النّقدي التقليدي؛ و أضاف جديدا حينما جعل من واجب النّقد أيضا الفهم الدّقيق للعملية الأدبية المعاصرة؛ أو «الملاحظة الفعّالة للظّواهر الرّائعة المعاصرة».[85]

وتلك الملاحظة الفعّالة للظواهر الرّائعة المعاصرة — في رأيي — لا يمكن أن يلتقطها غير ذوق معاصر فعّال يضيء الجمالية الرّاهنة ويستضيء بها.

لقد أصبح علم الجمال في التحامه بالذوق نقدا للنقد؛ لا ذلك النقد المتجلّد واضع الحدود والقوانين؛ وإنما بوصفه "قوّة متحرِّكة" و "جمالية فعّالة" مثلما عبَّر عنه الناقد الكبير بيلنسكي.[86]

ولعلّي أخرج بملاحظة شاملة ممّا تمّ عرضه؛ وهي إمّا أنّ العصر هو الذي يضع الذوق و يشكِّله في أيّما صورة شاء يخرجه؛ أو أنّ الذوق هو الذي يفرض مقاييسه على ذائقة العصر العامّة؛ وهذا حين يأتي بمثابة الثورة في المفاهيم والقيم.

---

[83] – ينظر: "الرومانسية الصوفية (وإبداع القصيدة عند صلاح عبر الصبور)"- د. كريم الوائلي- الموقع: http://www.arabiancreativity.com/waili.htm

[84] – ينظر: "النقد الكلاسيكي أعلامه وأصوله"- ألبرت تيبوديه – تعريب:د. إبراهيم الكيلاني- الصفحة: 65

[85] – ينظر: "النقد الأدبي عنصر فعال في العملية الأدبية"- يوري بوريف- تعريب:د. نزار عيون السود- مجلة المعرفة- العدد: 193- 194 – الصفحة: 140

[86] – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة نفسها.

على أنّ السؤال الذي يحتمل أن يطرح: ما الذي يمكن أن تضيفه تلك الطبقات المتراصّة من الذوق المتشكّلة على امتداد العصور إلى ذوقي كَمَلَكَة فردية حرّة؛ و ما هي نوع الإفادة الّتي يمكن لذائقي أن تقدّمها أو تسهم بها؟

إنّ فهم الجماليات السابقة- من وجهة نظري الخاصّة- ودراسة مراحلها الذوقية؛ لَه أنْ يُسْهِمَ في صفاء ملكتنا الذّوقية ونقاءها؛ وبالمثل فإنّ ملكة الذوق تُسْدي خدمة جليلة تظهر من خلال إضافة أبعاد جديدة إلى التراث؛ وتقويم الأدوار الذوقية الجمالية الماضية من أجل الخروج بذوق خالص يقترب من الوحدة والكمال والعالمية؛ وأصبحت هذه المهمّة - معاصرا- تُوكَلُ إلى الناقد الجادّ الذي يتزوّد بالمعارف الإنسانية ليغوص في أعماق النصّ؛ وهو يختزن في ذهنه خلاصة الفكر العالمي ونتائج التّجارب العالمية على مرّ العصور.[87]

[87] - ينظر: "محاور في النقد"- مداخلة: د. بكري عبد الرحيم- مجلة المنهل- دار المنهل للصّحافة والنّشر- جدّة- المملكة العربية السّعودية- ع: (530)- مج: (57)- فبراير/ مارس 1996- الصفحة: 312

ثانيا- الذّوق في علم الجمال

2/أ- علم الجمال في العصر الحديث:

إنّ ما يمكن تقديمه بإيجاز شديد – في هذا التمهيد – هو أنّنا لا نستطيع أن نتحدّث عن علم الجمال (الغربي) مصطلحا وعلما؛ إلاّ في سياق العصر الحديث.

وإنما الذي يمكن التّلويح به قبل هذه الفترة؛ هو نشوء نظريات جمالية وخاصة على الوجه الذي أداره أفلاطون وأرسطو؛ وحتّ تلك النظريات كما أصّلها أفلاطون وعدّلها أرسطو؛ لم تكن قادرة على الانعتاق من صلبان المحاكاة الذي ظلّ يعلّق عليه كلّ موقف جمالي؛ ثم إنّ هذه النظريات وهي في أشدّ مراحلها احتكاما إلى المحاكاة؛ لم تكن لتسلم من أُلْهُوبِ الغاية الأخلاقية في توجيه النظرية إلى غرضي الإصلاح والتهذيب؛ وهو ما أبقاها تابعة لقيمتي الحق والخير؛ من خلال نشدان الفضيلة والكمال الأخلاقي...

و لم يكتب للأستطيقا عمرا جديدا إلا مع إشراق العصر الحديث؛ واستقلالها موضوعا ومنهجا على يد الفيلسوف الألماني بومجارتن؛ فعمل على تخليصها من مراحلها الجنينيّة ليخرجها إلى مجال المعرفة الاستطيقية بوصفها علم الحساسية.

غير أنّ الاستطيقا وهي تنسلّ من مشيمة الفلسفة اليونانية أو التفكير الجمالي اليوناني؛ كان لزاما عليها أن تتنفّس بمفردها –شيئا فشيئا– من خلال أجهزتها الحيوية؛ ومن ههنا فإنّنا نعدّ الاتجاهين: العقلي والحسي؛ بمنـــزلة الرّئتين من الجسد؛ وعليهما قام علم الجمال الحديث كما أجدني أعرض إليه.

2/ب- الاتجاه العقلي:

يرتبط علم الجمال بالفيلسوف الألماني جوتليب بومجارتن (Alexander. G. Baumgarten (1714-1762) وهو من أتباع الفلسفة الديكارتية؛ وقد وضع علم الجمال باعتباره منطقا ثانيا لدراسة الأفكار الغامضة والمشاعر والوجدان أي القوى الدّنيا المتعلقة بالإدراك الحسي؛ في مقابل المنطق الذي يدرس الأفكار الواضحة المتعلقة بالقوى العليا؛ فسمّى المنطق الذي يدرس الأفكار الغامضة "علم الحساسية" أو علم الجمال وجعله علم المعرفة الحسية؛ وإليه يرجع فضل السّبق في إطلاق لفظ "استطيقا" (Aesthétics) للدّلالة على هذا العلم.[88]

---

[88] – ينظر: "مبادئ في نظرية الشعر والجمال"– أبو عبد الرحمان بن عقيل الظاهري– الموقع: www.adabihail.gov.sa/book02_05.htm

و "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"–د. محمد علي أبو ريان–دار المعرفة الجامعية–الإسكندرية–ط10–1994–الصفحة: 30–31

ويعدّ بوجارتن الحلقة الفارقة من سلسلة الفلاسفة العقليين في نظرتهم للجمال؛ كونه واضع العلم والمنهج معا؛ ولم تكن قبله سوى قوى سفلى يعتورها اللّبس والغموض؛ فديكارت (1650-1596 Descartes) عندما تساءل ما الجمال ؟ أجاب جازما: «هذا ما لن يعرف أحد عنه شيئا، إنّه يتغيّر مع البلدان حقيقة وراء جبال البيرينه ». [89] لأنّنا حينما نسأل ما الجمال ؟ فلن نستطيع تعريفه تعريفا مقنعا؛ لأنّه يتغيّر بتغيّر الأفكار والأفراد والمجتمعات؛ ولن يفيدنا استنادنا إلى مثال للجمال بالذات؛ بقدر استفادتنا من تجربة الأذواق والمواجد الفردية.[90]

وما فعله ديكارت هو الفصل بين الروح والمادة؛ من حيث أنّ الأوّل مبدأ الفكرة والثاني امتداد ذو طابع آلي وتركهما؛ وفي نظريته الجمالية يأخذ الجمال موقع الوسط الحسابي بين قيمتي الحسّ والعقل؛ فالموسيقى –مثلا– تعتمد على حسن السّمع وكذلك تخضع للقواعد العقلية المضبوطة؛ ومن ثمّ فإنه يتعيّن عدم التسليم بمعيار مطلق لقياس ظاهرة الجمال؛ ويعوّل ديكارت على حصول اللذة للجانبين؛ ولابدّ لكي تحدث هذه اللذّة من وجود شعور بالملائمة والارتياح من جانب الحسّ والعقل معا؛ فالجميل يرجع إلى عالمين في وقت واحد: عالم الحواس وعالم الذهن؛ فالشعور بالجمال يرجع إلى المجال الأوسط الذي يشارك فيه العالَمان الحسّي والعقلي معا.[91]

وجاءت عقلية لايبنـــز Leibniz (1716-1646) متجاوزة النسبية الديكارتية؛ فقال بالمونادة الروحية ليقيم جسرا بين الروح والمادة؛ واعتقد أنّ الحساسية هي جزء سفلي من الحياة النفسية؛ في حين أنّ العقل هو الجزء الأعلى وهو واضح وظواهره واضحة متميّزة.[92]

وفي ضوء هذا المذهب الروحي ومدى تميّز المونادات الروحية فيه؛ ابتعد ليبنـــز عن النظرة الديكارتية النسبية في تفسير الجمال؛ وأبان عن فكرة اللاّشعور أو ما وراء الشّعور الظاهر.[93]

و قسّم فولف Christian Wolff (1754-1679) –من بعده– قوة الإدراك إلى قوى عليا وعلومها عقلية ومنهجها المنطق، وقوى دنيا وعلومها حسيّة و لم يحدّد لها المنهج المقابل.[94]

---

[89] – ينظر: "علم الجمال"– دني هويسمان– تعريب: ظافر الحسن– الصفحة: 56

[90] – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"–د. محمد علي أبو ريان– الصفحة: 28

[91] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 28-29

[92] – ينظر: "علم الجمال (قضايا تاريخية ومعاصرة)"–د. وفاء محمد ابراهيم– الصفحة: 56

[93] – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"–د. محمد علي أبو ريان– الصفحة: 30

[94] – ينظر: "علم الجمال (قضايا تاريخية ومعاصرة)"– د.وفاء محمد ابراهيم– الصفحة: 56

وإذ يَحْضُرُ بومجارتن؛ ينتقل الجمال من مجرّد أفكار وتصوّرات تتبع مفاهيم الفلاسفة عن الرّوح والمادة؛ إلى تفكير صرف يستجمع لنفسه الموضوع والمنهج؛ فعلم الجمال هو المرادف لعلم الإدراك الحسي؛ أو نظرية في أدنى أنواع المعرفة؛ أو فنّ التفكير الجميل؛ ويسمّيه أيضا التفكير بالتشابه أي بالصور والمتخيلات؛ أمّا دور العقل في هذا كلّه فمجرّد ناقل أمين لمشاعر القلب؛ وعملُه الجوهري هو استذكار الأشدّ والأضعف لكلّ حالة تجريبية خَلَتْ.[95]

وإذا كان بومجارتن وضع لفظ استطيقا للدلالة على المعرفة الحسية؛ فإنّ الجمال والقبح يتلوّنان بحسب كمال هذه المعرفة أو نقصها؛ فهي مع ذلك موصولة بالتفكير؛ يقول في كتابه "الاستطيقا": «إنّ الاستطيقا هي علم المعرفة الحسية وغاية الاستطيقيا هي كمال هذه المعرفة الحسية وهذا هو الجمال؛ ونقص المعرفة الحسية هو القبح؛ والأشياء القبيحة بهذا المعنى يمكن التفكير فيها بطريقة جميلة؛ وأيضا فإنّ الأشياء الجميلة يمكن التفكير فيها بطريقة قبيحة»؛ فهناك إدراك حسّي وتفكير صرف مهمّته إيضاح ما في المعرفة الحسية من غموض.[96]

2/ب- الاتجاه الحسّي:

ينتسب في أكثره إلى المدرسة الإنكليزية الّتي كان لها دورا كبيرا في تفسير الجمال على يد كلّ من هيوم ولوك وهوجارت وهتشسون وأدموند بيرك؛ وإليها يعود الفضل في ربط الجمال بالإحساس وفي التمييز بين الشعور الخالص بالجمال وبين المنفعة.[97]

ويعتبر كتاب وليام هوجارت William Hoggarth (1697-1764) الصادر عام 1753؛ الدعامة الأولى التي قامت عليها المدرسة الإنجليزية مضمِّنا فيه الأفكار المتضاربة عن الذوق.[98] ولعلّنا نرجع إليه في موضع آخر.

---

[95] – ينظر: "مبادئ في نظرية الشعر والجمال"- أبو عبد الرحمان بن عقيل الظاهري- الموقع: www.adabihail.gov.sa/book02_05.htm

[96] – ينظر: "الأسس الجمالية في النقد العربي"- د.عزّ الدين اسماعيل- الصفحة: 51- 52

[97] – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"- د.محمد علي أبو ريان- الصفحة: 32

[98] – ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 32-33

وما نسجّله بشأن التجريبيين أنهم اهتموا بسيكولوجية الفنّ؛ نظير ما نقع عليه عند هوبز T.Hobes في تعريفه الخيال وأقسامه ومبدأه العام الذي يسير وفقه.[99]

وتابع لوك مهمة تطوير الفكرة؛ إلاّ أنّها لم تستقم إلا مع هيوم الذي تعدّ جهوده امتدادا لجهود سابقيه وترجمة أصيلة للفلسفة الحسية وللنسق السيكولوجي في الدراسات الجمالية؛ في ربطه مفهوم الجمال والقبح باللذة والألم؛ وفي مقالته عن الطبيعة الإنسانية؛ لاحظ أنّ ميل الأفكار نحو الانسجام يكون بسبب التشابه والعلاقة؛ وهو ما سحبه على رؤيته الجمالية فقال: إنّ الجمال هو انتظام الأجزاء وتناسقها إمّا بفعل طبيعته الأصلية أو بفعل التعوّد أو بفعل الرغبة؛ وبشكل يمنح لذّة ورضا نفسيين؛ فاللذّة والألم هما أكثر من مجرّد شاهدين على الجمال والقبح بل هما ماهيّتهما.[100]

ولا نجد اختلافا مع أدموند بيرك (Edmund-Burke1729-1797)؛ شأنه في ذلك شأن دعاة التجريبية الحسية الّتي غطت على تفكير معظم فلاسفة القرن الثامن عشر؛ في اعتدادهم بالأصول الحسية للتجربة الجمالية؛ غير أنّ بيرك رمى إلى محاولة الكشف عن مبادئ محدّدة تحكم الذوق الجمالي؛ فلم عارض هيوم موقف بيرك – كفارق بسيط – و لم يسلّم بإمكانية الوصول إلى معيار خاص للذوق.[101]

ويقسّم بيرك موضوعات التذوق إلى نوعين أحدهما: الرائع (أو الجليل) والثاني الجميل؛ فالأول ينبع من غريزة حفظ البقاء ونشاطه يبدو واضحا في مواقف الخطر والخوف والرّهبة؛ وانتهى به تحليله للرّائع إلى أنّ الشيء الرائع يدخل في مجال الجليل من حيث أنّه يشعرنا بالذهول والتوتّر؛ والشيء الجليل يتميّز بالخصائص نفسها الّتي يتميّز بها ما هو مفزع أو مروِّع أو هائل؛ على عكس ما يتمتع به الشيء الجميل من صفات تصدر عن غريزة الاجتماع الّتي يشكّل الميل أو الحبّ مدارا لها.[102]

وقد تتداخل خصائص الجليل – أحيانا – مع خصائص الجميل محدثة تناقضا في مشاعرنا؛ فلا نلبث أن نشعر تارة بالخوف وتارة أخرى بالعطف والحبّ؛ ومن سمات الشيء الجميل: الضّآلة

---

[99] – يعرف الخيال بوصفه شعور بالتفكّك لصورة متوهّجة أو أبنية خيالية، وهذا هو الخيال السلبي، ويوجد بجانبه الخيال الإيجابي المركّب، يبدع صورة جديدة عن طريق ترتيب وتنظيم الصور القديمة على مبدأ أساسي عام، هو الترابط والتداعي- "علم الجمال (قضايا تاريخية ومعاصرة)"- د. وفاء محمد ابراهيم- الصفحة: 56

[100] – ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 56-57

[101] – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"- د.محمد علي أبو ريان- الصفحة: 36

[102] – ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 36-37

والرقّة؛ والتنوّع المتدرّج بين الأجزاء وعدم اتصال بعضها ببعض على هيئة زوايا؛ ونعومة المظهر والرقة الباعثة على الحبّ والسّرور؛ ومن حيث الألوان: فالهادئة منها والمتّسمة بالوضوح والبريق؛ وفي الأصوات الناعم الرقيق؛ ومن ناحية الملمس تكون الأجسام الصّقيلة أقرب إلى الجمال؛ ناهيك عن الحركة الّتي تمنحها رشاقة ذلك الجسم؛ ومن ثمّ فإنّ اللّمس أهمّ حواسّ إدراك الجمال في فلسفة بيرك؛ أمّا سمات الشيء الجليل فكلّ ما يتعارض مع خصائص الشيء الجميل؛ كالانتقال الحادّ الفجائي بين أجزاء الشيء؛ والضّخامة وقتامة الألوان؛ وخشونة الصّوت وخشونة السطوح وملامس الأشياء...[103]

ولا يرى بيرك التناسب من خصائص الشيء الجميل؛ لأنّ التناسب لا صلة له بالتأثّر الحسّي أو الخيالي؛ فالشيء الجميل يأسِرنا بغضّ النظر عن تناسب أجزائه من الناحية الرياضية؛ وبالمثل فإنّ اكتمال الجسم ولياقته؛ لا مدخل لهما في سمة الجمال بالضرورة؛ وهي دعوة من بيرك إلى التفريق بين الجمال الناشئ من الحبّ؛ وبين عاطفة الإعجاب الّتي نشعر بها نحو بعض الأشياء المكتملة حتى ولو كنّا نبغضها.

فالحبّ هو جوهر الجميل؛ أمّا الإعجاب فيحصل بالعقل نحو التناسب واللياقة والكمال ويمدّنا بمثال الفضيلة؛ فالفضيلة من الأشياء والموضوعات الّتي قد تُعجبنا من الناحية العقلية؛ ولكننا لا نتأثّر بها لأنها من قَبيل المثل العقلية؛ ومن ثمّ فإنّه ليس شرطا أن تكون المثل العقلية جميلة.[104]

ويَعْرِفُ الجمالُ مفهومَه — عند بيرك — من المَعين الحسّي؛ ذلك أنّ الجميل هو ما يؤثّر على احساساتنا ويحرّكها؛ وفي هذا التقريب بين الجمال والتأثر الحسّي ما يحيل الجمالية على الحسية والعاطفية؛ فالجمال موضوع يدرك حسيّا؛ والكمال ما يدرك موضوعُه عقلا.

وإذا كانت بحوث فلاسفة الجمال قد فتحت عهدا جديدا من تاريخ علم الجمال؛ فإنّ الذي غطّى بفلسفته على البحوث الجمالية قاطبة؛ هو الفيلسوف الألماني كانط؛ وقد استعمل في كتابه نقد ملكة الحكم؛ لفظ استطيقا وقصد به دراسة الأحكام التقديرية؛ غير أنّ لهذا الجانب قسم خاص من دراستنا في ضوء نظريته عن الذوق.

ويميّز كانط بين الجميل والجليل بكون الجميل يتراءى في صورة ذات أبعاد وحدود؛ أي في صورة متناهية تقع في حدود قدرة عقلنا على إدراكها؛ أمّا إذا تجاوز الشيء حدود المعقول وتجاوز

---

[103] – "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"–د. محمد علي أبو ريان– الصفحة: 38-39

[104] –ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 38

إدراكنا العقلي؛ فإنّه لا يلبث أن ينتقل إلى مجال اللامتناهي؛ مولّدا في نفوسنا شعورا من نوع آخر ويسميه كانط الجلال؛ وعندها نصف الموضوع بأنه جليل.[105]

وبين الطبيعة والعقل يصنع كانط الفرق بين الجمال والجلال؛ فالجمال موضوع غبطة متواجد في الطبيعة متّسم بالظهور ومستقل عن الذّات؛ بينما الجليل يقتصر تحديده على المضمرات العقلية وهو متستر؛ ومن ثمّ فإنه إذا كان الجمال يتواجد في الطبيعة؛ فإنّ ما هو جليل لا يمكن أن يتجسّد في أي شيء محسوس لأنه لا يوجد إلاّ في نطاق فكرنا فحسب؛ ويميّز شكلين من أشكال الجلال وهما:

الرياضيات الاعتدالية والدينامية؛ و قد أرجعَ الفنون الجميلة إلى العبقرية الّتي أبدعتها.[106]

وإذا كان بيرك يستبعد التناسب وأجزائه من سمات الجميل؛ فإنّ كانط يُلحق الانسجام والاتّساق أو النّظام بالجميل؛ ويرى فيها الصّفات الّتي ينطوي عليها الشيء الجميل ويتم على أساسها تقديرنا له و إعجابنا به؛ وهي وحدات الجمال الّتي تنتشر في الطبيعة؛ أمّا في مجال اللاّمتناهي فإنّ إعجابنا إنما يرجع إلى الشعور بالجلال أي بالروعة والعظمة.[107]

ويَفْضُلُ بنا أن نشير إلى أنّ موقف كانط لا هو بالحسّي ولا هو بالعقلي؛ وذلك لقوله بتكوين قدرة ثالثة هي مصدر التأمل والشعور؛ ألا وهي الجانب الروحي المستقلّ عن الممتع والمفيد والخيِّر من جهة؛ وعن الحقيقة من جهة أخرى؛ لذا فإنه عرّف الجميلَ بأنّه ما يمتّع دون غاية ليردّ على الحسيّين؛ وبأنه ما يمتّع دون مفهومات ليردّ على العقليّين؛ مع تشديده على ضرورة التأليف المتناغم بين نشاط الحسّ و المقولات الذّهنية.[108]

ولعلّنا نرجع إلى فلسفته الجمالية بأوفر نصيب في معرض حديثنا عن نظريته في الذوق الجمالي.

ولا يمكن للباحث أن يستكمل حلقات الدورة الجمالية دون أن يعرض لفلسفة شيللر تفصيلا أو سِرَاعا.

---

105 – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"–د. محمد علي أبو ريان– الصفحة: 40

106 – ينظر: "علم الجمال"–دني هوسمان– تعريب:د. ظافر الحسن– الصفحة: 61

107 – ينظر المرجع نفسه– الصفحة نفسها.

108 – ينظر المرجع نفسه– الصفحة نفسها.

و يكفينا من فلسفته أن نتوقف عند القواعد الّتي وضعها كأساس لتناول الجمال مختصرين منهجه الجمالي في:

أ – قاعد الاستبطان: وهي أن يستمدّ الفرد أفكاره عن الجمال من ذاته؛ فالذّات هي المصدر الذي يستقي منه الإحساس بالجمال وهي مصدر الحكم الجمالي؛ و شرطه في هذا أن تكون الذات قادرة على أن تنوب عن الجنس البشري كلّه.

ب – القاعدة الثانية هي القاعدة الترنسندنتالية: يرى أنّه يتعين علينا أن نستمد الجمال من مصدر عالي سابق عن كلّ تجربة أو خبرة معاشة؛ وفي هذا المنهج نسعى إلى اكتشاف المطلق والدائم وراء الظواهر الفردية المتغيرة؛ وهذا ما يسمّى بالتعميم؛ أمّا التجريد في –نظره– فهو استبعاد العوائق العارضة والامساك بالشروط الّتي لا غنى عنها لوجود الموجودات البشرية.[109]

ويميز شيللر بين نوعين من الجمال: الجمال بالخبرة ولا يعتبره نوعا من الجمال الحقيقي؛ أمّا الجمال الحقّ فهو الذي يتبدّى لنا بالفكر؛ حيث يتحقّق التوازن الكليّ للملكات ويكون ذلك في صورة مَلَكة اللّعب.[110] دونما استغناء عن الحسّ أو المادة مقابل العقل أو الصورة؛ وبهذا المعنى يأخذ الجمال مفهوما تركيبيا؛ وينتقد اعتماد الحسيّين على الحسّ فقط؛ ممّا أعجزهم عن الوصول إلى المفهوم إلى الحقيقي للجمال؛ وبالمثل انتقد العقليّين في إخضاعهم الجمال للتحليل العقلي الذي يُجَزِّئه و يُفْقِده كُلِّيَته؛ وتتحوّل طبيعته اللاّمتناهية إلى التقيّد بقوانين عقلية منطقية؛ بينما الجمال يقوم على التركيب والتأليف بين المظهر والمضمون؛ وبذلك تنتفي وحدة الجمال الكليّة من أيّ مفهوم للجمال.[111]

ونظرية شيللر الجمالية التركيبية: حسيّة – عقلية؛ لا ينفكّ عنصراها؛ كعنصري الأوكسجين والهيدروجين في تركيبة الماء؛ وتوصف فلسفته بكونها جاءت مزيجا من الخيال الشعري والاستدلال المنطقي؛ محافظة على التوازن بين الحس والعقل؛ مشدودا فيها الفن والخيال إلى المنطق وموضوعية الحق.[112]

---

[109] – "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"–د. محمد علي أبو ريان– الصفحة: 40– 41

[110] – المرجع نفسه– الصفحة: 41-42

[111] – المرجع نفسه– الصفحة: 42-43

[112] – ينظر: – المرجع نفسه – الصفحة: 43-44

وإذا كان شيللر أفاد من فلسفته كانط؛ فإنّه بدوره ترك أثرا عميقا في لاحقيه مثل هيغل ونيتشه ودلتاي وكاسيرر وماركس وغيرهم...[113]

ولعلّنا ننفرد ههنا بفيلسوف نافذ البصيرة عميق البحث ذوّاقة للجمال؛ ألا وهو الفيلسوف الألماني هيغل الذي أهدى ساحة الدراسات الفنية والجمالية مجلّدا ضخما وثريّا؛ من أجوَد ما كُتِبَ عن التاريخ العالمي للفن.

يرى هيغل أنّ الحقيقة الوحيدة الملائمة لفكرة الجمال هو مجال الفن؛ لذا فإنه قصر علم الجمال على دراسة الفن الجميل.[114]

ويتوسع هيغل في فلسفته عن الفن فيعرفه على أنّه المثالي كمحسوس؛ أو هو الفكرة المتكشّفة كروح وعقل في ثوب حسّي؛ مع إلحاحه على أن يظل الحسّ قادرا على إعطاء محتوى مثالي ومن ثمّ تتأسّس كينونة العمل الفنيّ بوصفه وحدة مثالية هو صورة للحرية؛ لأنه نتاج الفاعلية الذاتية الحرة؛ نتاج الروح في تكشفه عن العقلانية.

ومن هذه الإشارة وقّع هيغل على البعد التاريخي للفن والجمال؛ ذلك أن انصهار الفكرة بخارجيتها أو بثوبها الحسي في جملة حرّة هو شيء تاريخي أو هو يتحقّق تاريخيا؛ وتأمُّل الفن هو تأمُّل الإنشاء التاريخي نفسه وكشف عن حركة التحقّق الوجودي كافة؛ فالفنون الجميلة هي الروح المحدِّدة للشعب؛ ومن هنا ارتباطها بوعي الحرية في التاريخ وكذا بصيرورة الإنسان تاريخيا.[115]

ويُبْعِد هيغل — في فلسفته — بين الفنّ والنّفع وأشكال الرّغبة؛ ذلك أنّ مهمّة الفن هي الكشف وليس النّفع أو المصلحة؛ وغايته هي الجمال وليس محاكاة الطبيعة لذلك فهو يقول: «إنّ القضية في الفن ليست مجرّد لعب مفيد أو سار؛ بل قضية تحرير الروح من محتوى التناهي وصُوَرِه؛ إنها قضية حضور المطلق في المحسوس وفي الواقع؛ قضية تفتّح الحقيقة الّتي لا يستنفذ التاريخ الطبيعي ماهيّتها؛ وإنّما تنحلّ في التاريخ الكلي».[116]

---

113 – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"– د.محمد علي أبو ريان– الصفحة: 43

114– ينظر: "جماليات كانط وهيغل"–د. مجاهد عبد المنعم مجاهد– مجلة المعرفة– العدد: 193– 194 – الصفحة: 171

115 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 172-173

116 – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 172-173

وإذا كان هيغل يبطل الفنّ من غرض النّفع ومن مجرّد التّناهي؛ فلأنّه يميّز أهمية الفن عن تملّك الرغبة ليُديمَ موضوعَه حرًّا مستقلاً؛ في حين أنّ الرّغبة تدمّره لصالحها؛ ولذلك أفاض على الحسيّ محتوى مثالي؛ حتى يبقى ذلك المحتوى ثمرة التصوّر الإنساني ونشاطه الروحي؛ وليس مجرّد تحقيق للواقع المباشر.[117]

وفي تحليله للجميل والجليل؛ يجعل هيغل الجليل هو التعبير أو التمثيل المتوازن بطرفيْه الفكري والحسّي؛ حيث المطلق يجد تعبيره الكامل في تجسيد حسّي؛ وعلى هذا النّحو يلتقي فيه الطّرفان الفكري والحسّي في انسجام واتّفاق كامليْن.

والجليل هو محاولة التّعبير عن اللاّمتناهي؛ دون أن نكون قادرين على العثور على وسيط حسيّ كاف للتعبير عنه؛ ولذلك هو يحطّم كل صورة نحاول أن نضعه فيها.[118]

وفلسفة هيغل الجمالية لها من العمق والاتّساع؛ ما تشمل به الفنّ والإنسان والدّين والتّاريخ بأكمله ممّا يتعذّر الإلمام بشرحه وتفصيله؛ مكتفين برقعة صغيرة كالّتي عملنا على إيضاحها.

و على اختلاف مواقف الجماليّين المعاصرين في تفسيرهم لظاهرة الجمال؛ إلاّ أنّها تنحصر – إجمالا – في اتجاهين كبيرين:

أ – اتجاه نظري ميتافيزيقي:

ويمثّله كلّ من فكتور كوزان ولامنيه (Lamenais) وغبريل ساي (G.Say) وايتين سوريو (Etienne Souriau)؛ وجون رسكن (J.Ruskin)؛ وبندتو كروتشيه (B-croce)؛ وأصحاب هذه المدرسة على اختلاف منازعهم الفلسفية؛ يستندون إلى أفكار تأمّلية مُسْبَقَة متعالية عن التّجربة الحسيّة في تفسيرهم للجمال الموضوعي؛ ويجعلون للجمال مصدرا يعلو عن الواقع الحسيّ ويتجاوزه.

ب – اتجاه تجريبي:

ويمثّله كلّ من غوستاف تيودور فخنر(G.T.Fechner 1801-1886)؛ مستخدما الاستقراء في الكشف عن الجمال الموضوعي في الواقع المحسوس؛ لكي يتوصّل إلى تعيين وحدات الجمال المحسوس؛ ثمّ جاء أتباع مدرسة فخنر وربطوا بين علم الجمال والبيولوجيا؛ ونظفر على تيار علم الجمال الفيزيولوجي عند كرانت ألن (Crant-Allen)؛ وعلم الجمال النفسي عند فوندنت

---

[117] – ينظر: "جماليات كانط وهيغل"– د.مجاهد عبد المنعم مجاهد– مجلة المعرفة– العدد: 193– 194 – الصفحة: 173

[118] – ينظر: المرجع نفسه– هامش رقم: 22– الصفحة: 182

(Wundt)؛ والنظرية الجمالية الاجتماعية عند هربرت سبنسر (Herbert-Spncer)؛ وقد حاول إيبوليت تين (Hyppolyte.taine -1828-1893) - في القرون الماضية - تأسيس علم جمال تاريخي؛ بتحديد الخصائص الموضوعية الثّابتة لظاهرات الجمال والكشف عن قوانينها؛ فقال بالبيئة والزمان والجنس.

وقد قام شارل لالو (charles-Lalo) بمحاولة وضع نظرية تفسِّر ظواهر المجتمع الجمالية وتطورها من خلال التاريخ...[119]

وليس هذا العرض الشّامل والمختصَر لعلم الجمال واتجاهاته الرئيسية ومناهجه؛ إلاّ سياق يتمّ فيه نقل الذوق إلى مجاله الحيوي الجديد؛ وهو المجال الاستطيقي.

[119] - ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"-د. محمد علي أبو ريان- الصفحة: 56-58

ثالثا- الخبرة الجمالية و تكوين الذّوق:

لقد قيل: إنّ الهدف من نظرية الفنون الجميلة و علوم الجمال؛ " تكوين الذوق".[120]

لكنّ العقبات الّتي باتت تعترض سبيل هذا المشروع أكبر من أن تحصى؛ خاصّة إذا كان البعض مافتئ يحسبه مجالا منفرجا على نشاط الأحاسيس و الأهواء و الرّغبات؛ دونما رجوع إلى أسس و قواعد تقييم دقيقين؛ ممّا ترك باب الذّاتية و العموم و اللاّتخصّص مشرعا.[121]

و من ثمّ عمل المهتمّون بالفنّ؛ على إيضاح الحدود الفارقة بين ما هو جمالي و غير جمالي؛ ما هو ذاتي و موضوعي؛ و ما هو عامّ و خاصّ؛ و ما ينتسب إلى العمل الفنّي و ما لا يمتّ إليه بصلة...وهو ما استلزم منهم البحث في دائرة الخبرة الجمالية و دور المتأمّل في تكوينها؛ و الاهتمام بتربية الذوق ممّا له وقع على استجابتنا نحو الموضوع الجمالي؛ ومن ثمّ موضوعية أحكامنا في تقدير القيمة الجمالية بوجه لا مكان فيه للتّشويش و الفوضى.[122]

و نعني بالخبرة الجمالية موقف الإنسان عند تذوّقه العمل الفنّي أو إبداعه أو نقده له؛ فيما يغلب التأمّل على المتذوّق؛ و تتميّز هذه الخبرة الجمالية بموقف خاصّ عنها في خبراتنا الاعتيادية؛ وفي حين ننظر إلى الأشياء -عادة- نظرة لا تخلو من غرض معيّن؛ فإنّ الموقف الجمالي هو موقف منــزّه عن الغرض؛ فموقفنا من الجميل مثلا؛ ليس موقف المنتفع و لا يقوم على أساس أنّه شيء لذيذ أو خيّر؛ بل على أساس أنّه يعجبنا على نحو منــزّه؛ و لذلك فنحن نتّجه إلى الشّيء مباشرة و لا نتّجه إلى البحث عن أشياء متعلّقة به.[123]

و يربط بعض الفلاسفة الخبرة الجمالية بخبرة الحياة اليوميّة؛ فيما يفصل آخرون بينهما؛ ومن الّذين رحّبوا بمثل هذه العلاقة؛ نلفي النّاقد الإنجليزي "ريشاردز" الّذي ذهب إلى القول إنّ الخبرة الجمالية لا تختلف عن أيّ خبرة أخرى في حياتنا اليومية؛ فالفرق برأيه بين مقطوعة الشّعر وما ليس بشعر لا يزيد عن الفرق بين الكتابة و تدخين الغليون؛ غير أنّها تبدو أكثر نظاما و أدقّ تركيــبا من غيرها؛ فالتّجربة الجمالية -بهذا المعنى- لا تتّسم بالفرادة الّتي تجعلها تقوم على عنصر

---

120 -" المدخل إلى علم الجمال(فكرة الجمال)"- هيغل- تعريب:د. جورج طرابيشي- الصّفحة: 74

121 - ينظر: "التذوّق الفني و دور الفنّان والمستمتع"-د. حمدي خميس-دار النّدوة الجديدة-بيروت/لبنان- الصّفحة: 07

122 - أغلب المؤلّفات الجمالية تشترك في تناول هذه العناصر باعتبارها مفردات تتألّف منها الجملة الإستطيقية.

123 - ينظر: "مقدّمة في علم الفنّ والجمال"-د. كامل محمد محمد عويضة- الصّفحة:99-100

خاصّ ها؛ و إنّما كلّ ما تتميّز به هو تآلف العناصر الّتي تتركّب منها بواسطة الجمال الّذي يحوّل فوضى الدّوافع المنفصلة إلى استجابة منظّمة؛ فالخبرة الجمالية يتلخّص معناها في قدرتها على التّنسيق بين الدّوافع المتصارعة عند الإنسان؛ ممّا يولّد في النّهاية لذّة و توازنا يحدثان النّشوة الجمالية.[124]

ولا يكاد "جون ديوي" يفارق هذه النّظرة؛ فأيّما خبرة هي تفاعل يتمّ بين الكائن الحيّ و البيئة غايته إشباع حاجاته؛ وحيثما ارتبطت الخبرة بسياق يصل بين ذكريات الماضي و توقّعات المستقبل؛ كانت ناجحة؛ بل كانت الخبرة في معناها الأتمّ.

و الخبرة الجمالية عند هذا الفيلسوف الأمريكي؛ إنّما تستخرج من ثنايا الحياة العادية على نحو ما نستخرج الأصباغ من القطران أو الرّوائح من البترول؛ و يؤكّد على كون الفارق المميّز للخبرة الجمالية عنها في الحياة العمليّة؛ هو أنّنا في الخبرة الفنيّة نعيد تنظيم المادّة تنظيما يحقّق لذلك العمل الفنّي في النّهاية رضا و لذّة جمالية؛ في حين أنّ كثيرا من خبراتنا العادية ينقصها الطّابع الجمالي؛ لأنّ أحداث الحياة العمليّة ليست مرتّبة ترتيبا متآلفا -على نحو ما نقف عليه في أجزاء الخبرة الجمالية- و لأنّ التشتّت و الآلية من أعدى أعداء الطّابع الجمالي للخبرة.[125]

و على الرّضوة الأخرى يقف الفيلسوف الإسباني "أورتيجا دي جاسيت" ملخّصا آراء المدافعين عن استقلال الخبرة الفنية عن الحياة الواقعة؛ ذلك أنّ لها طابعا خاصّا يجعلها ذات نوعيّة مختلفة عن كلّ خبرات الحياة العمليّة؛ فكان أنْ نادى بتجريد الفنّ من العنصر الإنساني؛ و ذلك يتطلّب منّا توجيها معيّنا للنّظر و يستلزم ضبط أدوات إبصارنا؛ فنحن عادة نميل إلى أن نخترق زجاج النّافذة ببصرنا لكي نقع على الزّهور والأشجار؛ ولكن إذا وجّهنا رؤيتنا وجهة أخرى بالنّظر إلى الزّجاج نفسه أو النّافذة؛ فعندها تتلاشى الحديقة والزّهور ولا يبقى منها سوى بقع لونيّة؛ أي أنّ رؤية الحديقة تلغي رؤية النّافذة و رؤية النّافذة تلغي رؤية الحديقة؛ و كلّ من الرّؤيتين يتطلّب منّا توجيها معيّنا للنّظر؛ و على هذ المنوال يمكننا أن نسوق لوحة تيتان "شارل الخامس" فهو في اللّوحة شيء آخر غير شخصيّة شارل الخامس؛ بيد أنّ أغلبيّة النّاس تميل إلى استخراج العناصر المعتادة في الحياة اليوميّة؛ و ترجمة العمل الفنّي إلى لغة الحياة اليوميّة؛ ممّا يضلّل النّظرة الحديثة إلى الفنّ.[126]

---

124 - ينظر: "مقدّمة في علم الفنّ والجمال"-د. كامل محمد محمد عويضة- الصّفحة: 101

125 - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 102

126 - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 103-104

و يتواشج رأي النّاقد الإنجليزي "كليف بل" مع هذا الموقف؛ فالرّؤية الفنيّة هي الرّؤية الّتي ترى في العمل الفنّي عناصر و تنظيما لا يراه عامّة النّاس؛ و هي رؤية تختلف عن الرّؤية العمليّة؛ ناهيك عن كون الفنّ يتسامى عن نشاط الحياة العادية و شواغلها:

«إنّنا لكي نتذوّق عملا فنّيّا لا نحتاج لإحضار أيّ شيء معنا من الحياة؛ ولا نستحضر أفكارا خاصّة بأحداثها ولا انفعالات خاصّة بها؛ لأنّ الفنّ ينقلنا من عالم النّشاط العادي إلى عالم التّسامي الإستطيقي؛ فنظلّ بمنأى عن شواغل الحياة.».[127]

وسواء اختلفت الخبرة الجمالية عن خبرة الحياة اليومية في الكمّ كما ثقفناها عند ريشاردز و ديوي؛ أو في النّوع نظير ما نألفه عند أورتيجا جاسيت و كليف بل وغيرهما من المنافحين عن فرادتها؛ فإنّـــها –في كلتا الحالتين- لها طابعها الخاصّ الّذي يجعل منها موضوعا مستقلاّ عن سائر خبرات الحيـــاة.[128]

و إلى جانب هذه المسألة؛ يناقَش في الخبرة الجمالية علاقتها بطبيعة اللذّة؛ ذلك أنّنا عندما نكون بصدد اللذّة الجمالية فإنّنا نكتسب شعورا أو وهما بأنّنا أحرار من أجسادنا؛ أمّا اللذّات الأخرى فلا تكسبنا هذا الوهم؛ لأنّ اللذّة الجمالية ليست مركّزة في عضو معيّن من أعضاء البدن على نحو ما تكون لذّة الطّعام و الشّراب مركّزة في اللّسان؛ فضلا عن كونها لذّة مفارقة لغرض تملّك الموضوع؛ وما يتوّجها أنّـــها لا تنفصل عن عمليّة الإدراك؛ فهي لذّة إدراكيّة في الأســـاس؛ و هي لذّة إن كانت حالّة في الإنسان إلاّ أنّها توجّه إدراكنا إلى شيء خارجي؛ بحيث نتوهّم بأنّ هذه اللذّة هي صفة في الأشياء الخارجيّة؛ ومن ثمّ يصبح تعريف الجمال –استنادا إلى المواقف اللذّوية- بأنّه لذّة تحوّلت إلى موضوع؛ أي أنّها أصبحت لذّة موضوعيّة.[129]

و إذا كان لحاسّتي البصر و السّمع قيمة تفوق سائر الحواسّ الأخرى؛ لأنّها أكثر قدرة على فهم الأشكال المجرّدة و أكثرها قدرة على الكشف عن طبيعة العالم الخارجي؛ إذا قورنت بالحواسّ الأخرى ذات الاتّصال بمحسوساتها كالشمّ و اللّمس و الذّوق؛ و الأقرب إلى إثارة الوظائف العضويّة؛ فإنّ بعض العلماء المتأثّرين بعلم الحياة؛ لم يَسُئْهُمْ القول بأهميّة هذه الحواسّ

---

127 - "مقدّمة في علم الفنّ والجمال"- د.كامل محمد محمد عويضة- الصّفحة: 105

128 – ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة- نفسها

129 – ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 123-124

السّفلى في الخبرة الجمالية؛ فالإحساس الجمالي نظير ما يراه "داروين" مثلا؛ يعتمد على الإغراء الجنسي عند الطّيور؛ فهو عامل من عوامل الإغراء الجنسي عند الحيوان عامّة.[130]

ومن هذا الاعتداد بالجوانب الحسيّة؛ ربط "فرويد" بين الجمال و الجنس ذلك أنّ: «فكرة الجمال تغرس جذورها في الإثارة الجنسيّة؛ و أنّ الانفعال الجمالي يتوزّع من تلك الإدراكات الجنسيّة.»؛ غير أنّ الكثير من الدّارسين و علماء الجمال؛ يرون أنّه لا ينبغي أن يكون الإحساس بالجمال ثمرة لحاجة عضويّة؛ بل يجب على الفنّان في كلّ ما يتمثّله أن يرفع راية الجمال؛ و يعطي لكلّ شيء يتلذّذ به؛ الطّابع المقدّس للجمال الصّحيح.[131]

وإلى جانب هذه المواقف؛ فقد وضّح "كارل جروز" نظريّة "ليبس" الجمالية (theodor lipps 1851-1941)؛ القائلة بتقمّص حركة أجسامنا للأشكال المعماريّة؛ فهناك إحساسات عضليّة لحركة أجسامنا تحدث في باطننا؛ عندما ندرك الأشكال الخارجيّة؛ وهو ما سمّاه بالمحاكاة الدّاخليّة؛ وقد نقّح "جروز" هذه النّظرية حين ألفت إلى أنّ مصدر هذه الإحساسات هو ما يجري في باطننا بلا وعي منّا –في أغلب الأحيان– لأنّنا عندما نحوّل وعينا أو انتباهنا إلى هذه الإحساسات؛ فإنّنا نكفّ –عندئذ– عن إدراكها جماليّا.

وإذا كان البعض يرى أنّ الحواسّ –جميعها– تتساوى في إحداث الخبرة الجمالية؛ فإنّه من الصّعب أن نقول بوجود موقف جمالي يعتمد على نشاط الحواسّ الدّنيا؛ لأنّ وعينا بنشاط هذه الحواسّ يلغي الجانب الجمالي؛ و يؤكّد الجانب الفيزيولوجي منها.[132]

و إذا كانت الخبرة لا توصف بالجمالية إلاّ إذا كانت خبرة مكتملة؛ و مهارة من نوع خاصّ؛ فإنّها تتطلّب من مرتاديها صقلا و تدرّبا و توجّها خاصّا؛ و انتباها معيّنا يحدّد أسلوب الرّؤية؛ وهو ما تحيلنا إليه إدراكاتنا الجمالية.

---

130 – ينظر: "مقدّمة في علم الفنّ والجمال"–د. كامل محمد محمد عويضة– الصّفحة: 111-112

131 – ينظر: "بذور الاتّجاه الجمالي في النّقد العربي القديم"–د. رمضان كريب–دار الغرب للنّشر والتّوزيع–[د.ط]–[د.ت]–الصّفحة: 23-24

132 – ينظر: "مقدّمة في علم الفنّ والجمال"–د. كامل محمد محمد عويضة– الصّفحة: 113

1/3- النظرية الذّاتية

3/أ- الإدراك الجمالي في النّظرية الذّاتية:

تعمد النظرية الذّاتية في الإدراك الجمالي؛ إلى المراهنة على دور الذّات في تكوين الوعي الجمالي؛ و في العمل على إدراك الموضوع جماليّا؛ فإذا لم يكن هناك شخص يتأمّل؛ و ذات تتذوّق؛ فيحسن بنا ألاّ نتحدّث عن الأفضل و الأسوأ؛ لأنّ الأمر سيصبح سيّان.[133]

و إذا كان دور التأمّل مبرّزا في صنع الخبرة الجمالية و تكوين الذّوق؛ فإنّ من أشهر نظريّات الاستطيقا المعاصرة الّتي حملت لوائه؛ نظفر بنظريّات دوكاس (ducasse) و بولّو (bullough) و فراي (fry) و كليف بل (c.bell)؛ الّتي ترى في التذوّق الجمالي نوعا من أنواع التأمّل و المشاركة و الانفعال؛ من خلال إشراك الذات في تلك الأدوار الجمالية؛ بوصفها حالّة في الحضرة الاستطيقية.

و ما يبدأ به دوكاس هو تطويق المشكلة في سؤال استطيقي؛ ما هو الموقف الصّحيح السّليم؛ الذي يجب اتّخاذه نحو الموضوع الفنّي؟ و الجواب – في رأيه – لا يكون إلاّ بمعرفة طبيعة العمل الفنّي نفسه؛ الّذي يجسّد الانفعالات في وسيط مادّي و محسوس؛ و من ثمّ يأخذ موقف التأمّل الطريقة المثلى لتفهّمه.[134]

و في التأمل الجمالي الذي يعني؛ رؤية الأشياء من وجهة نظر استطيقية؛ يتفتّح المرء تماما لاستقبال الشعور؛ و عندما نكتسب الشعور؛ نتذوّق الموضوع الجمالي؛ لأنّه حين لا يتأثّر النّاس بما هو جميل فإنّهم ينكرون أن يكون الإدراك الجمالي قد وصل إلى الاكتمال أو النجاح؛[135] و هو ما يعني بناء الخبرة الجمالية عن الموضوع مضافا إليها تجربة المتأمّل الانفعالية عنه.

و يصف دوكاس العمل الفنّي بأنّه "إخراج المرء لمشاعره إلى حيّز الموضوعية؛ بطريقة واعية فيها نقد و توجيه" فالانفعال جزء لا يتجزّأ من تركيب حسّي معيّن؛ هو مركّب مميّز للوسيط الفنّي.[136]

---

133 – ينظر: "النّقد الفنّي- دراسة جمالية وفلسفية"- جيروم ستولينتز- تعريب:د. فؤاد زكريّا- الصّفحة: 589

134 – ينظر: "مقدّمة في علم الفنّ والجمال"-د. كامل محمد محمد عويضة- الصّفحة: 125

135 – ينظر: "الإبداع الفنّي وتذوّق الفنون الجميلة"-د. علي عبد المعطي محمد- الصّفحة: 361

136 – ينظر: "النّقد الفنّي- دراسة جمالية وفلسفية"- جيروم ستولينتز- تعريب:د. فؤاد زكريّا- الصّفحة: 249-250

و لقد استطاع الانفعاليّون أن يدركوا ذلك نظرا إلى اقتناعهم بأنّ القوّة الدّافعة إلى الخلق لدى الفنّان هي انفعال معيّن يشعر به؛ و بأنّ هذا الانفعال يمكن أن يثيره أيّ موقف؛ و من ثمّ فإنّ العمل الفنّي تعبير عن انفعال الفنّان؛ كما أنّ المدرك يشارك في هذا الانفعال عن طريق تأمّل العمل...[137]

و إذا كان "دوكاس" يصف الموقف الجمالي بأنّه "الاستمتاع أو الرّؤية عن طريق قدرتنا على الشّعور"؛ فإنّ كثيرا من النّاس يدركون أنّهم إذا لم يتأثّروا؛ أنكروا أن يكون الإدراك الجمالي قد وصل إلى الاكتمال أو بلغ حدّ النّجاح؛ وبإضافة التفتّح الانفعالي إلى التنـــزّه عن الغرض يعيّز "دوكاس" الموقف الجمالي بوضوح؛ ذلك أنّ إدراك الانفعالات و الاهتمام بالدّلالة الشّعوريّة أو الانفعالية؛ هي الّتي تميّز الإدراك الجمالي عن الإدراكات الأخرى و تميّز التّجربة الفنيّة عن تجربة الرّياضي مثلا...[138]

أمّا "إدوارد بولو"؛ فهو صاحب مفهوم المسافة النفسية؛ و تقوم مقولته على موقف المتذوّق في التأمّل؛ حيث يخرج العمل الفنّي موضوعا مجرّدا من الغرض أو النفع العملي و الشهوة؛ و خلاصة نقيّة و مصفّاة من المشاعر الخاصّة و أغراض المتذوّق و حاجاته العملية؛ و حين يلبّي جملة الشروط الّتي تفرض عليه أن يقتصر على النّظر إلى الشيء بطريقة موضوعية؛ فإنه على هذا النحو يحقّق المسافة النفسية بينه و بين موضوعه؛ وذلك بإبقاء الانفعالات في وضعيّة مستقلّة عن الموضوع؛ فلا يلغيها و لا يضخّم الموضوع بها. فالمشاهد لمسرحيّة عطيل؛ قد يتعاطف مع البطل إلى حدّ أن يتصوّر نفسه في موقف عطيل؛ غير أنّ شعوره الخاصّ سوف يصرفه عن تذوّق المسرحيّة نتيجة تلاشي المسافة الواجب توفّرها لتحقيق التذوّق؛ فالتّعاطف و الانفعال لا ينبغي أن يتعارضا مع المسافة؛ و بالمثل إذا شاهدنا منظرا حزينا يكون الحزن؛ سمة المنظر و ليس حزننا الخاصّ منكبّا عليه؛ و على هذا النّحو دائما نحافظ على مبدأ المسافة النّفسية بيننا وبين الموضوع؛ دونما إقصاء لتعاطفنا معه و من غير طغيان انفعالاتنا؛ من أجل ضمان سيّاق متّزن تنمو فيه تجربتنا الجمالية.[139]

---

137 - ينظر: "النّقد الفنّي- دراسة جمالية وفلسفية"- جيروم ستولينتز- تعريب: د.فؤاد زكريّا- الصّفحة: 247

138 - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 270

139 - ينظر: "مقدّمة في علم الفنّ والجمال"-د. كامل محمد محمد عويضة- الصّفحة: 125-126

غير أنّ القول بالمسافة النفسيّة لا يعني إحالة الموضوع الجمالي على الحياد التّام؛ فلا بدّ أن توجد علاقة خاصّة تبديها الذّات في استجابتها من خلال التّعاطف أو اللاّتعاطف؛ غير أنّ انفعالاتها لا ينبغي أن تحجب الحقيقة الاستطيقية الموضوعة أمامنا.[140]

إنّ الموضوع الجمالي- في رأيي- موضوع مغلق؛ ما لم يقم المتذوّق بفتحه؛ فهو يشبه البيضة التّي لا يمكنها أن تفقس إلاّ إذا توفّر شرط الدّفء؛ ولربّما كان المتذوّق بمثابة الحاضن الذّي يملي على الموضوع الجمالي شروط تفريخه؛ و يسمح لمعانيه الجمالية وأبعاده الاستطيقية أن تخرج إلى الوجود؛ فإذا خرجت إلى العالم البرّاني؛ أصبحت ذاتا متحرّرة و كيانا مستقلاّ؛ لا سلطان لأحد عليه؛ فالمتأمّل يخصب الموضوع أنطلوجيّا لكنّه لا يستعبده استطيقيّا.

و إذا كان باش منح الذّات دورا مهمّا في التجربة الجمالية؛ فإنّه استدرك الطّرف الآخر منها وأقرّ بكون الصّبغة الّتي يتّخذها التأمّل لا تصبح متوقّفة على الذّات بل تكون خاضعة للموضوع نفسه؛ و معنى ذلك أنّه إذا كانت الذّات هي التي تشيع الحياة في الموضوع؛ فإنّ روح الأشياء المتأمَّلة إنّما ترجع في نهاية المطاف إلى الأشياء نفسها؛ لا إلى الذّات؛ و السّبب في ذلك أنّ الموضوع ليس مجرّد دعوة إلى التذوّق أو الاستمتاع؛ و إنّما هو أيضا شيء يتمتّع بطبيعة خاصّة؛ و يفرض علينا قاعدة معيّنة في تأمّله.[141]

وإذاً فنظريّة باش في التقمّص الوجداني غطّت على التجربة الجمالية رداء صوفيّا؛ بضرب من الاتّحاد و الامتزاج بين الذّات و الموضوع تنتهي إلى الفناء فيه و ترتدّ اللذّة الجمالية إلى المثل الأعلى؛ بالقدر الذّي يتهيأ لنا لحظات خاطفة من السّلام العميق و الصّفاء المثالي؛ نحقّق فيه التّوافق بين المعرفة و الوجدان؛ بين ما هو عامّ وفردي؛ بين ما هو كلّي و ذاتي؛ و تعمل فيه مَلَكَات الإنسان بضرب من الانسجام بين الحساسية و المخيّلة؛ أو بين الحياة الوجدانية و الحياة العقلية؛ الذي هو سرّ كلّ سعادة.

لقد استحال التأمّل الجمالي على يد باش؛ ضربا من المشاركة الصّوفية؛ الّتي يتمّ فيها الاتّحاد بين العالم الأكبر و العالم الأصغر؛ بين روح الأرض و روح الإنسان؛ بين ملكوت الطّبيعة و ملكوت العقل البشري.[142]

---

140 -ينظر: "مقدّمة في علم الفنّ والجمال"-د. كامل محمد محمد عويضة - الصّفحة: 126

141 - ينظر: مشكلة الفنّ- زكريّا إبراهيم-دار مصر للطّباعة-[د.ط]- [د.ت] الصّفحة: 219 إلى 220

142 - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 221 إلى 224

غير أنّ نظريّة باش لم تنج من الانتقادات العنيفة التّي عصفت بها؛ فما أنكر عليه فصله بين المادّة و الصّورة؛ أو بين المضمون و الشّكل؛ وجعل الإدراك الجمالي إدراكا صوفيّا أو حدسا دينيّا؛ و على النّقيض من ذلك؛ فإنّ الإدراك الجمالي لابدّ أن يصرفنا عن ذواتنا لكي يوجّه كلّ اهتمامنا نحو الموضوع الّذي يراد إدراكه.

أ- سمات الموقف الجماليّة: (الاستجابة الجمالية)

تلخّص خطوات المتذوّق التي تمكّنه من استكمال إحساسه بجمال العمل الفنّي؛ و تمثّل في مجموعها؛ موقف الذّات إزاء الموضوع الجمالي؛ و هذه الخطوات هي:

* التوقّف: (L'arrêt)

يعني توقّف مجرى التفكير العادي؛ و كذا توقّف النّشاط الإرادي؛ في سبيل استجابة الذّات للموضوع الجمالي و الاستغراق في حالة من المشاهدة أو التأمّل الّتي تكون بمثابة مفاجأة لتلك الذّات؛ إنّها مساحة لتركيز الانتباه نحو الموضوع؛ من أجل الاندماج في الإدراك الجمالي و إضفاء الدّلالات الجديدة عليه...

* العزلة أو الوحدة: (Isolement)

تعني استبعاد كلّ شيء من مجال إدراكنا عدا الموضوع الجمالي؛ حيث يستأثر بمجامع انتباهنا فننعزل عن العالم المحيط بنا؛ و نستغرق في الموضوع الماثل أمامنا و نفصله عن علاقاته المتبادلة مع الأشياء الأخرى.

* إحساسنا أنّنا ماثلون أمام ظواهر لا حقائق؛ و أنّنا أمام إدراك شيء صوري غير موضوعي؛ و من ثمّ يكون اهتمامنا ليس بما هو واقعي؛ و إنّما بما هو صوري أو شكلي أو مظهري.

* الموقف الحدسي: (attitude Intuitive)

يعني أنّ إدراكنا لا يقوم على الاستدلال و البرهنة العقلية؛ و إنّما نندفع إلى ما هو حدسي مفاجئ؛ فنميل إلى الموضوع أو ننفر منه؛ لا نتيجة تفكير منطقي؛ و إنّما نتيجة إحساس حدسي مبهم؛ يتملّكنا منذ البداية.

* الطّابع العاطفي أو الوجداني:

الموقف الجمالي ليس مجرّد موقف ذاتي ينطوي على استجابة شخصيّة فحسب؛ و إنّما هو موقف حدسي يفيض عاطفة؛ و يثير انفعالا.

* التّداعي:

قد تثير عواطفَنا و انفعالاتنا - و نحن إزاء عمل فنّي جميل - ذكرياتٌ و عواطف ماضية؛ تتعلّق بعمل فنّي مماثل أو شبيه؛ فيقوّي ذلك إحساسنا بتذوّق العمل الفنّي القائم.

* التقمّص الوجداني:

إنّنا حين نحكم على أيّ موضوع حكما جماليّا؛ فإنّنا نضع أنفسنا موضعه؛ محقّقين بيننا و بينه علاقة بشريّة تشبيهية؛ أو مشاركة وجدانية؛ أو حتّى محاكاة باطنيّة؛[143] سواء بالمفهوم الّذي قدّمه ليبس؛ أو من خلال نظرية باش الّتي أفضنا في عرضها.

و من حيث انتهينا يظهر جليّا أنّ الإدراك الجمالي؛ يؤثّر بدوره في تقديرنا للقيمة الجمالية؛ ذلك أنّ تقدير القيمة الجمالية لا يعدو كونه دلالة على قدرتنا في امتلاك الوعي الجمالي و انعكاسا لمدى استيعاب الموضوع و إدراكه جماليا.

3/ب- تقدير القيمة في النظرية الذّاتية:

إنّ أصحاب النّظرية الذّاتية يعربون عن كون الموضوع لا يمكن أن يكون له أيّ قيمة لو لم يوجد أيّ شيء آخر غير هذا الموضوع؛ ملوّحين بفضل الذّات في بعث الحياة وإشاعة الجمال في الموضوع الاستطيقي؛ و من ثمّ فهي تعمل على أنسنة القيم الّتي تتّصل بالمواضيع جميعها؛ أي تقديرها من خلال رؤية الإنسان لها؛ فالقيم لا يمكن أن تفهم إلاّ في صلتها بما يشعر به النّاس؛ فالأشياء تفقد مفهومها؛ إذا هي انفصلت عن الإنسان؛ و هي بذلك تفقد أيّ قيمة لها؛ فالجمال منفصلا عن شعورنا لا يعدّ شيئا.[144]

---

143 - ينظر: "الإبداع الفني وتذوّق الفنون الجميلة"-د. علي عبد المعطي محمد- الصّفحة: 355 إلى 358

144 - ينظر: "الأسس الجمالية في النّقد العربي"-د. عزّ الدّين إسماعيل- الصّفحة: 69

و يصيغ "روبن جورج كولنجوود" (R.G.Collingwood) هذه الفكرة في قوله:« إنّ القوّة الّتي نجدها في الشّيء؛ هي في الحقيقة قوّتنا الخاصة... إنّها نشاطنا الجمالي الخاصّ.»[145].

و إذا توسّعنا مع النظرية الذّاتية؛ أمكننا القول إنّ جمال الشّيء أو قبحه راجع إلى حالة المتذوّق الشخصية؛ و هذه الفكرة محور النّظريّة الذّاتية؛ فعندما نقول إنّ موضوعا معيّنا له قيمة جمالية فإنّنا نصف مشاعرنا؛ و نحن لا نشير عندئذ إلى سمات موضوعيّة؛ فأحكام الجمال تتّصل بالعلاقة بين الموضوع المحكوم عليه؛ و بين تجربة الإستمتاع الخاصّة لدى الفرد؛ وهي التّجربة الّتي لا يمكن أن يلاحظها أو يحكم عليها أيّ شخص سواه.

و إذن فأنا –في النّظرية الذّاتية– إمّا أن أشعر بالاستمتاع؛ و إمّا ألاّ أشعر به؛ و الحُكْمُ يصف مشاعري؛ و أنا وحدي الّذي أعرف ما هي هذه المشاعر؛ ومن هنا فإنّني " الحَكَمُ النّهائي المعصوم من الخطأ"؛ و من هنا لا يعود الاختلاف بين القيم يثير أيّ إشكال؛ ذلك أنّه من الطّبيعي أن يكون للنّاس المختلفين تكوينا مختلفا؛ فحيث يشعر (أ) باللذّة في إدراك العمل الفنّي؛ فإنّ (ب) لا يشعر بها؛ ولا نضطرّ إزاء هذا التّفاوت إلى أن نقرّر أيّهما الصّحيح؛ فالجمال ليس سمة موضوعية؛ و إنّما هو يتفاوت تبعا لتجربة المتذوّق؛ و من ثمّ فإنّ الموضوع الّذي يحقّ لشخص معيّن أن يسمّيه جميلا؛ يحقّ لشخص آخر بنفس المقدار؛ ألاّ يحكم عليه على هذا النّحو؛ ذلك أنّ الأحكام تتباين من شخص إلى آخر؛ بل تتباين في الشّخص الواحد خلال أوقات مختلفة...[146]

ولا نكاد نعثر في النّظريّة الذّاتية على مفهوم المتذوّق "الممتاز" الّذي يعدّ أقدر حساسية و أقدر على التذوّق الجمالي من بعضهم الآخر؛ و إن حدث و أن صودف؛ فإنّه يستحيل أن يصبح مرجعا يستدلّ به؛ لأنّ أحكامه الجمالية –في نظر دوكاس– غير ملزمة لأحد.

و إذا كان "دوكاس" قد وضع إعلانا للاستقلال في أمور الذّوق؛ فهل تعدّ عبارة "لا مشاحة في الأذواق" هي الكلمة الأخيرة في التّقدير الجمالي؟

---

145 - ينظر: "الأسس الجمالية في النّقد العربي"–د. عزّ الدّين إسماعيل– الصّفحة: 70

146 - ينظر: "النّقد الفنّي– دراسة جمالية وفلسفية"– جيروم ستولينتز– تعريب:د. فؤاد زكريّا– الصّفحة: 619-620

يجيب "دوكاس" على افتراض أنّ بعض النّاس أكثر حساسية و أقدر على التذوّق الجمالي من بعضهم الآخر بقوله: «هناك أشخاص ذوّاقون للجمال؛ غير أنّ أحكامهم الجمالية ليست ملزمة لأحد...الأذواق لا يمكن إثباتها أو تفنيدها؛ لكنّها تمتدح فقط أو تذمّ.»[147].

و اللاّفت للانتباه؛ أنّ الأذواق في النّظريّة الذّاتية هي في حقيقة الأمر لا تخرج عن كونها "تفضيلات" جمالية؛ و يمكن أن نقبض في التّفضيلات الجمالية على عبارات تلخّص الوجه الحقيقي لطبيعة الأذواق الذّاتية كـأن يقـال: "إنّ الجمال في عين النّاظر"؛ أو "لا مشاحة في الأذواق"؛ أو "لا جدال في الذّوق و اللّون" أو "الذّوق ليس في الكتب"... فالذّوق يعني في هذه الحالة مجرّد تفضيل معتاد؛ و القيمة في العمل الفنّي لا يمكن إثباتها فـ"إمّا أن تحبّه أو لا تحبّه"؛ و من ثمّ فإنّ المسألة كلّها مسألة ذوق؛ و لكنّ الذّوق -ههنا- لا يعني ما تعنيه النّظريّة الموضوعية من أنّه ملكة لها قدرة كبيرة على التّمييز تضفي سلطة على الأحكام الجمالية؛[148] ذلك أنّنا حين نتحدّث عن الذّوق في سياق النّظريّة الذّاتية؛ فإنّنا نتحدّث عن تفضيلات وفي التّفضيل الجمالي لا يصبح المتذوّق مطالبا بتقديم شروح عمّا يفضّله أو لا يفضّله؛ ذلك أنّ تفضيلاته الّتي هي أحكام ذاتية؛ معفاة من أيّ نوع من أنواع المبرّرات أو الإيضاحات؛ وإذا كانت الأذواق الذّاتية غير معلّلة؛ فإنّ ما قد ينتج عنها من مواقف أو أحكام؛ لا يمكنها أن تخضع للملاحقة الأكاديميّة أو الرّقابة النّقديّة؛ لأنّ حكم التّفضيل بما هو حكم ذاتي يختلف عن التّقدير الجمالي الّذي تتّسم أحكامه الاستطيقية بالموضوعية؛ و تتوجّه مباشرة إلى عناصر الموضوع دونما إلفات إلى ما هو خارج عنه؛ و إذا كان الحكم الجمالي مؤسّسا على قراءة موضوعية محضة؛ فإنّ حكم التّفضيل تنتفي عنه هذه المسؤولية؛ لأنّه إذا كانت أذواقنا تختلف؛ فلا بدّ أن تتعرّض أحكامنا هي الأخرى للتباين و التعدّد و الاختلاف؛ و إذا كان هذا الاختلاف ليس له ما يحدّده أو يربطه في إطار الطّبيعة البشريّة العامّة؛ فإنّه لا يعدّ غريبا وقتها أن نختلف؛ بل الغريب ألاّ نختلف؛ و إذا كان الاختلاف يمسّ التّقديرات المنطقية و الأخلاقية و الاقتصادية؛ فإنّه في الموضوعات الجمالية يصبح أشدّ و أعقد.[149]

إنّ الذّوق في نظرته المشبعة بالذّاتية و المتضخّمة بالانفعالات؛ يتوقّف على عناصر التّفضيل الشخصي و الميول و التّربية و نوع الحساسية وما سواها؛ لذا فهو ذوق يعيينا أمر احتوائه و نظمه

---

147 - ينظر: "النّقد الفنّي- دراسة جمالية وفلسفية"- جيروم ستولينتز- تعريب:د. فؤاد زكريّا- الصّفحة: 621

148 - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 617

149 - ينظر: "الأسس الجمالية في النّقد العربي"-د. عزّ الدّين إسماعيل- الصّفحة: 76

في خيط واحد؛ ذلك أنّه يختلف بين النّاس و تتعدّد أسباب ذلك الاختلاف؛ وإذا كان مثار اختلاف و محطّ تفاوت؛ فلأنّه شخصي و أحكامه حسّية و نسبيّة؛ فهو يقول: «هذا حسن و هذا قبيح؛ هذا يعجبني و ذلك لا يعجبني؛ أنا أفضّل هذا على ذاك؛ هذا مفيد و هذا غير مفيد؛ هذا أخلاقي و ذاك مناف للأخلاق؛ هذا ديني أو لا ديني.».[150]

و يؤثّر اختلاف الأذواق و تباينها على التّقديرات الجمالية؛ و تصبح هذه التّقديرات محكومة بما بنيت عليه الأذواق من عوامل لا حصر لها من الجنس و التّراث و البيئة؛ و التّكوين العضوي و النّفسي لكلّ إنسان؛ و بما تختلط به من النّزوات و الأهواء و الغرور و الادّعاء...[151]

غير أنّ التّعويل على الرّؤية الّتي يكوّنها المتذوّق عن موضوعه فيه من المزالق؛ ما من شأنه أن يزيّف من حقيقة التجربة الجمالية و يحوّلها إلى أيّ شيء عدا كونها جمالية؛ و هذا الانحراف يقع حين تختلط المفاهيم و التصوّرات و المعاني في ذهنه؛ أو تتداخل مع صفات أخرى كالنّافع و المفيد و اللّذيذ و الأخلاقي؛ فتقفز من القطاع الجمالي إلى القطاعات غير الجمالية؛ و هي الّتي نكوّنها في خبراتنا الحياتية كتجاربنا العملية وخبراتنا العلمية و الاقتصادية والاجتماعية و غيرها...

و يسود هذا الاضطراب و التّشويش النّظريّة الذّاتية؛ في أسلوب التأمّل و كيفيّة النّظر إلى الأشياء و تقييمها و الحكم عليها؛ فالمتذوّق يقوم بالخلط بين الموضوع الجمالي و غيره من المواضيع الحياتية و العملية و العلمية و العقديّة؛ فيمرّر الموضوع الجمالي على مقاييس بعضها أخلاقي-ديني؛ و بعضها إيديولوجي مذهبي؛ و كثيرها شخصي و نزعوي؛ ثمّ يقوم برؤية الموضوع من خلالها؛ ناهيك عمّا يمكن أن يقع فيه من خلط بين الجمال و غيره من الصّفات؛ كالإمتاع و الملائمة؛ فيجد صعوبة في فصل ذوقه عن جملة الإدراكات و الإحساسات و الذّهنيّات و التّقليد و التّكوين الفكري و النّفسي و الجسماني؛ لذا فالحكم الذّاتي ليس حكما جماليّا بالمعنى الصّحيح؛ بقدر ما هو مفسّر لحالة المتلقّي ليس أكثر.[152]

و إذا تفحّصنا العناصر الّتي يعتقد أنّها جمالية لدى المتذوّق العادي؛ فإنّنا سوف لا نرى فيها تمييزا بين ما هو جميل و نافع؛ و كذلك بين ما هو جميل و ما هو لذيذ أو مريح أو لطيف أو

---

150 - ينظر: "الأسس الجمالية في النّقد العربي"-د. عزّ الدّين إسماعيل- الصّفحة: 85

151 - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 76- 77

152 - ينظر: المرجع نفسه - الصّفحة: 78

نبيل أو خيّر...فقد يكون الشّيء جميلا و نافعا معا؛ أو قد يكون جميلا و لطيفا؛ أو لذيذا و مريحا للأعصاب في الوقت نفسه.[153]

وقد عمل علماء الجمال المعاصرين على التّفريق بين الجميل و النّافع-على خلاف النّظريّة الجمالية اليونانية- فقد يكون الشّيء جميلا دون أن يقدّم نفعا؛ فنحكم على الفراشة بالجمال رغم كونها أقلّ نفعا لنا؛ وقد يكون الشّيء نافعا ولكنّه غير جميل؛ فالخنـــزير أكثر نفعا مـــن الفراشـــة و النّمر ومع ذلك فإنّنا نعدّهما أجمل منه.

و كذلك الأمر بالنّسبة إلى علاقة الجميل باللّذيذ؛ فكثيرا ما تسبّب لنا بعض الأشياء لذّة في حين أنّها لا تكون جميلة؛ فقد تكون بعض الأطعمة لذيذة لكنّنا نستبعد فكرة الجمال عنها.

و الأمر سيّان في علاقة الجميل بالمتعة؛ فإذا كانت المتعة تتولّد عمّا تمدّنا به الحواسّ؛ فلا يعتبر كلّ ممتع جميلا؛ بل ما يأتي عن طريق حاسّتي السّمع و الإبصار فقط؛ لأنّها إذا وقعت بغير هذين العضوين؛ فإنّ الشرّ و الرّذيلة يصبحان من الأشياء الجميلة.[154]

و في الوقت الّذي ينجح المتذوّق الخبير؛ في التّمييز بين معنى الجمال و بين ما ينضاف إليه من صفات أخرى غير جمالية؛ تتداخل في ذهن الرّجل العادي هذه المعاني المتضاربة في إدراك معنى الجمال عن قصد أو دونما قصد؛ فلا يستطيع أن يتخلّص من ضغط الخصائص الأخرى غير الجمالية في الموضوع الجمالي.[155]

إنّ المتذوّق غير المتمرّس تأتي تجربته كأخلاط أمشاج؛ بينما المتذوّق المحترف تخرج تجربته مصفّاة من العلائق و الشّوائب الماديّة و العمليّة و الإديولوجية الملحّة؛ و متحرّرة من جميع النّوازع و الأطماع و نفع الحياة و منطق العقل؛ أي اتّسامها باللاّنفعية الّتي تقتضي أن تتوجّه الذّات إلى موضوعها دونما رغبة في استهلاكه المادّي أو تخديمه العملي أو الإديولوجي.[156]

و إذ يلحق المتذوّق العادي تجربته بضرورات الحياة؛ فإنّها تستحيل لدى المتذوّق الخبير إلى قفزة خارج الضّرائر؛ وهو ما يكسبها طابعا جماليّا.[157]

---

153 - ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"-د. محمد علي أبو ريان- الصّفحة: 99

154 - ينظر: "الأسس الجمالية في النّقد العربي"-د. عزّ الدّين إسماعيل- الصّفحة: 90-91

155 - ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"-د. محمد علي أبو ريان- الصّفحة: 100

156 - ينظر: "بذور الاتّجاه الجمالي في النّقد العربي القديم"-د. رمضان كريب- الصّفحة: 81-82

157 - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 81

إنّ الأذواق العامّة هي أذواق تفتقر إلى التّكوين الإستطيقي؛ ومن ثمّ فإنّ القيم غير الجمالية هي الّتي تجتاح الموضوع الجمالي؛ وكثيرا ما تعمل النّظرة الذّاتية المفتقرة إلى الخبرة الجماليّة و العاجزة عن التذوّق الصّحيح؛ إلى تخريب البنية الجمالية و تلطيخ السّطح الجمالي بما لا يعدّ جماليّا.

و من هنا تنساق إلى الأذهان فكرة وجوب التّفريق بين المتذوّق الجمالي الّذي بإمكانه عزل الصّفات غير الجمالية عن الموضوع الجمالي؛ تأمّلا و تذوّقا و حكما و استمتاعا و مشاركة أثناء التّجربة؛ عن المتفرّج العابر الّذي قد يرخي طرفه إلى الذّاتية و السّطحية.

إنّ ما أضافته النّظريّة الذّاتية إلى التذوّق الفنّي من خصائص؛ يظهر من خلال هذين المبدأين: "التحرّر" و "التحوّل" فالذّوق متحرّر من القواعد و الصّيغ العلميّة؛ و متحوّل تبعا لحالاتنا الذّهنية؛ لذا يذهب أصحاب النّظريّة الذّاتية و من جملتهم التأثّريّون؛ إلى أنّ تذوّق الجمال لا يمكن أن يكون موضوعا للدّراسة أو أن يكون علما؛ طالما لا يمكن تجاهل عنصر الانفعال و القبول النّفسي إزاء الجمال؛ فنحن نتذوّق الجمال و نغتبط به دون أن نحاول دراسته.[158]

ومن ههنا أمكننا أن نلاحظ تأثير نمط إدراكنا على تقديرنا الجمالي؛ ومن ثمّ يمكننا أن نحصي أنماط المدركين الجماليّين؛ و قد صنّفهم "بلو" (bullough) وفق أنماط أربعة هي:

* النّمط التّرابطي: (associative)

يلجأ المتذوّق إلى إدراك ما يترابط مع الموضوع الجمالي الّذي يدركه الآن ممّا مرّ به في الماضي؛ سواء ترابطا مندمجا يجعل المتذوّق يذوب في الموضوع الجمالي و يندمج فيه؛ وهو لا يخرج عن المجال الجمالي؛ بل من الممكن أن يزيد من القيمة الجمالية للإدراك عندما يضفي على الموضوع الجمالي حياة و دلالة؛ أو ترابطا غير مندمج وهو غير مشروع من الوجهة الاستطيقية؛ لأنّ صاحبه يرتبط بالماضي ولا يعي الحاضر؛ إذ يتحوّل فيه انتباهه بعيدا عن الموضوع؛ عندما يستغرق بشغف في ذكرياته أو عندما يفكّر في الأصول و المؤثّرات التّاريخية للعمل الفنّي.[159]

* النّمط الفسيولوجي: (physiological)

يتعلّق بأفراد هذه الفئة الّذين يحكمون على الموضوع من خلال التّأثيرات الشّخصية الّتي يثيرها فيهم؛ ولا سيما ردود الأفعال الجسمية و العضوية؛ فهناك لون معيّن يجعل مثل هذا الشّخص

---

158 - ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"-د. محمد علي أبو ريان- الصّفحة: 130

159 - ينظر: "الإبداع الفنّي وتذوّق الفنون الجميلة"-د. علي عبد المعطي محمد- الصّفحة: 351-352

يحسّ بداخله بـ"البرودة"؛ و هناك شخص آخر يقول عند سماعه للموسيقى: "أحسست بالخمول"؛ إذ يؤكّد المتذوّق الفسيولوجي الأحاسيس الّتي تحدث بداخله خلال التّجربة؛ ثمّ يحكم على الموضوع تبعا لطبيعة إحساسه و نوعه.

* النّمط الموضوعي: (objective)

يصدر نوعا مضادّا تماما من الأحكام؛ فأمثال هؤلاء المدركين لا يشيرون إلى ردود أفعالهم الشّخصية؛ و إنّما يتحدّثون فقط عن طبيعة الموضوع؛ و هم يحلّلون خصائصه من ناحية نقاء الألوان أو بريقها؛ ثمّ يقدّرونه على أساس معيار أو مقياس معيّن يضعونه لهذا النّوع من الألوان؛ ومن هنا تراهم يعيبون على أحد الألوان مثلا؛ كونه "مائعا" أو "غير نقيّ".

* النّمط الشّخصاني: (character)

يتذوّق الموضوع بطريقة مفعمة بالحيويّة و العمق؛ وهو يتميّز بنغمة انفعالية قوية؛ كما يشمل على الاستجابات العضوية الّتي توجد في النّمط الفسيولوجي لكنّ أحكامه -خلافا- لا تسترع الانتباه إلى الأحاسيس الشّخصية للمتذوّق؛ بل تتّخذ صبغة خارجية؛ تعدّ صفات للموضوع؛ و عندئذ ينظر إلى الموضوع على أنّ له "حياة" و "طابعا" خاصّا به؛ فاللّون الأحمر يعدّ "صريحا" و "نشيطا" و الأزرق "متحفّظا" و "تأمّليّا"؛ أو توصف القطعة الموسيقية بأنّها "سعيدة" أو "جريئة".

و قد وجد "بلو" أنّ المدركين من نمط الشّخصية -رغم بعض الانتقادات الموجّهة إليهم- كانو في عمومهم؛ يظلّون محتفظين بموقف جمالي أصيل طوال تجربتهم؛ و تفتّحهم المتعاطف بوجه خاصّ؛ فهناك قدر كبير من المشاركة الانفعالية من جانب المتذوّق في الصّفات الخاصّة للّون الواحد؛ و استعداد للتّعاطف معه؛ و النّتيجة هي تذوّق شديد الحيوية.[160]

و يقوم "بلو" بترتيب هذه الأنماط؛ بادئا بالأدنى و سائرا إلى الأعلى؛ من حيث القيمة الجمالية على النّحو الآتي:

النّمط الفسيولوجي إنّه الأدنى؛ لأنّ الانتباه يتحوّل إلى الأحاسيس الجسمية للمدرك؛ و يتلوه النّمط التربطي غير المندمج؛ و هنا أيضا لا يكون الموضوع في بؤرة الوعي؛ ثمّ النّمط الموضوعي؛ ذلك أنّ الأحكام الّتي تحلّل الموضوع بطريقة متجرّدة؛ تدلّ على العجز عن تحقيق أيّ

[160] - ينظر: "الإبداع الفنّي وتذوّق الفنون الجميلة"-د. علي عبد المعطي محمد- الصّفحة: 352- 353

اتّصال متعاطف مع الموضوع؛ بل من الممكن القـــول إنّ أفراد هـــذه الفئـــة؛ لا تكاد تكون لهم في بعض الحالات- تجربة جمالية على الإطلاق؛ ذلك أنّهم يقبلون دائما على التّجربة و معهم نمط أو معيار؛ يقدّرون الموضوع على أساسه؛ فإذا ما كان الموضوع مطابقا لهذا المعيار امتدحوه؛ و إذا انحرف عنه ذمّوه؛ فهو لا يسلم نفسه للاستمتاع بالموضوع في ذاته؛ و هكذا يعجزون عن إدراك القيمة الّتي يمكن أن تكون للموضوع في ذاته؛ و لهذه الأسباب ينتهي "بلو" إلى النّتيجة القائلة: إنّ أحكام النّمط الموضوعي؛ تمثّل أكثر صور التذوّق الجمالي سطحية؛ ثمّ النّمط الترابطـــي المندمـــج؛ و هو أعلى الأنماط جمالية لما سبق ذكره.[161]

و إذا كان المتذوّق يقف عند برهة استشعار القيم الجمالية في الموضوع الجمالي و الاستمتاع بها؛ فإنّ دراسة العمل الفنّي-تقييما و حكما- هي من أدوار خبرة النّاقد؛ لذا يُلْجَأُ إلى التّمييز بين الموقفان الجمالي و النّقدي؛ فالشّعور بالقيمة الجمالية و التّقدير النّقدي مختلفان كلّ الاختلاف؛ ذلك أنّهما طريقتان مختلفتان في النّظر إلى الموضوع؛ و لعلّهما أقرب إلى أن يكونا خطّين متوازيّين لا لُقْيَةَ بينهما؛ و إن كان في استطاعة الأخير أن يزيد من قدرتنا على التذوّق.

إنّ اتّخاذ موقف النّقد؛ يدلّ على التّنقيب على العيوب وهو يشير إلى تقدير مناحي القوّة و الضّعف في موضوع ما؛ على أنّه يوحي في جميع معانيه بحالة ذهنيّة معيّنة؛ هي حالة تجرّد و حذر من أن يُخْدَعَ المرء؛ أمّا الموقف الجمالي فهو يدعو إلى الولاء للموضوع بحريّة و دون تساؤل؛ لذا فإنّه يقال عن المتذوّق أحيانا: إنّه "يستسلم" للعمل الفنّي.[162]

وربّما اعتبر المزاج النّقدي أو الرّوح النّقديّة مضادّة للموقف الجمالي؛ ولو ساد الموقف النّقدي اهتمامنا لقضى ذلك على الإدراك الجمالي.

و فضلا عن ذلك فإنّ النّقد في طبيعته تحليليّ؛ فلا بدّ لكي يبيّن أنّ العمل جيّد؛ من أن يوضّح ما الّذي يسهم في قيمته من بين عناصره؛ ولا بدّ أن يبحث في عناصر العمل فرادى؛ و كذلك في علاقتها بعضها ببعض.

و لكن ليست هذه الطّريقة الّتي يسير وفقها الإدراك الجمالي؛ فهو لا يعمل على تقطيع العمل؛ و إنّما يدركه في كلّيته؛ فما يريد المتذوّق إدراكه هو الكلّي الشّامل؛ ولا يبحث عن قائمة مفصّلة من العناصر.

---

161 - ينظر: "النّقد الفنّي- دراسة جمالية وفلسفية"- جيروم ستولينتز- تعريب:د. فؤاد زكريّا- الصّفحة: 111 إلى 116

162 - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 569

و إذا كان غرض النّقد إصدار حكم قيمة و الدّفاع عنها؛ فإنّ الموقف الجمالي ليس لديه اهتمام خارج نطاق الإدراك المحض؛ ذلك أنّ اللذّة الجمالية: «لا تصل إلى أعلى قممها إلاّ عندما تكون غير واعية بذاتها؛ و تكون استغراقا أو اندماجا لا يحدّ منه المقصد المعرفي للتّقدير و التّحليل الموضوعي.»[163].

إنّ النّقد الّذي يركّز اهتمامه على الموضوع هو بدوره مضادّ للتّجربة الجماليّة؛ فهو قد يكون في غير ما حالة ملجأً أخيرا لأولئك الّذين لا يمكنهم الاندماج في العمل و الاستجابة له؛ ولهذا السّبب أمكننا أن نفهم لماذا اعتبر "بلو" النّمط الموضوعي من المتذوّقين؛ أكثر صور التذوّق فجاجة.[164]

غير أنّ الموقف النّقدي ينظر إلى الأذواق العامّة على أنّها مثار فوضى؛ و الحياة الجمالية ليست متروكة للفوضى الفرديّة.

وعلى هذا الأساس تمّ التّفريق بين مجالي التذوّق الفنّي و النّقد الفنّي؛ ويلخّص الدّكتور زكي نجيب محمود الذّوق الفنّي بأنّه القدرة على إيجاد الشّبه بين الصّورة وبين أشياء الحياة الجارية المألوفة؛ فما نسمّيه بالذّوق الفنّي يرتدّ في نهاية الأمر إلى قدرة المتذوّق على تطبيق الألفاظ الجمالية على عمل فنّي؛ و المقصود بتطبيق "لفظة جمالية" أنّه إمّا أن نستخدم كلمات لها دلالة محسوسة داخل العمل الفنّي نفسه؛ كقولنا: لون أصفر و خطّ مستقيم...أو أن نستخدم كلمات ليس لها دلالات محسوسة في أجزاء العمل الفنّي كأن نصف لوحة بالجرأة و الحرارة أو بالحزن و الكآبة أو المرح و الحيويّة... فاللّوحة لا تأكل ولا تشرب ولا تمشي؛ فلفظة الحيويّة لا تشير إلى أيّ شيء محسوس مرئي يشار إليه بالأصابع؛ بل هي صفات مقدّرة لا نقف عليها بحاسّة البصر؛ وصاحب الذّوق وحده هو من يملك هذه القدرة على إيجاد اللّفظة المناسبة الّتي تحدّد نوع التّشابه بين العمل الفنّي وما ينضوي خلف أشياء الحياة العادية؛ ومن ههنا يلتمع دور النّاقد الفنّي في تخليص العمل الفنّي من الأذواق المبنيّة على صفات عائمة في الهواء؛ ويتمّ ذلك من خلال التّعليل الذّوقي الّذي هو من عمل النّاقد؛ فيربط بين الألفاظ الجمالية الّتي لا تشير إلى شيء محسوس في اللّوحة وبين شيء محسوس فيها؛ فموقف النّاقد في الخطوة الأولى هو موقف "مفتوح" قابل لأن يكون محلاّ لكلّ

---

[163] - ينظر: "النّقد الفنّي- دراسة جمالية وفلسفية"- جيروم ستولينتز- تعريب:د. فؤاد زكريّا- الصّفحة: 570-571

[164] - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 572-573

صورة؛ وأمّا موقفه في الخطوة الثّانية فهو موقف "مقفل" ينبني على وجه التّحديد على الأشياء الحسيّة الكامنة في داخل العمل الفنّي؛ التّي سوّغت له أن يطلق عليها تلك اللّفظة الجمالية.

ولا يصبح المتذوّق مؤهّلا للنّقد الفنّي السّليم إلاّ إذا التزم تينك الوتيرتين؛ ومن ثمّ فلا مدعاة لتجريم النّقد الفنّي في الحياة الجمالية؛ فبينما يستغني التذوّق الفنّي عن النّقد الفنّي؛ فإنّه يستحيل على هذا الأخير أن يستغني عن الأوّل؛ لأنّه يأتي بعده ليعلّله وهو مترتّب عليه.[165]

إنّه لا يوجد النّقد حيث لا يوجد حبّ الفنّ؛ ويتفهّم النّقد الفنّي بنية العمل الفنّي فيعمل على تعميق وحدة الشّكل و المضمون؛ وكم هي الظّواهر الأدبية العظيمة في تاريخ البشرية الّتي بقيت تنتظر الاعتراف بشرعيّتها في نطاق الثّقافة العالميّة منذ عشرات بل مئات من السّنين؛ وهو الأمر الّذي لا يتمّ إلاّ إذا صيغت بعض المعايير الجمالية الواقعية في العمليّة النّقدية.

ويسهم النّقد في تفعيل الحياة الجمالية؛ من خلال التّأثير على جميع حلقات العملية الأدبية: الواقع- الفنّان- العمل الأدبي- القارئ- الواقع.[166]

2/3- النظريّة الموضوعيّة

3/أ- الإدراك الجمالي في النّظريّة الموضوعيّة:

إنّ النظريّة الموضوعيّة ترفض القول بالتأمّل العقلي و المشاركة الوجدانيّة والانفعال – مواقف جماليّة- و قد وجّهت إلى هذه النّظريّات الثّلاث – بالتساوي- الانتقاد الّذي يناسبها؛ ذلك أنّ التّعويل على التأمّل العقلي؛ يبعدنا عن إدراك الموضوع جماليّا؛ فبدلا من أن نتأمّله هو؛ فإنّنا نتأمّل ذواتنا عوضا عنه.

و أمّا نظريّة التقمّص الوجداني؛ فقد أخذت – هي الأخرى- نصيبها من التّقريع؛ فمن الأشياء الّتي ضربت على القول بها؛ الاندماج المتوحّد مع الموضوع و تقمّصه أو التّعاطف معه و الدّخول في تجربة الوجد الصّوفي... فكلّ ما يزعج الموضوعيّين إزاء أطروحات الذّاتيّين فيما ينتسب

---

165 - ينظر: "في فلسفة النّقد"-د. زكي نجيب محمود- دار الشّروق- بيروت/ القاهرة- ط1 (1979)- الصّفحة: 28 إلى 40

166 -ينظر: "النّقد الأدبي عنصر فعّال في العملية الأدبية"- يوري بوريف- تعريب:د. نزار عيون السّود- مجلة المعرفة – العدد:193-194- الصّفحة: 123

إلى الخبرة الجماليّة؛ هو أن يضبطوا الذّات و هي في حالة تلبّس حيال الموضوع الجمالي؛ حتّى و لو كان تلبّسا صوفيّا أو استطيقيّا...

و لم يعرِّض الموضوعيّون بالنّظريّتين السّابقتين و حسب؛ فحتّى النظريّة الانفعالية لاقت النّقد و التّجريح؛ ومن مآخذها أنّها في اهتمامها بالشعور وسيلة لإثارة تجربة من نوع معيّن؛ فإنّنا نكون داخل هذه التّجربة؛ أشبه بأولئك الّذين يحاولون تعويض الهزال العاطفي لحياتهم بقراءة روايات رومانسيّة؛ فإذا لم يكن التأمّل منصبّا على الموضوع في طبيعته الباطنة؛ فإنّ موقف المشاهد لا يكون –عندئذ– جماليّا؛ ثمّ إنّنا في النظرية الانفعالية لا نستطيع أن نحدّد اسم الانفعالات؛ كالّتي تعبّر عنها الموسيقى –مثلا– ناهيك عن كون الانفعالات تتباين تباينا كبيرا في النّوع حيال ما يحسّ به المتذوّقون؛ وتتنوّع استجابتهم نحوها؛ وهذا التعدّد و التنوّع يثبت قطعا؛ أنّ الانفعال هو أمر عارض بالنّسبة للتّجربة الجمالية؛ فضلا عن كون المتذوّق لا يمكن لكيانه أن يتّسع للمشاركة في جميع الانفعالات المرتبطة ببعض الأعمال الفنية؛ أو يشعر بها كلّها في آن واحد رغم وعيه بها.[167]

و النظرية الموضوعية ترى –إجمالا– أنّه كلّما توجّهنا إلى عناصر الموضوع اقتربنا من حقيقة التجربة الجمالية؛ وكلّما عارضنا الموضوع بحالاتنا الشخصية و انفعالاتنا و عواطفنا؛ انحرفنا عن التذوّق السّليم.

و يعرض "جود" (C.E.M – Joad) موضوعيّة الجمال على نحو أنّه إذا كان الموضوع يملك صفة كونه جميلا؛ فلا يمكن أن يؤثّر في جماله أيّ شيء يحدث في ذهن الّذي يدركه؛ أو أيّ شيء يحدث لهذا الذّهن.[168]

و لذلك فإنّ السّؤال الّذي تلقيه عليك هذه النّظرية: أيّهما ترى الصّحيح؛ أنّ الجمال في الأشياء ذاتها مستقلاّ عنّا أم أنّه فينا؛ و نحن الّذين نخلعه على الأشياء ؟

و يقول فيليب ليون: «إنّ شعوري أو حالتي العقلية عندما أتأمّل سهلا لا لشيء سوى أنّ الجبل يختلف عن السّهل؛ فالعالم إذن هو الّذي يخلع على الشّعور طابعه و ليس الشّعور هو الّذي يطبع العالم...شعوري و حالتي العقلية؛ هي الّتي يمكن أن توصف بالرّهبة و الخطورة؛ لأنّني أدرك هذه الصّفات في الجبل.»[169].

---

[167] – ينظر: "الإبداع الفنّي وتذوّق الفنون الجميلة"–د. علي عبد المعطي محمد– الصّفحة: 364-365

[168] – ينظر: "النّقد الفنّي – دراسة جمالية وفلسفية"– جيروم ستولينتز– تعريب:د. فؤاد زكريّا– الصّفحة: 589

[169] – ينظر: "الأسس الجمالية في النّقد العربي"–د. عزّ الدّين إسماعيل– الصّفحة: 67

وإذا كانت الذّات لا تَرْعَوِ عن مخامرة الإدراك الجمالي؛ فـــإنّ "جورج إدوارد مور" فصل -منهجيّا- بين فضاء الذّات و فضاء الموضوع؛ وذلك بالتّمييز بين "رؤية جمال الشّيء" و رؤية "صفاته الجميلة" ففي رؤية جمال الشّيء تحصل العاطفة تجاه صفاته الجميلة؛ أمّا في رؤية صفاته الجميلة؛ لا ندخل أيّ عاطفة أثناء الوعي بهذه الصّفات أو بالعناصر الّتي في الشّيء و الّتي تحتوي على أيّ جمال محقّق. (Positive)

و قد جاء "جرين" أخيرا ليزيد على رأي "مور" السّابق قوله بكون الصّفة الجمالية الموضوعية؛ تحتاج إلى الملاحِظ ذي العقل الجمالي ليدركها.[170]

وإذا لم يتسنّ للموضوعيّين التّلويح بالعنصر المشترك الّذي يهب الأشياء صفة الجمال؛ فإنّهم أجمعوا على كونه صفة مستقلّة عنّا و عن ميولنا و رغباتنا؛ ذلك أنّ الأشياء الجميلة لا بدّ أن تتوفّر مبدئيّا على الجمال.[171]

و أنْ يتّصف المرء بالذّوق —في النّظريّة الموضوعيّة- إنّما يعني أنّه استطاع أن يحيل الجزئي إلى كلّي؛ ذلك أنّ الذّوق هو الوسيلة الّتي تسمو بالتأمل إلى المستوى الجمالي الّذي يستطيع عنده أن يدرك العنصر الكلّي فيما هو بشري.[172]

إنّ الرّؤية الجماليّة الموضوعيّة الّتي قدّر لها أن تتخلّص ممّا في النّظرة الجزئيّة من هوى و تعسّف و تحزّب و تعصّب و قصر نظر و سوء فهم؛ بإمكانها أن تكوّن عن الموضوع حكما جماليّا صحيحا يجيء مطابقا لموضوعه؛ و اتّصاف المرء بالذّوق يعني أنّه استطاع أن يتخلّص من شتّى الأذواق؛ أي أنّه استطاع أن يحيل الجزئي إلى كلّي.[173]

و تخلص النّظريّة الموضوعيّة إلى القول بأنّ فهمنا للعمل الفنّي؛ إنّما يتوقّف على مدى قدرتنا على قهر جزئيّتنا و قمع ذاتيّتنا؛ من أجل الإنصات إلى حديث الموضوع و الحكم عليه من وجهة نظره هو؛ لا من وجهة نظرنا نحن؛ ذلك أنّ التذوّق الجمالي ليس عمليّة ذاتيّة محضة؛ لأنّه في الواقع ليس سوى عمليّة "شهادة" أو "تكريس" يقوم بها المتذوّق إزاء العمل العمل الفنّي؛ فالرّجل المتأمّل لا يجلب للعمل الفنّي سوى "شهادته" أو تأييده أو تواطؤه.[174]

---

170 – ينظر: "الأسس الجمالية في النّقد العربي"-د. عزّ الدّين إسماعيل- الصّفحة: 68

171 – ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة- نفسها

172 – ينظر: "مشكلة الفنّ"-د. زكريّا إبراهيم- الصّفحة: 234

173 – ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 233

174 – ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 227

إنّ من شأن العمل الفنّي أن يولّد لدينا ملكة الذّوق؛ بأن يعوّد إدراكنا الجمالي على أن يكون عيانا خالصا؛ و تفتّحا حرّا أمام الموضوع؛ دونما تأثّر بميول جزئيّة خاصّة أو دوافع ذاتيّة محدّدة؛ ومن ثمّ فإنّ العمل الفنّي هو في صميمه "مدرسة انتباه" تربّي فينا ملكة الفهم؛ و ترقّي ما لدينا من مقدرة على النّفاذ إلى عالم الفنّ.

3/ب- النظريّة التوفيقية:

ظهر إلى الوجود فريق ثالث؛ حاول أن يؤلّف بين الموقفين الذّاتي و الموضوعي؛ من خلال تعديل النّظرية الذّاتية بالقدر الذي نتخلص فيه من سيطرة الذّات الزائدة؛ و تسلّطها المفرط حيال الموضوع الجمالي.

إنّ نفاذنا إلى الموضوع- بالمثل- لا يعني تقمّصنا إيّاه؛ و إنّما يعني أنّنا استطعنا أن نصل إلى كيفيّته الوجدانية عبر تراثه الحسّي؛ و ما دام العنصر الوجداني باطنا في صميم العنصر الحسّي؛ فإنّ من شأن الإدراك الجمالي أن يصل إلى وحدة الموضوع الوجدانية؛ حين يبلغ وحدته الحسية.

و يمكننا الدّخول إلى الموضوع الجمالي؛ من خلال انفعالاتنا و عواطفنا و أحاسيسنا؛ و لكن من أجل إدراكه فحسب؛ و ليس إلى درجة أن نتّحد مع عناصره و أجزائه؛ أو نصل إلى حدّ التدخّل في مجراه. و بالأحرى فإنّنا نتّصل بالموضوع عن طريق الإحساس؛ و ننفصل عنه بواسطة المخيّلة ذلك أنّها ملكة متعالية؛ تعيننا على الانفصال عن الأشياء؛ فالمتذوّق لا يكون كذلك؛ إلاّ إذا كان متأمّلا و مشاركا في الوقت نفسه؛ دون أن تبلغ مشاركته حدّ التّمام؛ ذلك أنّ موقف المتأمّل – فيما تصفه هذه النّظرية – وسط بين موقفين متعارضين: موقف المؤمن المتديّن حيال الحفلة الدّينية أو القدّاس الكنسي؛ فيفهم كلّ حركة يؤدّيها رجل الدين؛ و ينسب إليها معنى و دلالة و يتأثّر بما تنطوي عليه من مضمون؛ و موقف الملحد الكافر الّذي لا يرى في تلك الشّعائر و الحركات؛ سوى مجرّد إشارات تافهة لا تنطوي على أيّ معنى؛ و هكذا الحال فإذا كنّا نتابع مسرحيّة فإنّنا قد نتعاطف مع شخصيّاتها؛ و لكن ليس إلى الحدّ الّذي نتّحد مع أبطالها أو نتقمّص شخصياتها أو نتدخّل في مجرى حوادثها؛ و كأنّنا إزاء أحداث واقعية.[175]

---

[175] – ينظر: "مشكلة الفنّ "-د. زكريّا إبراهيم- الصّفحة: 226 إلى 228

و يحسن الدّكتور شاكر عبد الحميد؛ التخلّص حينما تصوّر التجربة الجماليـــة؛ عبـــارة عن حركة بندولية؛ بين المسافة النّفسية و التقمّص الوجداني.[176]

و لعلّني لا أبتعد عن موقفه كثيرا إذا ما وصفتها على أنّها حركة بندولية بين الحالة الديونوسية؛ بلذّتها و حسّيتها و بشريّتها؛ و الحالة الأبولونية؛ بتأمّلها و روحانيّتها و وقارها و ألوهيّتها...

إنّ هذا الانشقاق الحادث في تحديد التجربة الجمالية؛ ومن ثمّ نوعية استجابتنا؛ راجع إلى تغليب أحد الجانبين على الآخر؛ إمّا إعطاء الأهمية البارزة لدور الذّات المتأمّلة فيكون الموضوع الجمالي مجرورا إلى الذّات؛ و مشروطا بما تمليه عليه من نفسها إلى أن تصير إلى درجة أن تصير العلاقة توحّدا و اندماجا بشكل يضيّع فيه الموضوع شيئا من خصوصيّته و استقلاله؛ أو إلى منح الأهمية للعمل الفنّي كموضوع جمالي ينأى بنا عن ذواتنا؛ لكي نوجّه كلّ اهتمامنا إلى الموضوع المدرك.

و ركون الفلاسفة إلى الاعتقاد الأوّل؛ كان نابعا من أصول النظرية اليونانية الجمالية؛ في ربطها الجمال بالنّظر العقلي؛ من جهة ما يفصح عنه من حقيقة مثالية ثابتة تفوق الحسّ و تقوم قيّاما موضوعيّا في الأشياء الّتي توصف بأنّها جميلة بوصفها كينونة — فيزيقيّة أو ميتافيزيقية- وهذا التّجريد جاء متوافقا مع فلسفة هذه العصور الّتي كانت تبحث عن حقيقة عقلية روحانية ثابتة.

ثمّ انتقل الفكر من النظرية الجوهرية إلى النظرية الوظيفية؛ و هي لا ترى الجمال جوهرا أو كينونة؛ بل مجموعة من العلاقات المتفاعلة تفاعلا من شأنه أن يخلق حالة " كيفية " تخلق بدورها إحساسا بالجمال.

و لم يعد شأن هذه النظرية -كما في السّابق- تقديم حقيقة واحدة متعالية ثابتة؛ وإنّما البحث عن معناها و صداها في وعي الإنسان؛ فالموضوع الجمالي لا يقدّم لنا الحقيقة؛ بل كيفية رؤية الإنسان لها.[177]

و من ههنا حلّ المفهوم و المعنى بوصفهما بديلين عن المقولات الاستطيقية الّتي طرحتها النظرية الجمالية القديمة؛ و لم نعد في التجربة الجمالية؛ نقف على سلطة الموضوع و هيمنته الكليّة؛ فالفكر الجمالي المعاصر؛ قـــام بتحريـــر نفســـه مـــن أشكال العبوديـــة كافّـــة؛ بما فيـــهم

---

[176] - "مفاهيم فكرية- علم الجمال —ج1- التعريف والاتجاهات والتصنيف"-د.عصام البغدادي- الموقع: http://www.ezgar.com/m.asp?i=25

[177] -"علم الجمال (قضايا تاريخية ومعاصرة)"-د. وفاء محمد إبراهيم- الصّفحة: 121

الأكاديميين – ملاّك الحقيقة المطلقة- الّذين ظلّوا يقصرون رؤيتهم على الأنموذج مرجعا وحيدا لهم؛ فقد توصّل الفكر الجمالي المعاصر إلى حقيقة التجربة الجمالية؛ الّتي و إن كانت تنحت من عناصر الموضوع؛ فإنّها بالمثل تغرف من جملة المعاني و المفاهيم الّتي يضفيها المتأمّل على الأشياء؛ ليقدّمها في أنساق إنسانية؛ إنّها حوار حضاري مفتوح بين جماليات الإنسان و جماليّات الفن.

3/جـ- تقدير القيمة في النّظرية الموضوعيّة:

في غمار هذه النّظريّة يمكننا أن نعرض لطبيعة الأحكام الجمالية؛ ذلك أنّ حكم القيمة –ههنا- يتحدّث عن العمل الفنّي وحده؛ فهو لا ينطوي على إشارة إلى المشاهِد أو على أيّ شيء آخر عدا العمل؛ فالّذي يحدّد قيمة الحُكم هو القانون الذّاتي الباطني للموضوع؛ لا وجهة نظر الإنسان إلى الكون؛ فهناك شيء يظلّ خارجا عن الذّات ألا وهو الموضوع نفسه من توازن في صميم بنائه الجمالي؛ وهو وحده الفيصل الّذي يظلّ الحُكم الجمالي مشروطا به.[178]

إنّ النّظريّة الموضوعيّة تقوم على اعتقاد أنّ القيمة كامنة في العمل؛ أي أنّها "موضوعيّة" أو "مطلقة" وهي تركّز على حقيقة تجريبيّة مألوفة؛ هي أنّ بعض الموضوعات ترغمنا لكونها جميلة أو رشيقة في ذاتها؛ على التطلّع إليها؛ فالقيمة الجمالية تتجسّد أمامنا بقوّة طاغية؛ و كلّ ما نفعله هو أن "نفتح عيوننا للجمال"؛ بل إنّ الجمال كان هناك حتّى عندما كانت عيوننا مغمضة؛ لذا فإنّ الحكم الجمالي في هذه النّظريّة يعزو القيمة إلى العمل؛ وكأنّ الجمال شيء "موجود هناك" في بعض الأشياء و ليس في بعضها الآخر.[179]

إنّ الذّوق الخاصّ –كما تقدّمه النّظريّة الموضوعيّة- هو الّذي يسعى إلى التخلّص من الأحكام السّاذجة و التحرّر من الأسس الذّاتية الّتي تستعبد المتذوّق و تخيّم نسبيّتها على آفاق بصره؛ ذلك أنّه يتّجه إلى الجمال البحت الكامن في العمل الفنّي؛ لذا فإنّه يجب أن يظفر باتّفاق بين الجميع وفق القواعد العامّة للفنّ؛ كما تظفر قواعد النّحو في العبارة اللّغوية بالاتّفاق التّام؛ ومن ثمّ تأتي أحكامه عقليّة و مطلقة.[180]

---

178 – ينظر: "مشكلة الفنّ"-د. زكريّا إبراهيم- الصّفحة: 229

179 – ينظر: "النّقد الفنّي- دراسة جمالية وفلسفية"- جيروم ستولينتز- تعريب:د. فؤاد زكريّا- الصّفحة: 588

180 – ينظر: "الأسس الجمالية في النّقد العربي"-د. عزّ الدّين إسماعيل- الصّفحة: 84-85

لقد جعلت النّظريّة الموضوعيّة من التّربية و الدّربة و الاحتكاك بالأعمال الفنيّة (التّنشئة الجماليّة)؛ دورا طلائعيّا في صقل الذّوق و تربيّة الإحساس الجمالي و ترقيق الشّعور الفنّي؛ بما يخفّف من وطأة النّسبية بأشكالها؛ و ينعكس إيجابا على ملكة الحكم الجمالي عند الأفراد؛ فالحكم الجمالي ليس مجرّد تقدير تعسّفي أو تقويم اعتباطي محض؛ و إنّما هو حكم موضوعي لعلّة شرعيّة ألا وهي العمل الفنّي نفسه؛ وإذا كانت مفاتيح التّقدير الجمالي بيد الموضوع؛ لا بيدنا نحن؛ أو أنّه يحمل قراءته في ذاته؛ أمكننا إن نحن ألممنا بأطرافه أن نتوصّل إلى الحكم المطابق؛ أو الحكم الصّحيح الّذي يصدق على الموضوع بتمامه.[181]

و تعرض النّظريّة الموضوعية بيانها عن القيمة الجماليّة في أربعة بنود هي:

* حكم القيمة يمكن تحقيق صحّته أو بطلانه؛ و يكون الحكم صحيحا عندما تكون الصّفة الّتي يعزوها إلى العمل موجودة بالفعل في العمل.

* حين يختلف شخصان حمل قيمة عمل معيّن؛ فلا بدّ أن يكون أحدهما فقط هو المصيب؛ أمّا المخطئ فهو ذلك الّذي يعزو إلى العمل صفة لا يملكها هذا العمل بالفعل.

* "الذّوق السّليم" قدرة على إدراك صفة القيمة الجماليّة عندما تكون موجودة في عمل ما؛ أمّا "الذّوق الفاسد" فهو سمة من لا يملك هذه القدرة.

* بناءً على ما تقدّم؛ فإنّ بعض الأحكام الجماليّة لها سلطة موثوق منها؛ و بعضها الآخر ليس لها مثل هذه السّلطة.[182]

إنّ الأساس الموضوعي يشتغل على الصّورة في العمل الفنّي؛ وهي تشتمل على توزيع المساحات المكانية و المسافات الزّمانية؛ خالية من كلّ محتوى؛ فالعناصر الموضوعيّة لجمال الجميل هي تلك العناصر المنضبطة و المكوِّنة لهذه الصّورة؛ ومن ثمّ يعدّ حكما موضوعيّا؛ لأنّه يصدق دائما على الشّيء نفسه و في الظّروف نفسها؛ فهو يلاقي إجماعا عامّا لا مجرّد رأيا فرديّا؛ ولا خلاف في العناصر الموضوعيّة الّتي يتألّف منها الموضوع الجمالي.[183]

و يجمع هذه العناصر قانونان عامّان هما:

---

[181] - ينظر: "مشكلة الفن"-د. زكريّا إبراهيم- الصّفحة: 232-233

[182] - ينظر: "الإبداع الفنّي وتذوّق الفنون الجميلة"-د. علي عبد المعطي محمد- الصّفحة: 381- 382

[183] - ينظر: "الأسس الجمالية في النّقد العربي"-د. عزّ الدّين إسماعيل- الصّفحة: 116- 117

- الإيقاع و يعرّفه "سوريو" على أنّه تنظيم متوال لعناصر متغيّرة كيفيّا في خطّ واحد؛ بصرف النّظر عن اختلافها الصّوتي؛ و تشمل: النّظام؛ التغيّر؛ التّساوي؛ التّوازن؛ التّوازي؛ التّلازم و التّكرار؛ فهذه القوانين تعمل جميعا في وقت واحد؛ و عملها المتلازم ينتج ما نسمّيه "الإيقاع".

- العلاقات: فهي تتمّ في وقت معا و تتتابع في الزّمان؛ و إلى هذين النّوعين من العلاقات؛ يرجع الإيقاع في نهاية المطاف؛ وإدراكها لا يتمّ تفصيلا و إنّما جملة؛ و نحن ندركها عن طريق الحواسّ؛ غير أنّ هذه المتعة الحسّية سرعان ما تتحوّل إلى نوع من المتعة العقليّة؛ وإدراك هذه العلاقات في الصّورة -هو في الواقع- كشف عن عناصر جمالها.[184]

إنّنا في الحكم الجمالي نتبيّن الجمال الخالص في الشّيء الّذي هو أمامنا؛ و نقدّره بحسب القواعد العامّة للجمال؛ أو ما أسمح لنفسي أن أدعوه تفقّد "الجملة العصبية" لأيّما موضوع جمالي؛ المؤلّفة من الانسجام الهارموني؛ التّناسق؛ السّيمتريّة؛ التّوزيع؛ التّكرار؛ النّظام؛ الإيقاع؛ العلاقات...

و هي المعايير المستوحاة من النّظريّة اليونانيّة؛ وممّا قاله قديما أرسطو: «إنّ النّظام و التّناسق و السّيمتريّة و التحدّد؛ هي الخصائص الجوهريّة الّتي يتألّف منها الجمال».[185]

وإذا كان أفلوطين يضيف شرط إشاعة الرّوح بينها؛ ذلك أنّ الرّوح -كما وجدها هربارت- عنصر حيّ؛ فلأنّه لو لم يكن لها بين هذه العناصر حلولا؛ أصبحت العلاقات المختلفة المكوّنة لهذه العناصر تكرارا مملاّ.[186]

ولعلّ ما نتهي إليه بشأن تقديراتنا الجمالية -فيما يجب أن تكون عليه- أنّها تمرّ عبر أدوار ثلاثة:

* إدراك الصّفات الجماليّة.
* الأحكام الشّعوريّة نتيجة الحساسية.
* الأحكام غير الشّعوريّة- حكم استنتاجي معلّل يعتمد على العقل.[187]

---

184 - ينظر: "الأسس الجمالية في النّقد العربي"-د. عزّ الدّين إسماعيل- الصّفحة:119 إلى 123

185 - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 118

186 - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 118- 119

187 - ينظر: "نظرية الأدب" - رينيه ويلك / أوستن وارين - تعريب:د. محي الدين صبحي- الصّفحة: 317

و إذن هناك عناصر أساسيّة لجمال الجميل؛ وهي تتمثّل أوّل ما تتمثّل لحواسّنا ثمّ تنتقل منها إلى عقولنا؛ و بهذا المعنى فقط يمكن أن نتحدّث عمّا نسمّيه "الذّوق المشترك" في مقابل "الذّوق الشّخصي" الّذي كان لنا معه بعض الوقفات.

3/3- النّسبية الموضوعية:

إنّها النّظرية الّتي حاولت أن تمسك العصا من وسطها؛ بين القيم المطلقة الخيالية للنّظرية الموضوعية و التّفضيلات المفتقرة إلى المسؤولية في النّظرية الذّاتية؛ وإذ تسعى إلى تجاوز أحاديّة الرّؤية؛ يعترضها من جهة النّظريّة الموضوعية اعتقادها بكون حكم القيمة يشير إلى الموضوع لا إلى المتحدّث؛ ومن جهة النّظرية الذاتية يواجهها الاعتقاد بلا مطلقيّة القيمة؛ وذلك في ارتباطها بالتّجربة البشرية؛ ومن ثمّ كيفيّة التخلّص من معضلة "فوضى" النّزعة الذّاتية.[188]

و تقدّم النظرية النّسبية الموضوعية طرحها الجمالي؛ بالتّمييز بين القيمة الّتي هي خاصّية للموضوع؛ و القيمة الّتي هي شعور يكتنف المدرك؛ بما من شأنها أن تتّسع للعاملين: الموضوعي و الذّاتي معا؛ فالقيمة الجماليّة هي سمة "علائقيّة" (relational)؛ فلا يمكن وصف الشّيء بأنّ له قيمة إلاّ بحسب اتّصاله بالمشاهد؛ و إذا كان إدخال المشاهد يستلزم تعدّد القيم أو لانهائيّتها؛ بما يتوقّف على ثقافة المرء و بيئته أو على مزاجه و تجربته؛ فإنّه يتيح لنا تفسير العمل الفنّي الواحد على أنحاء متباينة؛ فضلا عن كوننا نستخدم معايير متباينة من أجل تقديره.[189]

و أهمّ ما حملته إلينا هذه النّظرية؛ هي كون الموضوع الجمالي متعدّد القيم (multivalent) أي أنّه يستوعب قيما متعدّدة و مختلفة؛ وفي غير ما مناسبة يقف تفسيران صائبان على قدم المساواة؛ و عندئذ لا ينبغ أن نبحث عن التّفسير الصّحيح الأوحد الّذي يفضي إلى حكم قطعي جازم؛ بل من واجبنا أن نفيد من تلك التّفسيرات و المواقف؛ كَيْمَا ننتج في قراءاتنا المختلفة بالطّرق المختلفة؛ قيما متعدّدة.[190]

---

188 - ينظر: "النّقد الفنّي- دراسة جمالية وفلسفية"- جيروم ستولينتز- تعريب:د. فؤاد زكريّا- الصّفحة: 634- 635

189 - ينظر: المرجع- نفسه- الصّفحة: 635- 636 وصفحة: 640

190 - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 635- 636 وصفحة: 646

والخلاصة أنّ مسألة الذّوق شديدة المساس بالحكم الجمالي و طبيعة الأسس الّتي تبنى عليها أحكام القيمة؛ و يمكن التّمييز بين ذاتية الأحكام و موضوعيّتها من خلال الطّرف الّذي نوجّه إليه أحكامنا؛ فإذا كان الحكم منصبّا على جمال في الشّيء ذاته؛ فإنّه يتّخذ صبغة موضوعية؛ و قد ينصبّ على الشّعور الممتدّ فيكون ذاتيّا.[191]

و يضمّ الدّكتور عزّ الدّين إسماعيل جميع الأسس الّتي لا تنتسب إلى الأساس الجمالي البحت؛ و الّتي لا تستند إليها النّظريّة الموضوعيّة فيما يلي: أساس المنفعة (الجميل هو النّافع أو المفيد)؛ الأساس الأخلاقي (الجمع بين الجميل و الخيِّر)؛ الأساس التّاريخي (الجميل ما ينتسب إلى التّراث أو الماضي)؛ الأساس الاجتماعي (الجميل هو الباعث على المشاركة الوجدانية)؛ الأساس النّفسي (الجميل هو ما وافق حالة المتلقّي)...[192]

وإذا كانت النّظرة السّياقية في محتواها؛ مجموعة من النّظريّات العلميّة المبنيّة على دراسات تجريبية أدّت إلى خلق نتائج موضوعية؛ فإنّها تشمل بوجه عامّ جميع العلاقات المتبادلة بين الموضوع الجمالي وبين موضوعات سياقية أخرى؛ عدا حياته الجمالية؛ لذا فإنّ النّظرة العلمية تختلف اختلافا جوهريّا عن النّظرة الفنيّة الّتي تجعلنا نركّز انتباهنا على الموضوع ذاته أكثر من علاقاته مع غيره؛ ومن ههنا يكون الارتباط أساس النّظرة العلمية؛ و يكون الانعزال هو الوسيلة الأساسية في التذوّق الفنّي.[193]

وإذا كان الأساس الموضوعي يحمل القسط الأوفر من الحقيقة في التّقدير الجمالي؛ فإنّه لا ينبغ أن نتناسى أنّ جزءا آخر من هذه الحقيقة —ولو قدرا ضئيلا- هو الآن يتواجد خارج ما أسميناه الأساس الموضوعي؛ ولعلّي لا أتحرّج من وصف ذلك الجزء بالحقيقة "المطرودة" أو "المغيّبة"؛ ولا بدّ للمتذوّق الجمالي الحقّ و النّاقد الموضوعي —كلاهما- أن يستعيدا الظّاهرة الجمالية بكاملها.

إنّ الأسس الذّاتية كثيرا ما تحمل في باطنها روحا تبعث في موضوعها الحياة و الجمال؛ وهو ما تعجز عن الإمداد به النّظرية الموضوعية الّتي تنحو منحى آليّا في قياس عناصر الموضوع و تعيير وحداته؛ فإذا حلّت الآلية حرمتنا لذّة التشوّف و لحظة الشّهود؛ ذلك أنّ مقام المشاهدة لا ينال

---

191 - ينظر: "الأسس الجمالية في النّقد العربي"-د. عزّ الدّين إسماعيل- الصّفحة: 67

192 - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 89 إلى 111

193 - ينظر: "مقدّمة في علم الفن والجمال"-د. كامل محمد محمد عويضة- الصّفحة: 107- 108

فيزيقيّا؛ وما يمكن أن تضيفه الأسس الذّاتية هي تلك الشّعلة الرّوحية التّي تفتقدها النّظرية الموضوعية بآليتها الّتي قد لا تحكم على الموضوع بقدر ما تحاكمه.

إنّ المتذوّق "الممتاز" هو ذلك الّذي يتلقّى موضوعه جماليّا؛ فيراه بعيني فنّان و عقل رياضي و مواجد محبّ و إشراق صوفي و حكمة فيلسوف...

ولعلّني أسهم –إسهاما متواضعا– في إضافة رؤية جديدة في حلّ معضلة التقدير الجمالي؛ ومحاولة تقريب المواقف بين النّظرتين: الذّاتية والموضوعية من خلال اصطناع فكرة تقدير شيء بدلالة شيء كوحدة للتّقدير؛ كأن نعبّر عن هذا التّقدير بدلالة السّيمترية؛ أو التّعاطف؛ أو اللذّة...وحدات جمالية متّفق على معالجة الموضوع الجمالي من خلالها.

ومن ههنا تكون الرّؤية متباينة و من ثمّ تقديراتنا؛ إذا نظرنا إلى الشّيء نفسه من زوايا مختلفة؛ أو إذا كانت وحدات تقديرنا ليست نفسها؛ و تكون الرّؤية متّفقة و من ثمّ تقديرنا الجمالي؛ إذا نظرنا إلى الشّيء من زاوية واحدة واتّجاه واحد وباستعمال وحدة التّقدير ذاتها.

– ويمكن إحصاء نوعين من الأخطاء في عملية التقدير:

* الأخطاء النّظامية: هي الّتي لا دخل للمتذوّق في التّسبّب بها على نحو مباشر؛ وتتعلّق بعوامل البيئة و الثّقافة و العرق و الزّمن...

* الأخطاء العَرَضية: تتعلّق بأخطاء المتذوّق نفسه؛ الزّاوية الّتي يحدّد من خلالها موقفه الجمالي؛ ومن ثمّ تعميم حكمه على الموضوع؛ عدم اكتمال خبرته الجمالية أو عدم نضج تلك التّجربة في سياق الوعي الجمالي العامّ...

– إنّنا عندما نعرف القيمة الحقيقية لموضوع نقدّره جماليّا؛ (إجماع على كونه جميلا)؛ فإنّنا نستطيع إيجاد نسبة الخطأ في تقديراتنا؛ ولا نستطيع معرفتها إذا جهلنا القيمة الحقيقية؛ ومن ثمّ فإنّ الحكم الجمالي؛ يتردّد تبعا للتعيينات الموضوعية؛ المتعلّقة بوحدات القياس؛ والزّوايا أو الجوانب المقيسة؛ المنتقاة في تقدير الموضوع الجمالي؛ كما أنّه يرجع إلى التعيينات الذّاتية؛ سواء في اختيار وحدات القياس وفق المنظور الذّاتي؛ أو من خلال التراث الإنساني الفكري العامّ؛ ومن ههنا؛ فإنّه لكلّ من النظريتين الذّاتية والموضوعية؛ أسس محدّدة تستند إليها؛ هي بمثابة "أطروحات جمالية" قابلة للنّقاش والإثراء؛ دونما اشتغال على فرض الرّؤية المركزية؛ التي تصنع النموذج الاستطيقي الأحادي؛ ومن ثمّ فلا بعد من أن تكون الرّؤية الجمالية متموّجة؛ بما يخدم المطلب الجمالي.

رابعا- فلسفة كانط الجمالية ونظريّته في الذّوق:

1/4- فلسفة كانط الجمالية:

لقد سبقت الإشارة في الفصل الأوّل إلى أنّ مذهب كانط الفلسفي هو العقلانية النّقدية؛ ولا تنفصل فلسفته الجمالية عن منهجيّته النّقدية؛ ويعدّ كتابه "نقد ملكة الحكم" الّذي أحدث به نقلة نوعيّة في علم الجمال أهمّ المصادر الّتي بنيت عليها جماليّات كانط؛ ومن ثمّ فإنّ مبادئه القبلية لم تكن لتخلو من أصول عقلية نظرية.

وقد أفرغ كانط مفاهيمه الجمالية -تنظيرا ونقدا- في كتابه "نقد ملكة الحكم" لذلك فهو يعدّ المقدّمة الفضلى لعلم الجمال.[194]

و يعدّ هذا الكتاب بحثا للعثور على مبادئ قبلية لأحكامنا الجمالية في النظام أو الجمال أو الجلال في الطبيعة أو الفن؛ و يقسم كانط الجزء الأول (نقد ملكة الحكم الجمالية) إلى قسمين القسم الأول: تحليل الجميل والقسم الثاني هو تحليل السامي؛ ينتقل بنا كانط في هذا القسم من ملكة الحكم على الجميل إلى ملكة الحكم على السامي؛ وللتفريق بينهما يقول كانط: «الجميل يجتلب مباشرة شعور بتفتح الحياة، وهو بهذا قابل لأن يتحد بالإثارات وبخيال يلعب، أما الشعور بالسامي فهو لذّة لا تنبثق إلا بطريق غير مباشر، لأنها تنتج عن الشعور بتوقف القوى الحيوية إبان لحظة قصيرة يتلوها مباشرة انطلاق لهذه القوى أقوى وأكبر، ولهذا فإنه بوصفه انفعالا فإنه لا يبدو أنه لعب، بل أمر جاد يشغل الخيال»؛ والرضا الصادر عن السامي لا يشتمل على لّذة إيجابية بقدر ما يشتمل على الإعجاب والاحترام، ويستحق إذن أن ينعت بأنه لذّة سلبية. ولذا فإن السامي الحقيقي لا يمكن أن يكون متضمنا في أي شكل محسوس، إنه لا يتعلق إلاّ بأفكار العقل.[195]

يقسّم كانط السامي إلى قسمين: القسم الأول هو السامي الرياضي والثاني هو السامي الديناميكي؛ فالسامي الرياضي هو الكبير كبرا مطلقا، ببساطة وعلى وجه الإطلاق ومن كل النواحي؛ إنه سام وحينئذ فلا يُسمح بالبحث خارج هذا الشيء عن مقياس ملائم له؛ إنه مقدار لا يساوي غير نفسه؛ ولذا فالسامي لا ينبغي أن يُنشد في أشياء الطبيعة، وإنما في أفكارنا؛ فالسامي هو بالمقارنة إليه يكون كلّ ما عداه صغيرا؛ فهو الذي بمجرد إمكان أن تعقله، يكشف عن وجود

---

[194] - ينظر: "علم الجمال"- دي هويسمان- تعريب:د. ظافر الحسن-المؤسّسة الوطنية للكتاب-الجزائر-ط2-1975- الصّفحة: 55

[195] - ينظر: "نقد ملكة الحكم"-د. عبدالله المطيري- الموقع:
http://www.alriyadh.com/2006/05/11/article153532.html

ملكة في النفس تتجاوز كل مقياس للحواس؛ أما السامي الديناميكي فهو تلك القوة التي لا سلطان لنا عليها؛ مثلا الصخور التي تبرز وعرة مهددة في جو حافل بعواصف وغيوم تتجمع وتتقدم محفوفة بالبروق والرعود، والبراكين بكل قوّتها المدمرة، والأعاصير في المحيط الشاسع الغاضب، وشلالات النهر القوي...الخ هذه أشياء تقلص فينا قوّة المقاومة إلى حد ضئيل جدا مقارنة بقوتها؛ لكن لو كنا نحن في أمان ونحن نشاهدها، فإن منظرها يكون أكثر فتنة كلما كانت أبعث على الخوف؛ ونصف هذه الأشياء بكل سرور أنها سامية لأنها تسمو بقوّة النفس فوق المستوى العادي وتجعلنا نكتشف في أنفسنا قدرة على المقاومة من نوع آخر مختلف تماما، يزودنا بالشجاعة في مواجهة جبروت الطبيعة الظاهر.

أمّا الجمال فيقسمه إلى جمال حرّ وجمال بالتبعيّة؛ فالجمال الحرّ لا يفترض أي مفهوم لما يجب أن يكون عليه؛ بمعنى أنه لا توجد له محددات تحدد شكله إن كان مناسبا أم غير مناسب. أما الجمال التّابع فهو الذي يفترض مفهوما ويكون كماله وفقا لهذا المفهوم؛ فالأزهار تنتمي للنوع الأول وهي ذات جمال حر طبيعي لأن الحكم بجمالها لا يستند إلى مفهوم للكمال من أي نوع آخر؛ ويدرج كانط في هذا القسم الموسيقى الخالية من الكلام. أمّا جمال الإنسان فهو جمال تابع؛ لأن هناك مفهوما سابقا يجب أن يحدد ما ينبغي أن يكون عليه هذا الشيء.

ثم لماذا يختلف الناس في حكمهم على الجميل؟ يرى كانط سبب ذلك- بناء على ما سبق- يعود إلى أن بعضهم يحتكم إلى الجمال الحرّ؛ بينما يحتكم الآخرون إلى الجمال بالتبعية.

وفي رأي كانط ليس هناك علم جميل بل هناك فنون جميلة؛ والطّبيعة هي الّتي تحدّد –ليس فقط- قوانين الفنّ الجميل؛ وإنّما تحدّد –أيضا- شروط العبقرية؛ ويعرّفها على أنّها الموهبة الطبيعية التي تعطي القاعدة للفن؛ ولذا فالفنون الجميلة هي فنون العبقرية ولأن الفن لا يستطيع وضع قاعدة لنفسه فإن الطبيعة هي التي تضع هذه القواعد.[196]

كما يرى كانط أنّ عالم الفنّ الجميل وسط بن العالمين: الحسّي والعقلي؛ أي هو حلقة اتّصال بين العقل النّظري و العقل العملي؛ أو بين العلم والأخلاق؛ وإذ نجد موضوع العلم هو الحقيقة الخالصة وموضوع الأخلاق هو الفضيلة؛ فإنّ موضوع الفنّ هو الجمال والجلال؛ ولهذا فإنّ إدراك

196 – ينظر: "نقد ملكة الحكم" :د. عبدالله المطيري– الموقع:
http://www.alriyadh.com/2006/05/11/article153532.html

الجمال في الأشياء يتمّ مستقلاً لتصوّرنا لما هو "جميل" وكذلك فنحن لا حاجة بنا إلى برهان للتّدليل على جمال الأشياء.[197]

إنّ الجميل لا يطلق في سماء التصوّرات ممّا يجعله عرضة للفردية والذّاتية؛ كما أنّه بالمثل لا يتمّ تقييده من خلال المقاييس العقلية الّتي تستعمل المنطق والبرهان في بلوغه؛ وكأنّما أراد بذلك أن يجعل الجميل –بهذا التّعريف– علما وسطا بين الحسّ والعقل يقوم عليهما لكنّه لا ينتسب لأيّ منهما على سبيل الإطلاق؛ وبذلك فإنّه منح الجميل شيئا من الصّفات البرزخية الواقفة بين تخوم الحسّ والعقل؛ ومن ههنا وضع الأساس الجمالي الّذي هو انسجام الفهم والمخيّلة؛ فالذّوق –في نظريته الجديدة– ليس حكما في الشّعور وحسب؛ بل هو أيضا شعور بالحكم أي شمولية ضرورية عاطفية؛ وقد كان كانط ملزما بإثبات العلاقة بين معرفة غير متأتّية لا من العقل النّظري المحض ولا من العقل العملي المحض؛ بل من ملكة الحكم وبين الشّعور بالمسرّة أو الهمّ.

وانطلق كانط في "نقد الحكم" من مفهوم الغائية؛ هذا المفهوم الّذي يسوس عالم الحرية الفكرية والّذي يرتفع مع كانط إلى مستوى الانسجام الكلّي بين عالمي الطّبيعة والفكر؛ بين ملكتي التخيّل والفهم؛ بين التأثّرية والإرادة؛ تفرض الغائية توسّطا ثمينا ناجعا وأكيدا؛ وتعدّ هذه المبادئ الثّلاث الأساس الّذي بني عليه كتاب "نقد ملكة الحكم".[198]

إنّ كانط يرى أنّ المعرفة تتمثّل في قضايا أو أحكام فقط؛ وليست هناك معرفة خارج الأحكام؛ إذ ليست الأفكار –كما يدّعي العقليّون– ولا الإحساسات المتداعية –كما يدّعي التّجريبيّون– من المعرفة في شيء؛ وهو ما كان يعتقد به ليبنز؛ ولكنّ ليبنز حصر أحكام المعرفة الحقّة في الأحكام الذّاتية فقط؛ وهذا النّوع هو الّذي يسمّيه كانط "الحكم التّحليلي"(analytic-judjement)؛ حيث المحمول يتضمّن في الموضوع ويستخرج منه بتحليله؛ وهو ما ساق كانط إلى تعديل نظريّة المعرفة فبدلا من أن يدور العقل حول الموضوعات والأشياء ليتعلّم منها كما قالت الفلسفات السّابقة؛ يجب القول بأنّ الأشياء أو الموضوعات هي الّتي تدور حول العقل بقوانينه وتخضع لأسلوبه في فهمها من خلال قوانينه؛ وتلك التمثّلات والفروض الّتي ينشئها العقل من عنده في حدسي المكان والزّمان؛ وحين نتقبّل هذا الانقلاب الكوبرنيكي تصبح المعرفة الحقّة هي الإجابة عن الأسئلة الّتي يحدّدها العقل سلفا ويجبر الموضوعات

197 – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"–د. محمد علي أبو ريان– الصّفحة: 39– 40

198 – ينظر: "علم الجمال"– دني هويسمان– تعريب:د. ظافر الحسن– الصّفحة: 57 إلى 61

والأشياء الإجابة عنها في إطار قوانينه القبلية...فهذه التّركيبات والإنشاءات الذّهنية الّتي يفرضها العقل على العالم كمعرفة؛ من الواضح الآن أنّها ما تسمّى بعالم الظّواهر؛ أي ما يظهر لفكرنا في إطار الزّمان والمكان.[199]

وقد كان كانط ملزما إزاء مذهبه الفكري النّقدي؛ أن يثبت قدرتنا —من خلال المفاهيم المسبقة- على تحديد العلاقة بين معرفة غير متأتّية لا من العقل المحض العملي ولا من العقل المحض النّظري؛ وإنّما من ملكة الحكم.[200]

وقد أقام تحليل الحكم الجمالي على مبادئ تعرف باسم قوانين التّفكير؛ وهي مقولات ذهنية تنحصر في أربعة برم هي: الكيف- الكمّ- العلاقة- الإضافة؛ وهي الشّروط أو القوانين الّتي يمكن أن نحكم بها على الأشياء بالجمال أو القبح؛ وهي شروط عقلية تنشقّ عن طبيعة النّفس الواعية.[201]

وتنعكس هذه العقلانية النّقدية على نظريّته الجمالية في نقده لما كان شائعا في المراحل السّابقة عليه؛ وثانيّا توفيقه في وضع مبادئ عقلية حتّى في الأمور الجمالية الأشدّ حساسية.

وأجد من الضّروري قبل أن نفصّل فيها؛ من أن نعيد الإلفات إلى أفكار "ديكارت" و "هوجارت" و"بيرك" و"هيوم" للتقرّب من جوهر المشكلة الاستطيقية؛ أو الذّوق بما هو معضلة استطيقية.

لقد سبقت الإشارة إلى أنّ ديكارت صاحب موقف عقلي نسبي في أمور الجمال؛ وتبرز أكثر ما تبرز في الجانب المتعلّق بالذّوق؛ ذلك أنّه يرى الحكم الجمالي يعتمد على أهواء الأفراد وذكرياتهم وتاريخهم الشّخصي وليست هناك قاعدة كليّة شاملة لأحكام الذّوق إذ أنّ الجميل لم يبلغ بعد مرحلة العقل؛ ومن ثمّ فإنّه يمتنع وجود مقياس محدّد للذّة و يصبح الحكم الجمالي خاضعا لحصيلة إعجاب المتذوّقين؛ ما ينفي صفة الموضوعيّة ويؤكّد نسبيّته المطلقة.[202]

وبالنّسبة إلى هوجارت (1697-1764) فقد ألّف كتابه عن تحليل الجمال مستهدفا "تحديد الأفكار المتضاربة عن الذّوق"؛ فإنّنا نجد أنّ الفنّ يدين للطّبيعة بالكثير في نماذجه وقيمه ومعاييره؛

---

199 – ينظر: "الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي" – د. كميل الحاج – الصّفحة: 461 إلى 466

200 – ينظر: "علم الجمال"- دي هويسمان- تعريب:د. ظافر الحسن- الصّفحة: 57

201 – ينظر: "الفنّ والبيئة والمجتمع"-د. محمد عزيز نظمي سالم-الصّفحة: 16 إلى 18

202 – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"-د. محمد علي أبو ريان- الصّفحة: 29- 30

ذلك أنّ الكشف عن القيم الجمالية وتكوين أحكامنا الجمالية لا يتحقّق عن طريق مقارنة الأعمال الفنيّة بعضها ببعض؛ أو الاستناد إلى أقوال الفلاسفة وخطرات الفنّانين؛ بقدر ما ترجع إلى مقارنة هذه المنجزات الفنيّة بالطّبيعة ذاتها فالطّبيعة هي المعيار الّذي نقيس به الجمال وهي الأصل؛ وحين نقارن المنجزات الفنية فإنّنا نقارنها بالطّبيعة؛ وإذا كان الفنّان يستخرج نماذجه وقيمه الجمالية من الطّبيعة؛ فإنّ المتذوّق —هو الآخر– يستلهم مقاييسه ممّا تعرضه عليه وممّا هو سائر في فلكها؛ فليس علينا إلاّ أن نكشف عن العوامل المؤثّرة في التّقدير الجمالي الّتي تستحوذ عليها الطّبيعة؛ و تكون مصدر إحساسنا بالجمال ملخّصا إيّاها في: التنوّع– التّناسب– الاطّراد– البساطة– التّعقيد والضّخامة.[203]

ولعلّنا نلخّص اعتقاده بشأن الجمال في أنّ الذّوق والجمال هما من صنيع الطّبيعة كما ظلّ هوجارت يتمثّله.

أمّا "إدموند بيرك" فإنّ أساس التذوّق عنده هو الحسّ وهو واحد لدى الجميع؛ وإنّما يرجع اختلاف النّاس في أذواقهم إلى شدّة الحساسية المتأصّلة عند بعضهم؛ وإلى شدّة تركيز الانتباه على الموضوع عند البعض الآخر؛ وحقيقة الأمر أنّ الاختلاف بين النفوس في هذا المجال إنّما يرجع إلى عدم وجود معيار دقيق لقياس الذّوق وذلك يردّ إلى اختلاف الملكات العقلية الاستدلالية و الخيال لدى الأفراد؛ ومع ذلك فإنّ بيرك يرى أنّ الخلاف في الرّأي حول مسائل التذوّق أقلّ بكثير من خلافاتهم حول المشكلات الفكريّة والمنطقيّة البحتة؛ لأنّه لو أمكننا عزل التذوّق عن الملكات الأخرى الّتي تؤثّر في أحكامه؛ لوجدنا اتّفاقا عامّا بين النّاس حول مسائل التذوّق؛ ممّا يساعد على الكشف عن مبادئ محدّدة للذّوق الجمالي.[204]

وفي انتقالنا إلى البحث عن معيار الذّوق عند هيوم؛ فإنّنا نجده يؤكّد وجود تنوّعات عدّة للذّوق في العالم؛ مثلما توجد تنوّعات عدّة للآراء حتّى فيما بين النّاس الّذين عاشوا في المكان نفسه؛ وخضعوا للأنظمة الاجتماعية و السياسية والتّعليمية نفسها؛ وتوجد داخل كلّ مخلوق كما يقول هيوم جوانب قوّة وجوانب ضعف وهو يمرّ بحالات من القوّة وحالات من الضّعف؛ فجوانب قوّة الأعضاء والحواسّ فقط هي الّتي يمكن أن تمدّنا بمعيار حقيقي للذّوق والعاطفة.

---

203 – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"–د. محمد علي أبو ريان – الصّفحة: 32– 33

204 – ينظر: المرجع نفسه– الصّفحة: 36

ثمّ يربط هيوم بين طريقة اكتساب المهارة الّتي تمنحها الممارسة للعمليّة الخاصّة لتنفيذ أيّ عمل؛ فيرى أنّها هي أيضا ما يتمّ اكتسابه بالطّريقة نفسها بالنّسبة للعمليّة الخاصّة بإصدار الأحكام عليه؛ كما أنّ التّفضيلات الجمالية هي بمنزلة التّعبيرات عن ذوق المتلقّي أكثر من كونها إفادات عن الموضوع الفنّي؛ ونجد هيوم في هذا التنوّع الكبير في الأذواق ما يؤكّد وجهة نظره هذه.[205]

ولعلّنا نبدأ مع كانط من التصوّرات الّتي حصلت لدينا من المرحلة السّابقة عليه؛ وهي الرّبط بين مسائل الوجود والمعرفة بمسائل الجمال والحياة الجمالية؛ كما فعل ليبنز في ربطها بتطوّر التّمثيل أي أحوال الذرّات الرّوحية في إدراك الإنسان لها في نفسه أو في العالم كحساسية وكفكر؛ أو كواقع مادّي؛ واختلاف هذه الذرّات في الدّرجة والوضوح أو الغموض؛ ففي حين الحساسية أو وجدان الحياة الانفعالية والعاطفية غامضة هي جزء أسفل من الحياة النّفسية؛ نجد أنّ العقل الجزء الأعلى هو واضح وظواهره واضحة متميّزة؛ ويعكس الكمال وهي الظّاهرة الأساسية وجوديّا وماهويّا لأنّها الأساس الرّوحي؛ ومن ثمّ فإنّ الأحكام الذّوقية تنتج عن اللّذة أو صدى المعرفة الظّاهرة الثّانوية؛ وهي الصّدى العاطفي بما هي من فردية وشخصية وناقصة وتعبّر عن أحوال مدركاتنا وأحكامنا الذّوقية.[206]

2/4- نظريّة كانط في الذّوق:

إذا كان بومجارتن -الّذي كانت لنا معه وقفة في مدخلنا الجمالي- اعتبر علم الحساسية الأخت الصّغرى للمنطق؛ فإنّ كانط قد فصل فصلا تامّا بين مجالي الحساسية والعقل؛ فمجال الإستطيقا ليس هو مجال المعرفة؛ وإنّما مجاله الوجدان؛ فهي وسط بين ملكتي العقل والإرادة؛ واعتبر مسائل اللذّة والمتعة والمنفعة هي من معطيات التّجريب الّتي تتكشّف عن الحرية و الذّاتية؛ وأنّ جمالية الجميل رغم أنّها شيء من وجداننا وذوقنا وإحساسنا باللذّة والألم؛ إلاّ أنّها تدلّ على غائية جمالية متميّزة عن الغائية الموضوعية.[207]

إنّ كانط يعتبر الجميل شعور جمالي له مستند واقعي في الخارج ويتحقّق في الانسجام بين العقل والمخيّلة؛ ونتبيّنه في الحكم الجمالي الّذي هو ثمرة الوجدان والذّوق؛ والعبقرية إنّما هي في المزج الفريد بين الخيال والواقع وعمل المخيّلة في حريّة؛ من حيث أنّ الانسجام ذاتي وله استقلاله

---

205 - ينظر: "مفاهيم فكرية- علم الجمال" -ج1- التعريف والاتجاهات والتصنيف-د. عصام البغدادي- الموقع: http://www.rezgar.com/m.asp?i=25

206 - ينظر: "جماليات كانت وهيغل"-د. عدنان بن ذريل- مجلة المعرفة – العدد: 193- 194 - الصّفحة: 163

207 - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 164- 165

عن مضمونه التّجريبي وأيضا عن الإمكان الفردي؛ فإنّ الشّعور بالكمال يوجد وجودا أوّليّا؛ ويكون مقوّما ضروريّا للأحكام الجمالية؛ هذا الشعور الجمالي هو وحده الّذي يكسب الغائية مسحة غير هادفة.

وبشأن الحكم الجمالي فهو –عند كانط- عمل فكري؛ ولكنّه أيضا حالة للرّوح يوجدها الانسجام بين الملكات الإنسانية؛ إنّه لذّة حضور العاطفة أي الحضور الوجداني وله مبادئه في الفهم والحساسية والمخيّلة؛ ولكن بما أنّه نشاط حرّ لملكات الإنسان؛ فهو معرفة وتدخله عناصر متنوّعة.

وإذا كان الحكم الجمالي مستندا إلى الذّوق الّذي يخلو من الأدلّة والمفاهيم؛ فإنّنا نقف على التّناقض التّالي: كيف يمكن أن يكون الحكم الجمالي ذاتيّا وهو في الوقت نفسه يتّسم بالكلية؟

ويبرّر كانط ذلك باعتقاده أنّ الأحكام الجمالية ليست كلية منطقية تستند إلى مفاهيم عقلية؛ وإنّما هي كلية حكم جزئي؛ يدرك أنّه صادق بالنسبة إلى الجميع؛[208] ذلك أنّ الحكم الجمالي ليس حكما منطقيّا ناتجا عن تعميم؛ وإنّما هو حكم خاصّ؛ فقولي: "هذه الزّنبقة جميلة" حكم يختلف عن قولي: "كلّ الزّنبق جميل".[209]

إنّ ضرورة الحكم الجمالي ليست ضرورة عقلية؛ وإنّما هي ضرورة إجماع النّاس على اعتبار الجميل جميلا؛ ووحدة العقول هي الضّامن الحقيقي للأحكام الجمالية وقبول الآخرين لها؛ ولو لم يكن الذّوق حسّا مشتركا وعامّا بين النّاس؛ لما أمكن أن يكون للحكم الجمالي قيمة؛ الأمر الّذي يدلّ على إمكان أن يكون للجمال قواعد ومفاهيم.

وإذن يمكن تعريف الذّوق؛ بأنّه ملكة الحكم على ما من شأنه أن يجعل شعورنا الخالص قابلا للمشاركة من جانب الآخرين بصورة كلية عامّة؛ دونما تدخّل أيّ مفهوم من المفاهيم العقلية.[210]

لقد أراد كانط أن يربط من خلال ملكة الحكم بين العقل والفهم؛ فتفطّن إلى كون الغائية هي حلقة الاتّصال بين السببية والحرية؛ وأنّ الحكم همزة وصل بين الطّبيعة والحرية؛ فنحن في تفسير الجمال نضطرّ إلى التخلّي عن مبدأ السببية واصطناع مبدأ الغائية؛ الّذي هو مبدأ تنظيمي أي كون الشّيء منظّما على الشّكل الّذي يتوافق معه الفكر؛ لكنّما هي غائية دون غاية؛ ما دامت

---

208 – ينظر: "جماليات كانت وهيغل"–د. عدنان بن ذريل– مجلة المعرفة – العدد: 193– 194– الصّفحة: 165– 166

209 – ينظر: "مقدّمة في علم الفنّ والجمال"–د. كامل محمد محمد عويضة– الصّفحة: 131

210 – ينظر: "جماليات كانت وهيغل"–د. عدنان بن ذريل– مجلة المعرفة – العدد السّابق– الصّفحة: 166

ترتكز إلى الوجدان؛ كما يرى أنّ قوانين الفنّ هي قوانين الجمال الطّبيعي؛ فالطّبيعة لا تكون جميلة إلاّ إذا استطعنا أن نكشف فيها ضربا من الغائية.[211]

وفي نظرية كانط يستحيل أن يكون هناك قيام علم للجمال؛ بل هناك فقط نقد للجمال؛ ولو أمكن ذلك لكان في وسعنا أن نحدّد بطريقة علميّة ما إذا كان من الواجب اعتبار هذا الشّيء أو ذاك جميلا أو قبيحا؛ وذلك مستحيل لأنّنا إذا اعتبرنا الجمال ظاهرة آلية تخضع إلى السّببية أو الحكم الجمالي حكما علميّا؛ استحال علينا تبيّن حرّيتنا في الجمال كما استحال علينا أن نقول في الحكم الجمالي أنّه حكم ذوقي ذو استقلالية وحرية.[212]

لقد درس كانط في كتابه "نقد ملكة الحكم" مسائل الجمال؛ وقد كان هدف كانط في هذا الكتاب إكمال مشروعه الفلسفي في قوله: «أنا مشغول بنقد الذوق، وإني أكتشف في مجاله نوعا من المبادئ القبلية مختلفا عن المبادئ القبلية السابق لي بيانها ذلك أن مبادئ الروح ثلاثة: ملكة المعرفة، والشعور باللذة والألم، وملكة الرغبة (الإرادة)؛ وقد وجدت مبادئ قبلية بالنسبة للملكة الأولى وذلك في نقد العقل المحض (النظري)؛ وبالنسبة إلى الملكة الثالثة في نقد العقل العملي؛ ولذا رحت أبحث أيضا عن مبادئ قبلية بالنسبة إلى الملكة الثانية»؛

أمّا حكم الذوق (الحكم بكون شيء ما جميل) له خاصيتان: الأولى أنه مستقلّ ولا يأتي بالاتّباع والتقليد لأنه لا يتعين بمفاهيم أو تعليمات بل هو شعور ذاتي بحت. الثانية أن هذا الحكم ليس قابلا للتعيين بأسباب برهانية إطلاقا. لا يمكن الإقناع به لأنه غير مستند إلى براهين أصلا فهو ليس بحثا عقليا أو متعلقا بالفهم.

إنّ الفن بوصفه مهارة إنسانية يتميز عن العلم بأننا لسنا على معرفة بكيفية القيام به .كما يتميز عن الصناعة بكونه حرّا (بدون أجر) كما أنه لعب. ويرفض كانط وجود «علم للجمال » لأن هذا يعني أن يقرر المرء الأمور علميا، أي بناء على أسباب برهانية: هل الشيء جميل أو غير جميل، لكن الحكم على الجمال لا يمكن أن يكون حكم ذوق إذا انتسب إلى العلم. يقرر كانط – في القسم الأول– أنّ حكم الذوق هو حكم جمالي .والذوق هنا هو ملكة إصدار حكم بأن شيئا ما جميل؛ ولكن هل الحكم بالجمال هو حكم معرفي؟ لا فنحن لكي نميّز الجميل فإننا نعيد تمثله إلى مخيلة الذات وشعورها باللذة والألم؛ وليس إلى الذهن من أجل المعرفة؛ ومن ثمّ فإنّ حكم الذوق

---

211 – ينظر: جماليات كانت وهيغل– عدنان بن ذريل– مجلة المعرفة – العدد: 193– 194– الصّفحة: 168– 169

212 – ينظر: المرجع نفسه– الصّفحة: 169

ليس حكما معرفيا ولا منطقيا بل هو حكم جمالي وذاتي؛ وهذا الحكم هو موضوع الرضا الخالي من كل مصلحة.[213]

وفي تحليله الحكم على الشّيء الجميل حدّد الأشكال الأربعة التّالية:

* الكيف: (qualité)

يخصّ حكم الذّوق من حيث النّوعية؛ إذ أنّ المتعة الجمالية الّتي يحدّدها الحكم؛ هي متعة بلا غرض أي ارتياح مترّه عن غرض التملّك والتّحقيق؛[214] فالمتعة الجمالية لا تهتمّ بحقيقة موضوعها؛ بخلاف اللّذة الحسية الّتي تتطلّب التملّك وعلى خلاف الرّضا الخلقي الّذي يستدعي تحقّق موضوعه؛ فالرسّام يعجب بفاكهة أو بصورتها؛ لكنّه لا يشتهي أكلها أو بيعها بوصفه فنّانا.[215]

واعتمادا على هذه البرهة الأولى؛ يستخلص أنّ الذّوق هو الملكة الّتي بها نتخذ رأيا في شيء أو نمط تمثّلي؛ واعتمادا على الغبطة أو الكدر وبطريقة خالية من الغرض؛ والجمال إنّما هو موضوع هذه الغبطة.[216]

* الكمّ: (quantité)

إنّه خاصية مترتّبة عن البرهة الأولى؛ وتتمثّل في "الكلية" حيث يظهر الجميل في تلك اللّحظة على أنّه ما يرضي الجميع بصورة عامّة؛ دون أن يكون مقيّدا بمفهوم أو تصوّر؛ ومن غير حاجة إلى أفكار عامّة مجرّدة.

* العلاقة: (relation)

تعني علاقة الوسيلة بالغاية؛ فالجمال هو الصّورة الغائية لموضوعه من حيث أنّه مُدْرَك في ذلك الموضوع؛ دون تصوّر غاية أخرى من الغايات؛[217] بل بسبب النّشاط المنبعث من اللّعب الحرّ لملكاتنا العقلية في حضور الموضوع.

وبهذه اللّحظة أغلق كانط الباب أمام كثير من ألوان الجمال؛ مثل جمال الإنسان والحيوان والنّحت والعمارة ولم يبق إلاّ على الموضوعات الّتي لا تتّصل بأيّ نوع من أنواع الفائدة نظير

---

213 – ينظر: "جماليات كانت وهيغل"–د. عدنان بن ذريل– مجلة المعرفة – العدد: 193– 194– الصّفحة: 169

214 – ينظر: "علم الجمال (قضايا تاريخية ومعاصرة)"–د. وفاء محمد إبراهيم– الصّفحة: 59

215 – بنظر: "النّقد الأدبي الحديث"–د. غنيمي هلال– الصّفحة: 300

216 – ينظر: "علم الجمال"– ني هويسمان– تعريب:د. ظافر الحسن– الصّفحة: 59

217 – بنظر: "النّقد الأدبي الحديث"–د. غنيمي هلال– الصّفحة السّابقة.

الأزهار وبعض الطيور وبعض أصداف البحر واللّوحات؛ حيث يؤكّد أنّ الحكم الجمالي معنيّ بالشّكل أي الصّورة فحسب.[218]

* الجهة: (modalité)

الجميل في هذه اللّحظة يشبه الأمر الأخلاقي؛ ملزم وهو قبلي وضروري؛ ولكنّها ليست ضرورة عقلية؛ وإنّما تفترض حسّا مشتركا وعامّا بين النّاس وذلك الحسّ لا يبتعد عن كونه الأثر الّذي يتركه اللّعب الحرّ لقوانا الفكرية.[219]

إنّ الجميل في فلسفة كانط موضوعه متعة لا غاية لها ولا علاقة لها بالمنفعة الحسية (اللّذيذ)؛ ولا بالمصلحة الخلقية (الخير)؛ وتلك المتعة أساس حكم ذاتي ابتداء لكنّه عالميّا نتيجة؛ فهذه المتعة لا تستجيب إلى حاجة من حاجاتنا؛ كما أنّ هذه العالمية في الحكم الجمالي لا تستند إلى قاعدة؛ لذا كان الحكم الجمالي عالميّا على الرّغم من كونه غير موضوعي؛ لأنّ مصدره علاقة الأشياء بحواسّنا فالفنّ مسلاة حرّة يمارس فيها الخيال مهنته دون قيد؛ في نشاط يشبه اللّعب دون غاية لأنّ غايته في نفسه.[220]

وليس غاية الجمال هو مجرّد الدّلالة على الكمال الحسّي من الحقائق وبدون هذا لا يمكن لموضوع الجمال أن يصل إلى درجة يصير فيها عالميّا.[221]

وقد بيّن كانط وظيفة الفنّ التوافقية في الانسجام بين العقل والطّبيعة؛ كما يسعى إلى تجاوز التّعارض الموجود بين الكليّة المجرّدة وبين الخاصّ؛ بين الفكر والواقع.

وعند كانط يلعب جمال الطّبيعة دورا رئيسيّا؛ إذ أنّ وفرة الطّبيعة الاستوائية وجمال الزّهور البرّية وزقزقة العصافير؛ قد منحت العقل فرصة الشّعور بتجانس الخيال والفاهمة بواسطة تأمّل الطّبيعة تأمّلا لم يشكّل معرفة عن طريق الأفهومات.[222]

إنّ ما يفضي إليه كتاب "نقد ملكة الفهم" هو أنّ الذّوق الذّاتي الجمالي والفردي؛ خالصان من أيّ علم ومن أيّ قاعدة مجرّدة.

---

218 – ينظر: "علم الجمال (قضايا تاريخية ومعاصرة)"–د. وفاء محمد إبراهيم– الصّفحة: 60

219 – ينظر: المرجع نفسه– الصّفحة: 61

220 – ينظر: "النّقد الأدبي الحديث"–د. غنيمي هلال– الصّفحة: 301– 302

221 – ينظر: المرجع نفسه– الصّفحة: 303

222 – ينظر: "فلسفة الفنّ "– جان لاكوست– تعريب:د. ريم الأمين– الصّفحة: 52

إنّنا نجد كانط يصنع الذّوق المترفّع والمتحرّر من الرّغبة والحاجة؛ وبعيدا عن محاكاة الطّبيعة يجعل العمل الفنّي من عالم ما يزال مجهولا إلى عالم قابل للمشاهدة.[223]

223 – ينظر: "فلسفة الفنّ" – جان لاكوست– تعريب:د. ريم الأمين– الصّفحة: 42– 43

المبحث الثاني : الذّوقانية الاتّصالية و الانفصالية:

نقصد بهما النّزعتين اللّتين مسّتا كثيرا من الحركات الأدبية والتشكيلية؛ وغمرت شطرا من فلاسفة الجمال وعظيم المبدعين والعباقرة... أو من هم دون هؤلاء – وسيلة وأداء- لكنهم كانوا؛ بشكل أو بآخر؛ يعكسون نزوعهم المطابِق للواقع تارة؛ والمفارِق تارة أخرى؛ في ركوبهم تجربة الانفصال سواء بالانقطاع الهادئ عن الواقع العيني المجسّد؛ أو بالاحتجاج عليه وإضرام مظاهر العداء والرفض والكراهية له؛ فنيا وحضوريا.

غير أني لا أحبّذ أن أفد إلى الذّوقانية الانفصالية دونما بسط لما يقابلها من النّزعة الاتصالية الّتي تنطلق من الواقع لتعود إليه؛ وتتمحّل به في جميع تصاميمه ومقاساته؛ أو هي الّتي تشيع عليه ألوانها وأزياءها وأطيافها... فنيا و حياتيا.

و لعلّي أجد في هذا الالتزام المنهجي، ما يحقق شيئا من توازن العرض وعدالة الرؤية، بل إنّ بعض ما في الانفصالية لا يمكن فهمه إلاّ بالرجوع إلى ما يناوش نزعتها ويداهن حجتها...

و لا أجد حرجا – بعد هذه الإبانة – في أن أستفتح أولى النّزعتين:

أوّلا – النّزعة الاتّصالية :

تنطلق من فهم خاصّ لطبيعة العمل الفني باعتباره أداء فنيا وتنفيذا جماليا؛ وليس إلهاما أو وحيا إلهيا؛ أو حدسا أو تأملا؛ ولا انطلاقا لاشعوريا خالصا، كما بحّ به أصحاب النظرية اللاّشعورية. والعملية الإبداعية – بالمثل – ليست "تذكّرا" أفلاطونيا يكشف من ورائها حقيقة كانت موجودة من قبل؛ حقيقة مستقلة قائمة بذاتها بغضّ النظر عن الكشف ذاته.[224]

فالفنان إذ يقدم عملا فنيا؛ فإنه لا يحقق نموذجا سابقا، أو فكرة قبلية قائمة بل إنّه ينتقل من التخطيط إلى العمل؛ عبر مجموعة من المحاولات الّتي تقترن بالكثير من "الرتوش" والتعديلات والمراجعات؛ قبل استصدار قرار الموافقة النهائية في إشهاره على الناس؛ ومعنى ذلك أن الفنان وهو يخضع عمله للّمسات الأخيرة؛ فإنه لا يتعامل مع "أفكار" بل يتعامل مع مدركات حسية.[225]

---

[224]- ينظر: "مشكلة الفن" – د. زكريّا ابراهيم- الصفحة: 173

[225] – ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 172

وتستمد النظرية الاتصالية أصولها من رؤية أرسطو للفن؛ وهي رؤية مكمِّلة ومتمِّمة لمفهوم الفاعلية الفنية وفق نظرية المحاكاة؛ فالفنان إذ يستقي وحيه من الواقع؛ فإنّ واقعيته ليست تصويرية ساذجة وإنما احترافية ترمي إلى تعديل الواقع؛ فتطوّره أو تحسّنه أو تزيد عليه؛ مما يجعل الفن قريبا من الواقع ومن الحياة.[226]

ومن النظريات الّتي تقرّب بين الفن والواقع نجد النظرية الهيغلية؛ ذلك أنّ الأعمال الفنية عند هيغل (1770-1831) تزوّدنا بالوثائق لأنها آثار "تاريخية"؛ والأدب في حقيقته — كما سبق وأن ألفتنا إليه- جوهر التّاريخ بأكمله وخلاصته وموجزه.[227]

وكما في النقد الهيغلي؛ نجد في نقد تين (Hippolyte-Taine1828-1893) العظمة الاجتماعية تتساوى مع العظمة الفنية؛ فالفنان ينقل الحقيقة كما ينقل بالضرورة حقائق اجتماعية.

وإذا كان هيغل قد ربط بين الفن وروح التّاريخ؛ فإنّ تين يربط بين الفنّ و روح العصر؛ فالتناغم بين العبقرية والعصر أمر مسلم به.[228] وإذا كان الفن والمجتمع تعقدهما علاقة متبادلة؛ فلأنّ الفنّ – من وجهة نظر علم اجتماع الفنّ- مولود في رحم المجتمع؛ ويقوم الأخير بتغذيته إحداثيا؛ ويقوم الأول (الفن) بتجسيده جماليا ورونقيّا؛ وهذا يعني تكافلهما وظيفيا؛ وليس تصارعهما أو اختلافهما أو تقاطعهما.[229]

وتستلهم الاستطيقا الاجتماعية من النظرية الاتصالية في فهم طبيعة الفن؛ فالوعي الجمالي ليس مغلقا؛ والعمل الفني ليس رؤية روحية؛ بل إنّ هناك ضرب من الاستمرار والاتصال بين عقل الفنان وعقول الناس المحيطين به؛ أمّا الانفصال النفسي فما هو إلاّ أسلوب ثانوي مفتعل وهو يستولي على السطح أكثر ممّا يشيع في الأعماق؛ وفي الشعور أكثر منه في اللاّشعور؛ ومن ثمّ فإنّ هذا الانفصال هو أوّلا وقبل كلّ شيء؛ رفض إرادي من جانب النفس لإدراك الاتصال.[230]

---

226 – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"-د. محمد علي أبو ريان- الصفحة: 180

227 – ينظر: نظرية الأدب- رينيه ويلك و أوستن وارين- تعريب:د. محي الدّين صبحي- الصفحة: 121

228 – ينظر: المرجع نفسه نفسه- الصفحة نفسها.

229 – ينظر: "علم اجتماع الفن"-د. معن خليل العمر-دار الشروق للتوزيع والنشر-عمان/الأردن-ط1-2000- الصفحة: 98

230 – ينظر: "مشكلة الفن" — د. زكريّا ابراهيم- الصفحة: 112-113

ولعلّ أوسع مفهوم للنّظرية الاتصالية؛ اشتمال معناها على أرضيات ثلاث هـــي: الواقع الحيّ؛ المجتمع والحياة.

ويركّز تولستوي (Tolstoi1828-1910) على معرفة الدور الذي يلعبه الفن في حياة الإنسان والإنسانية بصفة عامّة؛ فإذا أردنا أن نعرّف الفنّ في مفهومه الصحيح؛ فعلينا أن ننظر إليه – كما يوجهنا إليه تولستوي – بوصفه مظهر من مظاهر الحياة البشرية.[231]

ومن هذا التصوّر أخرج تولستوي إلى الناس مبدأه الفني الذي أطلق عليه مصطلح "العدوى" (contagion)؛ فمحكّ صدق العمل الفني ونجاحه هو مدى انتشاره عن طريق العدوى؛ لأنه كلما كانت العدوى أقوى كان الفن أصدق؛ فإذا ما وجدنا أنفسنا بازاء عمل لا نشعر بأننا متحدون مع صاحبه ومع غيره من الناس الذي يوجّه إليهم هذا العمل؛ كان معنى ذلك أنّنا لسنا بازاء عمل فني؛ أمّا إذا شعرنا بتلك الوشيجة؛ كان معنى ذلك أننا بازاء عمل فني يصدق عليه لفظ "الفن" بحقّ.

ومن ههنا فإنّ التجربة – كما يصفها تولستوي – تدلّنا على أنّ الفن ليس تعبيرا عن انفعالات الفنان بقدر ما هو براعة خاصّة في إثارة مثل هذه الانفعالات لدى الآخرين.[232]

وعلى أساس مبدأ العدوى نتحقّق من أنّ الفن هو إحدى وسائل الاتصال بين الناس؛ لأنه لو سُلِبْنَا القدرة على التّعاطف مع الآخرين من خلال الفنّ؛ لبقينا متوحّشين منعزلين؛ يحيا كل منّا حياة بمنأى عن الباقين؛ ويقرن تولستوي دور الفنّ بما يمكن أن يؤدّيه اللّفظ في حياتنا الاجتماعية؛ فكما أنّ اللّفظ هو أداة اتّصال فكري هام بين البشر، فإنّ الفنّ هو أداة اتّصال عاطفي بين الناس أجمعين.[233]

وإذا كان فكتور باش قد استبق إلى طرح مفهوم المشاركة الوجدانية؛ فإنّ غيره من الّذين عابوا على فلسفته نزعتها الانعزالية؛ عارضوا مفهوم المشاركة الوجدانية بمفهوم المشاركة الاجتماعية؛ الذي من شأنه أن يفضي إلى التّرابط الاجتماعي المبني على وحدة الفكر

---

231 – ينظر: "مشكلة الفن" – د. زكريّا ابراهيم – الصفحة: 15-16

232 – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 17-18

233 – ينظر: المرجع – الصفحة: 16

والمشاعر؛ ومن شأن العمل الفني أن يضرب موعدا بين الفنان والمتذوق؛ وفي ذلك اللّقاء ما يحدث نوعا من التبادل الوجداني والفكري بالقدر الذي يعزّز عُرَى المجتمع.[234]

والمشاركة الوجدانية الاجتماعية هي ما بشّر به "جيو" (Guyau-1854-1888)؛ لذا فهي نظرية لا تنفصل عن الاستطيقا الاجتماعية؛ والطّريف في نظريته إشارته إلى أنّ الفن هو الأصل الذي صدر عنه المجتمع؛ والغاية الّتي تهدف إليها؛ والأطرف من ذلك أن يعتبر الفن في ذاته مجتمعا مثاليا؛ تبلغ فيه الحياة أعلى درجة من درجات شدّتها وانتشارها؛ فالفنّ أسمى صورة من صور الرّوح الاجتماعية وأرفع درجة من درجات التعاطف الوجداني.[235]

ولا يبتعد مفهوم المشاركة الوجدانية الاجتماعية عما قدّمه تولستوي في مبدأ العدوى؛ ذلك أنّ جيو أراد أن يقيم العلاقة الوثيقة بين العمل الفني والبيئة الاجتماعية على دعائم مذهبه الحيوي؛ فالفنّ ينبع من صميم الحياة نفسها؛ بل إنّ الحياة الوفيرة المليئة هي منذ البداية حياة جمالية؛ فالفن في نظرية جيو اجتماعي النّشأة: لأنّ الانفعال الجمالي — الذي هو في صميمه انفعال اجتماعي – هو بمثابة توسيع الحياة الفردية في سعيها نحو الامتزاج بالحياة الشّاملة الكلية والتقائها بالحياة الاجتماعية نفسها؛ وهو اجتماعي في غايته: لأنّ من شأن الفن — مثله في ذلك مثل الأخلاق — أن ينتزع الفرد من صميم ذاته ويوحّد بينه وبين غيره من الأفراد؛ وهو — ثالثا — اجتماعي في ماهيته: لأنه أداة تَوافُق ووسيلة تتحقق عن طريقها المشاركة الوجدانية الاجتماعية أو التعاطف الاجتماعي بين الأفراد؛ ما دام هذا التعاطف هو الذي يكون جوهر النشاط الجمالي؛ ومن ههنا فإنّ الفن يتعدّى مجرّد كونه تشكيل بشري؛ ويصبح منطويا على ظاهرة تشكيل اجتماعي.[236]

والفنّ عند إميل دوركايم (Durkheim-1858-1917) ظاهرة اجتماعية؛ وهو إنتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان؛ وهو عمل له أصول خاصّة به وله مدارسه ولا يُبْنَي على مخاطر العبقرية الفردية.

---

234 – ينظر: "التذوق الفني ودور الفنّان والمستمتع"–د. حمدي خميس– الصفحة 53

235 – ينظر: "مشكلة الفن"–د. زكريّا ابراهيم– الصفحة: 127

236 – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة:126-127

وتتحدّد اجتماعية الفنّ – كذلك – من حيث كونه يتطلّب جمهورا يعجب به ويقدّره؛ لأنّ الفنان – في نظر دوركايم – لا يعبّر عن "الأنا" بل يعبّر عن "النّحن"؛ أي المجتمع بأسره ويتمّ ذلك عن طريق الاختمار اللاّشعوري؛ وهو يشبه الحمْل الفنيّ نتيجة الإخصاب الذي تمّ عن طريق المجتمع.[237]

ولا يقلّل إرنست فيشر من أهمية الأدوار الاجتماعية الّتي يتطوّر الإنسان بداخلها كفرد؛ وذلك أنّه يطمح إلى أن يكون أكثر من مجرّد كيانه الفردي؛ وإذا كان الإنسان يريد أن يخرج من جزئية حياته الفردية إلى الكلية؛ فلأنه يريد أن يصبح أكثر اكتمالا وذلك حين يبحث عن شيء أكثر من مجرّد "أنا"؛ شيء خارجي لكنه جوهري بالنسبة إليه؛ وما يصنع كليّته وكماله هو ذلك الرّبط – المحقّق عن طريق الفن- بين "الأنا" الضيّقة والكيان المشترك للناس؛ وبذلك يجعل فرديته اجتماعية.

وإذا كان فيشر يقابل بين الأنا والنّحن؛ فلأنّ الجماعة أسبق من الفرد أو أنّ "النّحن" أسبق من "الأنا"؛ وأنا الإنسان لا تزيد عن كونها هبة يمنحها له الآخرون؛ فالذّات لا تتحقّق إلاّ إذا اعترفت بوجود "نحن" تتحقق فيه.[238]

ومن ههنا فإنّ الفن لا يحقّق بين الأفراد مجرد اتّصال عابر أو مشاركـــة سطحية؛ بل نظر إليه- في إطار الاستطيقا الاجتماعية- على أنّه يخلق منهم تلك "النّحن" الّتي ترقى بهم إلى مستوى الجماعة أو مستوى "الإنسان الكلي"؛ ويصبح تأمّل الموضوع الجمالي في صميمه فعلا اجتماعيّا؛ لأنّ من شأن الموضوع الجمالي سواء كموضوع للتذوق أو كنشاط فنيّ عام؛ أن يقوم بدور العامل المشترك بين الضّمائر الاجتماعية الّتي تحسّ بما بينها من توافق؛ فتألّف من تناغمها الوجداني ضربا من التّماسك الاجتماعي.[239]

وفي موقف ديوي ن محاولة كبرى للاقتراب من الواقع؛ فهو يربط الفن بالتّجربة الإنسانية والخبرة الحياتية؛ فالعنصر الجمالي ليس دخيلا على التجربة الإنسانية؛ وليس أثرا من

---

[237] – ينظر: "علم اجتماع الفن"-د. معن خليل العمر- الصفحة:216

[238] – ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 217-218.

[239] – ينظر: "مشكلة الفن"-د. زكريّا ابراهيم- الصفحة: 238-239

آثار التّرف أو الكسل أو اللهو أو الحدس الصوفي أو التسامي الأخلاقي؛ إنّه نوع من الترقّي للسّمات العادية الّتي تميّز الخبرات المكتملة السوية.[240]

ولا يقرن ديوي بين الفن والحياة وحسب؛ وإنما يوسّع من شبكة الفن العلائقية فيربط بين الفن والحياة عامة؛ فليس في الوسع أن نفصل الفن عن الحياة الحضارية لأيّ مجتمع؛ ما دامت الحضارة بمعناها الواسع هي مصدر شتّ أنواع الفنون.[241]

ولعلّنا ننتهي عند النظرية الاتصالية؛ سواء من خلال النظرية الأرسطية (الطبيعة والواقع الحي) أو الاستطيقا الاجتماعية أو في صلة الفن بالحياة؛ إلى القبض عليها من خلال تَجَسُّدِهَا أدبيّا و فنيّا وتشكيليا عبر مختلف المذاهب والحركات المعبّرة عنها.

وإذا أردنا أن نبحث فنيّا عمّا في الكلاسيكية من نزعة اتصالية؛ تبيّن لنا أنّ كلاسيكية القرن السّابع عشر كانت تحمل في تشكيلها الطّبقي نظرة محدودة إلى الشعب؛ باعتباره "سوادا" يمكن الاستفادة منه وتوجيهه من قبل الملوك والمنفذين؛ مما جعل أنظار كثير من الأدباء تتّجه إلى تصوير بعض زوايا الحياة؛ انتقوا لها موضوعات محدّدة كالمواضيع البطولية والتراجيدية؛ واختاروا لها الأبطال المناسبين من الأوساط العليا محدّدين قوانينها المكانية والزمانية واللغوية الصارمة.[242]

وعلى الرّغم من أنّ الكلاسيكية كانت تنظر إلى المجتمع نظرة استعلائية وأقامت مسافة بين الفن والواقع؛ إلاّ أنّها كانت تثبّت بصلابة واقعها الملموس الذي تموضعت فيه؛ ورأت فيه الواقع "الرفيع" في ظلّ رجال البلاط والنبلاء والفئات العليا من المجتمع الارستقراطي...[243] ومثّلت تلك الرّقعة كلّ واقعها وأشغلت عليه كامل اتصالها وجوديا وأدبيا.

غير أنّ الملاحظة الّتي لا يجب أن نفلتها؛ أنّ ابتعاد النخبة الكلاسيكية عن المجتمع؛ تختلف في طبيعتها ووسائلها عن ابتعاد الرومانسيين عن مجتمعهم؛ وهو ما سيظهر بوضوح عند تناولنا انفصالية الرومانسيين.

---

240 – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"–د. محمد علي أبو ريان– الصفحة: 180

241– ينظر: "مشكلة الفن"–د. زكريّا ابراهيم– الصفحة: 198-199

242 – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"–د. عماد حاتم– الصفحة: 164

243– ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 163-176-177

وأما الواقعية فقد حاولت إنزال البطل من أبراجه المثالية العليا الّتي وضعه فيها الرومانسيون؛ وعملوا على إعادة تأهيله مع المجتمع ووضعه فوق الأرض الّتي يعيش فيها؛ ولهذا تفرض الواقعية على الكاتب النّزول إلى الحياة وتصويرها في جميع أبعادها؛ وفي الوقت نفسه حاول بعض الواقعيّين أن يكونوا حياديّين باردين إزاء العالم الذي يصوّرونه؛ دون أن ينفصلوا عنه.[244]

وإذا كانت الواقعية الاشتراكية بمثابة الثورة على مظاهر المجتمع السّلبية؛ فإنها كانت من منطلق واحد تعرِّض بالواقع الاجتماعي وتشهِّر بما كان يرفل فيه من آفات ومفاسد واستغلال الإنسان؛ ولهذا فقد اتّسم أدبهم بالدّعوة إلى النّضال والترويج للأفكار الثورية والحرية والعدالة الاجتماعية.[245]

ويعدّ مكسيم غوركي أول من عكس انتشار الأفكار الماركسية في أوروبا؛ وفي روايته "الأمّ" يصوّر تشكيل الأحزاب السياسية المنظّمة على أساس من تلك الأفكار؛ حتّ إذا كانت بداية القرن التالي؛ كانت روسيا بؤرة لكافّة ألوان التّناقض الرأسمالي.

وقدّمت روايته "الأمّ" التطوّر الثّوري ورؤية الكاتب للمستقبل المشرق الذي سيكون وقفا على الثوّار، لا على الطبقة المسيطرة، وانتبه الكاتب فيها إلى الدور الحاسم الذي يضعه الجماهير في تقرير مسيرة التاريخ، فالصّراع يشمل طبقتين لا بدّ وأن تزيل إحداهما الأخرى، وقد جعل القارئ يشعر بالمسيرة الحتمية للأحداث الّتي تنتهي بانتصار المظلومين.[246]

والطبيعية ترى أنّ ما من مؤلّف يمكن اعتباره ثقة؛ إلاّ في أثناء تلك اللّحظات الّتي يضع فيها أذنه قرب شفاه "الطبيعة" ويمسك بأدق دقائق لهجتها، وتبرز نزعتها الاتصالية من خلال قولهم بأنّ الكاتب عليه أن يحاول نقل تعابير الحياة اليومية وجريانها؛ وينتقد الطبيعيون بشدّة النّزْعات المثالية الّتي تسحب نفسها وتقف منفصلة عن التّجربة وقفة استعلائية خيالية بدعوى تهيئة المثال..[247]

---

[244] – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"–د. عماد حاتم– الصفحة: 347-348

[245]– ينظر المرجع نفسه – الصفحة: 432

[246] – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 434

[247] – ينظر: "ثلاث قرون من الأدب"–تعريب:د. جبرا إبراهيم جبرا– ج2 – الصفحة: 21-23

وإذا كان المثال هو مقياس النّزْعات المثالية- على اختلافها – فإنّ المقياس الذي تعتدّ به الطبيعية يتمثّل في السّهل؛ الطّبيعي والصّادق، ومن هنا كانت مهمّة الطّبيعي النّقدية هي تحطيم أصنام الآلهة المزيّفة والأبطال المشوّهين، وإبعاد اللُّعب السّخيفة الّتي ما يزال كثير من النّاس النّاضجين يحبّون اللّعب بها.[248]

وإذا كانت الطّبيعية تتّصف بالجنوح نحو التّصوير الدّقيق المفصّل للواقع وتحديد الطّبع والمصير الإنسانيّين تحديدا دقيقا، فلأنّ ذلك هو الطبيعي وهو مقياس الفنون الذي نمتلكه جميعا، من خلال طبيعة الفرد وعناصره البيولوجية و وسطه الاجتماعي المادّي، وفي الحين الذي يعوّل فيه الطبيعيون على التصوير الحقيقي للحياة، فإنهم حاولوا أيضا الوصول إلى براهين للعلاقات السّببية الّتي تقوم عليها مصائر البشر، وانتهوا إلى البحث عن هذه الأسباب لا في القوانين الاجتماعية وإنما في قوانين البيولوجيا وعلم الحياة.[249]

وتظهر اتصالية الطبيعيين من خلال إخضاع نفسيّة الإنسان للشّروط الّتي يفرضها الوسط ومن ثمّ فقد اهتموا بدراسة الوسط المادّي المحسوس الذي يحدّد تصرفات الأبطال وسلوكهم ويضبط حتّى اديولوجياتهم...

والحقيقة أنّ الطبيعيين اتجهوا إلى التصوير الشامل للحياة وحاولوا رصدَ مختلف زواياها، لكنهم لم يستطيعوا تقديم الوجه الصحيح للإنسان النابع من الشّعب، وبالرغم من التزامهم أمانة أخذ الحدث كما هو من الحياة، إلاّ أنّهم نقلوه بصورة ميكانيكية إلى الأدب فكانوا قاصرين عن استنتاج ما هو نموذجي، وعاجزين عن انتقاء المادّة الجديرة حقّا بأن تكون مادة للتّصوير الفني.[250]

وإذا كانت الطبيعية تعتمد على عناصر خارجة عن الأدب في توجيه العمل الفني، فإنها ظلّت ذلك المذهب الّذي يلتصق بما من شأنه أن يعدّ غرائزيا وسطحيا.

وليس ما يقدّم إلى الطبيعية في الأدب؛ أفضل ممّا قالــه المثّال الفرنسي المشهــور "أوجست رودان"(Rodin- 1917- 1840) موجّها شباب المثّالين؛ وناصحا إيّاهم:«كونوا

---

[248] -ينظر: "ثلاث قرون من الأدب"-تعريب:د. جبرا إبراهيم جبرا- ج2 - الصفحة: 21- 23

[249]- ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"-د. عماد حاتم- الصفحة: 386

[250]- ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 388 إلى 390

دائما صادقين؛ ولكن هذا لا يعني أن تتوفّوا الدقّة الباردة؛ أجل؛ فإنّ ثمّة دقّة وضيعة basse exactitude؛ وتلك هي دقّة الصّورة الفوتوغرافية؛ والصبّ (القالب) le moulage؛ أمّا الفنّ الحقيقي؛ فإنّه لا يبدأ إلاّ بالحقيقة الباطنة».[251]

وتظهر اتصالية الطبيعية من خلال منح الأدب معادلا بيولوجيا في صلته بالحياة والواقع والإنسان، وإن تمّ ذلك بلون باهت، فالمعادل الذي قدّمته لم يكن ليبني فهم الإنسان أو يصقل رؤيته أو حتى يرضي ذوقه الجمالي، أكثر مما كان يعمل على التّضليل والتّشويه وتزييف الحقيقة.

لقد سعت الطبيعة إلى ربط الإنسان والفنّ بجزء حقير مما نعثر عليه في الواقع الحياتي، لكنها – في مغالاتها – راحت تعمّم ما هو وضيع بل جعلته هو الحياة لا شيء آخر، وفي تعميم الجزء على الكل خطأ فضيع.

وإذا كان هناك من يحمل الأدب على أنّه انعكاس لصور الحياة، فلا بدّ أن يكون انعكاسا إيجابيا لحاجات الواقع وتعبيرا عن ضرورة الحياة، وهكذا يرتبط الأدب بالحياة ارتباط المقدمة بالنّتيجة والثّمرة بالشّجرة، وأخذ الأدب من هذا المنظور يساعد على فهم الماهية الحقيقية لطبيعته، كما يؤدّي في الوقت نفسه إلى الاعتراف بقدرة الإنسان – منتج الأدب ومتذوقه – ومعناه أنّ الإنسان يطوّر معارفه وآدابه في ذات اللّحظة الّتي يعيِّر فيها مسيرة مجتمعه.[252]

ولعلنا ننتقل إلى جانب آخر من زوايا النظرية الاتصالية؛ وهي الّتي تتعلّق بالفن التشكيلي أو فن الرسم.

ولا نريد أن نعود إلى استقصاء الأساليب الفنية الباردة في فنون النّحت والتّزيين والأثاث؛ المزهرة في عصر الباروك الملتصقة بالحياة الطبيعية سواء من خلال الشعر أو الفنون التشكيلية، ذلك أنّ فنون الباروك هو العالم الطبيعي وعالم الحرف والمهارات البشرية.[253]

---

[251]– ينظر: "مشكلة الفنّ" – د. زكريّا إبراهيم– الصفحة: 58

[252]– ينظر: "جماليات القصّة والرواية الحديثة"–د. طه وادي– مجلة المنهل– ع: (530)– مج: (57) فبراير/ مارس 1996– الصفحة: 257-254

[253]– ينظر: "نظرية الأدب" – رينيه ويلك و أوستن وارين– تعريب:د. محي الدّين صبحي– الصفحة: 256-257

بيد أنّ ما نقصده بالنظرية الاتصالية في الفن هو التمثيل للطبيعة والحياة في نباهة وحنكة غير خادعة؛ إنّه التّجسيد الذّكيّ للأشياء والواقع دونما غياب لرؤية الفنّان الفلسفية حتى لما هو بسيط، إنها الواقعية مضاءة بنور البصيرة...

1/أ- البدائية الحديثة:

هذه النّزْعة العصامية الّتي أوجدت لنفسها موقعا بعيدا عن تعاليم معاهد الفنون الجميلة وأساليب المدارس الفنية الرسمية، اختطّ فيها فنّانوها طريقهم معتمدين على دوافع ذاتية أصيلة، تنأى عن الثّقافة الفنية وتياراتها الفكرية لزمانهم، ولكنّ تلك العزلة، هي الّتي مكّنتهم من الاحتفاظ بشعلة بصيرتهم مضاءة، وجذوة فطرتهم السّليمة مُجْتَمِرَة، وأظهرت رؤيتهم البدائية للعالم، فجاءت أعمالهم لتعكس رؤى تتقاطع مع ما يمكن أن يتراءى لرجل الشّارع العادي البسيط، أو مع ما كان يراه الإنسان قبل أن يدخل إلى الحياة المتحضّرة، فأعمالهم الفنية صنعت معجزة الشّعر الأول، ومعجزة الإنسان الأول، ومعجزة الطبيعة الأولى، وعبّرت عن مشاركة عميقة وأزلية بين الإنسان والوجود على نحو من الصّفاء والنّقاء غير عاديّين.[254]

ومن روّاد البدائية الحديثة الفنان هنري روسو (1844-1910)، صاحب لوحة "البوهيمية النائمة" يقول بشأنها الأديب جان كوكتو، في وصفه تلك اللوحة:

"نحن في الصّحراء البوهيمية نائمة في العراء؛ وقد حملها الحلم بعيدا أو ربما جلبها من بعيد تماما كالسّراب الذي يبدو فيه النهر بالمؤخِّرة، تماما كالأسد الواقف من خلفها قادرا فحسب على أن يشتمّها دون أن يلمسها، حقّا ربما كان الأسد والنهر من أحلام البوهيمية النائمة، يالها من مسكينة، اللغز يقف عاريا دون حاجة إلى عناء ليحملها على الإيمان به".[255]

وما أقلّ للّوحات الّتي تضارع جمال "ساحرة الثّعابين" المرأة السّوداء الغامضة الواقفة تحت الأشجار مملئة الأوراق، ومن خلفها البحيرة اللألاءة تعزِف النّاي للثّعابين الملتوية على

---

[254] - ينظر: "مذاهب وشخصيات من رواد الفن الحديث"-د. نعيم عطيّة-الدّار القومية للطباعة والنشر-[دط]-1965- الصفحة: 146

[255] - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 149-150

الأغصان المتدلية، على حين يقف أمامها طائر وديع قرنفليّ اللّون، إنّ تلك المرأة ومعها اللّوحة بتكاملها تفيضان بكل ما في الحياة من غموض وسحر.[256]

ويمكن أن نعثر على هذه النّزْعة الّتي تعكس الواقع وبساطة الحياة؛ في لوحات فينست فان جوج (Van-Gogh-1853-1890) في بداية مشواره الفني؛ قبل أن يغترف من الانطباعية ويتطلّع إلى التعبيرية، وفي لوحته الخالدة "آكلو البطاطس" يصوّر منظر أسرة فلاّح، جلست إلى مائدة العشاء في كوخها المتواضع لتناول وجبة البطاطس، وهي الوجبة الشّعبية الّتي لا يعرف فلاّحو هولندة غيرها، بعد نهار طويل من العمل الشاقّ؛ في ضوء مصباح غازي خافت الضّوء، يمدّون إلى صحفة البطاطس -على المنضدة الخشبية- أصابعهم اليابسة الّتي نبشت التّربة وأفلحت الأرض لتنبت البطاطس.

وأراد فان جوج من ورائها أن يعبّر عن الصّلة الوثيقة بين العمل والخبز، وأنّ الكادحين يأكلون طعامهم الضّئيل بالشّرف وعرق الجبين.[257]

وفي هذه البدائية الفنية ما هو أدقّ من مجرّد نزعة تتّصل بالحياة، لأنها تحيل على ما هو يَوْمِيٌّ بكل مرارته وهواجسه وفلسفته أيضا...

إنها ترصد هوامش الواقعية أو الواقعية في هوامشها؛ حيث تشطب الحياة أولئك البسطاء من فهرس الأعلام، وبمفارقة عجيبة تخلّدهم لوحات أولئك الفنّانين؛ الذين تركت عضّة الحياة آثارها على لوحاتهم وأجسادهم.

لقد كانت لوحات فان جوج المجسِّدة لحياة أهل الريف الهولندي، نابعة من الذّاكرة لا من الخيال، كما يذكر ذلك في رسالة كتبها إلى صديقه ثيو.[258]

وبعدها عاقر فان جوج الانطباعية وخالط الانطباعيين وَالْتَحَقَ بالمدرسة الأهلية للفنون الجميلة، وبها التقى بـــ"هنري دي تولوز لوتريك" وتعارفا، واكتشف فان جوج أنّ خيطا رفيعا يجمع بين البدائية والانطباعية، فلوحات "لوتريك" تتبدّى فيها رسوم فتيان ملهى الطّاحونة الحمراء، ورأى فيها لوحات واقعية خشنة؛ خشونة الحياة الّتي تحياها تلك النّسوة

---

256 - ينظر: "مذاهب وشخصيات من رواد الفن الحديث"-د. نعيم عطيّة-الصفحة:161

257 - ينظر: المرجع نفسه - الصفحة: 77-78

258 - ينظر: المرجع نفسه - الصفحة: 78

وعلى وجوههنّ سمات الفاقة والعوز والحيوانية والفراغ النفسي، إنّهنّ لا يختلفن عن طينة الفلاّحين الّذين كان يرسمهم بريشته، أليس كلٌّ من الجسد والأرض صورةً لمادّة واحدة ؟ إنّ تلك النّسوة الّتي رَسَمَتْهَا انطباعية لوتريك، يعشن على الجسد الإنساني الّذي يُحْرَثُ كما تحرث الأرض لِيُنْتِجَ لقمة العيش...[259] هذه هي المقاربة الّتي عقدها فان جوج بين لوحاته ولوحات لوتريك الانطباعي...

إنها الانطباعية الّتي تعمل على التّسجيل المباشر لما تطبعه ظواهر الأشياء في اللّون على النّفس؛ والّتي تركّز اهتمامها على الرّبط بين الفنّ والحياة ربطا وثيقا، وترى في اللّوحة الّتي تمدّنا بشروح أصيلة للحياة على أنّها تبلغ أعلى مراتب الجمال.[260]

إنّه المبدأ الذي سارت وفقه هذه المدرسة، لكنّ فان جوج لم يُطِقْ هذا المبدأ الّذي يتوسّل إليه الانطباعي بتقنية اللّون والضّوء، ورأى فيه نزعة قاصرة تكتفي بدراسة المنظر أو الموضوع من حيث ألوانه، فليس أمام المصوّر الانطباعي سوى الألوان ولا شيء غير الألوان وحركتها وتداخلها وتأثيرها على العين؛ حيث قيمة الأشياء نابغة من ألوانها.[261]

وانطلاقا من هذا الرّفض والامتعاض الشّديد من الوقوف عند الأثر الخارجي، ومن استخفافه بكلّ ما هو سطحي، بدأ فان جوج بمعانقة مرحلة جديدة في أسلوب فنّه وطرائق تشكيله؛ اقتربت من التّعبيرية الّتي هي عملية تتمّ على مرحلتين:

الأولى: مرحلة استيعاب العالم الخارجي بكافّة تفاصيله.

والأخرى: هي التّعبير عن الماهية الحقيقيّة للأشياء.

وأصبح فان جوج يطمح في أعماله دائما؛ إلى استبعاد التّفاصيل السطحية من أجل السّيطرة على الجوهر.

والطبيعة الملتهبة الّتي مسحت على لوحاته الفنية بعاطفته الجيّاشة، دفعت جوجان إلى تشبيه لوحات فان جوج بنوبات الصّرع العنيفة، وإذا كان فان جوج لم يتمكّن من التخلّص نهائيا من فَوْرَة العاطفة الّتي فاضت بها أعماله، فإنّه كان ذا تأثير كبير على الفنّ الحديث،

---

259 – ينظر: "مذاهب وشخصيات من رواد الفن الحديث"–د.نعيم عطية– الصفحة: 81

260 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 82-95

261 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 93-94

وخاصّة على الوحشيّين والتّعبيريّين، ومازال هذا التّأثير ممتدّا حتى لدى أكثر فنّاني اليوم تقدّميّه.[262]

1/ب- الفاقعيّة: (أو التوحّشيّة – Fauvisme)

كان للفنان فان جوج كبير الوقع عليها، وهي إنْ لم تُرْسِل إلاّ سنتين من زفرات حياتها، إلاّ أنها جاءت ردّ فعل عنيف على ما تميّزت به الانطباعية من امّحاء الأبعاد في سبيل إبراز الأضواء المحيطة الغامرة، وجاءت ضدّ فراغ اللّوحة من معالم الأبعاد، وتفكّك بناء اللون، والخروج فيه عن مقابسة الواقع وعن الاستناد إلى موضوعيته الطبيعية الأساسية، وهذه القيم الفنية الّتي أهدرتها الانطباعية أصبحت هي منطلقات "الفوفيسم" عام 1905 بزعامة ماتيس.[263]

وإذا كانت الانطباعية أحلّت الأبعاد والأحجام من اللّوحة المحلّ الثانوي؛ فإنّ الفاقعيّة استعادت تلك المكوّنات الفنية؛ ناهيك عن قضايا اللّون الّتي ذهبت بعيدا في تأكيد دوره الفني ومكانته من عمل الريشة، وتخطّت الانطباعية في استغلال القوانين العلمية والنظريات الناشئة للانعكاسات الضوئية وتزاوجها، وعلى النّقيض من ذلك غالت في تفصيل الألوان الفاقعة على ما سواها، لإلباس الأجزاء الأساسية من الموضوع لباسا تُرِكَ فيه أمر اختيار اللّون لهواية الفنّان ورؤيته الذّاتية وميله الشخصي إلى العبث، ومفهومه الخاص لتأثير الألوان وتزاوجها وانعكاساتها الخلاّقة بعضا عن بعض.[264]

وإذا كان الفنّان فان جوج أثّر تأثيرا بالغا على الفاقعية، فإنّ ماتيس –بدوره- أسهم إسهاما جليلا، ليس في خلقها وتطويرها وحسب، وإنما – أيضا – في مدّ آفاق جديدة نحو مدارس الفنّ الحديث وعلى رأسها التكعيبية.[265]

والحقيقة أنّ الفاقعية من الحركات التشكيلية الّتي يصعب - في نظري – تصنيفها إلى إحدى النّزعتين، ذلك أنّنا نجد لها ظلاّ في كلتا الحالتين.

---

[262]- ينظر: "مذاهب وشخصيات من رواد الفن الحديث"-د. نعيم عطية- الصفحة: 95-101-114

[263]- ينظر: "الفن والأدب"-د. ميشال عاصي-المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع-بيروت-ط2-1970- الصفحة: 210-211

[264] -ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 211

[265] -ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: نفسها.

إنّ الفاقعية – بما هي انفصال – حاولت جهد يمينها أن تقهر مبدأ "المحاكاة" أو التّقليد؛ الّذي كان معتمدا في الكلاسيكية والواقعية المحضة في فن الرسم، ذلك أنها امتلكت الوسيلة إلى هدفها في الخروج عمّا هو حقيقي باستخدامها اعتباطية اللّون؛ الّذي يلغي كل علاقة مع المحاكاة أو مع واقع الأشياء المرسومة.[266]

وإذا كان البعض يرى في جموح الفاقعية إلى هوس اللّون والإلحاح على التّعامل الخاصّ معه، هو بحدّ ذاته انفصال عن الواقع الملموس، فإنّنا نترجم استعمالها الألوان الّتي تقع ما بين عنف اللّون وعنفوانه؛ إلى رغبتهم في استرجاع الواقع والعودة إليه بخشونة اللّون تارة وحميميته تارة أخرى.

ولعلّي أحسب الفاقعيّين أكثر من فَهِمَ قدرة اللّون على خلق الواقع وتأصيله ليس كقيمة جمالية فقط، وإنما باعتباره قيمة أنطلوجية من خلال مفهوم "إرادة اللّون".

فإذا كان نيتشه قدّم مفهومه عن إرادة القوّة وشوبنهور عن إرادة الحياة، فإنّ الفاقعية سبقتهما إلى مفهوم إرادة اللّون، وإنْ كنّا لا نعثر على ذلك بشكل صريح.

وتعريضا الفاقعية إلى القياس؛ يكشف عن رجاحة كفّتها نحو النّزعة الاتصالية أكثر من انفصاليتها، ناهيك عن موضوعات لوحاتهم الّتي قطفوا أغلبها من الطبيعة ومظاهرها، فلم يُتَحْ لهم أنْ يتحرّروا من قيود الطّبيعة وموضوعيّتها، أو أنْ يفلتوا من سلطة الموضوع – نهائيا – نظير ما نجده عند أكثر مدارس الرّسم حداثة...

1/جـ – المستقبلية :

ولا نكاد نتجاوزها في تعريجنا على جملة الحركات التشكيلية ذات النّزعة الاتصالية.

إنّ المستقبلية حركة ثائرة على مظاهر تعلُّق الفنّ بالماضي بمختلف أشكاله وموضوعاته، إنّه لأحبّ إلى فنّان المستقبلية أن يختار موضوعاته من عالم الطّائرات والبنادق والقطارات واللاّسلكي من رسم تماثيل نيرون ومحاربين رومان.

---

[266] – ينظر: "الموسوعة المنهجية الحديثة (الرسم والنحت)"– المركز الثقافي لشركة فاميلي للمطبوعات– ط:1 –2002– الصفحة: 15

إنّ السّرعة وما يتولّد عنها هي المثال الأعلى والجمال المطلق؛ الّذي احتذاه المؤمنون بالمستقبل والّذين ضحّوا في سبيل نشدانه بكلّ ما يمكن التّضحية به.[271]

وإذا كنتُ أجدُ في المستقبلية تعبيرا عن نزعة الاتصال، فلأنها لم تحقّق ذلك الانفصال الاستطيقي و الانزياح الجمالي عن الطبيعة، بقدر ما نجحت حركات تشكيلية أخرى كالسّوبرماتية والتّكعيبية والتّجريدية... في تحقيقه.

ثانيا– النّزعة الانفصالية :

لعلّ اختيارنا لمصطلح "الانفصالية" دون غيره وإلحاحنا عليه، يجد مبرراته الموضوعية أوّلا: من جهة أنّه وارد بصورة صريحة في استعمالات الفلاسفة الرومانسيّين وغيرهم من الذين يعارضون النّزعات الواقعية والاتصالية مثلما تدلنا عليه بعض مقولاتهم، وهو ما نقف عليه في تحليلنا لهذه النّزعة.

و ثانيا: نجد في مصطلح "الانفصالية" اتساعا لكثير من النّزعات الّتي تتفق في مبدأ معارضة الحياة وتختلف في الأساليب والفلسفات والأفكار، ولهذا المصطلح طواعية شديدة ينفتح على ما لا تقدر مصطلحات بديلة على حمله.

تنفتح هذه النّزعة على بعض المذاهب الأدبية نظير الرومانسية والبرناسية والسريالية والرمزية والوجودية، كما أنها تستقطب بعض الحركات التشكيلية كالتكعيبية والسوبرماتية والتجريدية وغيرها...

وتنطلق من رؤية خاصّة للفن والحياة، كالرؤية الّتي أطلقها تيوفيل غوتييه (Tiofyl Goutier) في غيرما بيان مهاجما البرجوازية المكتفية بذاتها والرّسل الاشتراكيين والفن والأدب النفعيّين، ومطالبا باستقلالية الفنّ عن المجتمع معتبرا الفنّ أكثر عزاءات الحياة وعليه أن يجرؤ على نبذها، و لم تكن انفصاليته تكتفي بمجرّد عزل الأدب عن الحياة وحسب، بل إنها في أكثر صورها تطرّفا، تنادي بعزل الفنّ والإنسان كلاهما عن كل ما هو حيّ ونابض أو مفعم بالحياة، وهاهو يقول في موضع آخر: «أفضّل دائما التّمثال على المرأة، والرّخام على الجسد، فحيث النّبض يبدأ، أنا أتوقّف» وكانت تلك الاستقلالية تعني له نبذ كل ما هو حياتي بما فيه

[271] – ينظر: "بيان السوبرماتية"– تعريب: د.محمد الأسعد– الموقع: http://www.altshkeely.com/index.html

العائلي والأسري والاجتماعي، ولم تستنكف انفصاليته المُغْرِقَة من اعتبار نفسه "فطرا سامّا قذفته ليلة هَوْجاء".[272]

وبأدقّ تهجئة يعرّف بعض علماء الجمال ومنهم بولان (R.Polin) العمل الأصيل على أنّه: «ذلك الإنتاج الجديد الذي يحدث في مجرى التاريخ ضربا من "الانفصال" (discontinuité)، وكأنما هو حقيقة فريدة تَندُّ عن كل تفسير، وتفلت من طائلة كل مقارنة».[273]

وتبلغ فلسفة الفنّ عند شيلينغ حدّا يجعل من الفنّ الطّريقة الوحيدة الّتي تشهد بما تعجز الفلسفة عن التّعبير عنه؛ وهذا هو السّبب في كون الفنّ المثلَ الأعلى عند الفيلسوف؛ فما يظهره هو "اتّحاد" ما يبدو "منفصلا" في الفكر والطّبيعة؛ وحدة العارف والمعروف؛ وعنده تمّحي متناقضات الوجود؛ وبنوع خاصّ التّناقض بين النّظري والعملي؛ فهذه الفلسفة الطّبيعية تنتهي إلى تصوّف فنّي.

وإذا كان شيلينغ يناغم بين الفكر والطّبيعة من خلال أيقونة الفنّ؛ فإنّه يتسامى بالفنّ بالقدر الّذي يبلغ فيه درجة أسمى من ذبذبات الواقع الحيّ.[274]

وليس ما يجمع فلسفتا برجسون وشوبنهور الفنية؛ مجرّد القول بأنّ الفن هو حدس يستولي على الذات العارفة فيجعلها تتطابق مع موضوع معرفتها؛[275] وإنما الّذي يوحّدهما — أيضا— النّطق بالوجود الميتافيزيقي المنفصل عن الوجود الطبيعي.

إنّ برجسون يعتبر الفن "عينًا ميتافيزيقية" فاحصة، وهي تملك المقدرة الصّوفية الهائلة على الاتّحاد مع موضوعها.[276]

ويقرّ برجسون بِكَوْنِ الفن —رغم صلته بإدراك الفنان والطبيعة — أسلوبا عذريّا في النّظر والاستمتاع والتّفكير، فهو ينطوي بالتالي على ضرب من التجرّد الطبيعي عن الحياة؛ ليعود إلى ما بدأ به، إذ لا يمكن أن يكون ثمّة فن إلاّ بضرب من الانفصال عن الحياة ما دام

---

272 – ينظر:" الأدب الرمزي"– هنري بيير– تعريب:د. هنري زغيب– الصفحة: 69-70

273 – ينظر: "مشكلة الفن"–د. زكريّا ابراهيم– الصفحة: 15

274 – ينظر: "الموسوعة الميسّرة في الفكر الفلسفي و الاجتماعي"–د. كميل الحاج– الصّفحة: 327 و 365

275 – ينظر: "فلسفة الفن"– جان لاكوست– تعريب: ريم الأمين– الصفحة: 190-191

276 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 187

الفنّان هو ذلك الإنسان الموهوب الذي يتمتّع بامتياز التجرّد الطبيعي المفطور في طبيعة الحواس والشعور.[277]

وتتبدّى الانفصالية في أوضح صورها غيبية من خلال فلسفة شوبنهور الجمالية؛ وفيها يمازج بين الفنّان والفيلسوف؛ فالفنّان يشارك الفيلسوف عبقريّته؛ وإذا كان الفنّان يتمثّل الوجود الميتافيزيقي بواسطة صور عقلية؛ فإنّ الفنّان يتمثّله بأعماله الفنية.

وبهذه المقاربة فإنّه منح الفنّ بعدا أعمق من الوجود الفيزيقي؛ وحطّم مبدأ تسلّط الطّبيعة على الإنسان.

وإذا كانت ميتافيزيقا برجسون صوفية، فإنّ ميتافيزيقا شوبنهور مثالية، فهو يربط الفن بميتافيزيقاه المثالية حين يقابل بين هذا الوجود الميتافيزيقي الذي يتمثّل من خلال الأعمال الفنية، وبين الغاية الّتي هي الوصول إلى نوع من الفناء التام أو الغبطة الشّاملة الّتي تتحقّق إرادة الفنان عن طريقها بواسطة إبداعه الفني.[278]

ولعلّنا نتوقّف عند ذوقانية كروتشيه الانفصالية؛ وتتبلور علائم مُثُله الجمالية من خلال ارتباط الفنّ المباشر بالفكرة المطلقة؛[279] فالفنّ من وجهة نظره هو:«رفع الطّبيعة إلى المثالية؛ أو هو تقليد الطّبيعة مثاليّا».[280]

ولا بأس في أن نَطْرِفَ — مباشرة — إلى بعض المذاهب الأدبية والحركات التشكيلية الّتي وَسِعَتْ فلسفتُها النّزْعات الانفصالية؛ على اختلاف طبيعتها.

2/أ- الرومانسية:

يمكن القبض على ما في الرومانسية من نزوع إلى الانفصال ومفارقة الواقع، من خلال تصوّرها الفن الأصيل على أنّه ذلك الذي لا تعلوه سمة الائتلاف مع تيارات المجتمع، بل إنّه يحدث ضربا من التحوّل والانفصال، ولأنه حقيقة جديدة تماما.[281]

---

277 – ينظر: "فلسفة الفن" – جان لاكوست– تعريب: ريم الأمين– الصفحة:189

278 – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"–د. محمد علي أبو ريان– الصفحة: 50

279 – ينظر: "المثل الجمالية في الشّعر العربي"–د.عبد اللّه خلف العسّاف–الموقع: http://www.adabihail.gov.sa/index.php

280 – ينظر: "بذور الاتّجاه الجمالي في الشّعر العربي القديم"–د. رمضان كريب– الصّفحة: 38

281 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 159

ولا تبرز حظوة الرومانسية – في ساحة الدراسات الأدبية والجمالية – من خلال كونها أهمّ مذهب نفخ في النّزعة الانفصالية، وإنما – أيضا – في أنها ثورة في الذوق الأدبي والجمالي والنقدي عامة.

وقد عرّفها ستندال بأنها وجهة جديدة للتذوق الأدبي، ويعرّفها هوجو بقوله: "إنها تحرّر في الأدب".[282]

ولم يتّخذ الرومانسيون من طبيعة مواضيعهم المطروقة سبيلا وحيدا إلى الانفصال عن الواقع، فوجدوا في عناصر اللغة والخيال والأحلام منعطفهم إلى تلك الغاية، ذلك أنهم انطلقوا في بلوغ مقصدهم إلى خلق اللغة الشعرية الخاصّة بهم، ووصلوا بواسطتها إلى التعبير الحيّ عن الطبيعة والحياة والمشاعر البشرية، وقام انتقاؤهم لمفرداتها على أساس مصطنع، فلجئوا إلى الكلمات الميّتة غير المستعملة، وكانت لغة شعرهم بحدّ ذاتها وسيلة الانقطاع عن الواقع من أجل تبسيط المظاهر المعقّدة في الحياة.[283]

وإذا كانت أسوار اللّغة هي ما يحول بين الرومانسي والعالم الخارجي، فإنّ الخيال المجنّح الواهم أسلمه إلى عالمه البديل، مخترقا به أقطار العالم المحسوس إلى دنيا جديدة محلّقا بين الذكريات والأمل، يتملّكه الحنين للاختفاء من عالم الحقيقة، متّجها بحنينه هذا إلى "المجهول"؛ وليس ذلك الخيال الكلاسيكي المركزي مهيض الجناح؛ المجنّد في خدمة الواقع لا غير.[284]

إنّ منطق الخيال الشّعري ليس بمعزل عن اللاّواقع واللاّماهية، غير أنّ للاّماهية، ماهية تتأسّس في هذا السّلب ذاته، كما أنّ اللاّواقع في الشعر، واقعيّ بالقدر الذي ينتسب به إلى الخيال وهو يضع حقيقة "اللاحقيقة".[285]

ويَعْقِدُ أوغست شليجل الفروق بين الشعر القديم والرومانسية بقوله: "إنّ الشعر والفنّ القديم يفرّقان بقوّة بين الأمور غير المتشابهة، أما الرّومانطيقي فتعجبه الأخلاط الّتي لا تفترق؛

---

[282] – ينظر: "تاريخ الأدب الغربي"– الجزء 2– نخبة من الأساتذة–طلاس للدراسات والترجمة والنشر–ج.ع.السورية– الصفحة: 587

[283] – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"–د. عماد حاتم– الصفحة: 308

[284] – ينظر: "فن الشعر"–د. إحسان عبّاس–الصفحة: 40-41

[285] – ينظر: "الخيال مفهوماته ووظائفه"–د.عاطف جودة نصر– الصفحة: 323

وهو يمزج كل المتناقضات من طبيعة وفنّ وشعر ونثر وجدّ وعبث، وتذكّر وتوقّع وروحانية وجسدية، وأرضي وسماوي وحياة وموت، يمزجها مزجا متقاربا متلاحما".[286]

وإذا كان للخيال هذه القدرة العجيبة على جعل الوعي التخيّلي، إذ يبدع صوره من المحسوس، يتجاوزه ويعلو عليه؛[287] فإنّ انفصاليته تكتسب صبغة جديدة، بما هي واقع متعالي، وهذه العلوية هي ما يطمح إليه الفنان الرومانسي.

وبروح رومانسية أفلاطونية يؤمن إدجار ألان بو؛ أنّ الشاعر يفقد صلته بالعالم الظاهري، لأنّ عمل النفس هو السّعي لبلوغ الجمال العلوي.[288]

غير أنّ الخيال الرومانتيكي لا يصل إلى تمام حجته بحصول الكرامات، بل بتعاونه مع باقي العمليات العقلية والنفسية ومنها "الأحلام"، فتجعل منه خيالا مثاليا استشرافيّا، فالرومانسي ينفصل عن الواقع بالخيال المتّحد مع الحلم؛ من أجل أن يستوطن عالما مثاليا لا سماؤه ولا أرضه ولا هواؤه موصولات بسمائنا وأرضنا أو تختلط مع هوائنا، لذا فإنّنا نجد جيرار دي نرفال يصيغ هذه الحقيقة بأبلغ تعبير في قوله: "لكلّ فنّان وطن مثالي، غالبا ما يكون بعيدا عن وطنه الأصلي، ترتاح فيه موهبته الفنية".[289]

وإذا كان مطلب الرّاحة أكثر دوافع الرومانسي في التخلّي عن واقعه والارتحال إلى عالم جديد، فإنّنا نجد رومانسيّا كإدجار ألان بو، يعارض ضوضاء العالم الواقعي، برؤى أرض الأحلام والوادي ذي العشب مختلف الألوان... وفي ذلك انفصام عن الواقع شديد.[290]

واستنادا إلى تلك الضّمانات الّتي كان يحصل عليها الرّومانسيّون من عالم الخيال والأحلام، جعلوا بطلهم الإيجابي، ذلك الشّريد الحالم الهارب من الحياة إلى عالم الأحلام الذي خلقه خيالهم؛[291] نظير ما نقف عليه عند نوفاليس وهوفمان.

---

286 – ينظر: "فن الشعر"–د. إحسان عبّاس–الصفحة: 42

287 – ينظر: "الخيال مفهوماته ووظائفه"–د. عاطف جودة نصر– الصفحة:323

288 – ينظر: "فن الشعر"–د. إحسان عبّاس–الصفحة:61

289 – ينظر: "الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة"–د. علي عبد المعطي محمد– الصفحة: 49

290 – ينظر: "ثلاث قرون من الأدب"– تعريب: د. جبرا إبراهيم جبرا– الجزء:1– الصفحة: 135

291 – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"–د.عماد حاتم– الصفحة: 295

لقد اعتبرت ذوقانية الرّومانسيّين الانفصالية عظمة الفنّ إنّما تتجلّى في كونه: «يفوق الطّبيعة بوسيلة الخيال؛ ذلك أنّ الخيال قوّة غير مباشرة لبثّ الرّؤية الحدسية والرّؤيا الرّوحية؛ وهو قوّة تساعد الفنّان في تفوّقه على الطّبيعة ولأنّه يرفع إلى المثال الأعلى»؛[292] وإذا كان الخيال أحد وسائل الانفصال المشتركة بين الرّومانسيّين والمثاليّين والحدسيّين والصّوفيّين...على اختلاف مذاهبهم فيه؛ فإنّ "دعاة الفنّ واللّعب" اشتغلوا على هذا الوتر الحسّاس سبيلا إلى فصل الفنّ عن الحياة وعن الغاية العملية والنّفعية المترتّبة عنها؛ مستندين على مقولة التّشابه بين الخيال الفنّي والخيال المصاحب لفعالية اللّعب الّذي نتعلّق فيه بأخيلة وصور مصطنعة تبدو لنا وكأنّها حقائق؛ ومن ثمّ لم يجدوا فرقا بين وظيفتهما وخاصّة من النّاحية السّيكولوجية؛ ذلك أنّ خصائص العمل الفنّي تصبح هي نفسها متوفّرة تماما في اللّعب.[293]

و على الرّغم من الاعتراضات الّتي قوبلت بها هذه النظرية –ابستملوجيا وجماليّا– والانتقادات المنهجية الموجّهة إليها؛[294] فإنّ النّاقد الإنجليزي "شيلر" برع في تدبيج النظرية بوسائل جمالية؛ ذلك أنّ الشّاعر –في رأيه– حين يكتب قصيدته فإنّه يلهو بها كما يلهو الهرّ بفريسته بعد أن يشبع؛ ويضيف قائلا: «إنّ الإنسان لا يحقّق ذاته إلاّ بعد أن يشبع؛ ولا يلعب إلاّ بعد أن يكون هو نفسه في حالة سويّة ممتلئة».[295]

ويرى أصحاب هذا الاتّجاه أنّ الفنّ ليس له غاية سوى نفسه؛ وحين يرتبط بمنفعة معيّنة –مهما كانت ضئيلة– يبتعد عن الجمال؛ ويقوم النّاقد الإنكليزي "سبنسر" بتعليل هذه الأطروحة؛ بحجّة أنّ المنفعة قيد الإبداع؛ لأنّ المرء حين يشغل بأمر معاشي؛ يتوزّع لديه الإحساس بالجمال ويبتعد عن التّركيز؛ ولذلك فإنّه يبني فكرة الجمال على أساس ثلاث صيغ هي أوّلا: استبعاد كلّ ما هو ضروري للحياة؛ وثانيا: كلّ ما هو مفيد؛ وثالثا: كلّ ما هو موضوع حقيقي من موضوعات الرّغبة.[296]

---

[292] – ينظر: "بذور الاتّجاه الجمالي في النّقد العربي القديم"–د. رمضان كريب– الصّفحة: 29

[293] – ينظر: "فنّ الشّعر"–د. إحسان عبّاس– الصّفحة: 154

[294] – ينظر إلى مجموع هذه الانتقادات في كتاب: "فنّ الشّعر"–د. إحسان عبّاس– الصّفحة: 154– 155

[295] – ينظر: "المثل الجمالية في الشّعر العربي"– الموقع: http://www.adabihail.gov.sa/index.php

[296] – ينظر: المرجع نفسه– الموقع نفسه.

ومن فكرة الفنّ المُنَزَّه استبق "كانط" غيره إلى هذا الموقف الجمالي؛ ووضّح فيه أنّ الاستيعاب الجمالي مُنَزَّه عن الغايات والمصالح لكنّ موقفه لا يقصر عند هذا الحدّ؛ ذلك أنّ الفنّ بالنّسبة إليه لي هو إظهار الشّيء الجميل؛ وإنّما هو طريقة جمالية في إظهار الشّيء؛ وتبرز انفصالية "كانط" بالفنّ والفنّان –كليهما– من خلال التّنديد الصّريح بإلزام الفنّان فالعمل الفنّي هو غائية بدون غاية؛ وغائيته هي الانسجام الذّاتي للعمل الفنّي؛ وليس له هدف يحقّقه خارج هذا السّياق؛ إذْ أنّ الفنّان ليس رسولا أو مبشّرا أو محرّضا.[297]

2/ب– البرناسية:

تولّي إرهاصاتها إلى مدرسة الفنّ للفنّ، ذلك أنّ ما تشتمل عليه من انفصال أمر يرنو لعيني كلّ باحث، وتتجلّى هذه الانفصالية في عزل الفنّ عن الحياة الاجتماعية واستقلالية الفنّان وعدم التزامه بالقضايا السياسية والاجتماعية، وتخليص فنّه من أيّ مهامّ تربوية أو خلقية، وكثيرا ما يظهر إخلاصه لربّة الشعر؛ عندما يشعر أنّ شيئا لا يريده يُفرَض عليه.[298]

وانصرافهم إلى عوالمهم الخاصة، كان نتيجة للأوضاع السياسية و الاجتماعية؛ وخيبة الأمل الّتي اجتاحت القارة الأوروبية من ويلات الحروب و فشل الثورات النامية في تحقيق أي رخاء، ويعدّ الشاعر ليكونت دي ليل (Leconte-Lisle-1818-1894) أكبر أقطابها، فقد ترك أثرا كبيرا على حركة البرناسيّين إثر هزيمة ثورة 1848 الّتي شارك فيها؛ وهو ما جعله يتّخذ اتجاها تشاؤميا انعزاليا بعد أن تجرّع مرارة الهزيمة.[299]

غير أنّ البرناسية لم تظهر كحركة أدبية إلاّ سنة 1866، عقب نشر مجموعة "البرناس المعاصر" (Parnasse contemporain) مؤكّدين لا مبالاتهم بما يجري في الكون.

وتُشْبِهُ بعض أشعارهم جمالَ التّماثيل المرمرية الباردة، وإذا كانوا لم يقدّموا شيئا للمضمون، فهاهم هؤلاء يمنحون دفعة قوية لصيغة أشعارهم الخارجية، فساروا بها إلى أعلى المستويات الممكنة، وانتهت بهم نتيجةُ سموّهم أنْ عجزت الأفهام العادية عن بلوغه،

---

[297] – ينظر: "الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي" – د.كميل الحاج – الصّفحة: 424

[298] –ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"–د. عماد حاتم– الصفحة: 379

[299] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 380-381

واستصعبت العقول البسيطة الوصول إليه وتذوقه، فقالوا: إنّ جمهورهم يظلّ مقصورا على الطبقة الرفيعة والأوساط العليا ذات الأحاسيس المرهفة، أمّا بقية الشعب، فلا علاقة لهم به.[300]

ولم يكتف البرناسيون برفع الشعر إلى المستويات الجمالية الراقية، وإنما رفعوا إليهم الواقع كلّه، وتنصّلوا به من الحاضر إلى العصور الخوالي والبلدان الغريبة ونشدوا البديل في عوالم الكلاسيكية وآدابها وأساطيرها القديمة.[301]

وفي انتقاءهم لموضوعاتهم وخروجهم بها إلى عوالمهم اختيار إرادي للواقع الذي أحبوه وكان لهم فيه غفرتهم وصحوتهم؛ لا الّذي أكرهوا عليه وحملوا على العيش فيه، ولم تكن نزعتهم الانفصالية لتصوغ مجرّد اللّغة والأساليب؛ وإنما صاغت الحياة كلها صياغة جديدة، فقدّموا حياة جديدة لواقع قديم...

وهذا ما يفرق انفصالية الرومانسيين عن البرناسيين، فالبرناسية تعكس تحوّل سياق الصّور الشّعرية من الذّاتي إلى الموضوعي، ومن الوجداني إلى الحيادي الّذي يختار موضوعه من خارج نطاق الذّات، ويصفه وصفا لا يمتزج بالعواطف الشخصية.[302]

وهو ما يدفع إلى اعتبار البرناسية الحركة الّتي تقف بين واقعين: واقع موضوعي يختمر، وآخر ذاتي يتبخّر، وهو ما نسمع له وقرا في حركات الفن الحديث، ونجد له ركزا في الاتجاهات الشكلية والتجريدية.

2/جـ- الرمزية: symbolisme

إذا كانت البرناسية قد تأثرت بميلها الجارف إلى وصل الشعر بالنّحت والرّسم في وصف الكلمات بالأحجار الكريمة والأصباغ، وفي قطع التّعابير كالرّخام أو حفرها كأنّما تنقش على أطباق معدنية؛ وفي تحويلهم الشّعر نحتا كلاميّا، فإنّ الرّمزيين تأثّروا بالموسيقى لأنّهم اعتبروها أشدّ الفنون إيحاء، لذلك رأى الرّمزيون أنْ يتوجّهوا بالشعر إلى الموسيقى لتتمّ

---

300 - ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"-د. عماد حاتم- الصفحة: 382 إلى 385

301 - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 385

302 - ينظر: "الخيال مفهوماته ووظائفه"-د. عاطف جودة نصر- الصفحة: 327-328

له القدرة على الإيحاء، وعلى هذا الأساس هاجم مالارميه –الذي يعزى إليه الفضل في تبلور النظرية الرمزية – البرناسيّين لقعودهم عن الغموض والغرابة، فهم يسمّون الأشياء وتسميتها تذهب بثلاثة أرباع المتعة الّتي تتولّد من الإيحاء والحدس، لذلك كان من أهداف الرمزية أن تلوّح بالشيء لا أن تسمّيه، ومن ههنا قاموا بمعاداة النّظرة الواقعية والعلمية في الفن؛ وانحازوا إلى عالم الجمال المثالي ورفضوا استعمال الشّعر للخبر؛ وأبوا الكتابة بلغة واضحة مفهومة نزولا على جهل القارئ.[303]

ويُدينُ مالارميه الفنَّ المعطى للجميع؛ فهو غير ذي مستوى، ذلك أنّ الشّعر يجب أن يكون كالطّلاسم و الموسيقى؛ إذْ عليه أن يبعد القارئ العادي، فالشّعر الجيّد للقارئ الجيّد وهو موجود للنّخبة.[304]

وبعد وفاة مالارميه تزعّم الرمزية تلميذه بول فاليري، وأصبحت القصيدة عنده "مشكلة ذهنية ملتوية"، تأتي ثمارها بعد الكدّ وبذل الجهد في التّركيز، والقصيدة لا تثير أفكارا وإنما تخلق حالة أو موقفا أو انطباعا.[305]

وإذا كان ملارميه يصل الرمزية بالموسيقى، فإنّ بودلير صاغها وفق رؤية خاصّة للفن والحياة في نسق من فلسفة اللاّمرئي؛ في الجانب الذي هو الطّرف الآخر من طريقنا؛ ويمكننا أن نعثر على الحقيقة والحريّة والجمال والحبّ في لحظة خروجنا من المرئي إلى اللاّمرئي، في لحظة اغترابنا عن العالم المألوف الذي نحيا فيه ونشعر به؛ ونمارس فيه حواسّنا وأهوائنا وأحلامنا، إلى عالم الاغتراب والغربة في العالم الذي يمكن أن نسميه اللاّمرئي حيث يتم اتصال الوجدان بما وراء الجسد وما وراء العالم؛[306] ومن ثمّ أصبحت رسالة الفنّ أن يعقد الروابط بين المرئي واللاّمرئي، ويجسّد اللاّمتناهي في المتناهي.[307]

وأفضت الرمزية إلى مفهوم الشعر الخالص، وهو اصطلاح يتّصل اتصالا وثيقا بمفهومات المدرسة الرمزية، عرضه بريموند بالاشتراك مع روبرت دي سوزا في كتاب سمّياه

---

303 – ينظر: "فن الشعر"–د. إحسان عبّاس– الصفحة: 65-66-68-69

304 – ينظر: "الأدب الرمزي"– هنري بيير– تعريب:د. هنري زغيب– الصفحة:36-39

305 – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 72

306 – ينظر: "فلسفة الفن"– جان لاكوست– تعريب: ريم الأمين– الصفحة: 07

307 – ينظر: "الأدب الرمزي"– هنري بيير– تعريب:د. هنري زغيب – الصفحة: 11 إلى 13

"الشعر الخالص" La pure-poésie، واختار فيه بريموند أمثلته أبياتا من الشعر ثمّ أوضح أنّ موسيقى الألفاظ هي صاحبة التأثير الحقيقي، لأنها تنقل "سحرا إيجابيا" يعود بنا إلى ذواتنا ويضعنا في حالة من الصلاة، وبريموند نفسه هو صاحب فكرة أنّ الشعر سحر صوفي مقترن بالصّلاة.

وممّا حدّده بريموند في مفهوم الشعر الخالص، أنّ الشاعر يخلق بالشعر الخالص نوعا جديدا من الحياة هو قانون نفسه ولا يخضع لأيّ قانون آخر.

ومن ههنا أغفلت نظرية الشّعر الخالص علاقة الشّعر بالمجتمع، فهي تميّز الشاعر من حيث هو خالق وتقلّل من قيمة واجبه نحو المجتمع، وسواء في نظرية الشعر الخالص أو في الرّمزية عموما؛ يترتّب اكتفاء الشّاعر بنفسه و انقطاع الصّلة بينه وبين عامة الجمهور، وهي أقرب إلى تصوير ما يلقاه الشاعر من إهمال المجتمع وخيبة أمله في الحضارة.[308]

2/د- التكعيبية: cubisme

تظهر انفصالية الفنّ التّكعيبي، فيما صاغه أبوللينير (Apollinaire 1918-1880) من ضرورة شرط النّقاء والوحدة والحقيقة، ومن أجل ارتياد هذه البغية، لا بدّ للفنان أن يخرق أنظمة الواقع ويحطّم أشكاله ليعيد صياغتها حسب ما يراه مناسبا.[309]

وفي الأدب نراهم ينشدون البعد الرّابع من خلال عوالم الأحلام والاكتشافات والأبحاث الغيبية، وما تحت العقل الباطن من أجل الوصول إلى الأبعاد الجديدة.[310]

وبين التّكعيبية والرّمزية فارق دقيق، فإذا كان الرّمزيون يحاولون دائما "السموّ" إلى الذّرْوات الرّوحية العُلْوية للفنّ الشعري، ويستعينون في ذلك بربّات الشّعر الملهِمة أو يمتطون الجواد الأسطوري، فإنّ أبوللينير وأصحابه لم يجدوا مضضا في ركوب السيارة أو الطائرة للوصول إلى غايتهم.[311]

---

[308] – ينظر: "فن الشعر"–د. إحسان عبّاس– الصفحة:185 إلى 188

[309] – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"–د. عماد حاتم– الصفحة:404

[310] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة:405

[311] – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 405-406

وانتهى أبوللينير في نهاية حياته؛ إلى البحث عن الصيغة الشعرية الجديدة وتوصّل إلى ما يسمى بالقصيدة الحوارية، فكان يسجّل ما يسمعه في المقهى أو في الشارع من عبارات عابرة لا رابط بينها، ثمّ يقوم بعملية انتقاء سريعة لها ويدخلها بعد ذلك إلى أشعاره، ثمّ تطـــوّر عن هذا الشّكل الأبوللييني أسلوب آخر وهو الدّخول في طور "الكتابة الآلية" فصار يسجل العبارات الّتي تخطر في ذهنه على الفور، محاولا تصوير العقل الباطني، وهو ما عُدَّ نقطة بداية للسّرياليّين الّذين اهتمّوا بالأبحاث الّتي بدأها التكعيبيّون في عالم اللاّوعي، كما طوّروا الكتابة الآلية وخطَوْا بذلك خطوة جديدة في هذا الاتجاه.[312]

ولعلنا نعود إلى التكعيبية كحركة تشكيلية، وفيها تظهر انفصاليتها أوضح ما يكون في فن الرسم من الشعر.

2/هـــ- الدادائية: Dadaïsme

بخصوص الدّادائية (dadaïsme) فقد صدرت تسميتها عام 1914 باقتراح من الشّاعر الرّوماني تريستان تيزارا (1896-1963) بسويسرا احتجاجا على نشوب الحرب العالميّة الأولى؛ و التفّ حوله بعض الفنّانين مثل بيكابيا وَ دوشامب؛ والتقوا عند نقطة الرّفض و التمرّد و القرف و اليأس و الشّعور بالعبثيّة و الفرار السّلبي من هذا العالم؛ و تمثّل هذه النّزعة الغموض و تحطيم القيم و التّقاليد الفنيّة المسبقة.[313]

و تهتمّ الدّادائية -فنيّا- بالتّعبير عن كتل أو أشكال ينتج عنها أشياء منكسرة؛ و تستخدم أسلوب اللّصق؛ و التحرّر من الأشكال الواقعيّة؛ و تعنى برسم أشكال آلية غير ذات موضوع أو فائدة جمالية؛ تعكس روح التمرّد و الثّورة العصبية عن المألوف.[314]

وقد أصدر تيزارا سبع بيانات تعبّر عن منهج الدّادائية؛ وممّا جاء في البيان الثّالث:«هكذا تولد دادا؛ من واقع احتياج للاستقلالية ومن عدم الثّقة بالجميع؛ إنّ أولئك

---

312 -ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"-د. عماد حاتم407-408

313 -ينظر: "المذاهب الأدبية لدى الغرب"-د. عبد الرزاق الأصفر- الموقع: http://www.awu-dam.org/index.html

314 -ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"-د. محمد علي أبو ريان- الصّفحة: 213

الّذين ينضمّون إليها يحتفظون بحريّاتهم؛ إنّنا لا نقبل أيّة نظريّات؛ لقد شبعنا من أكاديميّي التّكعيبية و المستقبلية و معامل الأفكار الجاهزة.[315]

و تظهر انفصالية الدّادائيّين من خلال ما يعكسه نشاطها الأدبي و التّشكيلي من عبثيّة و آلية؛ إنّها حركة فارغة و عدميّة (Nihiliste):«دادا محو الذّاكرة؛ دادا محو المعمار؛ دادا محو الرّسل؛ دادا محو المستقبل؛ دادا الايمان الكلّي والمطلق بكل إله وجد في لحظة عفويّة.» [316]

وقد انفصلوا بفكرهم انفصاما كليّا عن المجتمع؛ في تعبيرهم عن السّأم و القرف و التّشاؤم و اللاّهدف و اللاّجدوى؛ و في رفض الدّين والعقائد و القيم؛ لكنّها لم تقدّم البدائل و الحلول؛ فواجهت الإفلاس الرّوحي؛ و سرعان ما انفرط عقدها و تعب النّاس منها؛ و تحوّل بعض أفرادها إلى السياسة مثل الشّاعر أراغون؛ و انشقّ عنها أبولّينير؛ أمّا بروتون فقد تركها و أسّس السّريالية وقال عن الدّادائية: "إنّها لا تعني شيئا".[317]

و تجلّت هذه الانفصالية العابثة في الفنّ التّشكيلي؛ من خلال تقنيّة إنشاء اللّوحة؛ إذ ليس مهمّا أن تستخدم الرّيشة و الخطوط و الأصباغ؛ بل عليك أن تخربش كما يروق لك؛ أو تلصق صحيفة أو أعقاب سجائر؛ أو أحذية قديمة مع خوذات عسكريّة مهشّمة؛ أو علب موادّ غذائية فارغة؛ هذه لوحة».[318]

وفي مجال التّصوير الفوتوغرافي؛ قام أحدهم بقطع رحلة بين مسافتين في ألمانيا؛ مثبّتا آلة التّصوير في نافذة القطار؛ ليبدأ بالتقاط الصّور –كيفما اتّفق– كلّ خمس دقائق؛ وشكّل بترتيبها العشوائي –فيما بعد– أوّل معرض فوتوغرافي دادائي.

وفي الموسيقى حدث ما هو أفظع من ذلك؛ بقرع العلب المعدنية الفارغة؛ والعيارات النّارية الحيّة مكان الإيقاع؛ والنّباح و العويل بدل الغناء؛ وفي الكتابة الآلية أطلقوا العنان للصّدفة واللاّوعي؛ وحلّ اللاّنظام واللاّمنطق مكان المنطق والعفوية؛ وسادت قيم اللاّإلتزام بأيّ قاعدة أو قانون.

---

315 –ينظر: "المذاهب الأدبية لدى الغرب"–د. عبد الرزاق الأصفر– الموقع: http://www.awu-dam.org/index.html

316 –ينظر: المرجع نفسه– الموقع نفسه.

317 –ينظر: المرجع نفسه– الموقع نفسه.

318 –ينظر: "الدّادائية"–د. فتحي العريبي– الموقع: http://www.altshkeely.com/index.html

وتعدّ رواية "الفولغا يصبّ في بحر قزوين" -للكاتب بيلياك- نموذجا مشهودا؛ ذلك أنّه أدخل بين أحداثها نصوصا قصيرة مقتطفة من الصّحف و قصاصات الأخبار و عناوين الإعلانات؛ وبذلك تخلّى عن الموضوعيّة الواقعية؛ وأصبحت الجمالية فنّ يلعب على مستويات مختلفة؛ و قد رأى الفنّان الدّادائي بيكابيا أنّ الجمال يمكنه أنْ يولد من اتّحاد أشياء غير متوقّعة أكثر من غيرها؛ بشرط أن تكون اليد الّتي تجمعها يد فنّان.[319]

وكان الدّادائيّون -عموما- يعلمون منذ البداية؛ أنّ حركتهم تحمل في طيّاتها بذور فنائها؛ لأنّها كانت ضدّ كلّ شيء؛ ضدّ الآخر وحتّى ضدّ نفسها؛ وإذا كان محكوم عليها بالفشل والفناء لقعودها عن حمل رؤية مستقبلية بنفس الحماس الّذي حملت به اعتراضها المحموم و عبّرت فيه عن تضادّها مع جنون الحرب العالميّة الأولى؛ فإنّها جسّدت حريّة الشّكل و تخلّصت من القيود التّقليدية؛ وبحثت عن مخرج لإنقاذ الإنسان من الجنون الهائج في ذلك العصر المسعور.[320]

2/و- السريالية: surréalisme

ما نسجله بشأن انفصالية السّرياليّين، أنهم حاولوا التخلّي عن العالم الواقعي الخارجي للغوص في العالم الباطني، الذي تختفي فيه كلّ الرّغبات المكبوتة المنسيّة بفعل العادات والتقاليد والسنين، واعتقدوا أنّنا لا نستطيع التّغلغل إلى العالم الباطني بامتلائه وخصوبته، إلاّ إذا أغفلنا الجانب الشعوري في الإنسان، فالسّرياليّون يرون أنّ البحث في العالم الخارجي قد طال أمره؛ وحان الوقت الآن لاستكشاف أغوار العالم الباطني واستخراج ما ينطوي عليه من حقائق وإشارات.[321]

وفي غمرة هذه الحقيقة العارية، أعمل السرياليون معاولهم في شقّ القيود الجسيمة بين الشّعور واللاّشعور، بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، ومن ثمّ إبداع عالم سريالي، فاهتمّوا بالجوانب الخيالية اللاّمنطقية المضطربة الهائجة.[322]

---

319 -ينظر: "الدّادائية"-د. فتحي العريي- الموقع: http://www.altshkeely.com/index.html

320 -ينظر: "علم اجتماع الفن"-د. معن خليل العمر- الصّفحة: 147- 148

321 - ينظر: "الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة"-د. علي عبد المعطي محمد- الصفحة: 149-150

322 - ينظر: "علم نفس الإبداع"-د. شاكر عبد الحميد- الصفحة: 67-72

واستعاض السّرياليون عن الواقع بوسيلتي: الحلم والطفولة، لذلك فهي تعدّ تجسيدا فنيّا لمنهج فرويد الّذي يقوم على الدّعامتين نفسهما في منهج التحليل النفسي، فالإنسان عند السرياليين حيوان حالم، ولا سبيل إلى تحقيق حلمه إلاّ بالعودة إلى الطّفولة حيث كلّ شيء طليق والحلم بلا حساب.[323]

ولا أغرب من أن يكون الحلم والطفولة إلى البرناسيّين بمثابة نهدين نضّاخين، يسقيان قرائحهم إذا جفّت ويجريان مخيالهم إذا نضب، ويفزعون إليهما من حمأة الزّمن وَسَوْرَته.

وقد أصدر "بريتون" عام 1924 بيانه الخاصّ عن السريالية حاول فيه تبرير الدعوة إلى توجيه الأبحاث نحو اللاّشعور؛ بحجّة أنّ طغيان الشّعور أدّى إلى مظاهر الاختلال النفسي، ومن ثمّ حاول إقامة حياة جديدة متّزنة على أنقاض ما رآه اختلالا، وكان هدفه اتحاد الواقع الباطني والواقع الخارجي، بعدما اعتبرهما المجتمع الحاضر متناقضين.[324]

وسَعَوْا من خلال إنامة الوعي، إلى الكفّ من رقابة العقل -بإباحة المخدّرات- للكشف عن الأنا المستقلّة عن عادات الفكر المتغيّرة وقيود الحياة الاجتماعية، وثورته عن كل ما هو عقلاني واجتماعي.

وإذا كانت السّريالية قد عملت على إنامة الوعي، فإنها أيقظت الإنسان على رؤية جديدة للأشياء بعيدا عن رقابة الفكر التنظيمية، تتاح فيه للمرونة والانطلاق فرصة أن تحلاّ محلّ الصّلابة الذّهنية الدّيكارتية.[325]

يقول برتيون: "إنّ السّريالية عملية نفسية بحتة؛ يقصد بها التعبير بالقـــول أو الكتابـــة أو بأيّة وسيلة أخرى عن الوضعية الحقيقية للفكر، إنها إملاء الفكرة مع اختفاء أيّ نوع من أنواع الرقابة من جانب العقل دون أي اعتبار لعامل الجمال أو الأخلاق"؛[326] ولهذا تختلف السّريالية عن الرّومانسية والصّوفية في أنها ليست هربا من الواقع إلى عالم المثال أو الصورة، بل

---

[323] - ينظر: "محاضرات في تطور الأدب الأوروبي"-د. حسام الخطيب- الصفحة: 319

[324] - ينظر: "الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة"-د. علي عبد المعطي محمد- الصفحة:150

[325] - ينظر: "محاضرات في تطور الأدب الأوروبي"-د. حسام الخطيب- الصفحة: 320

[326] - ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"-د. عماد حاتم- الصفحة:412

هي «تعبير عن إرادة لتعميق الواقعي، والقبض على الضّمير بوضوح شديد؛ وفي الوقت نفسه بشغف شديد إلى العالم المحسوس».[327]

و يتساءل الدّكتور عماد حاتم: كيف يلتزم الفنّان بالثّورة السّريالية الشّاملة، ويكون في الوقت نفسه أمينا لمثل هذا الفنّ الّذي يجرّده حتّ من رقابة العقل على ما يبدع؟[328]

ويحيلنا بريتون على ما في السّريالية من انفصال في قوله: "إنّ رسالة السريالية هي زحزحة ما يسمّى بالواقع، واستبدال الواقع بما فوق الواقع"، وهو ما جعلهم يتّجهون إلى "الأعماق" و"الأسرار المقدّسة" و"المعجزات"؛[329] لتحرير الإنسان من عبودية وسيطرة العالم الخارجي، ورأوا أنّ الدافع في أعماق الفنان هو الذي يحرّك يده لكي ينتج؛ معبّرا عن رغباته وأحلامه وآماله.[330]

ثمّ انتهى بهم الأمر أن صارت لوحاتهم مليئة بالرموز التي تشبه الأحاجي، والتي يصعب على العقل إدراك مغزاها؛ وقد تظهر تعبيراتهم في صور أساطير خيالية خرافية؛ تكون في بعض الأحيان كالطلاسم التي يستعصي على المشاهد فهمها.[331]

2/ز- الوجودية: Existentialisme

إذا كانت الوجودية اهتمّت بالإنسان ومسألة وجوده في الكون وموقفه من الوجود، فإنها أوسع الحركات الأدبية الحديثة تعبيرا عن مشكلات حميمة تتعلّق بمسألة وجود الإنسان "العَرَضي" في العالم وتركيزا على المصير الإنساني.[332]

غير أنّ اتّصالها بتلك المسائل الفكرية والمعضلات الإنسانية، إنّ كان يبدو اتّصالا بالحياة نفسها بما تنطوي عليه من مجتمع وأسرة وبنية "فوق- تحتية" ومواقف وانغماسا في

---

[327] - ينظر: "محاضرات في تطور الأدب الأوروبي"-د. حسام الخطيب- الصفحة: 320-321

[328] - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة نفسها.

[329] - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 413

[330] - ينظر: "الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة"-د. علي عبد المعطي محمد- الصفحة: 151-152

[331] - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة:150 إلى 152

[332] - ينظر: "محاضرات في تطور الأدب الأوروبي"-د. حسام الخطيب- الصفحة: 333

معترك الواقع، فإنها كانت في كثير من مظاهرها؛ ترتّل انفصالية الحلول، وتعرض مفارقة الرّؤية وتشرد عن جادّة الحقيقة المطابقة، وذلك حينما نقع على حلقة جوهرية مفرغة بين الأديب الوجودي وبين العالم، تتجاوز مسألة رفض العالم ومؤسّساته إلى شيء آخر أعمق، هو الشّعور بالاغتراب الروحي (Aliénation) ذو الطابع المرضي السّقيم، الذي حرم حياة الفنان من التّناغم مع طبيعة الحياة القائمة في عصره، وهذه الجفوة الرّوحية بين الأديب وعصره؛ فصل الدكتور حسام الخطيب بعدم جدّتها في الأدب والفن، لكنّه يستدرك جديدا في قوله: «ولكن الجديد في الأمر، أنّ هذه الظاهرة لم تعد حالة خاصّة فريدة وإنما أصبحت ظاهرة مشتركة وتجربة عامة لدى أدباء العصر، بل أصبحت من علامات المعاصرة في الأدب الحديث».[333]

وإذا كانت بعض الحركات العدميّة وجدت في المخدرات والعقاقير والجنس وتمجيد الجريمة والانحلال الخلقي تنفيسا لها عن تلك الجفوة، وذلك الشّعور بالتمزّق والضّياع، نظير ما نقف عليه عند بعض متطرّفي السّريالية "إنّ أبسط عملية سريالية هي الخروج بالمسدّس إلى الشّارع وإطلاق النّار على النّاس دون تمييز"؛[334] فإنّ أدب الوجوديّين كان يشتغل على "تقطير" التّجربة ليتّخذ موقفا ناقدا من الحياة، «لأنّهم اهتمّوا بالوجود الفعلي الملموس بجميع عناصره العرضية، وما يتضمّنه من حريّة ومسؤولية، ولأنهم أيضا إشكاليّون بالدرجة الأولى؛ يشعرون أنّ علاقتهم الأساسية بالحياة مبتورة وأنهم يعيشون منفردين ضمن عالم صاخب فسيح الأرجاء، وليس أمامهم سوى أن يصارعوا وجودهم الشّخصي الملغَز في محاولة للتوصّل إلى العلاقة الأساسية».[335]

وغالبا ما ينتهي ذلك الصّراع إلى التشاؤم والشعور باليأس والتمزّق، فينغمس الفنّان في عمليّة ندب مأساوي لمظاهر الحياة والاستسلام لنوع من الانفعال الآلي نحو العالم؛ في غياب أي نظرة أخلاقية مقنعة و العجز عن الالتزام بأيّ موقف ذي معنى إزاء الخير والشر، وفي معظم قصائده، يعكس ت. س. إليوت إحساسه الملحّ بتفاهة الحياة وقذارتها ووحشتها

---

[333] – ينظر: "محاضرات في تطور الأدب الأوروبي"–د. حسام الخطيب – الصفحة: 333-334

[334] – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"–د. عماد حاتم– الصفحة: 412

[335] – ينظر: "محاضرات في تطور الأدب الأوروبي"–د. حسام الخطيب– الصفحة: 334

وخلوّها من أيّ محتوى حتىّ تستحيل عنده إلى عناصرها الأولية الثلاث: الولادة – الجماع – الموت.[336]

ويحصي الدكتور حسام الخطيب، نوعين من الاغتراب وهما: "النّفي الكوني"، ويقصد به العزلة المطلقة عن كلّ ما هو قائم في هذا الكون، و"الانقطاع البنيوي" عن الناس؛ وهو شعور بعدم التّمازج أو التّفاهم الرّوحي مع أيّ فرد آخر في هذا العالم.[337]

وإذا كان الاغتراب قد يَسَّرَ نوعا من الهرب الفكري والوجداني للفنان، فإنّه أصبح – بالمقابل – عاملا أساسيا في إحياء الحسّ التاريخي لدى أدباء العصر الحديث، من خلال التعمّق في البعد التاريخي لتجربة الإنسان ككلّ، و يترجم أدبيّا بالسّعي نحو العودة إلى التّاريخ والاتّصال الحيوي به عبر ما أُثِرَ عن الماضي من أساطير، وهي علامة مميِّزة للأدب المعاصر في فكرة الخلاص عن طريق الدين والتاريخ والأسطورة.[338]

و يمكن أن نحصي عددا من الحركات التّشكيلية؛ الّتي تدين بعضها بالأشكال و تشيد بعضها الآخر بالبناء الهندسي و تحفل بالمعمار الخارجي للأعمال الفنيّة؛ من تكعيبية و سوبرماتية و تجريدية و شكلية...

2/حـ– التّكعيبية: (cubisme)

لقد ألفتنا –فيما سبق– إلى أنّ الحركة التوحّشية أفضت إلى التّكعيبية حين تحوّل إليها الرسّام الفرنسي ماتيس؛ فكان له الأثر البالغ في نشوء هذه الحركة الجديدة في فنّ الرّسم؛ إلى جانب الرسّام الإسباني بابلو بيكاسو؛ و جورج براك (Georges Braque)؛ و فرناند ليجيه (Fernand-Leger)؛ و خوان غري (Juan-Gris)[339]

و عمل التّكعيبيّون –في ثورتهم الفنيّة– على تحقيق استقلالهم التّام؛ استقلاليّة الرّؤية واستقلالية الشّكل و الموضوع؛ إلى جانب استقلالية التقنية؛ و أصبحت التّكعيبية تعبيرا عن

---

[336] – ينظر: "محاضرات في تطور الأدب الأوروبي"–د. حسام الخطيب–الصفحة: 335

[337] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 237

[338] – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 238

[339] – ينظر: "الموسوعة المنهجية الحديثة (الرسم والنحت)"– الصفحة: 16

رؤية جديدة لأشياء الكون و الطّبيعة و الحياة؛ متّجهة إلى حقائقها الجوهرية الكامنة في ذات الإنسان ووجدانه، لا مجرّد تقليد لها.[340]

و اعتقد التّكعيبيّون أيضا؛ أنّ الموضوع في جوهره أو غرضه أو معناه ليس ضروريّا؛ لأنّ جوهر اللّوحات ينكشف في فجاجة الخطّ والتّنافر الحاصل من تصادم شكلين متعارضين و تشويه الأشياء؛ كلّ هذه العناصر أصبحت مهمّـــة أكثر ممّا تنطوي عليه من أيّ جوهر أو معنـــى.[341]

و إذا كان كلّ رسم يبدو في الوحشية اعتباطيّ اللّون؛ فإنّ ميزان كلّ شكل يبـــدو في التّكعيبية اعتباطيّا؛ فالأولى شدّدت على اعتباطية اللّـــون؛ أمّا الثّانيـــة فقـــد راهنـــت على اعتباطية الشّكل؛ لذا عملت على تقليل قوّة اللّون من أجل مضاعفة قوّة الشّكل بغية تدمير الموضوعات و معانيها معا؛ إلى الحدّ الّذي يصير العالم الفنّي لاموضوعيّا؛ عالم يتلاشى فيه كلّ شيء و تلقى فيه كتلة مادّة تبنى منها الأشكال الجديدة.[342]

وفي مجال التقنية الفنية لم تكن التكعيبية -شأن مدارس الرّسم السّابقة- مهوسة بإظهار البعد الثّاث وهو العمق؛ بل لجأت إلى طريقة جديدة تخصّها؛ تقوم على تراكم المساحات الهندسية؛ ولا سيما المكعّبات؛[343] و كثّفت اهتمامها في البحث عن البعد الرّابع؛ أي لانهائيّة الفراغ بديلا استطيقيّا.[344]

وفي التّكعيبية تتجمّع أبعاد الموضوع كلّه في واجهة اللّوحة وعلى سطحها الأمامي؛ على النّحو الّذي يؤدّي إلى إخراج تركيز المَشَاهِد من عمق اللّوحة و جوانبها إلى ظاهرها؛ لينسكب الرّسم في شكل مسطّح تكثيفا للمكان و الزّمان و الإدراك الكلّي؛ في نوع من عملية تجريد المحسوسات عن ظواهرها المألوفة للعين؛ بغية الوصول إلى الجوهر المطلق؛ من

---

340 - ينظر: "الفنّ والأدب"-د. ميشال عاصي- الصفحة:

341 - ينظر: بيان السوريالية- تعريب: د.محمد الأسعد- الموقع: http://www.altshkeely.com/index.html

342 - ينظر: المرجع نفسه- الموقع نفسه.

343 - ينظر: "الفنّ والأدب"-د. ميشال عاصي - الصفحة: 213

344 - ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"-د. عماد حاتم- الصّفحة: 404

خلال التحرّر الكامل من قيود الطبيعة و موضوعيّتها؛ و جعل العالم الذّاتي مركز الحقائق العامّة و الجوهريّة.[345]

وبهذا استحالت الطّبيعة –عند التّكعيبيّين– تركيبة هندسيّة؛ فهي كما في ملاحظة سيزان صورة هندسيّة؛ ولهذا السّبب نجدهم يستخدمون شكل المكعّب و الشّكل الكروي و المخروط الأسطواني؛ فكأنّهم إنّما يحلّلون الموضوع إلى أشكال و خطوط تكون هي عناصر الفنّ الأوّلية.[346]

و إذا كانت التّكعيبية أقرب إلى تحقيق الانفصال عن الملامسة الحسيّة المباشرة؛ فإنّها قد وفّقت في تحطيم مبدأ المحاكاة في اقتران العين بالطّبيعة و التّخلّي عن الواقعيّة البصريّة؛ ومن ثمّ إدراك أنّ جوهر الفنّ لا يتبدّى في ظواهر الأشياء المألوفة وإنّما يصوغه الشّعور الحدسي؛ فالمربّع ليس مصدره ما دون الوعي؛ إنّما هو إبداع الفكر الحدسي؛ إنّه الخطوة الأولى للإبداع الخالص في الفنّ.[347]

ولعلّ هذا هو ما عناه "بيكاسو" حين كتب يقول: «إنّنا لنعرف جميعا؛ أنّ الفنّ ليس هو الحقيقة؛ وإنّما هو كذبة تجعلنا ندرك الحقيقة؛ أو على الأقلّ تلك الحقيقة الّتي كتب لنا أن نفهمها...إنّه ليس ثمّة فنّ مجرّد؛ فإنّك لابدّ بالضّرورة أن تجعل هذا الشّيء أو ذاك؛ نقطة انطلاق لك؛ ولكنّك تستطيع من بعد أن تعود؛ فتمحو كلّ آثار الواقع...»[348]

إنّ الفنّان نظير ما يقول براك: «لا يحاول أن يعيد تمثيل وضع ما؛ إنّما يحاول أن يبني حقيقة صوريّة»؛ وبتقنيّة اختزال المواقع و الأشخاص و البيوت وجعلها تخطيطات هندسية و مكعّبات؛ استمتع التّكعيبيّون بتحوير الأشكال الطّبيعية؛ بل و تجاهلوها أحيانا و قاموا بتعويضها بأشكال خيالية عنها.[349]

---

[345] – ينظر: "الفنّ والأدب"–د. ميشال عاصي– الصفحة: 213 إلى 215

[346] – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"–د. محمد علي أبو ريان– الصّفحة: 211

[347] – ينظر: "المدرسة التّكعيبية"–د. حميد خز عل– الموقع: http://www.altshkeely.com/index.html

[348] – ينظر: "مشكلة الفنّ "– د. زكريّا إبراهيم– الصّفحة: 63

[349] – ينظر: "المدرسة التّكعيبية"–د. حميد خز عل– الموقع السّابق.

ووصولا منهم إلى مستوى التّجريد؛ كانوا يجتزئون من الطّبيعة القطع الّتي يريدونها و يضفون عليها أبسط الأشكال الهندسية؛ وبذلك مهّدوا للاتّجاهات الشّكلية البنائية.[350]

2/ط- السّوبرماتية: (suprématisme)

إنّ ما نجده من انفصالية في الحركة السّوبرماتية المتطوّرة عن المستقبلية؛ فيمثّل طريقا سريعا إلى التّجريدية الخالصة؛ لكنّها أكثر اتّزانا وعقلانية ووعيا بغرضها ووسائلها وأهدافها.

إنّها حركة من حركات الفنّ التّشكيلي أسّسها في موسكو الفنّان كاسمير ماليفيتش (1878-1935) سنة1913؛ واستمرّت موجتها حتّى عشرينات القرن العشرين؛ واضعة أساس كلّ فنون التّجريد الهندسية اللاّحقة؛ مستمدّة أعمالها من عناصر الدّائرة و المستطيل و المثلّث البسيطة؛ وكانت ترى أنّ الفنّ قدرة على الإنشاء؛ ليس على أساس العلاقة المتبادلة بين الأشكال والألوان؛ وليس على أساس قاعدة جمالية في التّكوين؛ وإنّما على أساس الثّقل و السّرعة واتّجاه الحركة؛ وفرّقت هذه الحركة بين الإبداع الخالص عن مجرّد نقل الأشياء الواقعية إلى رقعة اللّوحة؛ ذلك أنّه بين فنّ الإبداع و فنّ النّسخ فارق عظيم.[351]

وقد تركنا المستقبلية واقفة عند حدود الأشكال؛ دونما قدرة على تخطّي الفكر النّفعي؛ ونلج السّوبرماتية وهي تتسلّم مهمّة انتهاك كليّة الأشياء وانهدامها؛ سبيلا في الوصول إلى جوهر الرّسم الخالص؛ وليس الاكتفاء بتصوير حركة الأشياء.

وفي السّوبرماتية لا نصل إلى الجوهر بواسطة الفكر النّفعي؛ وإنّما باعتماد الشّكل الحدسي الّذي تبثق عنه الأشياء من لا شيء صانعة اكتمالها؛ وهيمنة الشّكل فارغا من المحتوى والأشياء يعدّ غاية بحدّ ذاته؛ إنّها السّوبرماتية اللاّموضوعية تعرض واقعية جديدة في الفنّ؛ لكنّها لا تحتوي على واقعية الجبال و السّماء و الميّاه؛ فعملت على تحرير الموضوعات من إلزامات الفنّ؛ فهاهو ماليفيتش يصرخ في وجه جميع النقّاد الّذين ينتسبون إلى النّزعة الأكاديمية؛ فيصمها بغرفة التّعذيب و محاكم التّفتيش؛ والنّزعة المثالية هي أداة تعذيب

---

[350] – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"-د. عماد حاتم- الصّفحة: 408

[351] – ينظر: "بيان السوبرماتية"- تعريب: د. محمد الأسعد- الموقع: http://www.altshkeely.com/index.html

يمتلكونها؛ ولذلك نادوا برفض الحبّ ونبذ النّزعة الجمالية وطرح حقائب الحكمة؛ لكنّهم حين يزيحون الأبعاد من جسد حيّ فليس إلاّ ليبدعوا منه بعدا جديدا.[352]

لقد آمنت السّوبرماتية بكون كلّ شكل هو حرّ و فردي؛ كلّ شكل هو عالم بحدّ ذاته؛ وأنّ أيّ سطح مرسوم هو أكثر حياة من أيّ لوحة تنتأ منها عينان أو ابتسامة؛ فكلّ شكل يحيا و يولد؛ و استكرهت رؤية قطع من الطّبيعة الحيّة معلّقة بالكلاليب على جدران أولئك الأكاديميّين.

وقدّمت السّوبرماتية رؤيتها الجديدة لماهية الفنّ؛ في تبلوره في الزّمن الّذي تتحرّك فيه الأشكال و تولد؛ لكي نصل إلى اكتشافات جديدة تنأى عن الزّمن الماضي؛ السّكوني و المؤمثل للجمال؛ المكرّر للنّماذج المحنّطة؛ لذا تعتبر السّوبرماتية ضمن النّزعات التّشكيلية الثّورية؛ إنّها شكل من أشكال الفنّ التقدّمي.

2/ي- التجريديّة: (abstraction)

إذا كانت السّوبرماتية تحدّت الأعراف والتّقاليد الفنيّة المتناهية في القدم؛ وكانت أكثر وعيا بقدرة الفنّ على استخلاص القيم المتوالدة في الزّمن وفي الأبعاد المتكشّفة عنه؛ فإنّها كانت بذلك تضع شريطا مَلَكيًّا سارت عليه الحركات الّتي أعقبتها؛ فقد رأى التّجريديّون أنّ الفنّ ليس له صلة بالموضوع الخارجي فهو لا يستخدم عناصر طبيعية يمكن التعرّف عليها.[353]

وهذا هو ما يعنيه التّجريد؛ فالفنّ يختلف عن الواقع و الحياة؛ وهو ما نلمسه حينما نقف على أعمالهم من أعمال بعيدة كلّ البعد عن الطّبيعة؛ ذلك أنّها ناشئة عن العلاقات الفنية في الخطّ واللّون و المساحة؛ نظير القطعة الموسيقية الّتي تقوم على أنغام تسمع ولا تمثّل الطّبيعة؛ فكذلك اللّوحة التّجريدية هي أشكال ترى لكنّها لا تمثّل الطّبيعة؛ إنّما تنظيم تلك الأشكال هو ما يبعث على الإيحاء بالمعاني والأحاسيس الكثيرة؛ ومن أعلامها نحصي "موندريان" و "كاندنسكي".[354]

---

[352] - ينظر: "بيان السوبرماتية"- تعريب:د. محمد الأسعد- الموقع: http://www.altshkeely.com/index.html

[353] - ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"-د. محمد علي أبو ريان- الهامش رقم:04- الصّفحة: 211

[354] - ينظر: "التذوّق الفنّي ودور الفنّان والمستمتع"-د. حمدي خميس- الصّفحة: 66 إلى 68

وما يقوم عليه الفنّ التّجريدي من الذّاتية الدّاخلية؛ يكسب الإحساس طابعا انفصاليّا؛ بالقدر الّذي يمّحي فيه الموضوع تدريجيّا؛ تنتزعه من ظواهر الواقع المألوفة في العين وتأخذه – تجريديّا- بالإدراك العقلي من دائرة الموضوعية إلى الذّاتية –إحساسا و تعبيرا- وبهذا الشّكل تتمّ المشاركة في هذا الفنّ وتذوّقه.[355]

وهذا هو جوهر التّجريد في الفنّ الحديث؛ لأنّه لا يتقيّد بحقيقة ثابتة؛ وإنّما يرى الشّيء في كلّ أوضاعه؛ إذ ليس هناك حقيقة واحدة متعالية ثابتة؛ فلا عجب إن أراد مصوّر مثل "بول كلي" أو "بيكاسو"؛ أن يصوّر لنا القدم أو اليد؛ أن يخرج عن زاوية الرّؤية؛ والتصوّر العقلي الثّابت؛ والجوهر المحدّد؛ ليقدّم لنا اليد و القدم في كلّ أوضاعها ومجموعة أعراضها؛ فقد تبدو مرّة يدا ذات خمسة أصابع؛ وقد تبدو مرّة آلة؛ وقد تختفي الأصابع ويظهر بدلا منها أَزْرَارًا؛ أو أشياء أخرى...إنّه تجريد يخالف الرّؤية المألوفة.[356]

2/كـ- الشّكلية:

أمّا الشّكليّون فَيَنْزِعُونَ إلى استخدام أساليب التّعبير الشّكلية الخالصة؛ الّتي تستند على التّكوين البنائي للأشكال حسب تنظيمها الإيقاعي؛ وتتّسم هذه التّنظيمات باللاّموضوعية وتبرز في تخطيط الشّكل؛ أي في البناء التّخطيطي للأشكال.[357]

و يعتقد الشكليّون أنّ الفنّ يكشف حقائق هامّة عن الحياة؛ لأنّنا عندما ندرك الأشكال نصبح على وعي بالحقيقة الأساسية؛ بالإله في كلّ شيء؛ بالكلّي في الجزئي؛ أي فيما يوجد وراء مظهر الأشياء جميعا.[358]

إنّ النّظرية الشّكلية –سواء في الأدب أو في الفنّ التّشكيلي- تعصمنا من توجيه أسئلة خطأ مثل: "ما الّذي يعنيه هذا؟" و "أيّة قصّة يرويها؟" ...وهي أسئلة تشلّ التّفكير وتهدم نفسها بنفسها.[359]

---

[355] – ينظر: "الفنّ والأدب"-د. ميشال عاصي- الصفحة: 215- إلى 218

[356] – ينظر: "مقدّمة في علم الفنّ والجمال"- د. كامل محمد محمد عويضة- الصّفحة: 97

[357] – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"-د. محمد علي أبو ريان- الصّفحة: 213

[358] – ينظر: "النّقد الفنّي- دراسة جمالية وفلسفية"- جيروم ستولينتز- تعريب:د. فؤاد زكريّا- الصّفحة: 266

[359] – ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 266

وكثيرة هي الحركات الّتي سارت على خطا الشّكلية؛ كالمدرسة الحديثة و المدرسة البصرية و التّركيبية وما دون المادّة؛ وغيرها ممّا لا نقدر على الإلمام به و التوسّع في جميعها؛ ولعلّنا نكون وفّقنا في محاولة ربط الذّوقانية الانفصالية بما يناسبها من حركات أدبية وتشكيلية؛ تؤول –بالأخصّ- إلى النّزعة الانفصالية.

ثالثا- نظرية "شارل لالو" التوفيقية

ومن نظريّات الفنّ الّتي تفهّمت طبيعة العلاقة بين الفنّ والحياة؛ نجد نظريّة "شارل لالو" فالفنّ ليس مرتبطا بالحياة أو منعزلا عنها؛ وليس هو أيضا فقط الحياة نفسها أو فرارا منها؛ وإنّما هو هذه الصّور جميعا؛ وقد تكشّفت أمام "لالو" أوجه خمسة لعلاقة الحياة بالفنّ؛ من خلال دراسته لمختلف النّماذج؛ وهي:

- الوظيفة التكنيكية للفنّ:

يتّخذ فيها الفنّ صورة نشاط صناعي حرّ؛ فيحيا الفنّان في عالم من الصّور الجمالية مكتفيا بممارسة نشاطه الفنّي لذاته؛ دون أن ينسب إليه أيّة وظيفة سواء كانت أخلاقية أو دينية أو سياسية؛ فهي تعني ممارسة الفنّ لذاته؛ وهو موقف أصحاب مدرسة "الفنّ للفنّ".

- الوظيفة التّرفيهية: (الكمالية)

تصبح مهمّة الفنّ؛ أن ينسينا الحياة بأن يصرفنا إلى اللّهو أو اللّعب أو التّرف؛ وتأمّل الجمال هو ضرب من التسلية والمتعة وسط مشاغل الحياة وهمومها؛ فيمدّنا بلذّة خالصة تتيح لنا الفرار من ألم والخلاص من متاعب الحياة الجدّية؛ وهو موقف نجده عند كانط وشيلر...

- الوظيفة المثالية: (الأفلاطونية)

تنحصر مهمّة الفنّ في العمل على تجميل الواقع؛ أو تجسيم المثل الأعلى؛ ويكون العمل الفنّي بمثابة قناع يخفي به المرء عجزه عن العمل؛ أو التصرّف بالالتجاء إلى جنّة المثل الأعلى والاحتماء بالمبادئ الإنسانية البرّاقة.

- الوظيفة التّطهيرية: (العلاجية)

تعني تطهير انفعالاتنا عن طريق الفنّ؛ وتحريرنا من الألم؛ وتحصيننا أخلاقيّا؛ فقد كتب جوته "آلام فرتر"؛ لكي يحرّر نفسه من هواجسه وانفعالاته الحادّة؛ الّتي كانت تدعوه إلى الانتحار.

- الوظيفة التّكرارية: (التّسجيلية)

تصبح مهمّة الفنّ تسجيل الواقع؛ بقصد العمل على استبقائه والاحتفاظ بصورته؛ أو مضاعفة الحياة من خلال زيّادة شدّة الأحداث؛ أو تكرار الحقائق مع التّغيير منها في أضيق نطاق ممكن؛ دونما سعي لتعديل صميمها.[360]

وقد تكون هذه النّزعة طبيعية (كما هي عند تين)؛ أو دوافعيّة (galo)؛ أو وجودية (سارتر)؛ ويكون الفنّ عبارة عن الأداة الّتي يصوغ بها الفنّان حياته الفنية؛ أو حياة الآخرين مع شيء من التّعديل؛ الّذي لا يقترب بالعمل من التّحوير الرومانتيكي ذي الطّابع الخاصّ.[361]

والنّتيجة الّتي نخلص إليها بشأن الذّوقانيّتين الاتّصالية والانفصالية؛ أنّهما ليستا سوى صورة لجدليّتي ما هو كائن في الحياة والأدب؛ وما يجب أن يكون؛ ففي حين تجسّد الذّوقانية الاتّصالية "البعد الحقيقي"؛ فإنّ الذّوقانية الانفصالية تجسّد "البعد الخيالي"؛ ومن ثمّ فإنّه كلّما كان البعد الحقيقي لأيّما أدب أكبر من البعد الخيالي؛ فإنّه يكرّس الجانب المتّصل بالواقع؛ سواء من خلال نظرية المحاكاة؛ أو نظريّة الانعكاس؛ أو النّظرية الماركسية في الأدب؛ أو النّظريّات الاجتماعية...كما ألفيناها في مختلف المذاهب الأدبية؛ وفي الحركات التّشكيلية؛ وكلّما كان البعد الخيالي لأيّما أدب أكبر من البعد الحقيقي؛ فإنّه يعمل على رصف الجمالية الانفصالية؛ من حيث أنّها تحيل الواقع على واقع آخر بديل؛ قد يكون بذيئا أو بديعا؛ كما عالجناه في مختلف المذاهب الأدبية وفي الحركات التّشكيلية بشتّى الوسائل والأدوات الفنية...

---

[360] - ينظر: "مشكلة الفنّ"- د. زكريّا إبراهيم- الصّفحة: 206 إلى 210

[361] - ينظر: "الفنّ واللّغة والمجتمع"- د. محمد عزيز نظمي سالم- مؤسسة شباب الجامعة- الإسكندرية- ج(6)-1996- الصفحة: 36

رابعا- الذّوقانية الانفصالية الرّومانسية: (قسم تطبيقي)

أجد من المفيد أن أحلّل ما في الرّومانسية من نزعة انفصالية – على سبيل التّطبيق- أو ما خطر لي أن أسمّيه الذّوقانية الانفصالية الرّومانسية.

وتفضل الإشارة إلى أنّ انفصالية الرومانسيّين تحدث من عدّة أوجه نقف منها على عناصر: الاحساسات؛ الخيال؛ الأحلام والحب.

1/4- الاحساسات والمشاعر الرومانسية :

تختلف في نوعيّتها عمّا هي عند غيرهم من حيث كونها ثائرة ومتطرفة تنشد مثالا؛ غير أنّ ذلك المثال يَعْبُرُ بهم إلى عالم يفوق العالم الطبيعي، ومن هنا يفقد الرّومانسي صلته بالواقع.

ولكن ما هو مثال الرّومانسيّين الّذي يتعبّدونه ويتمحّلون به ملقين من أرواحهم عليه قبل الجسد ؟ إنّه ينحصر في نشدان الجمال حقّ الجمال؛ بما يحمله من معانٍ إنسانية واجتماعية.[362]

وتقديم الرّومانسي مَلاَكَ إحساساته ومشاعره، يوهن سلطان عقله، فتنطلق عنده الحساسية والشعور دونما عناء، وليست هذه القطيعة مع العقل –من وجهة نظري- إلاّ فرارا من تمثيل القيم الموجَبَة دائما، كالثّابت والمرئي والمعلوم والواضح، وتجاوزها إلى ما يندّ عنها باستحداث قيم سالبة بديلة عن الأولى تحلّ مكانها، وتتمثّل في العرضي واللاّمرئي والمجهول والمستتر... إلخ، لذا فقد رأى نوفاليس الشّعر تعبيرا عن «الخصائص الفردية بتجاوز المعلوم إلى المجهول والواضح إلى المستتر والثّابت إلى العرضي، فهو ينفذ إلى تمثيل ما لا يستطيع تمثيله وإلى رؤية ما لا يُرى».[363]

وإذا كان الواقعيّون يرفضون كلّ ما هو عابر ويرتفعون فوقه؛ لعكس الأمور الخاضعة لقوانين ومنطق الحياة والعنصر؛[364] فإنّ الرومانسيّين حينما ألحقوا بالعين قدرة مجهرية وقوّة

---

[362] – ينظر: "الرومانتيكية"-د. غنيمي هلال- الصفحة: 54-56

[363] – ينظر: المرجع نفسه- الصفحة:55

[364] – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"-د. عماد حاتم- الصفحة: 264

مستنيرة بضوء البصيرة، فلأنهم أرادوا أن ينحّوا عنها اشتطاط الرّؤية و زوائد المرئيات، وينتحوا بها منحًى جماليًا تعمل فيه على توجيه ذوقهم إلى ما ينطوي على جدّة وابتكار، وتصرفهم عن المألوف والاعتيادي وكل ما يقع في دائرة اليومي، وماله صلة بالواقع الحياتي المتكرّر.

إنها الحقيقة الرّومانسية الّتي جعلت ألفريد دي فيني يرقّ للأشياء العابرة المتغيرة، ويعبّر عنها في قوله: "أحبّ من الأشياء ما لا تراه العين مرّتين" لأنّه سرعان ما يضيق ذرعا بالأشياء الثّابتة الّتي لا تتغيّر في الطبيعة، لاعتقاده أنها لا تبالي به ولا تهتمّ له، ولا تبادله حزنا بحزن.[365]

و التقاء الرّومانسي بالحزن يؤلّف محورا دراميا، لكنّها دراما "نوعية" لا يصير فيها إلى مرتبة الضحية، ولا يشاع من حوله الجوّ الجنائزي الّذي كثيرا ما يختلج فصول الدّراما ويُطْبِقُ على نهاياتها.

وإذا كان حزنَه دليلا على عزلته الروحية عن المجتمع وأدوائه ومظاهره السّلبية، فإنّه كثيرا ما تكون لحظات حزنه أحبّ إليه من لحظات سعادته بل إنّه قد لا يجد سعادة إلاّ في حزن ولا راحة إلاّ في شقاء ولا عزاء إلاّ في مصيبة...

وفي ما يدانو من فلسفة المشاعر يعرض شاتوبريان تجربتَه مع الألم؛ و هو واقف عند مداخل نفسه يستبطن أغوارَها ويحلّل عواطفها وانفعالاتها، ثمّ ينتهي منها معترفا: «وقد وجدت في فيض حزني نوعا من الرّضا غير المتوقّع، وفي هزّة سرور صفيّة أدركت أنّ الألم، ليس عاطفة عابرة مَآلُها إلى الفناء كالسّرور».[366]

وبالأحرى إنّه حزن مشبوب يُطيل له ترقّبا ويأمل فيه تقرّبا، لأنّه قد استحال إلى مثال، أو يتمثّله عروسا تزفّ إليه، حتّى إذا تبدّت له كان تلاحمهما حميما، لكنّه لا يقترن بعروسه إلاّ لتسمو به أو يسمو بها إلى عالم تصفّى فيه الرّوح من أدران الجسد، فالرّومانسي يأسف أن لم يُخلَق للجسم جناحان كما للفكر جناحان، لكي يسمو بهما الجسد سموّ الروح.[367]

---

[365] – ينظر: "الرومانتيكية"–د. غنيمي هلال– الصفحة: 69

[366] – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 58-61

[367] – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 72

وتركيز الرّومانسي على إحساساته وشعوره بذاتيّته بدافع من أَوْهَامِ العقل وأوهام القلب، أَغْرَقَتْهُ في حالة من عدم توازن قواه النفسية، كأشدّ ما عرف الإنسان من أزمات الفكر والشعور، فقد كانت إحساساته تشكّل الذّات والموضوع في آن واحد؛ ممّا جعلها-من وجهة نظري- تتجمّع على محور تراكمي، وقد أسلمته "أَنَاهُ" حين أصبحت مادّة للتأمّل، إلى غيبة روحية: "عاش فيها غريبا في عصره".[368]

وإذْ يردّد فيلسوف الرومانسية الألمانية جوته: "الشّعور هو كلّ شيء"؛[369] فإنّنا نُتْبِعُ قولَه بإشارة إلى طبيعة الإحساسات الرّومانسية، ذلك أنها تعكس إيمانهم بكلّ ما هو روحي، وتدلّ على مجاوزتهم المراتب السّفلى طالما أنهم لم يربطوا القوى الحسيّة بالوظائف الدنيا، بل جعلوا منها "وسيطا بين الإنسان والله".[370]

وفي هذه المزيّة يختلف الرّومانسيّون عن الحسيّين والطبيعيّين وغيرهم من التّجريبيّين والماديّين... ممّن سبق الإلفات إليهم.

وإذا كان الرّومانسيّون قد أضفوا على أحاسيسهم طابعا صوفيا، فإنّ الخيال ساعدهم على الارتقاء والتّسامي بها.

ومن ههنا نطرق عنصر "الخيال" ونستظهر كيف أنّه كان عاملا مساعدا في صنع ذوقانيّتهم الانفصالية.

4/ب الخيال :

إذا كان الفنّان الرّومانسي يعيش -كما يبدو للجميع- على سطح عالم غير عالمنا، فإنّ الوسيلة الّتي تنقله إلى ذلك العالم هو "الخيال"، فالخيال هو عنقاء الرّومانسيين وأسطورتهم الّتي تحملهم إلى بلادهم العجيبة.

---

368 - ينظر: "الرّومانتيكية"-د. غنيمي هلال- الصفحة: 55-57-77

369 - ينظر: "محاضرات في تطور الأدب الأوروبي"- د.حسام الخطيب- الصفحة: 188

370 - ينظر: "الموسوعة الميسّرة في الفكر الفلسفي و الاجتماعي" -د. كميل الحاج- الصفحة: 268-474

ويعدّ الخيال شرطا في تحقيق المعادلات الرّومانسية بين الواقع والحلم، والجهل والمعرفة و الحياة والموت، المادة والروح، الحقيقة البشرية والحقيقة الإلهية... و مَعْبَرًا من أحدهما إلى الآخر.

وإذْ يشكّل الخيال قناةَ عبور من إحدى الضّفتين إلى الأخرى ووسيلة انفصال عن الواقع، فلأنّه رأى فيه استعاضة عن واقعه الّذي لم يستطع أن يطال أشياءه وحقائقه، ولذا كان عالم خياله أحبّ إليه من عالم الحقيقة المحدود.[371]

وإذ يجد الواقع حقيقة محدودة؛ فإنّ عالم خياله-كما يتمثّله-حقيقة محمودة.

ولا يحقّق الرّومانسي مجرّد انفصاله عن الواقع؛ بل وتعاليه عليه وعلى "الأنا" ومن ههنا كان الخيال الشّرط الضّروري لتصوّر "اللاّأنا".[372]

ولا يعرف الرّومانسي في مفارقته الواقع حدودا، فقد أمكنته انفصاليته وتعاليه السّير فوق قيود الزّمان والمكان ومجاوزتهما.

ويُرْجِعُ الدّكتور أحمد جابر عصفور إطلاق الرومانسيّين ولا تناهيهم؛ إلى التّقنية الّتي تنشط بها قوّة المتخيّلة، إذ أنها تدرك صور الأشياء المجرّدة عن المادة، فيتجاوز الخيال بذلك حَرْفِيَّةَ المعطيات الخارجية، فتعمل على الجمع بين الأشياء المتباعدة الّتي لا تربط بينها علاقة ظاهرة؛ فتوقع الاختلاف بين أشدّ المختلفات تباعدا، وتلغي حدود الزّمان وأطر المكان.[373]

وإذ نصرّح بخروج الرومانسي الرّوحي عن مجتمعه وبيئته، فإنّنا نعدّد أشكاله فمن غربة نفسيّة إلى اغتراب زماني وآخر مكاني.

ومن صور الاغتراب الزماني أن يتجاوز الرّومانسي حاضره إلى مستقبل يرسمه خياله أو إلى ماض تاريخي مشرق، ينشد فيه ضالّته، أو إلى ماض سحيق يستحضر فيه إنسانيته الأولى وفطرته الصّافية؛ الّتي لم تلوّث نقاوَتها مثالبُ المدنية.[374]

---

371 – ينظر: "الموسوعة الميسّرة في الفكر الفلسفي و الاجتماعي" –د. كميل الحاج – الصفحة: 73-74

372 – ينظر: "الخيال مفهوماته ووظائفه"–د. عاطف جودة نصر– الصفحة: 25-26

373 – ينظر:" الرومانتيكية"–د. غنيمي هلال– الصفحة: 47

374– ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 83-87

وأما الاغتراب المكاني فلا يقلّ أهمية وخطورة عن الاغتراب الزّماني؛ إذ يشعر الرّومانسي بحاجة إلى الفرار من بيئته فيختار لنفسه وطنه المثالي الّذي ترتاح فيه قريحته الفنيّة وتطيب؛ ويحقّق رضاءه وسعادته.[375]

ويقدّم الخيال إلى الرّومانسي خدمة جليلة لا يستطيع غيره أن ينوء بحملها، فهو يحمل قضايا جميع الرومانسيين، إنّ الخيال يقتصّ للرّومانسي من واقعه السّلبي وأكثر من ذلك فإنه يقتطع له واقعا "إمكانيّا" متخيّلا، يهيّئه نحو إقامة مملكة طوباوية على أساس من قيم الحقّ والخير والجمال.

واستكناه الحقيقة هو ما يضلع به الرومانسي، وهو الفاصل بين الجهل والمعرفة، غير أنّ المعرفة الرّومانسية منفصلة بدورها عن الواقع ومفارقة له بقدر انفصاله هو عن الواقع، فالمعرفة لا تستخرج من الحياة ولا تستنبط من أخاديد العقل، وإنما هي قيثارة تعزف على أوتار القلب.

إنّ المعرفة لا تقطف من شجرة الحياة، وهي الحقيقة الّتي استكان إليها بيرون على لسان شخصيته مانفرد (Manfred)، إذ أنّ "شجرة المعرفة ليست هي شجرة الحياة".[376]

ويكفي أن نسترجع ما قلناه عن حقيقة "اللاّحقيقة" عند الرومانسيين، فنجدها تتقاطع مع ما يعلنه فاوست (Faust) –بطل مسرحية جوته الفلسفية– من إفلاس العقل في الوصول إلى الحقائق الكبرى بوسائله من العلوم المختلفة؛ إذ يقف عليها متحسّرا: "أيّتها الفلسفة وا أسفاه ! وأيّهذا الفقه والطب ! وأنت أيضا علم اللاّهوت التّعس؛ قد تعمّقتم في دراستكم في حميّا وصبر، وها أنذا أشهدكم بأنّنا لا نستطيع أن نعرف شيئا... وهذا هو ما يغلي منه دمي...".

وإذا كان العقل ومن ورائه العلوم العقلية والنقلية، تقف عاجزة فما وسيلة الرّومانسي إلى المعرفة إذن ؟!

---

[375] – ينظر: "الرومانتيكية"–د. غنيمي هلال– الصفحة: 88

[376] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 79

وهي الإجابة الّتي يقدّمها فاوست في الفقرة نفسها: "لم يبق لي الآن إلاّ أن أرتمي في أحضان السحر".[377]

لقد أصبح السّحر في الذّوقانية الرّومانسية هو الخلاص من اليأس والخوف من المجهول... لكنّه نحت لنفسه مفهوما متخصّصا، يبتعد عن المعنى الشّعبي الّذي قد يدلّ على الشّعوذة أو الإيمان بالقوى الغيبية سبيلا إلى المعرفة، ذلك أنّ الفنّان الرّومانسي يدرك أنّ الجلوس بين الأبخرة والعطور واستحضار الأرواح للتّنبّؤ بالأمور، ليست هي الطّريقة المثلى لتحصيل المعرفة وليس هو الحلّ الأمثل يقينا.

ومثلما أحسن جوته الرّبط بين المعرفة والسحر، فإنّنا لربما عملنا على حسن التّخريج، ذلك أنّ السّحر —فيما يظهر– ومثلما يتبدّى من مقولات الرّومانسيّين وسياقاتهم الفنية، هو التّحرّر من آليات الوجود المادّي وحتميّاته والانغماس في اللاّواقع واللاّعقلانية، لأنّ أدب الرّومانسيين هو أدب انطلاق وتحرّر، إنها اللاّموضوعية في مقابلة الموضوعية واللاّماديّة في مواجهة الهجمة المادية وردع شراستها.

وكثيرا ما تتبدّى مخاوف الرّومانسي حينما يفكر في الواقع، فالواقع يثير مخاوفه لذا فإنّه يفضّل أن يحتفظ بوضعه المنفصل عنه: "إنّ هبوطي إلى الواقع يجلب لي كل مرة لحظات من الهلع والخوف"؛[378] ليس خوفا من الحياة ذاتها، وإنما من قيمه الزائفة الموغلة في البهتان، وإذا قلنا بعكس ذلك نكون كمن يستغبي الحقيقة الرّومانسية .

ولا تنأى مثنوية الجهل والمعرفة عن مثنوية الموت والحياة، ذلك أنّ الفنان الرّومانسي يقدّم نفسه قربانا إلى المعرفة، وأمّا موته في سبيل بلوغها فهو دليل على حياته حتّى وإن لم يوفّق في الظّفر بها.

إنهم شُرَاةُ الحقيقة الّذين أقرضوا أنفسهم وأرواحهم لقاء الحقيقة، فَلَعَيْشُ ساعة في أنْ يُلَقَّوْهَا خير من عمرٍ متأبِّدٍ هالكٍ في الظّلام والجهالة... و لهذا فلا أَبْعَدَ من أنْ نَعُدَّهُمْ من مجاهدي الرّومانسية.[379]

---

[377] – ينظر: "الرومانتيكية"–د. غنيمي هلال– الصفحة: 79

[378] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 82

[379] – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 59

ووجوديّته، وليس غريبا أن يصبح الموت دليل الحياة طالما أنّ الموت يَصِلُ أرواحهم بالحقائق العليا: "يجب أن يعدّ موتي برهانا على شعوري بالحقائق العليا، فهو عمل مشروع وليس هربا ولا سيرا إلى الأسوأ".[380]

لقد فهم الرّومانسي أنّ نَفْيَ الوجود ليس هو العدم وأنّ الموت ليس نفيا للوجود، وإنما يعدّ في ذاته تقدّما في اللاّنهاية...[381]

إنها حقيقة الحقائق في ذوقانية الرّومانسي الانفصالية، لذلك فهو لا يستعذب المعرفة و يستكره العذاب والآلام في سبيلها، وإنما هو لها شبيه الجسد المصلوب الّذي كلّما شقّه سياط الواقع أنضج على شفتيه ثمار الحكمة، أو كما الجسد الملقى في النار، لكنّها أُمِرَتْ منْ ربِّها أنْ تكون بردا وسلاما عليه.

و تقترن المعرفة الرومانسية بالعذاب و المعاناة "فالذين يعلمون كثيرا هم الّذين يعانون العذاب من أجل الحقيقة المقدورة، وما الحزن إلاّ ملقِّن الحكمة".[382]

4/جـ – الأحلام :

وإذْ نتحدّث عن الواقع وعلاقته بالحلم، يكفي أن نستذكر عالم الأحلام فهو يقدّم واقعا أعمق، وتتبدّى النّزعة الانفصالية بصورة بيّنة في المذهب الألماني حيث يبلغ الانفصام عن العالم الواقعي حدّا بعيدا.[383]

وكثيرا ما يكون ارتقاء الرّومانسي عن الواقع-في فورة نشاطه الحلمي- مصحوبا بعمل اللاشعور، إذ تنقطع صلته بالعالم الخارجي ليظلّ على صلة بنفسه وباللاّشعور العالمي.[384]

وقد تخدعنا مثنوية "الحقيقة والحلم" من الوهلة الأولى، إذا لم يتمّ استقراؤنا لها على الوجه الصحيح، فنتصوّر الحقيقة على أنها ذلك الوحش الضّاري الّذي يعمل على افتراس

---

380 – ينظر: "الرومانتيكية"-د. غنيمي هلال – الصفحة: 82

381 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة نفسها.

382 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة نفسها.

383 – ينظر: ثلاث قرون من الأدب- الجزء:1-تعريب:د. جبرا إبراهيم جبرا الصفحة: 135

384 – ينظر: "الرومانتيكية"-د. غنيمي هلال- الصفحة: 103

الحلم؛ أو كأنْ يعمل الحلم بدوره على مزاحمة الحقيقة في أرضها؛ بَيْدَ أنّ العلاقة الّتي نريد أن ننفتح عليها هي ما في الحقيقة من حلم وما في الحلم من حقيقة.

وأيّا كانت الحقيقة الّتي نستخلصها من الحلم، فإنّنا لا يمكن أن نلامسها بأيدينا مباشرة، وإنما يشار إليها من بعيد ولا يمكن أن تقع عليها أعين الجميع، لأنها حقيقة لا يراها إلاّ من يرفع لها رأسه ويفتح عندها بصيرته، لما تحيلنا عليه من جانب أسمى من عالمنا المادي وهو الجانب الإلهي؛ وهو يمثّل نظرة الإنسان الأولى الّتي يقرأ بها ما يوحي الله إليه في الطبيعة من صور وأشكال هي رموز لمعان إلهية، و لم بفقد الإنسان هذا الامتياز إلاّ بعد أن هبط من إدراكه الروحي إلى إدراك مادي.[385]

وكثيرا ما يكون انفصاله عن الواقع مقدّر بانفصاله عن المادة ومرهون بتساميه إلى عالم الروح، ومن هنا يكون الحلم بالنسبة إلى هذه الروح "هو الوسيلة الّتي ترى الروح فيها المستقبل".[386]

وتدين الرّومانسية للمذهب الرّوحي الّذي يثبت وجود جوهر مستقل عن المادّة، وهو الرّوح، وعن الصّوفية فكرة ما في المادّة من شرّ، فالعالم المحسوس مصدر الفساد والشّرور، وهو يحمل شرّا وخطيئة ونقصانا لذا فهو يتسبّب في نقص الحقيقة الصّادرة من الحقيقة العليا.[387]

وإيمانهم بالحقيقة الإلهية أفضى بهم إلى التّسامي بملكة التخيّل الّتي جعلوها تعمل ضمن روح قدسية، وهذا الصّعود إلى الملكوت الأعلى لا يحدث إلاّ بقدر استبعاد قوّة التخيّل عمّا هو حسّي لتتّصل بالعقل الفعّال، فيكون لها بذلك نبوّة بالأشياء الإلهية.[388]

والحقيقة العليا النّاتجة عن مفارقة المادة، لا يصل إليها العقل الصّارم للفيلسوف، ولا يقترب منها ذهن الرّجل العادي المنصرف إلى الظواهر والأعراض الزائلة، وإنما تحدث بالخيال المحلّق الخالق الّذي يسمو حتّى يدنو من الحقيقة الإلهية.[389]

---

[385] – ينظر: "الرومانتيكية"–د. غنيمي هلال – الصفحة: 96 إلى 98

[386] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 103

[387] – ينظر: "دراسات في الفلسفة القديمة والعصور الوسطى"–د. محمد علي أبو ريان ود. عبّاس عطيتو– الصفحة: 302 و305 إلى 307

[388]– ينظر: "الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي"–د.جابر أحمد عصفور– الصفحة: 48-49

[389] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 60

وتتكشّف الذّوقانية الانفصالية عند الرّومانسيّين في الأحلام كأظهر ما يكون من جهة اللّغة والذّات والواقع والمعرفة.

وقد قام شوبرت (Shubert) بتحليل رمزية الأحلام، وانتهى إلى أنّ: "الرّوح تتكلّم في الحلم لغة مغايرة كل المغايرة للغتنا العادية؛ ذلك أنّنا نستطيع أن نحصل منها في بضع لحظات مالا نستطيع أن نحصله بلغة الكلام في ساعات كثيرة، ولذلك كانت لغة الأحلام أسرع وأقوى تعبيرا وأفسح مجالا من لغة اليقظة، فهي أكثر منها تلاؤما مع طبيعة الروح".[390]

وقد توصّل شوبرت إلى أنّ الحلم يعمل بطريقة واحدة لدى الجميع، فلا يتغيّر في خصائصه العامة من شخص إلى آخر، وفي ذلك دليل على أنّ لكل إنسان شاعر لا يظهر إلاّ حين ينام.[391]

والحلم باعتباره لغة، لا ينتزع صفة "العالمية" لنفسه فقط — في تصوّري - وإنّما يهيّئ للإنسان الذي يتّحد به أن يصير عالميّا، وبعبارة أخرى، إذا كان اتّحاد اللّغة بالحلم يخلق لغة عالمية، فإنّ اتحاد الإنسان بالحلم يخلق منه إنسانا عالميا، وكذلك هو الرّومانسي...

وأمّا الحلم في علاقته بالذّات الإنسانية —في دراسة شوبرت- فإنّه يدلّنا على حقيقة نفوسنا، أيْ أنّه يصلنا بالأعماق الدّفينة.[392]

ولا شكّ أنّ جيرار دي نرفال (Gerard de Nerval-1808-1853) حينما صرّح أنّ "الحلم هو الوسيلة إلى الانتقال من أحد العالمين إلى الآخر"، فإنّ ذلك الانتقال يأخذ صفة الشّمولية نفسيّا؛ فكريا وروحيّا؛ من حيث أبعاد الإنسان، وأكثر من ذلك معرفيا.[393]

ولعلّنا نستدرك مع بعض علماء الجمال من أنّ الحلم في حدّ ذاته ليس مهمّا إنْ لم تتوفّر القدرة على تنظيم الأحلام، فالحلم المبدع يقصي الصّور الباثولوجية ويندّ عن فوضى الأخيلة وأضغاث الأحلام، لأنّه قدرة واعية ومهارة منظّمة، فالفن —على حدّ قول مالرو (MaLraux)- ليس أحلاما، وإنما هو امتلاك لناصية الأحلام.[394]

---

390 – ينظر: "الرومانتيكية"-د. غنيمي هلال- الصفحة: 95

391 – ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 100

392 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 100

393 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 115

394 – ينظر: "مشكلة الفن"-د. زكريّا ابراهيم- الصفحة: 20

وإذا لم يكن من بُدٍّ للفنّان سوى أن يستسلم لسحر اللاّمتحقّق (The unrealized) كما يقول الإنجليز؛ فيرتاد عالم الاضطراب والعماء والاختلاط والفوضى حتى يتسنّى له أن يستخرج من كلّ ذلك شيئا جديدا، فإنّ من واجب الفنان كذلك أن يعرف كيف يضع حدّا لحوافزه الغامضة؛ الّتي قد تلحّ عليه البقاء في ملكوت الظّلام والعماء واللاّتحدّد واللاّشعور.[395]

ومن أجل وضع الفروق بين التّفكير الإبداعي والتفكير المرضي؛ نهض علماء النّفس لتحديد السّمات الفاصلة؛ الّتي تميّز النشاط الإبداعي السويّ عن المعتلّ ومنها: قوّة الأنا لدى المبدع؛ ويظهر من خلال نقاوة الوعي وسلامته ممّا يمكن أن يتعرّضه كالشّعور باختلال الذّات والواقع وغيرهما، والقدرة على التحكّم في الانفعالات والأفكار والقدرة على التّنظيم الخاصّ للمادّة الدّاخلية والخارجيّة من خلال تحكّمه أوّلا: في انفعالاته وأفكاره، وصياغتها في أشكال منظّمة ضمن أعمال فنية متميّزة، وثانيا: تنظيم عمله الفنيّ بواسطة عمليات التّقييم والحذف والإضافة والتّعديل... لأنّ الإبداع هو محاولة لتنظيم العالمين الداخلي والخارجي، فيما تبدو الفوضى والعشوائية سائدة في عالم المريض النّفسي الذّهاني ومسيطرة عليه، ومن تلك الفروق أيضا القدرة على التّواصل مع الآخرين، ذلك أنّ الإبداع هو عملية تفاعلية قوامها الاحتكاك الإيجابي النّشيط بين الأنا المبدِعة والآخر المتذوِّق، وهي عملية تبدو صعبة في حالات الانعزال المرضي والانفصال الاجتماعي والتوقّف عند الاجترار الداخلي، وآخر الفروق الّتي يمكن تسجيلها وأهمّها على الإطلاق؛ القدرة على تحويل السّلبي إلى إيجابي سواء في حياته أو في حياة الآخرين، وفي المجتمع، ولعلّ هذه الملاحظات هي أعمق الانتقادات الّتي يمكن أن توجَّه إلى النّزعة الانفصالية في تمثيلاتها السّلبية.[396]

4/د- الحبّ :

ما نستطيع قَوْلَهُ إزاء الحبّ الرومانسي أنّه كان ثمرة الفلسفة العاطفية والأفلاطونية، وقد عُدّ روسو -بحقّ- أبا الرّومانسيّين في وصف الحبّ في كثير من خصائصه.[397]

---

[395] - ينظر: "مشكلة الفن"-د. زكريّا ابراهيم - الصفحة: 161

[396] - ينظر: "علم نفس الإبداع"-د. شاكر عبد الحميد- الصفحة: 280 إلى 282

[397] - ينظر: "الرومانتيكية"-د. غنيمي هلال- الصفحة: 184

إنّ الحبّ في الذّوقانية الانفصالية الرّومانسية هو "المعراج" الوحيد الذي يصعد بكلّ الأرواح إلى السماء.[398]

ويمكن ملاحظة نزوعهم بالحبّ نزعة صوفية كما هو الحال بالنّسبة إلى هوجو؛ الّذي يرى أنّ الله نور وحنان وحبّ، وفي الحبّ قوّة الجذب الّتي تقود المخلوقات جميعا إليه.[399]

ومن هذا المنظور تم تصوّر الحبّ على أنّه القوّة الّتي تجتذب الرّوح إلى أعلى.[400]

لكنّ الرّومانسي قد يمرّ في عروجه الصّوفي بضروب من الحبّ البشري قبل أن ينتهي به التّطواف إلى الملكوت الأعلى؛ لذا قد تصبح الحبيبة مجرّد وسيلة يرتقي بها الرّومانسي من حبّ مخلوق إلى حبّ الخالق حُبًّا خالصا؛ يتّحد فيه الفنّ بالمثل الأعلى.[401]

وأجد من الصّائب أن أعرض لهذا العنصر من ناحية الإلماحات التّالية:

الحبّ العذري؛ جمالية الأضداد؛ الغيّاب والموت؛ العذاب والألم؛ صورة الحبيبة.

*وأما الحبّ العذري، فيكاد يكون قاسما مشتركا في كثير من خصائصه بين رومانسيّين وصوفيّين ومثاليّين، لذا رأيتُ من الضّروري تناوله باعتباره مبدأ متكاملا بين جميع هذه الاتجاهات، ينهل من مختلف التّجارب والقيم دونما تخصيص أو حصر، وأخذه على صيغته المطلقة يعصمنا من الوقوع في التجزيء، ويساعدنا على تجميع مظاهره وتثمينه من خلال تلك المظاهر.

وإذا كان هيغل يعرّف ماهية الحبّ على أنّها إلغاء وعي الذّات في تناسيها في أنا مغاير، وهذا بغية التقاء الذّات من جديد وتملّكها في هذا النّسيان و الإلغاء، فإنّ هذا المضمون من حيث هو حبّ هو شكل من العاطفة المركّزة؛ الّتي ترتبط بالمقابل الحسّي والجسماني الذين بواسطتهما يمكن أن تتظاهر خارجيا، وعلى خلاف المثال الكلاسيكي، فإنّ الحبّ كمثال رومانسي، يجد آخَرَهُ في الرّوحي وليس في الطّبيعي، إنّه وعي روحي، ذَاتٌ أخرى يعقل

---

398 – ينظر: "الرومانتيكية"–د. غنيمي هلال – الصفحة: 193

399 – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 162

400 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 98-99

401 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 117

الرّوح فيها وبها ذاته؛ هذا الرّضى الإيجابي وهذا الواقع الذي يجد فيه الرّوح راحته وسعادته، يضفيان على الحبّ جمالا مثاليا، هو داخلية الحبّ في أعلى درجاتها.[402]

ويختلف الحبّ الذي ندعوه "عذريا" عن غيره في أنّه يمتزج بالمثل الأعلى، إنّه الحبّ المؤمثل (Idéalisé)، وهو «نوع من الاندفاع نحو الجميل إنّه لَحُبٌّ يتّجه في الظّاهر برغم شهوانيّته نحو التأمّل».[403]

وفي هذا التّسامي ما يباعد الشقّة بينه وبين الواقع، إنّه مفارقة (paradoxe) من أوّله إلى آخره، يصدم العقل بقدر صدمه الواقع وتأبّيه عليه.[404]

غير أن هذه الصّدمة لا تصيب العقل والواقع لمفردهما، وإنما قد تشمل المحبّ، فتتغلغل إلى ذاته الباطنة مُحْدِثَةً ثنويّات نزوعيّة عند المحبّ هي انعكاس للتّضاد الباطني الّذي يصطدم به من داخل ذاته ومن خارجها.[405]

*ويمكن تتبّع أشكال هذا التّضاد من حيث: الواضح والمبهم، رمزية القلب والعينين، اللذّة والفضيلة، الرّوح والجسد، الحضور والغياب... وهي تعكس الطبيعة المزدوجة الّتي يتخبّط فيها العاشق الرّومانسي.[406]

غير أنّ هذه الثنويات لا تصبح -في دراستنا- من قبيل الجدليات، بقدر ما تنتظم داخل منظومة الجماليات، فيما يعرف بجمالية الأضداد المحسوسة المؤمثلة للعواطف الإنسانية والمفضية إلى العشق الرّوحي بفصل الرّوح عن الجسد، إنها أضداد ثمينة بل وحميمة بين الدّموع وشُعَلِ الهوى، بين العينين والقلب؛ مترجمةً حال ذلك العاشق المتروك لقوى معادية.[407]

*وقد يكون غياب الحبيبة سببا فيما يذرفه المحبّ من دموع وما يلهب قلبه من شعل الهوى، وما يلتاع له فؤاده ويلهج به لسانه من عبارات الودّ واستبقاء العهد.

---

[402] - ينظر: "الفن الرمزي؛ الكلاسيكي؛ الرومانسي"- هيغل- تعريب: د. جورج طرابيشي- الصفحة: 363 إلى 365

[403] - ينظر: "الغزل عند العرب"- (Jean-Claude vadet)- تعريب: د. إبراهيم الكيلاني- وزارة الثقافة-ج.ع.السورية-ج(2)-ط(2)-1985- الصفحة: 31-62

[404] - ينظر: المرجع نفسه - الصفحة: 65-67-68

[405] - ينظر: المرجع نفسه - الصفحة: 35

[406] - ينظر: المرجع نفسه - الصفحة: 62

[407] - ينظر: المرجع نفسه - الصفحة: 64-86-87

ويمكن أن تؤخذ اعترافات روسو كنموذج تحليلي لثنائية الحضور والغياب؛ ومثلما يشعر الطّفل بالحاجة إلى إكمال عجزه أو قصوره بوسيلة الكلام، و مثلما الكتابة مكمّلة للكلام الّذي يجيء بدوره تكملة لشيء آخر يعوّض نقصه، فإنّ الرومانسيّين ينطلي عليهم "منطق الإكمال" في ثنائية الحضور والغياب.

ويمكن الاستشهاد بموقف خاصّ في حياة روسو في علاقته بمحبوبته الّتي كان يدعوها "Maman" يقول: «لَوْ بدأتُ في وصف كلّ الحماقات الّتي دفعتني إليها عملية تذكّر عزيزتي "maman" حينما كنتُ أُحْرَمُ من الوجود في حضرتها فلن أتوقّف ما أكثر ما قبّلتُ سريري متذكّرا أنها نامت فيه، وستائري وكلّ قطع أثاث حجرتي لأنّه كان أثاثها ولأنها لَمَسَتْها جميعا، بل حتّى أرض الغرفة قائلا لنفسي إنها سارت فوقها...»

إنّ كلمات روسو في وصف عاطفته المشبوبة نحو محبوبة شبابه؛ تقدّم موقفا مثاليّا باعتبار الحضور غيّابا والغياب حضورا؛ في تبادلٍ لا ينتهي للأدوار والتّزامن، ففي غيبة Maman حسيّا يستعاض عنها بكلّ "المكمّلات" أو البدائل الّتي يَتَشَفَّفُهَا روسو في وَلَهٍ، وهكذا يتحوّل 'غيابها" أو خفاؤها إلى "حضور" في تلك الأشياء؛ لكنّ حضور تلك الأشياء هو غيبة المعشوقة.[408]

و يضيف في الفقرة التالية: «حتّى في حضورها كنتُ أرتكبُ أحيانا مبالغات، لا تقدر على الإيحاء بها أعنف عواطف الحبّ، ذات يوم ونحن نتناول الطّعام، وفي اللّحظة الّتي وضعتْ فيها قطعةً من الطّعام في فمها، صحتُ قائلا: إنّني رأيتُ شعرةً فوق قطعة الطّعام، فأعادَتْهَا إلى طبقه، فالتقطتُها أنا في شغف والتهمتُها».

وهذه القطعة النثرية بدلالاتها تقودنا إلى المرحلة الثانية، إذ في حضور المعشوقة حضورا حسيّا وجسديّا، غياب آخر يستعيض عنه روسو ويكمّله بِقِطَعِ الطّعام بديلا ومكمّلا جديدا لأبعاد حبيبته، ولا بدّ أنّ قطعة الطّعام نفسها تصبح في مرحلة ما تترجم "غيّابا" يحتاج المحبّ الشابّ إلى إكماله وهكذا إلى ما لا نهاية.[409]

---

[408] – ينظر: "المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية)"–د. عبد العزيز حمودة– عالم المعرفة– المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت– العدد: 272– مطابع الوطن– الكويت– أغسطس– 2001 الصفحة: 130-131

[409] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 131-132

إنّ الغياب هو بكلّ تأكيد غياب الحبيبة؛ لكنّه أيضا غياب يولّد غربةَ المحبِّ عن نفسه وعن وطنه المثالي؛ بقدر غربة الحبيبة في مسكنها البعيد.[410]

وحتّى مع صور الموت يمدّ المحبّ حبال الوصال بينه وبين حبيبته في شذوذ وإغراق، كما يفعل بطل جيرار دي نيرفال الذي يَتْبَعُ حبيبتَه أورليا بخياله إلى عالم الغيب حيث تقيم هناك، فيعقد معها زواجا صوفيا.[411]

ولربما كان له في مشهده التخيّلي، استعاضة عن الحرمان الّذي لاقاه إثر فقدان الحبيبة وما سبّبه له ذلك الغياب والحرمان من عذاب وألم، فإلى جانب الشّقاء الجسمي يضاف إليه شقاء معنوي ناتج عن إسرافه في الحب.[412]

إنّ العاشق يقدّم آلامه الجسدية وإخلاصه لحبيبته بعد موتها لسان صدق في استنفاذ شهادة الحب.[413]

ولكن من هي هذه الحبيبة الّتي استأهلت –حاضرة وغائبة– كل هذه الحُظْوَة في قلب المحبّ وخياله ؟

إنّنا لا نستطيع أن نحصل على الجواب؛ إلاّ إذا رأينا الحبيبة بعيني العاشق؛ إنّه وحده القادر على تقديم توصيف لها؛ لكنّه توصيف فيه إيجاز النّسيب؛ المنزّه عن شطط التّشبيب.

*إنّ الحبيبة هي رؤيا شاعر قد أشرب ملامحها العشق المحض، فهي حاضرة في غيابها ومفارقة (transcendante) في حضورها، وهي ليست حيّة على الحقيقة إلاّ بالقدر الذي تنزاح فيه إلى المبدأ الفوقاني؛[414] وعلى الحبيبة أن تظلّ في مستوى الحبيب، بل يجب أن تتحوّل مثله لتكون جديرة بعذاب الحبّ وتظلّ هدفا لحزن وإعجاب لا مثيل لهما.

لقد وضع المحبّ مفاتيح السّحر بين يديّ معشوقته بالقدر الذي تصبح فيه قادرة على نشر الشّفاء ومنح الحياة، إنّ لها تأثيرا على كلّ شيء وليس فقط على قلب الشاعر المحبّ،

---

410 – ينظر: "الغزل عند العرب"– تعريب: د. إبراهيم الكيلاني – الصفحة: 35

411 – ينظر: "الرومانتيكية"–د. غنيمي هلال– الصفحة: 117

412 – ينظر: "الغزل عند العرب"– تعريب: د. إبراهيم الكيلاني – الصفحة: 75-76

413 – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 146

414 –ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 104

فكيف يستطيع عندئذ مقاومة السّحر، وقد سلّمها مفاتيحه وأصبح مملوكا بعد أن كان مالكا؟[415]

ويركّز المحبّ الرّومانسي على وجه حبيبته واسمها، ففيهما قدرة "فوطبيعية" (Sunaturel) وفيهما تتعمّق مخيّلة الشاعر، إنهما أحيانا غرضان للانخطاف الروحي، كما قد يكونان قوة دافعة للحياة ولعودة الربيع.[416]

لكن الحبيبة لا يمكن أن تبرز جهرة، وإلاّ أصبحت كأيّما امرأة؛ واحدة من بين الجميع، لذا فالمحبّ يجهد في إبداء السّتر منها وإدامة التستّر عليها، فهو لا يكشف إلاّ ليحجب، ولا يوضّح إلاّ ليستغلق، ولا يفضح إلاّ ليتكتّم، ولا يباشر إلاّ ليتمنّع، وهكذا هو توصيفه يترك عينا الناظر، ما بين ترقّب حتّى إذا ما خالها تبدّت له، صعقته أنوارها ويئس بصره من إدراكها.

إنها تتجلى نورا ولا تتبدّى ظهورا، وفي هذا المعنى حُمِلَتْ الحبيبة على أنّها مخلوقة من النّور الصّرف والمتعلّقة –قَبْلاً– بقلب الشاعر؛ الذي يغيب في روحه بعمق يفوق عمق البصر.[417]

وإذا كان القلب أعظم سلطانا من البصر، فإنّ فيه مدخلا لعبادة الحبيبة روحيا، تلك العبادة الّتي يحاول فيها البصر مفارقة غرض الرؤية.[418]

وعلى هذا النحو أصبح العشق إشراقا (illumination) آلهيا؛[419] وقد تصبح الحبيبة وسيلة تطهير النّفوس وتصفيتها، فتكون مدراجا يعتليه المحبّ ليستوطن الرّوح الكلية.[420]

ومن هنا تتجلّى النّزعة المفارقة حتى في موضوع الحبّ لتزيد من تكريس الذّوق الانفصالي سواء عند الرّومانسي أو عند من يحذو حذوه.

---

415 – ينظر: "الغزل عند العرب"– تعريب: د. إبراهيم الكيلاني – الصفحة: 107

416 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 107-111

417 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 112

418 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة نفسها.

419 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 341

420 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 188

وأعود –من ههنا– إلى ما في الرومانسية من ذوقانية انفصالية؛ ولعلّها عودة ملخّصة لشكلها الفنّي؛ وتصميمها الاستطيقي الجمالي.

إنّ الفنّان الرومانسي إمام معصوم؛ أو هذا ما يسلّم به شيعته ومبايعوه؛ يعصمه ذوقه الرّشيد وعلمه المديد من العبودية والحيوانية؛ والأهواء وإسار الموجودات؛ وكلّ ما يمتّ إلى ما هو أرضي بِصِلَةٍ؛ إنّه إمام في مملكته؛ لكنّه إمام لم يؤذن له أن يجهر بإمامته بعد؛ وهو يظلّ زمنا على حاله؛ في عَقْدٍ مع تقيّته؛ لايعاضل ولا يجادل؛ وإن تحدّث فعن رمز وإيحاء؛ لذا فإنّ في جمله إبراق؛ وعلى صوره إغراق؛ تنغلق دونهما العقول القاصرة؛ حتّى إذا افتُضِحَتْ طويّتُهُ؛ ولاحقته شهوات أعدائه في هدر دمائه؛ أُسْرِجَ نبأ اختفائه؛ فيما يشبه الغيْبة؛ فيُرفع عن هذا العالم المزيّف رفعا جميلا؛ ليحطّ بجناحي الخيال والحلم؛ على أرض الفردوس المنشود؛ لكنّها غيبة موصولة برجعة لابدّ منها؛ يصير فيها الأمل المقدّس؛ بمثابة المهدي المنتظَر؛ الّذي يعود ليخلّص النّاس من الأشرار والطّغاة؛ وينشر الخير والحقّ والجمال...إنّها قصّة الرومانسية ورحلة الإمام الرومانسي بينها؛ أو قل: إنّها قصّة اقتران الواقع بالأسطورة؛ والحقيقة بالحلم...

خامسا- القيم في الذّوقانية الانفصالية:

نريد من تداعيّات هذا القسم المتواضع؛ أن نمضي إلى استشفاف طبيعة القيم الّتي تمدّنا بها النّزعات الانفصالية الّتي وقفنا عندها؛ ومعرفة الفروق الحاصلة بين قيمة وأخرى؛ رغم انضوائها جميعا خلف اتّجاه واحد هو ما تواضعنا عليه بمصطلح "الذّوقانية الانفصالية"؛ ويكاد هذا الجزء البسيط من الدّراسة يكون ملخّص الأفكار ومستخلص النّتائج؛ وحوصلة المواقف الاستطيقية؛ الّتي صنعت ملامح هذه الذّوقانية وطبيعة القيم الّتي مسّتها.

وإذا كان مبحث القيم لا يختلي بنفسه عن فلسفة القيم المتطوّرة عبر العصور؛ ذلك أنّ ما تدلّنا عليه فلسفة القيم يتناسب تناسبا مطّردا مع طبيعة المرحلة منظورا إليها من جهة التّفكير الجوهري لأيّ حقبة زمنيّة فلسفيّا وأكسيولوجيّا؛ إذ ما من فلسفة إلاّ وتشاد على القيم أو تنبني عنها قيم معيّنة تصدر عنها؛ فإنّ الاسترسال في عرضها تاريخيّا أمر تطول صياغته؛ فالقيم كانت منذ قرع المسألة الجمالية؛ متأرجحة بين حدّين؛ أو فلنقل يتنازعها طرفان: الجانب المثالي والجانب الطّبيعي؛ الجانب الرّوحي والجانب الحسّي؛ الجانب الموضوعي و الجانب الذّاتي؛ الجانب المطلق و الجانب النّسبي؛ الجانب المتّصل بالحياة و الآخر المنفصل عنها... ونؤثر أن يتمّ تلقّينا لها من زاوية وحيدة الطّرف بما يتوافق مع النّزعة الانفصالية؛ وهو ما تشترك في الدّلالة عليه كلّ من القيم المثالية والرّوحية والذّاتية والميتافيزيقية.

وإذا كان الفلاسفة قديما لم يهتمّوا بالقيم في ذاتها؛ لأنّهم وحّدوا بينها وبين الوجود في صورته المطلقة والكاملة؛ ورأوا أنّ حلّ مشكلته هو حلّ لمشكلتها؛ وأنّ أسمى قيمة هي معرفة الواقع الّذي هو خير وحقّ وجمال والاتّحاد به؛ فإنّ المحدثين تجاوزوا الرّبط الأفلاطوني مثلما تجاوزوا بالقيمة عن سطح الوجود؛ وعبروا بها إلى ما يندّ عنه فجعلوا القيمة فوق الوجود.[421]

و يوقف أفلاطون فلسفته الجمالية على المثال؛ فالجمال في المثال مطلق أمّا في الأشياء فهو نسبي؛ لذا فإنّ القيم الجمالية تتّصف عنده بالاستقلالية عن أيّ هدف خيّر أو نفعي؛ فموافقة الأشياء لنا لا تكسبها إلاّ جمالا عارضا؛ أمّا الأشياء الجميلة حقّا فتلك الّتي تستقلّ بجمالها عن أيّ هدف خيّر أو نفعي أو ما يوافقنا بصورة من الصّور.[422]

---

[421] - ينظر: "نظريّة القيم في الفكر المعاصر بين النسبية والمطلقية"-د. الربيع ميمون- الصّفحة: 25 إلى 65

[422] - ينظر: "الأسس الجمالية في النقد العربي"-د. عزّ الدّين إسماعيل- الصّفحة: 35- 36

وإذ تستند فلسفته الجمالية على المثال؛ فإنّ هذا المثال لا يضرب بجذوره في العالم الطّبيعي لأنّه مفارق عنه ومجاوز له وهو محفور في عالم الأفكار؛ وتصبح هذه القيم في ارتباطها بعالم المثل متّحدة بالجوهر الّذي يجب أن يبحث عنه الفنّ ويعمل على كشفه؛ وهي على هذا الأساس تعدّ حقيقة في عالم المثل؛ وتصبح هذه القيم في مطلقيّتها واتّحادها بالمثال متعالية و موضوعية؛ لذا فإنّ الفنّان يرتفع بالواقع؛ وهذا التّسامي الّذي تبلغه الأشياء على يديه لّما يرتقي بها الفنّ إلى عالمه؛ هو ما يسمّيه أفلاطون سموّ الأشياء إلى مثلها الأعلى؛ وهو دور الفنّ الّذي يجب أن يرقى بالطّبيعة إلى الجمال المطلق.[423]

وإذا كانت فلسفة أفلاطون القيمية تستمدّ معاييرها من مصدر مثالي متفوّق على الطّبيعة؛ فإنّه لم يَتَوَانَ عن اعتبار الأدب اليوناني غير جميل لأنّه لا يجعل من عالم المثل غاية وهدفا له.[424]

وبالنّسبة إلى أفلوطين الّذي مثّل العهد اليوناني الرّوماني؛ فقد وحّد بين القيم الجمالية وبين الخير لأنّه المبدأ الأوّل الّذي يصدر عنه الجمال؛ وباعتبار هذه الأولوية الأفلوطينية الّتي جعلت القيم الجمالية منحدرة من الواحد المطلق الخيّر؛ فإنّ أفلاطون هو الآخر نزع بالقيم الجمالية عن العالم المحسوس وردّها إلى مصدر يعلو العالم الطبيعي؛ أمّا وسيلة الإدراك فهي الرّوح دون الحواس.[425]

وتذهب فلسفة القدّيس أوغسطين الجمالية الّتي غطّت على التّفكير الجمالي للعصور الوسطى؛ إلى أنّ القيم الجمالية لا تتحقّق خارج قوام الوحدة والتناسب العددي والانسجام بين الأشياء؛ ولذلك فإنّ الجميل في تعريفه هو ما يلائم ذاته وينسجم مع الأشياء الأخرى.[426]

غير أنّ هذا القانون: التساوي- التشابه- والانسجام؛ متموضع خارج المكان والزمان لكونه يعلو فوقهما؛ وهو متّحد بالحقيقة بالحكمة بالله.[427]

---

[423] – ينظر: "بذور الاتّجاه الجمالي في النّقد العربي القديم"-د. رمضان كريب- الصّفحة: 29

[424] – ينظر: "المثل الجمالية في الشّعر العربي"-د.عبد الله خلف العسّاف-الموقع: http://www.adabihail.gov.sa/index.php

[425] – ينظر: "الأسس الجمالية في النقد العربي"-د. عزّ الدّين إسماعيل- الصّفحة: 39

[426] – ينظر: "جماليّات المكان في الطّوباويّات"-د. قاسم المقداد- الموقع:http://www.station192.com/awudam2/mainindx.ht

[427] – ينظر: "الأسس الجمالية في النقد العربي"- د. عزّ الدّين إسماعيل- الصّفحة: 46

ولا عجب في أن يستمدّ الجمال كينونته وقيمته الاستطيقية من البعد الدّيني؛ طالما أنّ ما ميّز فلسفة العصور الوسطى هو ذلك التشابك الوطيد بين الجمال واللاّهوت.

ثمّ جاءت الكلاسيكيّة محدثة انقلابا مروّعا على كثير من مفاهيم القرون الوسطى الآخذة باللاّهوت منبعا لكلّ جمال؛ وما حدث مع قيم الكلاسيكيّين الجمالية هو الانتقال بها إلى الطّبيعة؛ وأصبح الجمال جوهرا للواقع –لا لعالم المثل– والتّحقيق الكامل للشّكل أو اكتمال الشّكل في ذاته.[428]

لقد كانت الكلاسيكية في الأدب والفنون تبحث عن هذا التّلاقي بين الجمال الطّبيعي والفنّي متأثّرة بأرسطو في جعل مكوّنات الجمال الأساسية: الكلّية والتّآلف والإشعاع أو النّقاء المتألّق.[429]

وإذا كانت الأفلوطينية تلتمس الجمال الرّوحي؛ فإنّ الأرسطيّين تشوّفوها من خلال الصّفات الطّبيعية؛ ولمّا حلّت الكلاسيكيّة صادقت على تقنين أرسطو للمأساة؛ محتفظة بالجماليّات الأرسطيّة المستخلصة من أعمال هوميروس و سوفوكليس وغيرهما؛ وقدّمتها على أنّها النّموذج الّذي يجب أن يحتذى ويقوم عليه أيّ عمل أدبي فنّي.

ثمّ أطلّت الرّومانسية فعملت على تخليص الأدب والفنّ من ذلك الإلحاق القسري بالأنماط اليونانية والنّماذج الّتي بنيت عليها قيم الشّعر والمسرح الجمالية؛ ورأت أنّ الجمال هو تجلّي الإرادة أو الشّعور اللّذان يتجدّدان ذاتيّا من خلال كلّ مشاهدة للجمال.[430]

ومن ههنا فإنّ الجمالية الرّومانسية تتحاشى تلاقي الجمال الطّبيعي والجمال الفنّي؛ وترى في ذلك التّلاقي إضعافا من قوّة للفنّ.[431]

وفي الواقعيّة والطّبيعية تظهر المقولات الجمالية الّتي تفرش على الجمال غراء الطّبيعة؛ فتلصق بينهما لصقا جميلا حينا؛ ويتبدّى في بعض زواياها الماجنة مستكرها مقيتا؛ ويعرّف الطّبيعيّون الجمال على أنّه «التّوافق مع الطّبيعة».[432]

---

428 – ينظر: "جماليّات المكان في الطّوباويّات"–د. قاسم المقداد– الموقع:http://www.station192.com/awudam2/mainindx.ht

429 – ينظر: المرجع نفسه– الموقع نفسه.

430 – ينظر: المرجع نفسه– الموقع نفسه.

431 – ينظر: "النّقد الأدبي الحديث"–د. غنيمي هلال– الصّفحة: 356

432 – ينظر: "جماليّات المكان في الطّوباويّات"–د. قاسم المقداد– الموقع السّابق.

ولعلّ هذا الممهاد التّاريخي الوجيز؛ الّذي نعرض من خلاله لوحات القيم الجمالية الّتي ما فتأت تدور الواحدة تلو الأخرى مع دوران الأزمنة والحقب؛ وتتجدّد بتجدّد الأفكار والفلسفات؛ من شأنه أن يساعدنا في اشتقاق القيم الجمالية الّتي طبعت الذّوقانية الانفصالية — دون سواها- والحركات الفكريّة والفنية الّتي جسّدتها؛ بما يتخلّلها من فوارق فكريّة وأداتية من جهة وسيلة كلّ حركة في انفصالها.

إنّ الذّوقالية الانفصالية —عموما- تعتبر الفنّ في مرتبة فوق الواقع؛ لذا فإنّها تتنكّر لمنطق الحياة وتغفل عن ضرورتها؛ والنّزعة الانفصالية لا تتحقّق من خلال مجافاة الواقع أو المجتمع أو الحياة فحسب؛ وإنّما تنفصل حتّى عن ضرورات الحياة؛ كالصّفة النفعية والمقصدية الخلقية وغرض الإفادة وموضوعات الرّغبة والتملّك وغيرها...

وهذه المسألة أسلمتهم إلى أن ينتحوا بالفنّ منحى تفاضليّا على الطّبيعة من حيث كونه مفارقا عنها في كلّ الأحوال؛ ومتفوّقا عنها في قيمه وخصائصه؛ وهي مقولات المتسامين بالفنّ الّذين كوّنوا موقفا يدنو من خلق مركّب جمالي تصاعديّ للفنّ على حساب الحياة.

وإذا كان المثاليّون يتوسّلون بالفنّ إلى الكمال؛ ذلك أنّ الفنّ درجة من درجات الصّعود نحو الكمال؛ فليس لشيء إلاّ لأنّ الواقع ناقص وباهت؛ يتأبّطه العرضي النّسبي والمتغيّر؛ ويتدخّل الفنّان فيتناول الواقع بفنّه ليرفعه إلى درجة المثال بعد أن كان زائفا وخادعا؛ ويتدخّل الفنّ بملكوته فيضيف إلى الطّبيعة ما افتقرت إليه؛ فيعمل على تجميل الواقع وإتمامه؛ وهو بهذا يهدف إلى خلق عالم أفضل من العالم المترتّب.[433]

ويتفوّق الفنّ على الطّبيعة من حيث أنّه يتجاوز الواقع ويلغيه ويعيد بنائه جماليّا؛ فالفنّ في صميمه إبداع لمعايير وقيم إنسانية؛ وبمقتضاها يخلق الفنّان عالما غريبا عن الطّبيعة؛ وحيث يفقد في العالم الطّبيعي حرّيته وإرادته؛ فإنّه في الفنّ يستعيد إرادته الخلاّقة؛ فالفنّان يسترجع بفنّه تفوّقه على الطّبيعة من حيث تتجلّى فيه الأصالة والتحرّر والخلق.[434]

---

[433] - ينظر: "بذور الاتّجاه الجمالي في النّقد العربي القديم"-د. رمضان كريب- الصّفحة:30- 31

[434] - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 43- 45

وإذا كان القدماء يرون أنّ القيمة تتحقّق بالنّسبة إلينا حين نعيش في وئام مع الطّبيعة؛ فإنّ المحدثين يروها تتحقّق بالنسبة إلينا عندما نصير سادة على الطّبيعة ومالكين لها؛ أي عندما نصير مشاركين في خلقها بمعنى ما.[435]

لقد كان الجمال يتحدّد عند أفلاطون فيما هو مطلق والقبح فيما هو نسبي؛ وعند أرسطو بنجاح المحاكاة أو فشلها؛ وقد يتحدّد الجميل أيضا بالتزامه قوانين تنظيم الصّورة وينجرّ القبح عن غيّابها؛ وربّما ارتبط الجمال بالفضيلة والقبح بالرّذيلة؛ أو تعلّقا بمثنويّات الخير- الفرح- السّرور؛ الّتي يدلّ عليها الجميل؛ وبالشرّ- البؤس- الحزن؛ الّتي يدلّ عليها القبح؛ إلى آخر هذه المتقابلات...[436]

وإذا كان الوعي الجمالي هو مصدر القيم الجمالية جمعاء؛ فإنّ جمالية "بودلير"(1821- 1867) امتلكت من الشّجاعة الفنية ما رأت فيه أَوْجَ الفنّ ما كان متكلّفا؛ لأنّه يجاوز وينكر الطّبيعة فكلّ من «التأنّق والموضة والماكياج والجنّات الاصطناعية؛ ليست إلاّ طرقا متعدّدة لتحويل الطّبيعة الفاسدة؛ والمرأة الّتي هي كائن طبيعي —إلى حدّ بعيد- أي عكس المتأنّق؛ يجب أن تبدو جذّابة وفوق الطّبيعانية؛ ويجب أن تتحوّل إلى صنم وأن تستعير من كلّ الفنون وسائل الارتفاع إلى فوق الطّبيعة»؛ ومن ههنا فإنّ استطيقا "بودلير" تبحث عن قيمة الفنّ في "الكذب المرتفع عن الواقع"؛ وهو بذلك لم يرفع الفنّ والحبّ فقط؛ وإنّما رفع أيضا قيمهما الجمالية.[437]

وإذا كان الجمال والقبح من الأضداد اللّغوية الّتي تدلّ على السّلب؛ فإنّهما لم يعودا كذلك ابتداء من القرن التّاسع عشر؛ مثلما يتّضح من مقولة "زولجر":«القبح...مضادّا إيجابيّا للجميل؛ ولا يمكن أن نعدّهما متنافرين تماما». وإذا كان مدلول القيمة الجمالية يستوعب الفنّ القبيح؛ فعندئذ لن يكون القبيح مضادّا للجميل بمعناه العامّ؛ بل يصبح نوعا من أنواعه؛ وبذلك دخل القبيح مجال الاستطيقا بوصفه مقولة استطيقية هامة.[438]

---

435 – ينظر: "نظريّة القيم في الفكر المعاصر بين النسبية والمطلقية"-د. الربيع ميمون- الصّفحة: 82 إلى 88

436 – ينظر: "بذور الاتّجاه الجمالي في النّقد العربي القديم"-د. رمضان كريب- الصّفحة: 74- إلى 79

437 – ينظر: "فلسفة الفن"- جان لاكوست- تعريب: ريم الأمين- الصّفحة: 69- 70

438 – ينظر: "النّقد الفنّي- دراسة جمالية وفلسفية"- جيروم ستولينتز- تعريب:د. فؤاد زكريّا- الصّفحة: 406- 407

وبصورة مجملة؛ يمكن أن نستنتج أنّ قيم الذّوقانية الانفصالية الجمالية –وبعيدا عن الجدالات الاستطيقية والنقدية– تنحت لنفسها صفة موحّدة؛ ومفهوما مُشاعا يؤلّف بينها على اختلاف مشاربها وتوجّهاتها وتنفيذاتها الفنية.

ولعلّنا لا نختلف في فهم طبيعة القيم الجمالية في ذوقانية الانفصاليّين؛ على أنّها "مفارِقة" للواقع المادّي وللحقيقة المباشرة؛ ذلك أنّ كلّ ما هو عينيّ يستحيل إلى قبح؛ فالقبيح ليس هو ما يخالف الجميل؛ وإنّما هو ما يأتي مخالفا للطّبيعة ويندّ عن الواقع ويرتفع فوقهما.

والمعادلة القيمية الّتي تتأصّل في الذّوقانية الانفصالية هي:

* كلّما اقتربنا من الواقع ابتعدنا عن الجمال الحقيقي وزاد قربنا من القبح؛ وكلّما ابتعدنا عن الواقع اقتربنا من الجمال –أيّا كانت صورته– وازددنا نَأْيًا عمّا هو قبيح؛ ومن ثمّ فإنّ الواقع هو مرادف استطيقي للقبح؛ وما هو مفارق للواقع يأخذ موقعه باعتباره معادلا استطيقيّا للجمال.

ويمكن أن نترسّم الجدول الآتي ملخّصين الأشكال الانفصالية؛ مرفقة بحركاتها الفنية وأدواتها الفنية في عمليّة الانفصال.

نوع الانفصال		الحركات الفكرية و الفنية	أداة الانفصال
عقلي		المثالية	الفكرة.
روحي		الصوفية	الوجد.
		السريالية	اللاّوعي.
		الوجودية	الاغتراب الرّوحي.
وجداني		الرّومانسية	الحلم –الخيال- المشاعر.
تقني		الرّمزية	اللّغة- الموسيقى –الغيبية.
		الدّادائة	العبثية والعدمية(هدم الواقع) + اعتباطية الأشياء.
		التكعيبية	تحطيم المألوف- المكعّبات والأشكال الهندسية- التّسطيح وتجريد الأشكال.
		السوبرماتية	الثّقل- السرعة- اتّجاه الحركة في توليد الأشكال الجديدة.
		التّجريدية والشكلية...	امّحاء الموضوع-علاقات خاصّةفي الصّورة(الخطّ- اللّون- المساحة...)

الفصل الثّالث

ملامح في نظرية الذّوق

أولا – مفهوم النظرية

ثانيا – بنية الذّوق

الفصل الثّالث: ملامح في نظرية الذّوق

أوّلا- مفهوم النظرية:

ما الّذي نبتغيه وراء نظريّة الذّوق؟ وماهي العوائق الّتي حالت دون قيّام هذا المشروع؟ وكيف السّبيل إلى ترسيم ملامح نظريّة في الذّوق؟ ويمكننا أن نوجز تساؤلاتنا بعبارة واحدة؛ فنقول: - كيف نؤسّس للذّوق؟

إنّ هذا السّؤال يطرح فكرة إيجاد نظرية شاملة بشأن الذّوق؛ وقد لامست هذه الفرضية اتّجاهات جمالية وفلسفية متضاربة المواقف فيما بينها؛ وهي الّتي سبق وأنْ عرضناها في الفصل الثّاني من هذه الدّراسة المتواضعة؛ كالّتي دارت بين اتّجاهي الحسّ والعقل؛ أو بين الاتّجاه التّجريبي والاتّجاه الميتافيزيقي على اختلاف شعابهما... في أمور الجمال والذّوق؛ وسبق أن ألفتنا إلى وجوب التّفريق بين منشأ الذّوق الحسّي وبين ما يتوزّع إليه من مستويات فكرية عليا؛ لحظة استيعابه الذّاتي والوضوعي معا؛ ممّا نجد له وقعا على الحكم الجمالي.

وفي سؤال عن صلة الذّوق بالحياة؛ أو انفصاله عنها وعن الواقع المادّي؛ بمختلف أشكال هذا الانفصال؛ فلعلّنا أشرنا إلى أنّ الذّوقانية الانفصالية؛ أخذت أبعادا متمايزة؛ فضلا عن كونها صنعت لنفسها - في مذاهب الفنّ الحداثية- وسائل تقنية ليس في رفض الواقع؛ وإنّما لتقديم فروض جديدة لهذا الواقع؛ وإمكانات إن لم تكن بديلة؛ فهي محتملة أو واردة.

بيد أنّنا نحتاج -في فصلنا الثّالث- ونحن نتّجه نحو تشكيل ملامح نظريّة في الذّوق؛ أنْ نقدّم توضيحا بشأن مصطلحي: "نظرية" و"ذوق".

-معنى النّظرية وعلاقتها بالذّوق:

تطلق "النّظرية" على جملة الأفكار المترابطة؛ الّتي تعني شيئا في النّقد و التذوّق والحياة؛ تواضع عليه الإنسان وأَلِفَهُ وأصبح يشكّل جزءا من سلوكيّاته؛ في الحياة وفي تناوله للمدركات الجمالية؛ وقد تكون النظرية فرضا أو افتراضات غير مختبرة تجريبيّا؛ كالمفاهيم والأفكار السّائدة إزاء قضيّة ما؛ فهي -على هذا النّحو- لا تتّصف بالعمليّة.[1]

---

[1] - ينظر: " النّظرية والنّقد الفنّي التّشكيلي"- د. يوسف خليفة غراب- مجلّة المنهل-ع: (530)- مج: (57)- فبراير/ مارس 1996- الصفحة: 104- 105

وإذا كانت النّظرية بعضها متبلور عمليّا؛ وبعضها الآخر يقف عند الأساس التّنظيري؛ فما هي الأسس العامّة الّتي ينبغي أن تسود النّظريّة –أيًّا كانت– من أجل استيفاء شروطها؟

يحدّد بعض المفكّرين المعاصرين؛ القواعد المنظّمة لأيّما نظرية في صيغ عدّة منها: أن تكون "متطوّرة"؛ ذلكَ أنّ الأشياء لا تبقى على حالها؛ وإنّما تقبل التّغيير وتحتمل التّحوير؛ فالإنسان –ذاته– متغيّر وإذا أصاب نتاجه الفكري أو الإبداعي شيئا من ذلك التّغيير؛ فإنّه يطال بالضّرورة نظرته في الحياة وخبرته بمجالاتها؛ فأفكار إنسان الأمس وخبراته عنها؛ ليست هي الأفكار الّتي نقبلها اليوم ونتعامل معها؛ إلاّ من منطلق الاستفادة من التّراث في تعزيز دعائم البناء الحالي.[2]

ولعلّه كانت لنا مع هذه الحتمية وقفات –فيما تقدّم من هذا البحث– في معرض دراستنا لتطوّر الذّوق الفنّي والأدبي عبر المراحل التّاريخية والحقب الزّمنية؛ مشهودا بِمُعْتَرَيَاتِ الثّورة والتّغيير؛ ومشفوعا بعبقرية الذّائقة الجمالية الّتي لا تعرف سكون الموتى ولا تضع الجمال في تابوت مهيب من المقاييس الثّابتة والقوالب النّمطية؛ ثمّ تسير خلفها في إجلال وإكبار.

ومن ضرورات النّظرية؛ أن تكون قابلة للتّجريب؛ و إلاّ أصبحت ضربا من الخيال لا فائدة منه؛ بيد أنّه يجب التّمييز بين أنواع التّجارب؛ ومنها ما تحمل طبيعة جوّانية وتحتمل منطقا داخليّا –باعتبارها حالاً من الأحوال الرّوحية– عن تلك الّتي تعتمد التّهويمات السلبية و الخزعبلات الّتي لا تسمن ولا تغني من جوع.

ومن لزوميّات النّظرية أيضا؛ أن تحوي منطقا داخليّا غير متناقض؛ فضلا عن شرط أن تسلم من التجرّد الجامح الّذي لا علاقة له بالواقع؛ ولا ينتسب إلى الإبداع الخلاّق؛ والنظرية –انتهاء– تخضع للإثبات أو النّفي؛ أي أنّها تحتمل الخطأ والصّواب؛ ناهيك عن كونها غير مطلقة –في أكثرها– تحتمل النّسبية؛ فكلّ ما خلا الرّسالات السماوية فهو متغيّر؛ حتّى ولو كان جمادا.[3]

ولعلّنا نعود –نزلة أخرى– فنضيف إلى تعريف النّظرية؛ أنّها خيال قائم على التأمّل؛ مكوِّنا بناء قائما على تصوّرات وافتراضات؛ يحكمها منطق قائم على "الوحدة" و"اتّحاد الوحدة" و"قانون" لهذه الوحدة؛ ثمّ "نتاج" يرتبط بسلامة التصوّر.[4]

---

[2] – ينظر: " النّظرية والنّقد الفنّي التّشكيلي"– د. يوسف خليفة غراب– مجلّة المنهل– ع: (530)– الصفحة: 108

[3] – ينظر: المرجع نفسه– الصّفحة: 108– 109

[4] – ينظر: المرجع نفسه– الصّفحة: 107

وإذا كانت النّظرية نظام معقّد التركيب؛ فإنّ بناء أيّة نظرية في أيّ مجال كان؛ لابدّ وأن يخضع إلى عناصر النّظرية ويستجيب لمفرداتها؛ المكوّنة من المفردات (vocabulaires)؛ والعبارات (sentences)؛ القواعد (règles)؛ والنصّ أو المتن (texte)؛ وهو البناء الفنّي الّذي تتوّج به النظرية.[5]

ولا تخلو نظرية من الأساس الفلسفي؛ كقولنا "نظرية العلـــم" و"نظرية المعرفـــة" و"نظرية الأدب" و"نظرية القانـــون"...ولعلّ ما يتبادر إلى الذّهن –لأوّل وهلة– إذا كان الذّوق يشمل مجال الانطباعات والحساسية والشّعور؛ فكيف يمكن أن نتحدّث عن نظرية للذّوق؟

ولعلّـــه التحدّي الّـــذي رفعـــه "كانط" وكسب رهانـــه؛ حينمـــا ذهب في كتابـــه "نقد ملكة الحكم" إلى وضع جملة من المبادئ القبلية السّابقة على التجربة الحسية؛ وأخرى مستمدّة منها في تقدير الجمال والحكم عليه؛ ولم يعقه انتسابه إلى مجال الإدراك السّفلي؛ كما كان يشار إليه؛ لكي ينظّمه ويقنّنه ويقعّد له؛ ومن ثمّ يخرجه من ظلام الفوضى إلى نور العلميّة.

لكنّما الذّوق الّذي أقصد دراسته –في هذا الفصل– ليس هو الذّوق الّذي يُعْنَى مجاله ببناء الأحكام الجمالية؛ نظير ما فصّل فيه كانط ممّا أشرنا إليه سابقا؛ فلأن نحسن التذوّق بالبصر أو بأيّ حاسّة أخرى؛ لهو شيء مهمّ؛ ولكنّ المسألة ليست في أن نتذوّق بالبصر؛ بل الأهمّ من ذلك أن نبصر بالذّوق؛ ومن ثمّ كيف يمكن أن ينتقل الذّوق من تعلّق البصر (الحسّ) إلى ارتباط البصيرة؟

ثانيا– بنية الذّوق:

2/أ– بنية الذّوق الكونية:

والذّوق –ههنا– بحث عن الجوهري في أعماق أنفسنا؛ وفي الأشياء المحيطة بنا؛ والّتي تدور في فلك تفكيرنا؛ إنّه الحكمة الّتي تنير الطّريق؛ رشد وهداية إلى الكون والطّبيعة والفنّ والخالق...

ولعلّنا نستشفّ أصول هذه الفلسفة؛ بالرّجوع إلى إطار الفلسفة اليونانية والرّومانية؛ فقد حاول الفيثاغوريّون أن يحلّوا لغز الجمال؛ بإرجاعه إلى التّناغم؛ فالتّناغم ليس إلاّ وحدة الأضداد؛ وهذا التّناغم في الفنّ ليس إلاّ انعكاسا للتّناغم الكوني؛ وهم بهذا الموقف يستهدفون تنمية الوعي

[5] – ينظر: "النّظرية والنّقد الفنّي التّشكيلي"– د. يوسف خليفة غراب– مجلّة المنهل– ع: (530)– الصفحة: 105

الجمالي؛ فالفنّ وإن كان انعكاسا لتناغم الكون؛ إلاّ أنّه يجب على الفنّانين أن يعوا هذا نظريّا؛ حتّى ينعكس التّناغم الكوني في فنّهم؛ وإلاّ ظهر فنّهم مشوّها؛ لذلك رأوا أنّ الفنّ الحقيقي؛ ليس تعبيرا عن المشاعر الذّاتية؛ بل هو تعبير عن رؤية عقلية للكون تلتقط الجوهري فيه؛ والجوهري فيه هو التّناغم؛ الّذي هو وحدة ونظام وتناسب وتناسق.[6]

وقد كان الفلاسفة الرّواقيّون يؤمنون بالعقل؛ وبأنّ الكون كلّه نسق وتناسق؛ تصقلها التّجربة وتحقّق غرضا مفيدا في الحياة؛ لكنّ ذلك الغرض المفيد؛ هو ما يتّفق مع العقل؛ لا مع الهوى الشّخصي.

وإذا كان الرّواقيّون قد أعلوا من شأن الجمال العقلي؛ و قرنوا الفنّ بالعقل؛ فإنّ الفنّ الحقيقي؛ هو ما كان يحتوي على فكرة حكيمة؛ ومن ثمّ جعلوا مهمّة الفنّ "النّطق بالحقيقة".[7]

ولقد تمكّن "زينون" الرّواقي (335 ق.م - 263 ق.م) مؤسّس المذهب؛ من أن يضع يده على مفتاح الفنّ؛ حينما عرّف الفنّ على أنّه " المقدرة الّتي تشير إلى الطّريق"؛ ولذلك فإنّه جعل "النّورانية" إحدى الخصال الخمس للأسلوب الجميل.[8]

وإذا كانت نظريّات الجمال تحدّثت عن ضروب من التّعاطف؛ نظير التّعاطف الوجداني؛ والرّمزي؛ والاجتماعي؛ فإنّ الفيلسوف الرّواقي "بوسيدونيوس" (135 ق.م — 51 ق.م)؛ استبق إلى مفهوم " التّعاطف الكوني"؛ ووجد تماثلا بين العالم الأكبر والعالم الأصغر؛ ألا وهو الإنسان؛ والشّعر -عنده- هو الكلمات المثقلة بالمعنى.

وعلى هذا النّحو سار معظم الفلاسفة الرّواقيّون؛ يستحثّون على النّظر إلى الكون ومحبّته والاغتراف من الحكمة الكونية؛ لأنّنا حين نفقد معرفتنا بها؛ فإنّنا نفقد طريقنا في الحياة والشّعر والخطابة؛ وتلخّص الفلسفتين اليونانية والرّومانية المؤمنة بالعقل؛ أنّه حتّى الجمال الجسماني؛ ليس جمالا ماديّا؛ وأنّ جسمك أو شعرك ليس جميلا؛ بل الجميل هو عقلك وإرادتك؛ فاجعلهما جميلين؛ وسوف تكون جميلا.[9]

---

[6] - ينظر: " تاريخ علم الجمال في العالم (من العصر الحجري حتى أرسطو)" — د. مجاهد عبد المنعم مجاهد- ج: (1)- الصفحة: 39

[7] - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 63

[8] - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 64

[9] - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 66

ولو أنّنا ركّز انتباهنا على هذا المحور في فلسفة أفلاطون الجمالية لتبيّن لنا حضوره الصّريح؛ بدلا عن حصر كلّ جماليّاته في نظريّة المحاكاة؛ فالفنّ هو تعبير عن الحقيقة؛ والحقيقة هي الجمال بعينه؛ ولمّا كانت الحقيقة هي التجلّي للعقل؛ فإنّ الفنّ أو الجمال هو الآخر تجلّ للعقل.

ولو تعمّقنا في فلسفة أفلاطون الجمالية أبعد من ذلك؛ لوجدنا أنّ الجمال ليس عنصر تجميل وحسب؛ بل هو عنصر تحرير أيضا؛ من خلال الجدل الصّاعد من الجمال الأرضي؛ ومن الأشياء الجميلة إلى الأفعال الجميلة ومن الأفعال الجميلة إلى الأفكار الجميلة ومن الأفكار الجميلة يصل إلى فكرة الجمال الكلّي الإلهي؛ وهذه هي الحياة الّتي يجب أن يحياها الإنسان؛ في تأمّل الجمال المطلق؛ فالجمال هو أسلوب في الحياة؛ ومن ثمّ فإنّ الفنّ هو "طريق" من أجل أن يتحقّق هذا الأسلوب القائم على الوحدة والتّناغم؛ وكذلك التذوّق فهو - بالنّسبة إليه- حلقات متّصلة تتأثّر ببعضها كما تتأثّر الحلقات الحديدية المتّصلة بحجر المغناطيس؛ فإذا كان الفنّ أو الخلْق قوّة تحريرية؛ فإنّ التذوّق كذلك أيضا؛ (أي أنّه قوّة تحريرية) لكي يصبح الجمال بُعدا من أبعاد الإنسان في الحياة [10]

و تتعزّز مكانة العقل عند "أرسطو"؛ وإذا كان العقل -عنده- بمثابة نقطة الانطلاق؛ سواء في الأعمال الفنية أو في أعمال الطّبيعة؛ فإنّ جوهر الشّعر يكمن بالأحرى في محاكاة الفكر؛ أكثر من مجرّد النّظم؛ ولذلك وجدناه ينفي ما يشاع عن الفنّ من أنْ لا علاقة له بالفكر؛ ومن شروط الفنّ عنده أن يستند إلى المعرفة؛ ومن ثمّ لا يبتعد مفهوم المحاكاة الحقيقية؛ عن ارتباط الكلّي- العقلي والدّائم؛ في مواجهة الجزئي- الحسّي والعرضي... [11]

وإذا كان هوميروس أساء استخدام كلمة "محاكاة" حينما ربطها بدقّة التصوير المحاكي للأشياء؛ فلأنّه كان يعتقد أنّ المعرفة هي تراكم المعلومات عن الواقع؛ لا إدراك جوهر هذا الواقع؛ وهو ما دفع "هيرقليطس" إلى مهاجمة هذا الاعتقاد؛ أو هذا النّمط من التّفكير قائلا: « لو كان الأمر هكذا؛ لكانت كثرة المعلومات قد علّمت هوميروس». [12]

وجماليّات هيرقليطس -الّذي ازدهر حوالي عام 500 ق.م- بقدر ما تخلص للعقل؛ فالعقل الكلّي هو ميزة الإنسان عن الحيوان؛ و به يرتفع من المرتبة الحيوانية؛ ويخرج من سبات الحواسّ؛

---

[10] - ينظر: " تاريخ علم الجمال في العالم (من العصر الحجري حتى أرسطو)" – د. مجاهد عبد المنعم مجاهد- ج: (1)- الصفحة: 58 و 61

[11] - ينظر: المرجع نفسه - الصفحة: 72- 73

[12] - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 59 – 60 و صفحة: 24

إلى المرتبة الإنسانية؛ حيث اليقظة العقلية هي الأرض المشتركة بين الجميع؛ فإنّها –أيضا– تبني الإنسان وفق جمالية الخروج من الأضداد والولوج إلى التّناغم؛ فالإنسان ليس إلاّ محاولة أبدية للخروج من الحيوانية إلى الألوهية؛ وجوهره حركة جدلية؛ تخرجه من الأضداد انتهاء إلى التّناغم؛ وكلّ تناغم هو بداية أضداد جديدة؛ للوصول إلى تناغم أرقى...[13] إنّها الرّؤية العقلية للكون؛ الّتي تلتقط الجوهري فيه؛ والجوهري هو هذا التّناغم لاغير.

وإذا كان الفيلسوف الصّيني "لاوتزه" (604 ق.م– 517 ق.م) قد بشّر بفلسفة "الطّاو" أو الطّريق؛ فإنّه قد وضع يده على فكرة التّناغم؛ وهي من صميم الفنّ؛ فالحياة في تناغمها الأساسي السّليم؛ ليست إلاّ جزءا من تناغم الكون؛ وفي بحثه عن الإيقاع الكوني تنبّه إلى أنّ الأعمال الجميلة؛ يمكنها أن ترفع الإنسان على الآخرين.[14]

ولا تخلو فلسفة "كونفوشيوس" (551 ق.م–478 ق.م) من جماليّات؛ فنظريّته الجمالية قائمة على نفي الاغتراب تحقيقا للوحدة؛ والفنّ أحد الوسائل لتحقيق ذلك؛ عندما يسود العقل الكلّي؛ من جهة؛ والطّيبة الإنسانية؛ من جهة أخرى؛ والفنّ له وظيفة واحدة؛ هي استعادة الوحدة المفقودة بعد الانفصال؛ كما أنّ جانب الفكر عنصر متأصّل في فلسفته؛ وهي تنعكس بوضوح على نظريّته الجمالية؛ ذلك أنّه رأى –قبل أرسطو– أنّ الوجه الحقيقي للعمل الفنّي هو الفكر؛ غير أنّه يقصي الأفكار الملتوية والغامضة؛ لأنّ الأفكار الواضحة هي وحدها القادرة على هداية الإنسان؛ وفي مشروعه "الإنساني الكوني"؛ حمّل الموسيقى مهمّة تحقيق الرّسالة الكونية؛ ذلك أنّ الموسيقى تحدث تنغيما مع التّناغمات الكونية؛ لذا فإنّ الإنسان يتكامل بالموسيقى الهادئة الوقورة؛ و من خلالها تتحقّق إنسانية الإنسان.[15]

ولا تبتعد الإشراقية في نطقها بالعقل؛ عن الفلسفات القديمة كالمثالية و الفلسفات العقلية؛ والديانات الرّوحية؛ المغترفة من هذا الأقنوم المشترك؛ لأنّه الباعث على التأمّل والهداية والتّسامي؛ لذا يقول أفلوطين: « إنّ المهمّ هو أن يصبح المرء قادرا على رؤية العظمة الّتي تعلو رأسه؛ وللوصول إلى هذا السموّ؛ يجب أن نلاحظ بأنّ الجمال المدرَك في الأشياء المادية؛ هو جمال مستعار»؛ فالعقل كما يصفه أفلوطين (205 م) هو عالم الجمال الخالص؛ لأنّ الصّورة الّتي

---

[13] – ينظر: " تاريخ علم الجمال في العالم (من العصر الحجري حتى أرسطو)" – د. مجاهد عبد المنعم مجاهد– ج: (1)– الصفحة: 35

[14] – ينظر: المرجع نفسه–الصفحة: 27 -28

[15] – ينظر: المرجع نفسه–الصفحة: 31-32

يتضمّنها هي صورة جميلة وكاملة؛ وليس صور الجمال المرئية في العالم المحسوس؛ إلاّ جمالا مستعارا؛ لأنّ الجمال الحقيقي لا وجود له إلاّ في العالم المعقول؛ ومن ثمّ فإنّ الصور المحسوسة؛ إنّما يأتيها جمالها من مبدأ أعلى.[16]

وفي الفنّ والجمال يجب علينا —من منظور أفلوطيني- أن نعود إلى الوراء؛ إلى الفكر الّذي يتعرّف حقّا على الجمال؛ حيث يلاحظه في الطّبيعة أو في الفنّ؛ وإذا كان الجمال هو موضوع محبّة النّفس؛ فإنّه ينتمي إلى عالم الحقائق العقلية؛ وما يحسب لنظريّته في الفنّ والجمال؛ أنّها حين تجعل المقام المناسب للجمال هو الوجود العقلي؛ فإنّها لا تشير إليه باعتباره وجودا ماديّا مستقلاّ؛ وإنّما هو وجود تبلغه النّفس عن طريق الرّؤية الباطنية أو الرّوحية؛ وهو ما ينتظم مع مسحته الصّوفية الّتي تقرّب بين تجربة التذوّق الجمالي؛ وتجربة التأمّل الصّوفي.[17]

ولعلّ فلسفتا "كانط" و"هيغل"؛ باعتبارهما من سلسلة الفلاسفة العقليّين في العصر الحديث؛ تنحت من هذه الأدوار الكونية؛ وإن لم تكن لا بالعقلية المحضة ولا بالحسية المحضة؛ وإنّ كانط —من وجهة نظري- حتّى وهو يصرف الجمال عن ملكة الفهم؛ بإيعازها إلى نشاط المخيّلة الحرّ؛ فإنّه عمل على انتشاله من دركات الحسّ السّفلى؛ من خلال شعور الذّات المنـــزّه عن أيّ لذّة غائية؛ وبالتناغم بين الحسّ والعقل؛ ومن ثمّ فإنّه عمل على رفع الذّوق من مجال الحساسية؛ إلى مستوى التبصّر العقلي.

وبخصوص هيغل؛ فله طريقته المختلفة عن طريقة كانط في رفع الذّوق؛ ذلك أنّه يفصل الذّوق العميق عن الآخر السطحي؛ فليس الذّوق هو ذاك الّذي يتشبّث بالتّفاصيل؛ والمظاهر الخارجية الهامشية للشّيء؛ المولع بالسّفاسف وصغائر الأمور؛ وإنّما هو ذاك الّذي ينفذ إلى عمق الإحساس؛ والّذي يمثّل طورا أرقى هو أكثر تقدّما؛ ويطلق عليه هيغل اسم "الجهبذة"؛ وهو طور أرقى في مدراج الذّوق وأكثر تقدّما؛ والجهبذة تتّصف بالطّابع الكلّي؛ والعمق وإعمال الفكر؛ فيما يكتفي الذّوق بتأمّل خارجي محض.[18]

ويتبدّى بيت القصيد في هذه الفكرة الجمالية؛ أنّه حتّى ولو تحدّثنا عن الذّوق الهيغلي بمفهوم الجهبذة؛ أو الجهبذة بمفهوم الذّوق؛ فإنّ هيغل —من وجهة نظري- لا يبتعد عن جعل

---

16 – ينظر: "دراسات في الفلسفة القديمة والعصور الوسطى"-د.محمد علي أبو ريان ود.عبّاس عطيتو- الصّفحة: 291

17 – ينظر: المرجع نفسه-الصفحة: 309 و 311 إلى 318

18 – ينظر: "المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)"- هيغل- تعريب: د. جورج طرابيشي- الصّفحة: 74- 75

الذّوق الجهبذي؛ ذلك التمظهر الحسّي للفكرة؛ وهو وإن كان يجعل الذّوق تعيّنا ماديّا؛ وكيفيّة حسّية؛ إلاّ أنّه يمدّه ببعد أرقى من هذا الطّور؛ حينما يجعل الفكرة والرّوح جوهرا لتلك الأشكال الحسية.

أليس هو الإيمان بأنّ الكون عقلاني؛ و العقل كوني؛ هو ما دعا هيغل إلى أن يقول: «إنّ الفلاسفة يدافعون عن كرامة الإنسان».[19]

وسواء تحدّثنا عن الذّوق باعتباره تناغما كونيّا أو روحيّا؛ أو ضربا آخر؛ فإنّنا عملنا على وضع الذّوق في معناه الجوهري؛ الدّال على الرّؤية المتكاملة والمتوازنة؛ بين الإنسان و الطّبيعة والكون والفنّ.

إنّه لجميل أن نتحدّث عن الذّوق باعتباره "قوّة تحريرية"؛ أو تأسيسية؛ وأخذه في مفهوم "المقدرة الّتي تشير إلى الطّريق"؛ أو على أنّه سبيل إلى "الوحدة والتّناغم"؛ فإذا ما كان اتّفاقنا على الماهية؛ فإنّه لا يخلف معنا؛ إن تعدّدت المعايير؛ وتنوّعت الأحكام؛ ومن هذا المبدأ نعمل على بناء فكرة تناغم الذّوق في الفنّ والحياة.

تصاغ العلاقات بين الأشياء –في غالب الأمر– على أربعة ضروب:

أوّلا: – أساس "التّعارض": ويفضي إلى ثبات الطّرفين؛ فالموقفين المتعارضين؛ قد يعثر لهما على شيء من القواسم المشتركة؛ لذا فإنّهما يحتملان التّعايش جنبا إلى جنب؛ رغم اختلاف المضامين؛ واحتفاظ كلّ موقف بمسلّماته؛ ومبادئه؛ وفروضه...

ثانيا: – أساس "الاختلاف": فقد يشير الاختلاف إلى عدم الاتّفاق؛ لكنّه لا يؤدّي مفهوم التّباين المطلق؛ وإنّما قد يجيء الاختلاف بالإضافة والإثراء أو الإغناء؛ لذا فإنّ هذه الصّيغة من العلاقات؛ تحتمل –هي الأخرى– التّعايش الإيجابي؛ أو قبول الطّرف الآخر.

ثالثا: – أساس "التّضادّ": ويقوم على الصّراع والتّصادم؛ أو التّطاحن؛ وينتهي بثبات أحدهما؛ ورفض الطرف الآخر وإقصائه؛ ومن ثمّ فإنّهما لا يحتملان التّعايش؛ أو الالتقاء؛ بأيّ حال من الأحوال.

رابعا: – أساس "التّكامل": وهو الأساس الّذي يحوّل الجدليّات إلى جماليّات؛ من خلال التّأسيس على طرفي النّقيض؛ والسّير فوق الأضداد؛ وهو ما يعرف بمصطلح "التّناغم"؛ ويعمل

---

19 – ينظر: " تاريخ علم الجمال في العالم (من العصر الحجري حتى أرسطو)" – د. مجاهد عبد المنعم مجاهد– ج: (1)– الصفحة: 41

على إذابة شدّة التوتّر القائمة بين حساسيّتين؛ ومن ثمّ بناء سياق دلالي جديد؛ بمقدوره أن يقبل مختلف الأطراف؛ وهو الوحيد القادر على أن يستوعب مظاهر العلاقات الثّلاثة السّابقة معا. (التّعارض- الاختلاف- التّضاد).

ونتوصّل من خلال هذا العرض؛ إلى الملاحظة الّتي تدعونا نحو الإلفات إلى المنحى المفتوح الّذي تأخذه المسائل المبنية على أساس العلاقة الأولى؛ والإيقاع غير الموحّد الّذي قد ينتهي إليه الأساس الثّاني؛ على ما يحمل من دلالات الإثراء والتنوّع؛ والأحادية السّلبية؛ الّتي ينتجها الأساس الثّالث؛ ومن انفتاح الرّؤية إلى انغلاقها؛ يبرز الأساس الرّابع؛ وهو النّمط الّذي يصلح لترسّم ملمح نظريّة في الذّوق؛ في سياق من الوحدة والشّمولية والاكتمال...

ومن لزوميّات الذّوق في تناغمه؛ أن يحمل طورا أرقى من الأطوار الّتي تضعه فيها الأطراف المتمايزة؛ ولذلك من الضّروري عرضها في خانات تقابلية؛ حتّى يتسنّى لنا القبض على البؤر الجمالية الّتي تعمل على تناغم العلاقات.

ويمكن أن نحدّد خانات ثلاث؛ نستمدّها من أبعاد الإنسان: الحسيّة؛ العقلية والرّوحانية؛ مرفقة بمقابلها الإدراكي؛ على الشّكل التّالي:

- **لوحة المحسوسات: / المقابل الإدراكي:**

* الحسّي.....* العقلي.
* المادّي.....* الرّوحي.
* اللّذوي.....* القيمي.

- **لوحة المعقولات: / المقابل الإدراكي:**

* العبودية.....* الحريّة.
* الشرّ.....* الخير.
* الرّذيلة.....* الفضيلة.

- **لوحة الرّوحانيّات: / المقابل الإدراكي:**

* السّماوي.....* الأرضي.
* الإلهي.....* الدّنيوي.
* اللاّمتناهي.....* المتناهي.

ولعلّي أشير –بدءا– إلى كون هذه الوحدات الإدراكية؛ وإن كانت تمثّل أبعاد الذّات الإنسانية؛ فهي بالموازاة؛ تشكّل القيم في نسبيّتها ومطلقيّتها؛ وإذا كان بعض الفلاسفة والدّارسين؛ قد توصّلوا إلى إيجاد صيغة دلالية؛ تمكّن من تقييد معاني النّسبية والمطلقية؛ فإنّها لا تسير بها إلى مراتب الإنشاءات المتناغمة؛ ومن ثمّ فإنّها تقف دون تحقيق الطّموح؛ والتطلّع إلى بناء نظريّة؛ على أساس من العلاقة المتناغمة.[20]

ومن ثمّ فإنّه يمكننا أن نشتغل على تحليل مختلف الثّنائيّات؛ سواء ما تعلّق منها بخانة المحسوسات؛ أو المعقولات؛ أو الرّوحانيّات؛ فإذا ما أخذنا لوحة المحسوسات؛ تأكّد لدينا؛ أنّ كلّ طرف من طرفي الثّنائية؛ لا يؤدّي شيئا؛ في ذاته؛ ذلك أنّه لا يمكننا أن ندرك العقلي؛ إلاّ إذا كنّا ندرك الحسّي؛ ولا يمكننا إدراك الرّوحي؛ دونما توقّف عند المادّي؛ ولا يمكننا القبض على ما هو قيمي؛ إلاّ إذا سبق إدراكنا لما هو لذّوي؛ وهكذا إلى ما لا نهائية القيم...

وعلى السّمة نفسها؛ تمضي بنا خانة المعقولات؛ فإذا انتفت العبودية؛ انتفى إدراكنا للحريّة؛ وإذا انتفى الشرّ؛ انتفى –بالمثل– إدراكنا للخير؛ وإذا انتفت الرّذيلة؛ فإنّ إدراكنا للفضيلة يتلاشى؛ وعلى الضّرب نفسه؛ تخضع جميع القيم المنتسبة إلى لوحة المعقولات؛ وبصيغة أخرى يمكننا أن نقول: إنّنا لا يمكن أن ندرك الحريّة؛ إلاّ إذا أدركنا العبودية؛ ولا يمكننا أن ندرك الخير؛ إلاّ إذا تمّ إدراكنا للشرّ؛ ولا يمكننا إدراك الفضيلة؛ إلاّ إذا كان وعينا مطّلعا على الرّذيلة...

ولا يختلف الأمر –في شيء– بالنّسبة إلى لوحة الرّوحانيّات؛ فلا نعرج إلى ما هو سماوي؛ في غيبة عمّا هو أرضي؛ ولا إلى الإلهي في احتجاب لما هو دنيوي؛ ولا إلى اللاّمتناهي؛ في عدميّة المتناهي...

إنّ العَرَضي هو الّذي يمدّ وعينا بما هو جوهري؛ ورؤيتنا للزّائف المتغيّر هو الذي يجعلنا نتعرّف على الخالد الأزلي؛ و يمكّننا من مشاهدته؛ مشاهدة عقلية وروحية؛ وكذلك الأمر بالنّسبة إلى القيم الّتي نحسبها إيجابية في إفرادها (الحرية– الخير– الفضيلة– الحقّ...)؛ فهي في استقلالها لا تؤسّس الكيان التّناغمي؛ فقد يعتقد أنّ القيم تكون نسبية؛ إذا كان وجودها تابعا لوجود غيرها؛ ومن ثمّ تتميّز بالمحايثة والذّاتية؛ وتكون مطلقيّة؛ إذا كان وجودها مستقلاّ عن وجود

[20] – ينظر إلى معاني النّسبية والمطلقية في كتاب "نظريّة القيم في الفكر المعاصر بين النسبية والمطلقية"–د: الرّبيع ميمون– الصّفحة: 115-116

غيرها؛ ومن ثمّ تتميّز بالتّعالي والموضوعية؛[21] ويبدو ذلك صحيحا؛ إلاّ أنّه لا يمكن تجاهل أنّ القيم في إطلاقها وتجاوزها لنا؛ وعدم ارتباطها؛ تتضمّن معنى السّوالب؛ أي أنّها تظلّ قيما سالبة تسبح في الهواء؛ ومن ثمّ تفشل في خلق الرّؤية المتوازنة؛ وتعجز عن بناء نظرية؛ ومن ههنا يأخذ التّناغم دورا طلائعيّا في بناء نظرة متكاملة؛ في الكون والطّبيعة والفنّ؛ على أساس "العلامة الاستشرافية"؛ الّتي تستوعب -في جوهرها- الجدليّات؛ وتحيلها إلى جماليّات؛ فالمرئي-مثلا- ليس مهمّا في ذاته؛ إلاّ بقدر ما هو علامة على اللاّمرئي؛ وكلّ طرف من طرفي الثّنائية في استقلاله؛ لا يؤدّي شيئا؛ وإنّما الارتفاع فوق طرفي المعادلة؛ هو الّذي يصيغ الوحدة والتّناغم؛ على أنّ هذا الارتفاع لا يعني إلغاء أيّ جانب؛ ذلك أنّه يمكن توظيف النّسبي؛ توظيفا إيجابيّا؛ من خلال تحويله إلى علامة إيجابية دالّة.

و قد تناول "كامبانيللاّ" هذه الجدليّات في فلسفته؛ وإن كان قد ربطها بالحقيقة الوجودية للإنسان؛ ذلك أنّ الفضائل الأساسية الثّلاث: القدرة؛ المعرفة؛ الإرادة؛ الّتي تكشف عنها الذّات؛ تقابلها صفات ثلاث وهي: العجز؛ الجهل؛ البغض؛ و لم ينظر "كامبانيللاّ" إلى هذه الصّفات على أنّها متعارضة؛ فهي لا تتعارض مع الفضائل الأساسية الثّلاث؛ فضلا عن كونها ترتبط بحدود قدرتنا وعلمنا وإرادتنا؛ الّتي تكشف عنها الذّات؛ ومن ثمّ فإنّه رأى العلاقة بينها على أنّها علاقة طردية؛ فالإنسان قادر.. عارف.. مريد؛ وفي الوقت نفسه هو محدود الإرادة والمعرفة والقدرة؛ بمعنى أنّ الإنسان إذا اقترب بقوّة وحكمة وإرادة (محبّة) من الجوهر اللاّمحدود؛ فإنّ العجز والجهل والبغض يتناقص؛ إذن فالعنصر السّلبي (العجز والجهل والبغض) له وجوده وأصله في الإنسان المحدود؛ ويستخدم "كامبانيللاّ" مصطلح "العدم" (nihilo) ليشير به إلى هذا العنصر السّلبي؛ و لم يعد يدلّ على الخواء أو الاختلاط أو الفراغ الأصلي؛ بل أصبح مادّة أوّليّة محتواه في كلّ أشكال العالم؛ فهو يفتّش عن العدم ويحدّده ليبيده؛ فبالعدم تظهر القوّة والحكمة والمحبّة؛ وإن كان يريد أن يلغيه؛ لأنّ إلغاءه يعني إلغاء عدوّ القوّة والحكمة والمحبّة؛ ومن ثمّ أصبح مفهوم العدم باعتباره عنصرا إيجابيّا في خلق العالم.[22]

---

[21] - ينظر: "نظريّة القيم في الفكر المعاصر بين النسبية والمطلقية"-د: الرّبيع ميمون- الصّفحة: 119 إلى 127

[22] - ينظر: " الفكر اليوتوبي في عصر النّهضة"-د: عصام عبد الله- الصفحة: 157- 158

ويمضي "كامبانيللاّ" في إكمال مشروعه؛ فيشتقّ من الفضائل الأساسية الثّلاث: القوّة والحكمة والمحبّة؛ مقولات ثلاث؛ وهي: الضّرورة (nécessitas)؛ وهي التّعيين السّببي الّذي يفرض ذاته ويمارس سلطته على العالم؛ والقدرة (fatum)؛ وتمثّل الحكمة في هذا العالم؛ والتّناغم (harmonia)؛ وهو النّظام المتولّد عن الحبّ؛ والثّلاثة يكوّنون النّظام؛ ومن ثمّ فإنّ انتصارنا على العدم؛ داخل أنفسنا وفي العالم؛ يتمّ بتحرير النّظام الكائن في العالم؛ ولا يتمّ ذلك إلاّ حين تعاضد أعمال البشر أفعال الله؛ والنّاس يأثمون عن طريق الصّفات السّلبية الثلاثة سالفة الذّكر؛ فنحن لا نتحوّل عن الله بسببه؛ بل بسبب أنفسنا (العجز- الجهل- البغض)؛ ومن ثمّ فالخطيئة خطيئتنا؛ لأنّنا نميل نحو اللاّوجود (العدم) والنّقص...[23]

*** مخطّط توضيحي ليتوبيا "مدينة الشّمس"**

1- القوّة -------- 1 الضّرورة.

2- الحكمة-------- النّظام 2- القدر.

3- المحبّة -------- 3- التناغم.

العدم يخلط بـــ:

1- الضّرورة ----- الممكن.

----- الصدفة.

2- القدر يخلق ------الحالة الخاصّة أو الاستثناء.

3- التناغم يخلق ------الحظّ والنّصيب.

[23] - ينظر: " الفكر اليوتوبي في عصر النّهضة"-د: عصام عبد الله- الصفحة: 158 إلى 1162

ومن ههنا يعترض مشروعنا؛ إشكالية تحويل العلامات السّلبية؛ إلى علامات إيجابية تؤدّي وظيفة الإيجاب؛ ولعلّنا نحلّ هذا الإشكال الملغز؛ بصياغة القانون الآتي: إذا كانت القيم في انعزالها؛ دلّت على السّوالب؛ وإذا أخذناها في ارتباطها؛ أدّت معنى الإيجاب؛ ويمكن أن نخلص بعبارة أوضح؛ إلى أنّ القيم النّسبية؛ هي عتبة أولى؛ واستشراف نحو المطلقية؛ ومن تنغيم الأضداد؛ يتأسّس الذّوق.

وفي هذا المقام لا يسعنا إلاّ أن نقول: إنّ الفنّ هو إبراز التّناغم من خلال الأضداد؛ ولا يوجد تناغم بدون العالي والمنخفض؛ مثلما لا يوجد حيوانات؛ دون التّعارض بين الأنثى والذّكر؛[24] ولعلّنا نقف موقف "هيروقليطس" في أطروحاته الأربع عن التّناغم:

* إنّ ذلك الّذي في تعارض؛ لهو الشّيء المتماسك؛ ومن الأشياء الّتي تختلف؛ يظهر أجمل تناغم.

* إنّ ما يختلف مع نفسه؛ هو في اتّفاق؛ فالتّناغم قائم في التوتّر بين الأضداد؛ مثل التوتّر القائم بين القوس والقيثارة.

* التّناغم الخفيّ؛ أقوى من التّناغم المرئي.

* من الأضداد تنبعث سيمفونية؛ لا في الطّبيعة فحسب؛ بل في الفنّ أيضا.[25]

ولعلّ هذا النّموذج يكاد يدنو من أطروحة الجدل الصّاعد؛ كما صوّره أفلاطون؛ من خلال تقديمه نظاما ارتقائيّا بين صور النّشاط العقلي المختلفة؛ من أدناها إلى أعلاها؛ وإن كان لم ينجح؛ في إيضاح نوع الصّلة بين الـــمُثُل والمحسوسات؛ وكيف تتمّ المشاركة بينها.[26]

ولعلّنا نولّي إلى المنطلقات؛ فنؤكّد على افتقاد الرّؤية المتناغمة؛ يحرم التّكامل؛ ويضع الفكر في سلسلة من المفاهيم الغامضة؛ ومن ذلك الرّؤية الّتي ظلّت متجاسرة على الفكر قديما وحديثا؛ من أنّ العالم المحسوس ناقص وشرّير؛ لأنّه مصدر الفساد والآثام؛ وأنّ الشرّ مطابق للمادّة؛ ومن ثمّ تصبح المادّة شرّا؛ بما فيها الجسد الإنساني؛[27] غير أنّ الرّوحانية؛ إذا ما وضعناها في إطارها الدّال على العلامة الاسنشرافية الّتي تؤدّي معنى الإيجاب؛ فإنّها لا تنفي الجسد؛ وإنّما تؤسّس "للجسد

---

[24] – ينظر: " تاريخ علم الجمال في العالم (من العصر الحجري حتى أرسطو)" – د. مجاهد عبد المنعم مجاهد– ج: (1)– الصفحة: 36

[25] – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة نفسها.

[26] – ينظر: "دراسات في الفلسفة القديمة والعصور الوسطى"–د.محمد علي أبو ريان ود.عبّاس عطيتو– الصّفحة: 128 و 143

[27] – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 302 و 306– 307

الفاضل"؛ كما أسّست "للرّوح الفاضلة"؛ فنفي الجسدية؛ هو نفي للفضيلة؛ إذ لا يمكن أن تقوم معاني الفضيلة؛ إلاّ بارتباط الجسد؛ ومن التّنغيم بين الرّوح والجسد؛ يتأسّس "الجسد الفاضل"؛ بكلّ أبعاده الأخلاقية؛ والدّينية؛ والقيميّة؛ والإنسانية...تماما مثلما أنّه لا يمكن استيعاب جنّة سماوية أزليّة؛ دونما ربطها بأفكار جنّة أرضية عرضية؛ سواء على مستوى الوعي الإدراكي أو على مستوى التجسّد الفعلي المقارب؛ إذ أنّ النّموذج الأرضي المحاكي؛ يسهم في تقييد المجرّد وقلبه إلى محسوس مشابه؛ وإن ابتعد عن الأصل –في قليل أو كثير– وهكذا مع كلّ موقف نواجهه أو يواجهنا في الحياة؛ من حيث الأفكار والعلاقات؛ (التديّن واللاّتديّن– الأخلاق واللاّأخلاق– الالتزام واللاّإلتزام– المحبّة والكراهية) ومن ثمّ فإنّ النّسبية هي عتبة واستشراف على المطلقية...

2/ب– بنية الذّوق الزّمانية:

إنّ الحضارات جميعها على مختلف العصور والأزمان لم تهمل العنصر الزّمني؛ بل أدركت حقيقته وأهميّته؛ وتبعا لذلك اخترعت الأساطير والرّموز لتصويره؛ ثمّ شيدت الأدوات والآلات لقياسه؛ وهكذا أصبح جزءا من حياتهم اليوميّة؛ باعتباره أحد دعائم الوجود الأساسية إلى جانب المكان والمادّة.[28]

ويختلف الحسّ الزّمني؛ من شعب لآخر؛ تبعا لوعيه وممارسته له؛ والأفكار عن الزّمان ليست عالمية أو موحّدة؛ فلكلّ من اللّغات المختلفة والحضارات المتباينة؛ طرائقها في تصوّر الزّمان؛ فقبائل "الهوبي" من هنود أمريكا؛ يفتقرون إلى الصّيغ الزّمية للدّلالة على الماضي والحاضر والمستقبل؛ والزّمان بالنّسبة لهم؛ هو ما يحدث عندما تنضج الذرة؛ أو تكبر الماشية؛ ومنهم من يربطه بالكون؛ نظير ما نلمسه عند الهنود القدماء وشعوب المايا؛ الّذين كانوا يتصوّرون الزّمن عبارة عن دورة أزلية ناتجة عن تناغم الكون؛ بمعنى أنّ الزّمن ما هو إلاّ إيقاع كوني؛ وهكذا ارتبط الزّمن بفكرة التّناغم المتكرّر؛ كما كانت الطّقوس الدّينية؛ تأخذ دورها في بعض المناسبات؛ المرتبطة بالمراحل المتعدّدة للقمر والشّمس؛ أو استخدام الظّواهر الطّبيعية؛ بوصفها تقويما للآماد الطّويلة من الزّمان؛ قبل اختراع آلات لقياس الزّمن.[29]

---

[28] – ينظر: "الزّمان– أبعاده وبنيته"–د. عبد اللّطيف الصدّيقي– المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع–بيروت/لبنان–ط(1)–1995– الصفحة: 10

[29] – ينظر: المرجع نفسه–الصفحة: 18 إلى 21

والزّمان –دونما الإفاضة في جذوره التّاريخية؛ ومفهوم الشّعوب المختلفة عنه- يمكن تقسيمه ودراسته من جوانب عدّة: كالزّمن الكوني؛ والزّمن الطبيعي؛ والزّمن الفيزيائي؛ والزّمن الرياضي؛ والزّمن الفلسفي؛ والزّمن السيكولوجي...

والزّمان أنواع منه:

* الزّمن المتواصل (الكوني):

إنّه الزّمن السّرمدي؛ المنصرف إلى تكوّن العالم؛ وامتداد عمره؛ وانتهاء مساره حتما إلى الفناء.

* الزّمن المتعاقب:

هو زمن دائريّ مغلق غير طولي؛ تعاقبيّ في حركته المتكرّرة؛ مثل زمن الفصول الأربعة؛ التي تجعل من الزّمن يتكرّر في مظاهر متشابهة؛ ممّا يجعل من الزّمن ناسخا لنفسه؛ وممرِّرا لمساره في تغيّر العالم الخارجي.

* الزّمن المنقطع (المتشظّي):

يتمحّض لحدث معيّن؛ حتّى إذا انتهى إلى غايته؛ انقطع وتوقّف؛ مثل الزّمن المتمحِّض لأعمار النّاس؛ ومُدَد الدّول الحاكمة؛ وفترات الفتن المضطرمة؛ وهو زمان طولي؛ غير متكرِّر؛ متّصف بالانقطاعية لا التّعاقبية.

* الزّمن الغائب:

يتّصل بأطوار النّاس حين ينامون؛ وحين يقعون في غيبوبة؛ وقبل تكوّن الوعي. (الجنين- الرّضيع؛ والصبيّ سواء في تحديده العلاقة الزّمنية بين الماضي والمستقبل؛ أو في تحديد الاتّجاهات)

* الزّمن الذّاتي (النّفسي):

يناقض الزّمن الموضوعي؛ فالمدّة الزّمنية من حيث هي كينونة زمنية موضوعية؛ لا تساوي إلاّ نفسها؛ لكنّ الذّات هي الّتي تحوّل العادي إلى غير عادي؛ والقصير إلى طويل؛ كما تعمد إلى تحويل الزّمن الطّويل إلى قصير؛ في لحظات السّعادة وفترات الانتصار.[30]

---

[30] - ينظر: "في نظريّة الرّواية-بحث في تقنيّات السّرد-د. عبد الملك مرتاض- عالم المعرفة- المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب- الكويت- ع: 240- شعبان 1419 / ديسمبر- كانون الأوّل 1998- الصّفحة: 203 إلى 205

غير أنّنا لانجد إلاّ أن نأخذ الذّوق؛ بما يتناسب مع طبيعة الموضوع؛ لذا فإنّنا نقصر دراسته من زاويتي الفلسفة والاستطيقا.

- مفهوم الزّمان الفلسفي:

ويتوقّف مفهوم الزّمان على التصوّرات والرّؤى المبنيّة إمّا على أساس ذاتي أو أساس موضوعي؛ غير أنّ ما يهمّنا منها؛ هي مقولات بعض الفلاسفة؛ الّتي جاءت لتؤكّد التّزاوج بين العقل والزّمان؛ ذلك أنّ العقل ولد في الزّمان؛ وتطوّر فيه؛ فللعقل أهمية في إدراك الزّمان؛ فالزّمان الّذي نتعلّقه هو الزّمان الفيزيائي؛ أو الزّمان الطّبيعي؛ الّذي يوجد خارج ذواتنا؛ ومن هنا نجد أنفسنا على عتبة الانفصال؛ متماشيا مع فكرة أنّ الزّمن وليد العقل؛ وأساسه العقل؛ ووجوده مرتبط بالعقل؛ فأنّى يوجد العقل؛ يكون الزّمان.

وأفلاطون كان ينظر إلى الزّمان الأرضي على أنّه غير حقيقي كالمكان؛ وهو ليس إلاّ انعكاسا للزّمن الحقيقي الأزلي الأبدي؛ [31] أمّا بالنّسبة لأرسطو فقد كان يربطه بالحركة والتطوّر؛ لأنّ الجهل بالحركة وأنواعها؛ يؤدّي حتما إلى الجهل بالطّبيعة كلّها. [32] ونجده عند ديكارت صنوا للمكان؛ والزّمان ماهو إلاّ المنقسم إلى آنات والّذي نقيس به الحركة؛ فالزّمان والمكان هما مقولتان مستقلّتان تمام الاستقلال؛ والمكان هو الامتداد الهندسي ثلاثي الأبعاد؛ والزّمان زمان طبيعي؛ وزمان النّفس أو الزّمان الحدسي؛ وهو عند الفيلسوف الرّياضي لايبنـــز مرتبط بالحوادث أو الوقائع؛ وهي سلسلة تعاقبية فالزّمان ماهو إلاّ نظام تعاقب الظّواهر للحادثات؛ أمّا كانظ فقد اهتمّ بتحديد الزّمان من النّاحية الترانسدالية؛ أي كون الزّمان واقع وراء نطاق الخبرة؛ [33] وهو يلغي وجود الزّمان بدوننا نحن؛ فكلّ من الزّمان والمكان غير موجودين خارج تمثّلاتنا؛ تملآن من الخارج بواسطة الحواسّ؛ ويشترك شوبنهور مع رؤية كانط؛ من حيث أنّ المكان والزّمان هما:

---

[31] - ينظر: "الزّمان-أبعاده وبنيته"-د. عبد اللّطيف الصدّيقي- الصفحة: 54

[32] - ينظر: "مفهوم الزّمان ودلالته في الفلسفة والأدب بين النّظرية والتّطبيق"-د. أحمد طالب-دار الغرب للنّشر والتّوزيع-[د.ط]-2004- الصفحة: 10

[33] - ينظر: "الزّمان-أبعاده وبنيته"-د. عبد اللّطيف الصدّيقي- الصفحة: 54

«صورتان للمعرفة لا تقومان إذن إلاّ بالذّات العارفة؛ أو مقولتان معرفيّتان؛ وشرطان عقليّان للمعرفة والإدراك؛ فهما أوّليّان قبليّان؛ غير تجريبيّين».[34]

ولقد لعب العقل في التصوّر الكانطي دورا رئيسيّا في لكونه يشكّل مادّة الحسّ الخام؛ لذا فإنّ العقل يدّخل في تركيب كلّ مدرك؛ وفي كتابه "نقد العقل المحض" أخذ كانط الزّمان في بعديه: الميتافيزيقي والتراسندالي (متعالي)؛ وتوصّل إلى كون الزّمان معطى عقلي؛ أي أنّه ليس مفهوما أمبريقيّا؛ مشتقّا من أيّ تجربة؛ بل هو صورة محضة للحدس الحسّي؛ وهو من النّاحية المتعالية ليس إلاّ الشّرط الصّوري القبلي لجميع الظّاهرات؛ فهو لا يتمتع بأيّ مصداقية موضوعية؛ إلاّ باعتبار الظّاهرات موضوعات حواسّنا وحدسنا الباطني.[35]

ومن خصائص الزّمان الامتداد الزّمني: أي أنّه تقدّمي لا رجعة فيه؛ فالزّمان خاصية ممتدّة؛ لوجود الأشياء؛ ووجودها يعني وجوده؛ وحذفها يعني عدم وجوده؛ وخاصية الانفصال: فالأحداث جميعها متباينة؛ ولكنّ التغيّر هو أحد العناصر الضّرورية لوجود الزّمن؛ وتباين الأحداث يعني الآنية؛ فالزّمن تطوّر والتطوّر زمن؛ وعادة ما نرمز له بمتوالية لا نهائية لا دائرية؛ أي لايعيد نفسه إطلاقا ولا رجعة فيه؛ ونمثّل له عادة بمصطلح "سهم الزّمن"؛ وخلافا لتصوّر كانط الميتافيزيقي المتعالي للزّمن؛ فإنّ الزّمن يتباطأ حينا ويسرع حينا آخر؛ ويتقلّص ويتمدّد؛ وينكمش ويتحدّب؛ ويأخذ أشكال هندسية مختلفة تبعا لقياسنا له؛ وتبعا لارتباطه بالمكان والمادّة؛ ويندمج مع المكان مشكّلا وحدة الزّمكان؛ وهي تدخل في تفسير الجاذبية التّي تجعله زمكانا ملتويا أو متحدّبا؛[36] وتأرجحه بين النّزعة الذّاتية؛ المتمثّلة في العامل السيكولوجي؛ والنّزعة الموضوعية؛ زمن الصخور وزمن النّباتات والحيونات والإنسان؛ زمن الحياة والتطوّر؛ الّذي لا رجعة فيه؛ ولذا بات الزّمن أن لا يكون دائريّا؛ متكرّرا؛ بل سهما مستمرّا للأبدية؛ فالتسلسل الزّمني للأحداث لا يمكنه أن ينعكس؛ وهذا ما ترسمه صورة وعينا؛ نتيجة تدفّق الزّمن من الماضي إلى المستقبل؛ فـ: «الهرم والشّيخوخة؛ وتهدّم الأبنية وتآكل الجبال؛ واحتراق النّجوم؛ وتوسّع الكون؛ وانكسار البيض؛ وتبخّر العطر من الزّجاجة المفتوحة؛ وانتشار الموجة في بركة بعيدا عن نقطة منشئها؛ ووصول الأمواج الرّاديوية بعد إرسالها؛ ففي كلّ هذه الحالات لا يمكن للتسلسل

---

[34] - ينظر: "الزّمان-أبعاده وبنيته"-د. عبد اللّطيف الصدّيقي- الصفحة: 100

[35] - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 114- 115

[36] - ينظر: المرجع نفسه - الصفحة: 11

الزّمني للأحداث أن يتعكس؛ فنحن لم نصادف عطرا متبخّرا يعود من تلقاء نفسه إلى الزّجاجة...»؛ وهو ما يذكّرنا بقول "نيتشه" على لسان "زرادشت" «إنّ الزّمان لا يعود أدراجه؛ ذلك ما يثير غضب الإرادة وكيدها؛ فهناك صخر لا طاقة للإرادة برفعه؛ وهذا الصّخر إنّما هو الأمر الواقع».[37]

وإذا كان الزّمان الموضوعي لايرتدّ إلينا؛ فإنّ الزّمن الشّخصي بمفهومه النّفسي؛ يمكنه أن يتجاوز ذاته في هذه اللّحظة؛ إمّا بالعودة إلى الماضي؛ أو بالانطلاق نحو المستقبل بخياله الرّحب؛ فالوجود البشري يستحضر الماضي بداخله بواسطة الذّاكرة في الحاضر؛ وهو يرسم بالفعل -بواسطة التوقّع والخيال- مستقبله ويسقط فيه ذاته.[38]

هذه التّناولات هي الّتي تعطيه هذا القالب المتميّز؛ ويبقى شعورنا بالزّمن مستمرّا؛ وذلك عن طريق حفظ الماضي retention والعيش tension وانتظار المستقبل protentim؛ فهو ليس صورة فارغة؛ وإنّما شعور حركة مستمرّة.[39]

وإذا كنّا أمام زمن النّفس زمن الأنا؛ الّذي يختلف عن زمن العالم أو الزّمن الطّبيعي؛ فإنّنا نشعر أحيانا بأنّه يمرّ بسرعة؛ ويفلت من وعينا؛ ولا نشعر بأنّ هناك زمنا؛ ويستمرّ حينا ويتوقّف حينا آخر؛ ونشعر حينا أنّه يتباطأ ونختنق بتباطئه؛ وكلّها تحدث تبعا لحالاتنا النّفسية من غبطة وسرور إلى حزن وندم وسأم؛ فالعنصر الذّاتي للزّمن أساسي جدّا؛ وهو ما حذا بالنّظرية النّسبية أن تتبنّاه في إطارها الدّيناميكي بوصفه عاملا لا يستغنى عنه؛ فوجوده يعني نفي الموضوعية المطلقة؛ المتعلّقة بالأشياء؛ ومن ثمّ ربطه بحالة الرّاصد أو المشاهد نفسه؛ ويبلغ الإحساس بالزّمن أشدّه؛ فهناك من الأشخاص من يعيش حاضره؛ وهذه الفئة تبدو أكثر واقعية عن غيرها؛ وهناك من يعيش الماضي ويجترّون أفكارهم؛ وتبعا لذلك تنتابهم الحسرة والنّدم على ما فات وعلى ما لم يتحقّق؛ وهناك من يعيش المستقبل حيث تكتظّ خيالاتهم بأمان كثيرة؛ وقد يكون هؤلاء عمليّين تبعا لما يمكنهم تحقيقه؛ فكلّ هذه الأشياء تبدو أشبه بمحكّ عملي للزّمن؛ نصارعه ننتصر تارة ونستسلم له تارة أخرى؛ وهذا الصّراع لابدّ منه لكي يخبرنا بأنّ زمان الموضوعية ليس مستقلاّ عن زمان الذّاتية؛ فزمان الذّاتية هو زمان الموضوعية؛ وبنية الزّمن وتركيبه تعود في الأساس إلى

---

[37] - ينظر: "الزّمان-أبعاده وبنيته"-د. عبد اللّطيف الصدّيقي- الصفحة:: 95

[38] - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 128- 129

[39] - ينظر: : المرجع نفسه - الصفحة: 115

الفكر؛ إلى العقل الّذي عن طريقه يمكن استدعاء الحدث أو تناسي الحدث؛ فالعقل إذن هو الكاشف الحقيقي والّذي يدلّنا على أنّ هناك زمنا؛ هناك حدثا؛ ووجودنا كمراقبين واعين؛ أو أحياء واعين هو الّذي يهب الزّمن الحياة؛ ويضفي عليه الحركة؛ وتيّار الزّمن سوف يتوقّف في عالم خال من الحياة؛ لكنّ توقّفه يعني عالما خاليا من المادّة بصورها المختلفة؛ وهذا طبعا محال؛ فالّذي يتوقّف إذن؛ الزّمن باعتباره فكرة لا كونه تطوّرا وحياة.

ولعلّ التّساؤل الّذي يتبدّى من هذا العرض؛ يدور من زاوية علاقته بالذّوق؛ وليس ذلك إلاّ ~~لملاحظتنا~~ أنّ الذّوق ينحت من الزّمن بعض خصائصه؛ ~~وعلى الأخص~~ في صورته العقلية والكونية و الاستشرافية...وكما يقول كرشنامورتي: «كي تتأمّل معنى ذلك أن تتجاوز الزّمن؛ فالزّمن هو تلك المسافة الّتي ينطلق فيها الفكر لتحقيق أهدافه».[40]

- مفهوم الزّمان الاستطيقي:

ولعّنا نجد أنفسنا نقف -إزاء الزّمان الاستطيقي- متسائلين حول ماهية هذا الزّمن؛ وكينونته؛ هل هي تنحت من الزّمن الموضوعي؛ أم الزّمن الذّاتي؛ أم من الاثنين معا؛ أم من أزمنة أخرى؛ تندّ عن هذين الزّمنين ؟

هل هناك زمن يخلقه الكاتب أو الفنّان كي ينشره في صفحات أدبه أو ينفثه في روع فنّه ؟ ولعلّه من البديهي -إجابة عن السّؤال- أن يعيش الأديب والفنّان -كلاهما- الزّمن؛ وأن تكون أعمالهما وليدة الزّمن؛ ومواقف الفنّانين من الزّمن متباينة؛ فمنهم من خاطبه؛ ومنهم من استسلم له؛ ومنهم من ناضل ضدّه؛ ومنهم من سار في حكمه طوعا؛ وبقي الزّمان شاهد عيان على كلّ تلك المواقف.[41]

إنّ الفنّان هو من يتمتّع بحسّ جمالي بالغ الرّهافة؛ و ليس الزّمن إلاّ بعدا من أبعاد الحسّ الجمالي؛ ومن ثمّ فإنّ أيّ عمل لابدّ وأن ينبع من حسّ جمالي زماني؛ تجربة زمانية يستخدم فيها الفنّان شاعرا أو أديبا أو نحّاتا أو رسّاما أو موسيقيّا؛ لغة الزّمان والمكان؛ لكي يعبّر عن تجربة زمانية أو مكانية؛ أو "زمكانية" بلغة الفيزياء الحديثة؛ وأن يستوعب هذه الوحدة؛ ولا بدّ للعمل

---

[40] - "الزّمان-أبعاده وبنيته"-د. عبد اللّطيف الصدّيقي- الصفحة: 129

[41] - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 142

الفنّي أن يحمل في جوفه بنية زمانية (الشّعر؛ الموسيقى؛ الرقص؛ وفنون الإيقاع عامّة)؛ وأخرى مكانية؛ (اللّوحات والتّماثيل...) الأولى تعبير داخلي؛ والثّانية مظهر حسّي؛ وهذه التّجربة هي الّتي تحدّد رؤية الفنّان الزّمانية.[42]

لكنّ كلّ ما نراه هو المكان؛ فرؤية الزّمان محالة؛ وكلّ ما نبصره؛ هو مجرّد آثار يترك وقعها على الأشياء؛ وهذا هو ما يجعل الفنّان ليس كائنا آخر سوى أنّه فنّان؛ فما تقع عليه أعين النّاس هي الأشياء المترائية حسيّا؛ غير أنّ الفنّان يخلق للعقل بصرا؛ وللبصر عقلا؛ فلا يرى مجرّد الأشياء؛ وإنّما يرى أبعادها أيضا؛ لذا تستعصي علينا الرّؤية؛ وتنفتح له حجب المشاهدات.

إنّ أزلية الزّمان ولا نهائيته؛ دفعت الفنّان إلى أن يلوذ إليه في حقيقته الفيزيائية؛ ويتغنّى بموضوعيته؛ دونما تجاهل لذاتية الزّمن؛ حينما يقوم بجرّ الزّمن الموضوعي -بضلوع من العقل- إلى الذّات؛ الّتي تصبح عاكسة للموضوع؛ وحين يتمّ جرّ الزّمن إلى الذّاكرة النّفسانية الجوّانية؛ يستحيل الزّمن -عندئذ- هو الآخر إلى زمن نفسي داخليّ.[43]

ولعلّ الفضل يعود إلى "برجسون" في تعميق الإحساس بالبعد النّفسي؛ وهو متركّز في الحاضر ويتميّز بالاتّصال والتّداخل المستمرّين؛ وينقسم إلى أجزاء متعاقبة؛ متمايزة بعضها عن بعض؛ تبعا لتعاقب حالاتنا الشّعورية؛ وتتوافق نظريّته الزّمنية مع تجربة الإبداع الأدبي؛ فالقصّة -من وجهة نظره- هي عبارة عن خليط من "الماضي" و"الحاضر" وإذ تعجز السّاعة عن ضبطها؛ فإنّ الفنّ يستطيع أن يعكسها؛ فالفنّ هو الّذي يستطيع أن "يجمّد" الزّمان في "الآنية" ويوقف سيولته؛ ويحتويه بماضيه وحاضره؛ في إطار متماسك.[44]

وتختلف دلالات الزّمان في النصّ الإبداعي باختلاف الاستعمالات ما بين تسجيل ورمز؛ كالاستعمال الأفقي؛ الّذي يعنى بالزّمان الخارجي الواقعي؛ التّاريخي الموضوعي؛ الّذي يغلب عليه الطّابع الحسّي؛ والاستعمال العمودي الذّاتي؛ الّذي يعنى بالزّمان الدّاخلي الذّاتي للشّخصية؛ بطابعه النّفسي...[45]

---

[42] - ينظر: "الزّمان-أبعاده وبنيته"-د. عبد اللّطيف الصدّيقي - الصفحة: 142 و 144

[43] - ينظر: المرجع نفسه - الصفحة :146- 147

[44] - ينظر: "مفهوم الزّمان ودلالته في الفلسفة والأدب بين النّظرية والتّطبيق"-د. أحمد طالب- الصفحة: 22- 23

[45] - ينظر: المرجع نفسه-الصفحة: 33

وإذ لا يركّز التّحليل الجمالي على تناول الزّمن في مظهره التّسجيلي أو الإخباري؛ كونه لا يشكل بنية جمالية؛ فإنّه يقف مطوّلا على مظاهره الدّاخلية؛ بأبعادها الجمالية؛ ومن مظاهر الزّمن الاستطيقي نلمس عدم احتكامه إلى الرّبط المنطقي؛ فضلا عن اللاّمعقولية؛ واللاّوعي؛ في كثير من الحالات؛ وهي تتبع توظيفا زمنيّا معيّنا؛ ومن هذه الوسائل والأدوات نلفي: "المناجاة" والّتي يعجز العقل من خلالها على أن يعلّل الخواطر المنهمرة والذّكريات المتداعية والمشاعر المكبوتة؛ أو أن يوقف مدّها المتدفّق؛ ومن ههنا تتراجع السّيولة الحسّية للزّمن؛ لتجيش السّيولة النّفسية؛ فتنعدم الضّوابط الواعية. [46]

ويمكن أن نقبض على أساليب جمالية حديثة نظير "الاختزال الزّمني"؛ ومن خلاله يتمكّن المبدع من استيعاب وحدات زمانية كبرى؛ فيتناول لحظة أو لحظات زمانية؛ شديدة التّركيز؛ لكي يحافظ على وحدة الانطباع. [47]

وإذا كان الزّمن الطّبيعي –بموضوعيته وحقيقته– لا يتيح للإنسان فرصة أن ينتقل من حاضره إلى ماضيه؛ فإنّ الوجه الاستطيقي للزّمان أكثر رحمة وإشفاقا من الزّمن الخارجي الحيواني؛ فيفسح أمامه من خلال أسلوب "الاسترجاع" مجال مواقعة الماضي فكريّا ونفسيّا في المواقف الّتي سجّلت الذّاكرة حساسيتها وعمقها بالضّرورة؛ وتمكّن تقنية الاسترجاع أو الارتداد؛ من التّفاعل بين الحاضر والماضي؛ فتنصهر المسافتان الزّمنيّتان في إيقاع واحد؛ ذلك أنّ الماضي يعبّر عن العالم الدّاخلي للشّخصية؛ لأنّه ذكرياتنا؛ والحاضر هو إحساسنا بالعالم الخارجي؛ والتنقّل بين الزّمانين؛ إنّما هو تنقّل الشّخصية بين العالمين: الدّاخلي والخارجي؛ عالم الذّكريات حينا وعالم الواقع حينا آخر...

وإذا كان السياق الإخباري يغلب على أسلوب الاسترجاع؛ فإنّ المبدع قد يشيع فيه مضامين جمالية؛ كمحاولة الإيهام بالحقيقة؛ فضلا عن كونه مهربا ومنفى؛ تستريح فيها الذّات؛ تهيّؤا للّحظة التّالية. [48]

ولعلّ أسلوب الاسترجاع الّذي يتّجه إلى الزّمن الماضي؛ يستدعي جمالية نوعية؛ يحدّدها أسلوب "الاستباق" وهي تقنية تمكّن راكبها من غزو الزّمن الآتي؛ بالوقوف على مشارف

---

[46] – ينظر: "مفهوم الزّمان ودلالته في الفلسفة والأدب بين النّظرية والتّطبيق"–د. أحمد طالب: 26 و 51 و 76

[47] – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 29

[48] – ينظر: المرجع نفسه – الصّفحات التّالية: 26 – 59- 61- 68 -69

والخلاصة أنّ مسألة الذّوق شديدة المساس بالحكم الجمالي و طبيعة الأسس الّتي تبنى عليها أحكام القيمة؛ و يمكن التّمييز بين ذاتية الأحكام و موضوعيّتها من خلال الطّرف الّذي نوجّه إليه أحكامنا؛ فإذا كان الحكم منصبّا على جمال في الشّيء ذاته؛ فإنّه يتّخذ صبغة موضوعية؛ و قد ينصبّ على الشّعور الممتدّ فيكون ذاتيّا.[191]

و يضمّ الدّكتور عزّ الدّين إسماعيل جميع الأسس الّتي لا تنتسب إلى الأساس الجمالي البحت؛ و الّتي لا تستند إليها النّظريّة الموضوعيّة فيما يلي: أساس المنفعة (الجميل هو النّافع أو المفيد)؛ الأساس الأخلاقي (الجمع بين الجميل و الخيِّر)؛ الأساس التّاريخي (الجميل ما ينتسب إلى التّراث أو الماضي)؛ الأساس الاجتماعي (الجميل هو الباعث على المشاركة الوجدانية)؛ الأساس النّفسي (الجميل هو ما وافق حالة المتلقّي)...[192]

وإذا كانت النّظرة السّياقية في محتواها؛ مجموعة من النّظريّات العلميّة المبنيّة على دراسات تجريبية أدّت إلى خلق نتائج موضوعية؛ فإنّها تشمل بوجه عامّ جميع العلاقات المتبادلة بين الموضوع الجمالي وبين موضوعات سياقية أخرى؛ عدا حياته الجمالية؛ لذا فإنّ النّظرة العلمية تختلف اختلافا جوهريّا عن النّظرة الفنيّة الّتي تجعلنا نركّز انتباهنا على الموضوع ذاته أكثر من علاقاته مع غيره؛ ومن ههنا يكون الارتباط أساس النّظرة العلمية؛ و يكون الانعزال هو الوسيلة الأساسية في التذوّق الفنّي.[193]

وإذا كان الأساس الموضوعي يحمل القسط الأوفر من الحقيقة في التّقدير الجمالي؛ فإنّه لا ينبغ أن نتناسى أنّ جزءا آخر من هذه الحقيقة —ولو قدرا ضئيلا- هو الآن يتواجد خارج ما أسميناه الأساس الموضوعي؛ ولعلّي لا أتحرّج من وصف ذلك الجزء بالحقيقة "المطرودة" أو "المغيّبة"؛ ولا بدّ للمتذوّق الجمالي الحقّ و النّاقد الموضوعي —كلاهما- أن يستعيدا الظّاهرة الجمالية بكاملها.

إنّ الأسس الذّاتية كثيرا ما تحمل في باطنها روحا تبعث في موضوعها الحياة و الجمال؛ وهو ما تعجز عن الإمداد به النّظرية الموضوعية الّتي تنحو منحى آليّا في قياس عناصر الموضوع و تعيير وحداته؛ فإذا حلّت الآلية حرمتنا لذّة التشوّف و لحظة الشّهود؛ ذلك أنّ مقام المشاهدة لا ينال

---

191 - ينظر: "الأسس الجمالية في النّقد العربي"-د. عزّ الدّين إسماعيل- الصّفحة: 67

192 - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 89 إلى 111

193 - ينظر: "مقدّمة في علم الفنّ والجمال"-د. كامل محمد محمد عويضة- الصّفحة: 107- 108

فيزيقيّا؛ وما يمكن أن تضيفه الأسس الذّاتية هي تلك الشّعلة الرّوحية التّي تفتقدها النّظرية الموضوعية بآليتها الّتي قد لا تحكم على الموضوع بقدر ما تحاكمه.

إنّ المتذوّق "الممتاز" هو ذلك الّذي يتلقّى موضوعه جماليّا؛ فيراه بعيني فنّان و عقل رياضي و مواجد محبّ و إشراق صوفي و حكمة فيلسوف...

ولعلّني أسهم –إسهاما متواضعا- في إضافة رؤية جديدة في حلّ معضلة التقدير الجمالي؛ ومحاولة تقريب المواقف بين النّظرتين: الذّاتية والموضوعية من خلال اصطناع فكرة تقدير شيء بدلالة شيء كوحدة للتّقدير؛ كأن نعبّر عن هذا التّقدير بدلالة السّيمترية؛ أو التّعاطف؛ أو اللذّة...وحدات جمالية متّفق على معالجة الموضوع الجمالي من خلالها.

ومن ههنا تكون الرّؤية متباينة و من ثمّ تقديراتنا؛ إذا نظرنا إلى الشّيء نفسه من زوايا مختلفة؛ أو إذا كانت وحدات تقديرنا ليست نفسها؛ و تكون الرّؤية متّفقة و من ثمّ تقديرنا الجمالي؛ إذا نظرنا إلى الشّيء من زاوية واحدة واتّجاه واحد وباستعمال وحدة التّقدير ذاتها.

- ويمكن إحصاء نوعين من الأخطاء في عملية التقدير:

* الأخطاء النّظامية: هي الّتي لا دخل للمتذوّق في التّسبّب بها على نحو مباشر؛ وتتعلّق بعوامل البيئة و الثّقافة و العرق و الزّمن...

* الأخطاء العَرَضية: تتعلّق بأخطاء المتذوّق نفسه؛ الزّاوية الّتي يحدّد من خلالها موقفه الجمالي؛ ومن ثمّ تعميم حكمه على الموضوع؛ عدم اكتمال خبرته الجمالية أو عدم نضج تلك التّجربة في سياق الوعي الجمالي العامّ...

- إنّنا عندما نعرف القيمة الحقيقية لموضوع نقدّره جماليّا؛ (إجماع على كونه جميلا)؛ فإنّنا نستطيع إيجاد نسبة الخطأ في تقديراتنا؛ ولا نستطيع معرفتها إذا جهلنا القيمة الحقيقية؛ ومن ثمّ فإنّ الحكم الجمالي؛ يتردّد تبعا للتعيينات الموضوعية؛ المتعلّقة بوحدات القياس؛ والزّوايا أو الجوانب المقيسة؛ المنتقاة في تقدير الموضوع الجمالي؛ كما أنّه يرجع إلى التعيينات الذّاتية؛ سواء في اختيار وحدات القياس وفق المنظور الذّاتي؛ أو من خلال التراث الإنساني الفكري العامّ؛ ومن ههنا؛ فإنّه لكلّ من النظريتين الذّاتية والموضوعية؛ أسس محدّدة تستند إليها؛ هي بمثابة "أطروحات جمالية" قابلة للنّقاش والإثراء؛ دونما اشتغال على فرض الرّؤية المركزية؛ التي تصنع النموذج الاستطيقي الأحادي؛ ومن ثمّ فلا أبعد من أن تكون الرّؤية الجمالية متموّجة؛ بما يخدم المطلب الجمالي.

رابعا- فلسفة كانط الجمالية ونظريّته في الذّوق:

1/4- فلسفة كانط الجمالية:

لقد سبقت الإشارة في الفصل الأوّل إلى أنّ مذهب كانط الفلسفي هو العقلانية النّقدية؛ ولا تنفصل فلسفته الجمالية عن منهجيّته النّقدية؛ ويعدّ كتابه "نقد ملكة الحكم" الّذي أحدث به نقلة نوعيّة في علم الجمال أهمّ المصادر الّتي بنيت عليها جماليّات كانط؛ ومن ثمّ فإنّ مبادئه القبلية لم تكن لتخلو من أصول عقلية نظرية.

وقد أفرغ كانط مفاهيمه الجمالية -تنظيرا ونقدا- في كتابه "نقد ملكة الحكم" لذلك فهو يعدّ المقدّمة الفضلى لعلم الجمال.[194]

و يعدّ هذا الكتاب بحثا للعثور على مبادئ قبلية لأحكامنا الجمالية في النظام أو الجمال أو الجلال في الطبيعة أو الفن؛ و يقسم كانط الجزء الأول (نقد ملكة الحكم الجمالية) إلى قسمين القسم الأول: تحليل الجميل والقسم الثاني هو تحليل السامي؛ ينتقل بنا كانط في هذا القسم من ملكة الحكم على الجميل إلى ملكة الحكم على السامي؛ وللتفريق بينهما يقول كانط: «الجميل يجتلب مباشرة شعورا بتفتح الحياة، وهو بهذا قابل لأن يتحد بالإثارات وبخيال يلعب، أما الشعور بالسامي فهو لذّة لا تنبثق إلا بطريق غير مباشر، لأنها تنتج عن الشعور بتوقف القوى الحيوية إبان لحظة قصيرة يتلوها مباشرة انطلاق لهذه القوى أقوى وأكبر، ولهذا فإنه بوصفه انفعالا فإنه لا يبدو أنه لعب، بل أمر جاد يشغل الخيال»؛ والرضا الصادر عن السامي لا يشتمل على لّذة إيجابية بقدر ما يشتمل على الإعجاب والاحترام، ويستحق إذن أن ينعت بأنه لذّة سلبية. ولذا فإن السامي الحقيقي لا يمكن أن يكون متضمنا في أي شكل محسوس، إنه لا يتعلق إلاّ بأفكار العقل.[195]

يقسّم كانط السامي إلى قسمين: القسم الأول هو السامي الرياضي والثاني هو السامي الديناميكي؛ فالسامي الرياضي هو الكبير كبرا مطلقا، ببساطة وعلى وجه الإطلاق ومن كل النواحي؛ إنه سام وحينئذ فلا يُسمح بالبحث خارج هذا الشيء عن مقياس ملائم له؛ إنه مقدار لا يساوي غير نفسه؛ ولذا فالسامي لا ينبغي أن يُنشد في أشياء الطبيعة، وإنما في أفكارنا؛ فالسامي هو بالمقارنة إليه يكون كلّ ما عداه صغيرا؛ فهو الذي بمجرد إمكان أن تعقله، يكشف عن وجود

---

194 - ينظر: "علم الجمال"- دني هويسمان- تعريب:د. ظافر الحسن-المؤسّسة الوطنية للكتاب-الجزائر-ط2-1975- الصّفحة: 55

195 - ينظر: "نقد ملكة الحكم"-د. عبدالله المطيري- الموقع:
http://www.alriyadh.com/2006/05/11/article153532.html

ملكة في النفس تتجاوز كل مقياس للحواس؛ أما السامي الديناميكي فهو تلك القوة التي لا سلطان لنا عليها؛ مثلا الصخور التي تبرز وعرة مهددة في جو حافل بعواصف وغيوم تتجمع وتتقدم محفوفة بالبروق والرعود، والبراكين بكل قوّتها المدمرة، والأعاصير في المحيط الشاسع الغاضب، وشلالات النهر القوي...الخ هذه أشياء تقلص فينا قوّة المقاومة إلى حد ضئيل جدا مقارنة بقوتها؛ لكن لو كنا نحن في أمان ونحن نشاهدها، فإن منظرها يكون أكثر فتنة كلما كانت أبعث على الخوف؛ ونصف هذه الأشياء بكل سرور أنها سامية لأنها تسمو بقوّة النفس فوق المستوى العادي وتجعلنا نكتشف في أنفسنا قدرة على المقاومة من نوع آخر مختلف تماما، يزودنا بالشجاعة في مواجهة جبروت الطبيعة الظاهر.

أمّا الجمال فيقسمه إلى جمال حرّ وجمال بالتبعيّة؛ فالجمال الحرّ لا يفترض أي مفهوم لما يجب أن يكون عليه؛ بمعنى أنه لا توجد له محددات تحدد شكله إن كان مناسبا أم غير مناسب. أما الجمال التّابع فهو الذي يفترض مفهوما ويكون كماله وفقا لهذا المفهوم؛ فالأزهار تنتمي للنوع الأول وهي ذات جمال حر طبيعي لأن الحكم بجمالها لا يستند إلى مفهوم للكمال من أي نوع آخر؛ ويدرج كانط في هذا القسم الموسيقى الخالية من الكلام. أمّا جمال الإنسان فهو جمال تابع؛ لأن هناك مفهوما سابقا يجب أن يحدد ما ينبغي أن يكون عليه هذا الشيء.

ثم لماذا يختلف الناس في حكمهم على الجميل؟ يرى كانط سبب ذلك- بناء على ما سبق- يعود إلى أن بعضهم يحتكم إلى الجمال الحرّ؛ بينما يحتكم الآخرون إلى الجمال بالتبعية.

وفي رأي كانط ليس هناك علم جميل بل هناك فنون جميلة؛ والطّبيعة هي الّتي تحدّد –ليس فقط- قوانين الفنّ الجميل؛ وإنّما تحدّد –أيضا- شروط العبقرية؛ ويعرّفها على أنّها الموهبة الطبيعية التي تعطي القاعدة للفن؛ ولذا فالفنون الجميلة هي فنون العبقرية ولأن الفن لا يستطيع وضع قاعدة لنفسه فإن الطبيعة هي التي تضع هذه القواعد.[196]

كما يرى كانط أنّ عالم الفنّ الجميل وسط بن العالمين: الحسّي والعقلي؛ أي هو حلقة اتّصال بين العقل النّظري و العقل العملي؛ أو بين العلم والأخلاق؛ وإذ نجد موضوع العلم هو الحقيقة الخالصة وموضوع الأخلاق هو الفضيلة؛ فإنّ موضوع الفنّ هو الجمال والجلال؛ ولهذا فإنّ إدراك

196 – ينظر: "نقد ملكة الحكم":د. عبدالله المطيري– الموقع:
http://www.alriyadh.com/2006/05/11/article153532.html

الجمال في الأشياء يتمّ مستقلاّ لتصوّرنا لما هو "جميل" وكذلك فنحن لا حاجة بنا إلى برهان للتّدليل على جمال الأشياء.[197]

إنّ الجميل لا يطلق في سماء التصوّرات ممّا يجعله عرضة للفردية والذّاتية؛ كما أنّه بالمثل لا يتمّ تقييده من خلال المقاييس العقلية الّتي تستعمل المنطق والبرهان في بلوغه؛ وكأنّما أراد بذلك أن يجعل الجميل –بهذا التّعريف– علما وسطا بين الحسّ والعقل يقوم عليهما لكنّه لا ينتسب لأيّ منهما على سبيل الإطلاق؛ وبذلك فإنّه منح الجميل شيئا من الصّفات البرزخية الواقفة بين تخوم الحسّ والعقل؛ ومن ههنا وضع الأساس الجمالي الّذي هو انسجام الفهم والمخيّلة؛ فالذّوق –في نظريته الجديدة– ليس حكما في الشّعور وحسب؛ بل هو أيضا شعور بالحكم أي شمولية ضرورية عاطفية؛ وقد كان كانط ملزما بإثبات العلاقة بين معرفة غير متأتّية لا من العقل النّظري المحض ولا من العقل العملي المحض؛ بل من ملكة الحكم وبين الشّعور بالمسرّة أو الهمّ.

وانطلق كانط في "نقد الحكم" من مفهوم الغائية؛ هذا المفهوم الّذي يسوس عالم الحرية الفكرية والّذي يرتفع مع كانط إلى مستوى الانسجام الكلّي بين عالمي الطّبيعة والفكر؛ بين ملكتي التخيّل والفهم؛ بين التأثّرية والإرادة؛ تفرض الغائية توسّطا ثمينا ناجعا وأكيدا؛ وتعدّ هذه المبادئ الثّلاث الأساس الّذي بني عليه كتاب "نقد ملكة الحكم".[198]

إنّ كانط يرى أنّ المعرفة تتمثّل في قضايا أو أحكام فقط؛ وليست هناك معرفة خارج الأحكام؛ إذ ليست الأفكار –كما يدّعي العقليّون– ولا الإحساسات المتداعية –كما يدّعي التّجريبيّون– من المعرفة في شيء؛ وهو ما كان يعتقد به ليبنز؛ ولكنّ ليبنز حصر أحكام المعرفة الحقّة في الأحكام الذّاتية فقط؛ وهذا النّوع هو الّذي يسمّيه كانط "الحكم التّحليلي"(analytic-judjememt)؛ حيث المحمول يتضمّن في الموضوع ويستخرج منه بتحليله؛ وهو ما ساق كانط إلى تعديل نظريّة المعرفة فبدلا من أن يدور العقل حول الموضوعات والأشياء ليتعلّم منها كما قالت الفلسفات السّابقة؛ يجب القول بأنّ الأشياء أو الموضوعات هي الّتي تدور حول العقل بقوانينه وتخضع لأسلوبه في فهمها من خلال قوانينه؛ وتلك التمثّلات والفروض الّتي ينشئها العقل من عنده في حدسي المكان والزّمان؛ وحين نتقبّل هذا الانقلاب الكوبرنيكي تصبح المعرفة الحقّة هي الإجابة عن الأسئلة الّتي يحدّدها العقل سلفا ويجبر الموضوعات

197 – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"–د. محمد علي أبو ريان– الصّفحة: 39– 40

198 – ينظر: "علم الجمال"– دني هويسمان– تعريب:د. ظافر الحسن– الصّفحة: 57 إلى 61

والأشياء الإجابة عنها في إطار قوانينه القبلية...فهذه التّركيبات والإنشاءات الذّهنية الّتي يفرضها العقل على العالم كمعرفة؛ من الواضح الآن أنّها ما تسمّى بعالم الظّواهر؛ أي ما يظهر لفكرنا في إطار الزّمان والمكان.[199]

وقد كان كانط ملزما إزاء مذهبه الفكري النّقدي؛ أن يثبت قدرتنا —من خلال المفاهيم المسبقة– على تحديد العلاقة بين معرفة غير متأتّية لا من العقل المحض العملي ولا من العقل المحض النّظري؛ وإنّما من ملكة الحكم.[200]

وقد أقام تحليل الحكم الجمالي على مبادئ تعرف باسم قوانين التّفكير؛ وهي مقولات ذهنية تنحصر في أربعة وره هي: الكيف– الكمّ– العلاقة– الإضافة؛ وهي الشّروط أو القوانين الّتي يمكن أن نحكم بها على الأشياء بالجمال أو القبح؛ وهي شروط عقلية تنشقّ عن طبيعة النّفس الواعية.[201]

وتنعكس هذه العقلانية النّقدية على نظريّته الجمالية في نقده لما كان شائعا في المراحل السّابقة عليه؛ وثانيًا توفيقه في وضع مبادئ عقلية حتّى في الأمور الجمالية الأشدّ حساسية.

وأجد من الضّروري قبل أن نفصّل فيها؛ من أن نعيد الإلفات إلى أفكار "ديكارت" و "هوجارت" و"بيرك" و"هيوم" للتقرّب من جوهر المشكلة الاستطيقية؛ أو الذّوق بما هو معضلة استطيقية.

لقد سبقت الإشارة إلى أنّ ديكارت صاحب موقف عقلي نسبي في أمور الجمال؛ وتبرز أكثر ما تبرز في الجانب المتعلّق بالذّوق؛ ذلك أنّه يرى الحكم الجمالي يعتمد على أهواء الأفراد وذكرياتهم وتاريخهم الشّخصي وليست هناك قاعدة كليّة شاملة لأحكام الذّوق إذ أنّ الجميل لم يبلغ بعد مرحلة العقل؛ ومن ثمّ فإنّه يمتنع وجود مقياس محدّد للذّة و يصبح الحكم الجمالي خاضعا لحصيلة إعجاب المتذوّقين؛ ما ينفي صفة الموضوعيّة ويؤكّد نسبيّته المطلقة.[202]

وبالنّسبة إلى هوجارت (1697-1764) فقد ألّف كتابه عن تحليل الجمال مستهدفا "تحديد الأفكار المتضاربة عن الذّوق"؛ فإنّنا نجد أنّ الفنّ يدين للطّبيعة بالكثير في نماذجه وقيمه ومعاييره؛

---

199 – ينظر: "الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي" – د. كميل الحاج – الصّفحة: 461 إلى 466

200 – ينظر: "علم الجمال"– دني هويسمان– تعريب:د. ظافر الحسن– الصّفحة: 57

201 – ينظر: "الفنّ والبيئة والمجتمع"–د. محمد عزيز نظمي سالم–الصّفحة: 16 إلى 18

202 – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"–د. محمد علي أبو ريان– الصّفحة: 29– 30

ذلك أنّ الكشف عن القيم الجمالية وتكوين أحكامنا الجمالية لا يتحقّق عن طريق مقارنة الأعمال الفنيّة بعضها ببعض؛ و الاستناد إلى أقوال الفلاسفة وخطرات الفنّانين؛ بقدر ما ترجع إلى مقارنة هذه المنجزات الفنيّة بالطّبيعة ذاتها فالطّبيعة هي المعيار الّذي نقيس به الجمال وهي الأصل؛ وحين نقارن المنجزات الفنية فإنّنا نقارنها بالطّبيعة؛ وإذا كان الفنّان يستخرج نماذجه وقيمه الجمالية من الطّبيعة؛ فإنّ المتذوّق –هو الآخر– يستلهم مقاييسه ممّا تعرضه عليه وممّا هو سائر في فلكها؛ فليس علينا إلاّ أن نكشف عن العوامل المؤثّرة في التّقدير الجمالي الّتي تستحوذ عليها الطّبيعة؛ و تكون مصدر إحساسنا بالجمال ملخّصا إيّاها في: التنوّع– التّناسب– الاطّراد– البساطة– التّعقيد والضّخامة.[203]

ولعلّنا نلخّص اعتقاده بشأن الجمال في أنّ الذّوق والجمال هما من صنيع الطّبيعة كما ظلّ هوجارت يتمثّله.

أمّا "إدموند بيرك" فإنّ أساس التذوّق عنده هو الحسّ وهو واحد لدى الجميع؛ وإنّما يرجع اختلاف النّاس في أذواقهم إلى شدّة الحساسية المتأصّلة عند بعضهم؛ وإلى شدّة تركيز الانتباه على الموضوع عند البعض الآخر؛ وحقيقة الأمر أنّ الاختلاف بين النفوس في هذا المجال إنّما يرجع إلى عدم وجود معيار دقيق لقياس الذّوق وذلك يردّ إلى اختلاف الملكات العقلية الاستدلالية و الخيال لدى الأفراد؛ ومع ذلك فإنّ بيرك يرى أنّ الخلاف في الرّأي حول مسائل التذوّق أقلّ بكثير من خلافاتهم حول المشكلات الفكريّة والمنطقيّة البحتة؛ لأنّه لو أمكننا عزل التذوّق عن الملكات الأخرى الّتي تؤثّر في أحكامه؛ لوجدنا اتّفاقا عامّا بين النّاس حول مسائل التذوّق؛ ممّا يساعد على الكشف عن مبادئ محدّدة للذّوق الجمالي.[204]

وفي انتقالنا إلى البحث عن معيار الذّوق عند هيوم؛ فإنّنا نجده يؤكّد وجود تنوّعات عدّة للذّوق في العالم؛ مثلما توجد تنوّعات عدّة للآراء حتّى فيما بين النّاس الّذين عاشوا في المكان نفسه؛ وخضعوا للأنظمة الاجتماعية و السياسية والتّعليمية نفسها؛ وتوجد داخل كلّ مخلوق كما يقول هيوم جوانب قوّة وجوانب ضعف وهو يمرّ بحالات من القوّة وحالات من الضّعف؛ فجوانب قوّة الأعضاء والحواسّ فقط هي الّتي يمكن أن تمدّنا بمعيار حقيقي للذّوق والعاطفة.

---

203 – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"–د. محمد علي أبو ريان – الصّفحة: 32– 33

204 – ينظر: المرجع نفسه– الصّفحة: 36

ثمّ يربط هيوم بين طريقة اكتساب المهارة الّتي تمنحها الممارسة للعمليّة الخاصّة لتنفيذ أيّ عمل؛ فيرى أنّها هي أيضا ما يتمّ اكتسابه بالطّريقة نفسها بالنّسبة للعمليّة الخاصّة بإصدار الأحكام عليه؛ كما أنّ التّفضيلات الجمالية هي بمنزلة التّعبيرات عن ذوق المتلقّي أكثر من كونها إفادات عن الموضوع الفنّي؛ ويجد هيوم في هذا التنوّع الكبير في الأذواق ما يؤكّد وجهة نظره هذه.[205]

ولعلّنا نبدأ مع كانط من التصوّرات الّتي حصلت لدينا من المرحلة السّابقة عليه؛ وهي الرّبط بين مسائل الوجود والمعرفة بمسائل الجمال والحياة الجمالية؛ كما فعل ليبنز في ربطها بتطوّر التّمثيل أي أحوال الذرّات الرّوحية في إدراك الإنسان لها في نفسه أو في العالم كحساسية وكفكر؛ أو كواقع مادّي؛ واختلاف هذه الذرّات في الدّرجة والوضوح أو الغموض؛ ففي حين الحساسية أو وجدان الحياة الانفعالية والعاطفية غامضة هي جزء أسفل من الحياة النّفسية؛ نجد أنّ العقل الجزء الأعلى هو واضح وظواهره واضحة متميّزة؛ ويعكس الكمال وهي الظّاهرة الأساسية وجوديّا وماهويّا لأنّها الأساس الرّوحي؛ ومن ثمّ فإنّ الأحكام الذّوقية تنتج عن اللّذة أو صدى المعرفة الظّاهرة الثّانوية؛ وهي الصّدى العاطفي بما هي من فردية وشخصية وناقصة وتعبّر عن أحوال مدركاتنا وأحكامنا الذّوقية.[206]

2/4- نظريّة كانط في الذّوق:

إذا كان بومجارتن -الّذي كانت لنا معه وقفة في مدخلنا الجمالي- اعتبر علم الحساسية الأخت الصّغرى للمنطق؛ فإنّ كانط قد فصل فصلا تامّا بين مجالي الحساسية والعقل؛ فمجال الإستطيقا ليس هو مجال المعرفة؛ وإنّما مجاله الوجدان؛ فهي وسط بين ملكتي العقل والإرادة؛ واعتبر مسائل اللذّة والمتعة والمنفعة هي من معطيات التّجريب الّتي تتكشّف عن الحرية و الذّاتية؛ وأنّ جمالية الجميل رغم أنّها شيء من وجداننا وذوقنا وإحساسنا باللذّة والألم؛ إلاّ أنّها تدلّ على غائية جمالية متميّزة عن الغائية الموضوعية.[207]

إنّ كانط يعتبر الجميل شعور جمالي له مستند واقعي في الخارج ويتحقّق في الانسجام بين العقل والمخيّلة؛ ونتبيّنه في الحكم الجمالي الّذي هو ثمرة الوجدان والذّوق؛ والعبقرية إنّما هي في المزج الفريد بين الخيال والواقع وعمل المخيّلة في حريّة؛ من حيث أنّ الانسجام ذاتي وله استقلاله

---

[205] - ينظر: "مفاهيم فكرية- علم الجمال" -ج1- التعريف والاتجاهات والتصنيف-د. عصام البغدادي- الموقع: http://www.rezgar.com/m.asp?i=25

[206] - ينظر: "جماليات كانت وهيغل"-د. عدنان بن ذريل- مجلة المعرفة – العدد: 193- 194 - الصّفحة: 163

[207] - ينظر: المرجع نفسه- الصّفحة: 164- 165

عن مضمونه التّجريبي وأيضا عن الإمكان الفردي؛ فإنّ الشّعور بالكمال يوجد وجودا أوّليّا؛ ويكون مقوّما ضروريا للأحكام الجمالية؛ هذا الشعور الجمالي هو وحده الّذي يكسب الغائية مسحة غير هادفة.

وبشأن الحكم الجمالي فهو –عند كانط- عمل فكري؛ ولكنّه أيضا حالة للرّوح يوجدها الانسجام بين الملكات الإنسانية؛ إنّه لذّة حضور العاطفة أي الحضور الوجداني وله مبادئه في الفهم والحساسية والمخيّلة؛ ولكن بما أنّه نشاط حرّ لملكات الإنسان؛ فهو معرفة وتدخله عناصر متنوّعة.

وإذا كان الحكم الجمالي مستندا إلى الذّوق الّذي يخلو من الأدلّة والمفاهيم؛ فإنّنا نقف على التّناقض التّالي: كيف يمكن أن يكون الحكم الجمالي ذاتيّا وهو في الوقت نفسه يتّسم بالكلية؟

ويبرّر كانط ذلك باعتقاده أنّ الأحكام الجمالية ليست كلية منطقية تستند إلى مفاهيم عقلية؛ وإنّما هي كلية حكم جزئي؛ يدرك أنّه صادق بالنسبة إلى الجميع؛[208] ذلك أنّ الحكم الجمالي ليس حكما مطلقيّا ناتجا عن تعميم؛ وإنّما هو حكم خاصّ؛ فقولي: "هذه الزّنبقة جميلة" حكم يختلف عن قولي: "كلّ الزّنبق جميل".[209]

إنّ ضرورة الحكم الجمالي ليست ضرورة عقلية؛ وإنّما هي ضرورة إجماع النّاس على اعتبار الجميل جميلا؛ ووحدة العقول هي الضّامن الحقيقي للأحكام الجمالية وقبول الآخرين لها؛ ولو لم يكن الذّوق حسّا مشتركا وعامّا بين النّاس؛ لما أمكن أن يكون للحكم الجمالي قيمة؛ الأمر الّذي يدلّ على إمكان أن يكون للجمال قواعد ومفاهيم.

وإذن يمكن تعريف الذّوق؛ بأنّه ملكة الحكم على ما من شأنه أن يجعل شعورنا الخالص قابلا للمشاركة من جانب الآخرين بصورة كلية عامّة؛ دونما تدخّل أيّ مفهوم من المفاهيم العقلية.[210]

لقد أراد كانط أن يربط من خلال ملكة الحكم بين العقل والفهم؛ فتفطّن إلى كون الغائية هي حلقة الاتّصال بين السببية والحرية؛ وأنّ الحكم همزة وصل بين الطّبيعة والحرية؛ فنحن في تفسير الجمال نضطرّ إلى التخلّي عن مبدأ السببية واصطناع مبدأ الغائية؛ الّذي هو مبدأ تنظيمي أي كون الشّيء منظّما على الشّكل الّذي يتوافق معه الفكر؛ لكنّما هي غائية دون غاية؛ ما دامت

---

208 – ينظر: "جماليات كانت وهيغل"-د. عدنان بن ذريل- مجلة المعرفة – العدد: 193- 194- الصّفحة: 165- 166

209 – ينظر: "مقدّمة في علم الفنّ والجمال"-د. كامل محمد محمد عويضة- الصّفحة: 131

210 – ينظر: "جماليات كانت وهيغل"-د. عدنان بن ذريل- مجلة المعرفة – العدد السّابق- الصّفحة: 166

ترتكز إلى الوجدان؛ كما يرى أنّ قوانين الفنّ هي قوانين الجمال الطّبيعي؛ فالطّبيعة لا تكون جميلة إلاّ إذا استطعنا أن نكشف فيها ضربا من الغائية.[211]

وفي نظرية كانط يستحيل أن يكون هناك قيام علم للجمال؛ بل هناك فقط نقد للجمال؛ ولو أمكن ذلك لكان في وسعنا أن نحدّد بطريقة علميّة ما إذا كان من الواجب اعتبار هذا الشّيء أو ذاك جميلا أو قبيحا؛ وذلك مستحيل لأنّنا إذا اعتبرنا الجمال ظاهرة آلية تخضع إلى السّببية أو الحكم الجمالي حكما علميّا؛ استحال علينا تبيّن حرّيتنا في الجمال كما استحال علينا أن نقول في الحكم الجمالي أنّه حكم ذوقي ذو استقلالية وحرية.[212]

لقد درس كانط في كتابه "نقد ملكة الحكم" مسائل الجمال؛ وقد كان هدف كانط في هذا الكتاب إكمال مشروعه الفلسفي في قوله: «أنا مشغول بنقد الذوق، وإني أكتشف في مجاله نوعا من المبادئ القبلية مختلفا عن المبادئ القبلية السابق لي بيانها ذلك أن مبادئ الروح ثلاثة: ملكة المعرفة، والشعور باللذة والألم، وملكة الرغبة (الإرادة)؛ وقد وجدت مبادئ قبلية بالنسبة للملكة الأولى وذلك في نقد العقل المحض (النظري)؛ وبالنسبة إلى الملكة الثالثة في نقد العقل العملي؛ ولذا رحت أبحث أيضا عن مبادئ قبلية بالنسبة إلى الملكة الثانية»؛

أمّا حكم الذوق (الحكم بكون شيء ما جميل) له خاصيتان: الأولى أنه مستقلٌ ولا يأتي بالاتّباع والتقليد لأنه لا يتعين بمفاهيم أو تعليمات بل هو شعور ذاتي بحت. الثانية أن هذا الحكم ليس قابلا للتعيين بأسباب برهانية إطلاقا. لا يمكن الإقناع به لأنه غير مستند إلى براهين أصلا فهو ليس بحثا عقليا أو متعلقا بالفهم.

إنّ الفن بوصفه مهارة إنسانية يتميز عن العلم بأننا لسنا على معرفة بكيفية القيام به .كما يتميز عن الصناعة بكونه حرّا (بدون أجر) كما أنه لعب. ويرفض كانط وجود «علم للجمال » لأن هذا يعني أن يقرر المرء الأمور علميا، أي بناء على أسباب برهانية: هل الشيء جميل أو غير جميل، لكن الحكم على الجمال لا يمكن أن يكون حكم ذوق إذا انتسب إلى العلم. يقرر كانط – في القسم الأول– أنّ حكم الذوق هو حكم جمالي والذوق هنا هو ملكة إصدار حكم بأن شيئا ما جميل؛ ولكن هل الحكم بالجمال هو حكم معرفي؟ لا فنحن لكي نميّز الجميل فإننا نعيد تمثله إلى مخيلة الذات وشعورها باللذة والألم؛ وليس إلى الذهن من أجل المعرفة؛ ومن ثمّ فإنّ حكم الذوق

---

211 – ينظر: جماليات كانت وهيغل– عدنان بن ذريل– مجلة المعرفة – العدد: 193– 194– الصّفحة: 168– 169

212 – ينظر: المرجع نفسه– الصّفحة: 169

ليس حكما معرفيا ولا منطقيا بل هو حكم جمالي وذاتي؛ وهذا الحكم هو موضوع الرضا الخالي من كل مصلحة.[213]

وفي تحليله الحكم على الشّيء الجميل حدّد الأشكال الأربعة التّالية:

* الكيف: (qualité)

يخصّ حكم الذّوق من حيث النّوعية؛ إذ أنّ المتعة الجمالية الّتي يحدّدها الحكم؛ هي متعة بلا غرض أي ارتياح مترّه عن غرض التملّك والتّحقيق؛[214] فالمتعة الجمالية لا تهتمّ بحقيقة موضوعها؛ بخلاف اللّذة الحسية الّتي تتطلّب التملّك وعلى خلاف الرّضا الخلقي الّذي يستدعي تحقّق موضوعه؛ فالرسّام يعجب بفاكهة أو بصورها؛ لكنّه لا يشتهي أكلها أو بيعها بوصفه فنّانا.[215]

واعتمادا على هذه البرهة الأولى؛ يستخلص أنّ الذّوق هو الملكة الّتي بها نتخذ رأيا في شيء أو نمط تمثّلي؛ واعتماد على الغبطة أو الكدر وبطريقة خالية من الغرض؛ والجمال إنّما هو موضوع هذه الغبطة.[216]

* الكمّ: (quantité)

إنّه خاصية مترتّبة عن البرهة الأولى؛ وتتمثّل في "الكلية" حيث يظهر الجميل في تلك اللّحظة على أنّه ما يرضي الجميع بصورة عامّة؛ دون أن يكون مقيّدا بمفهوم أو تصوّر؛ ومن غير حاجة إلى أفكار عامّة مجرّدة.

* العلاقة: (relation)

تعني علاقة الوسيلة بالغاية؛ فالجمال هو الصّورة الغائية لموضوعه من حيث أنّه مُدْرَك في ذلك الموضوع؛ دون تصوّر غاية أخرى من الغايات؛[217] بل بسبب النّشاط المنبعث من اللّعب الحرّ لملكاتنا العقلية في حضور الموضوع.

وبهذه اللّحظة أغلق كانط الباب أمام كثير من ألوان الجمال؛ مثل جمال الإنسان والحيوان والنّحت والعمارة ولم يبق إلاّ على الموضوعات الّتي لا تتّصل بأيّ نوع من أنواع الفائدة نظير

---

213 – ينظر: "جماليات كانت وهيغل"–د. عدنان بن ذريل– مجلة المعرفة – العدد: 193– 194– الصّفحة: 169

214 – ينظر: "علم الجمال (قضايا تاريخية ومعاصرة)"–د. وفاء محمد إبراهيم– الصّفحة: 59

215 – ينظر: "النّقد الأدبي الحديث"–د. غنيمي هلال– الصّفحة: 300

216 – ينظر: "علم الجمال"– دني هويسمان– تعريب:د. ظافر الحسن– الصّفحة: 59

217 – ينظر: "النّقد الأدبي الحديث"–د. غنيمي هلال– الصّفحة السّابقة.

الأزهار وبعض الطيور وبعض أصداف البحر واللّوحات؛ حيث يؤكّد أنّ الحكم الجمالي معنيّ بالشّكل أي الصّورة فحسب.[218]

* الجهة: (modalité)

الجميل في هذه اللّحظة يشبه الأمر الأخلاقي؛ ملزم وهو قبلي وضروري؛ ولكنّها ليست ضرورة عقلية؛ وإنّما تفترض حسّا مشتركا وعامّا بين النّاس وذلك الحسّ لا يبتعد عن كونه الأثر الّذي يتركه اللّعب الحرّ لقوانا الفكرية.[219]

إنّ الجميل في فلسفة كانط موضوعه متعة لا غاية لها ولا علاقة لها بالمنفعة الحسية (اللّذيذ)؛ ولا بالمصلحة الخلقية (الخير)؛ وتلك المتعة أساس حكم ذاتي ابتداء لكنّه عالميّا نتيجة؛ فهذه المتعة لا تستجيب إلى حاجة من حاجاتنا؛ كما أنّ هذه العالمية في الحكم الجمالي لا تستند إلى قاعدة؛ لذا كان الحكم الجمالي عالميّا على الرّغم من كونه غير موضوعي؛ لأنّ مصدره علاقة الأشياء بحواسّنا فالفنّ مسلاة حرّة يمارس فيها الخيال مهنته دون قيد؛ في نشاط يشبه اللّعب دون غاية لأنّ غايته في نفسه.[220]

وليس غاية الجمال هو مجرّد الدّلالة على الكمال الحسّي من الحقائق وبدون هذا لا يمكن لموضوع الجمال أن يصل إلى درجة يصير فيها عالميّا.[221]

وقد بيّن كانط وظيفة الفنّ التوافقية في الانسجام بين العقل والطّبيعة؛ كما يسعى إلى تجاوز التّعارض الموجود بين الكليّة المجرّدة وبين الخاصّ؛ بين الفكر والواقع.

وعند كانط يلعب جمال الطّبيعة دورا رئيسيّا؛ إذ أنّ وفرة الطّبيعة الاستوائية وجمال الزّهور البرّية وزقزقة العصافير؛ قد منحت العقل فرصة الشّعور بتجانس الخيال والفاهمة بواسطة تأمّل الطّبيعة تأمّلا لم يشكّل معرفة عن طريق الأفهومات.[222]

إنّ ما يفضي إليه كتاب "نقد ملكة الفهم" هو أنّ الذّوق الذّاتي الجمالي والفردي؛ خالصان من أيّ علم ومن أيّ قاعدة مجرّدة.

---

218 – ينظر: "علم الجمال (قضايا تاريخية ومعاصرة)"–د. وفاء محمد إبراهيم– الصّفحة: 60

219 – ينظر: المرجع نفسه– الصّفحة: 61

220 – ينظر: "النّقد الأدبي الحديث"–د. غنيمي هلال– الصّفحة: 301– 302

221 – ينظر: المرجع نفسه– الصّفحة: 303

222 – ينظر: "فلسفة الفنّ "– جان لاكوست– تعريب:د. ريم الأمين– الصّفحة: 52

إنّنا نجد كانط يصنع الذّوق المترفّع والمتحرّر من الرّغبة والحاجة؛ وبعيدا عن محاكاة الطّبيعة يجعل العمل الفنّي من عالم ما يزال مجهولا إلى عالم قابل للمشاهدة.[223]

[223] – ينظر: "فلسفة الفنّ" – جان لاكوست– تعريب:د. ريم الأمين– الصّفحة: 42– 43

المبحث الثاني : الذّوقانية الاتّصالية و الانفصالية:

نقصد بهما النّزعتين اللّتين مسّتا كثيرا من الحركات الأدبية والتشكيلية؛ وغمرت شطرا من فلاسفة الجمال وعظيم المبدعين والعباقرة... أو من هم دون هؤلاء – وسيلة وأداء- لكنهم كانوا؛ بشكل أو بآخر؛ يعكسون نزوعهم المطابِق للواقع تارة؛ والمفارِق تارة أخرى؛ في ركوبهم تجربة الانفصال سواء بالانقطاع الهادئ عن الواقع العيني المجسّد؛ أو بالاحتجاج عليه وإضرام مظاهر العداء والرفض والكراهية له؛ فنيا وحضوريا.

غير أني لا أحبّذ أن أفد إلى الذّوقانية الانفصالية دونما بسط لما يقابلها من النّزعة الاتصالية الّتي تنطلق من الواقع لتعود إليه؛ وتتمحّل به في جميع تصاميمه ومقاساته؛ أو هي الّتي تشيع عليه ألوانها وأزياءها وأطيافها... فنيا و حياتيا.

و لعلّي أجد في هذا الالتزام المنهجي، ما يحقق شيئا من توازن العرض وعدالة الرؤية، بل إنّ بعض ما في الانفصالية لا يمكن فهمه إلاّ بالرجوع إلى ما يناوش نزعتها ويداهن حجتها...

و لا أجد حرجا – بعد هذه الإبانة – في أن أستفتح أولى النّزعتين:

أوّلا – النّزعة الاتّصالية :

تنطلق من فهم خاصّ لطبيعة العمل الفني باعتباره أداء فنيا وتنفيذا جماليا؛ وليس إلهاما أو وحيا إلهيا؛ أو حدسا أو تأملا؛ ولا انطلاقا لاشعوريا خالصا، كما بحّ به أصحاب النظرية اللاّشعورية. والعملية الإبداعية – بالمثل – ليست "تذكّرا" أفلاطونيا يكشف من ورائها حقيقة كانت موجودة من قبل؛ حقيقة مستقلة قائمة بذاتها بغضّ النظر عن الكشف ذاته.[224]

فالفنان إذ يقدم عملا فنيا؛ فإنه لا يحقق نموذجا سابقا، أو فكرة قبلية قائمة بل إنّه ينتقل من التخطيط إلى العمل؛ عبر مجموعة من المحاولات الّتي تقترن بالكثير من "الرتوش" والتعديلات والمراجعات؛ قبل استصدار قرار الموافقة النهائية في إشهاره على الناس؛ ومعنى ذلك أن الفنان وهو يخضع عمله للّمسات الأخيرة؛ فإنه لا يتعامل مع "أفكار" بل يتعامل مع مدركات حسية.[225]

---

[224]- ينظر: "مشكلة الفن" – د. زكريّا ابراهيم- الصفحة: 173

[225] – ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 172

وتستمد النظرية الاتصالية أصولها من رؤية أرسطو للفن؛ وهي رؤية مكمِّلة ومتمِّمة لمفهوم الفاعلية الفنية وفق نظرية المحاكاة؛ فالفنان إذ يستقي وحيه من الواقع؛ فإنّ واقعيته ليست تصويرية ساذجة وإنما احترافية ترمي إلى تعديل الواقع؛ فتطوّره أو تحسّنه أو تزيد عليه؛ مما يجعل الفن قريبا من الواقع ومن الحياة.[226]

ومن النظريات الّتي تقرّب بين الفن والواقع نجد النظرية الهيغلية؛ ذلك أنّ الأعمال الفنية عند هيغل (1770-1831) تزوّدنا بالوثائق لأنها آثار "تاريخية"؛ والأدب في حقيقته — كما سبق وأن ألفتنا إليه- جوهر التّاريخ بأكمله وخلاصته وموجزه.[227]

وكما في النقد الهيغلي؛ نجد في نقد تين (Hippolyte-Taine1828-1893) العظمةَ الاجتماعية تتساوى مع العظمة الفنية؛ فالفنان ينقل الحقيقة كما ينقل بالضرورة حقائق اجتماعية.

وإذا كان هيغل قد ربط بين الفن وروح التّاريخ؛ فإنّ تين يربط بين الفنّ و روح العصر؛ فالتناغم بين العبقرية والعصر أمر مسلم به.[228] وإذا كان الفن والمجتمع تعقدهما علاقة متبادلة؛ فلأنّ الفنّ - من وجهة نظر علم اجتماع الفنّ- مولود في رحم المجتمع؛ ويقوم الأخير بتغذيته إحداثيا؛ ويقوم الأول (الفن) بتجسيده جماليا ورونقيّا؛ وهذا يعني تكافلهما وظيفيا؛ وليس تصارعهما أو اختلافهما أو تقاطعهما.[229]

وتستلهم الاستطيقا الاجتماعية من النظرية الاتصالية في فهم طبيعة الفن؛ فالوعي الجمالي ليس مغلقا؛ والعمل الفني ليس رؤية روحية؛ بل إنّ هناك ضرب من الاستمرار والاتصال بين عقل الفنان وعقول الناس المحيطين به؛ أمّا الانفصال النفسي فما هو إلاّ أسلوب ثانوي مفتعل وهو يستولي على السطح أكثر ممّا يشيع في الأعماق؛ وفي الشعور أكثر منه في اللاّشعور؛ ومن ثمّ فإنّ هذا الانفصال هو أوّلا وقبل كلّ شيء؛ رفض إرادي من جانب النفس لإدراك الاتصال.[230]

---

226 - ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"-د. محمد علي أبو ريان- الصفحة: 180

227 - ينظر: نظرية الأدب- رينيه ويلك و أوستن وارين- تعريب:د. محي الدّين صبحي- الصفحة: 121

228 - ينظر: المرجع نفسه نفسه- الصفحة نفسها.

229 - ينظر: "علم اجتماع الفن"-د. معن خليل العمر-دار الشروق للتوزيع والنشر-عمان/الأردن-ط1-2000- الصفحة: 98

230 - ينظر: "مشكلة الفن" — د. زكريّا ابراهيم- الصفحة: 112-113

ولعلّ أوسع مفهوم للنّظرية الاتصالية؛ اشتمال معناها على أرضيات ثلاث هـــي: الواقع الحيّ؛ المجتمع والحياة.

ويركّز تولستوي (Tolstoi1828-1910) على معرفة الدور الذي يلعبه الفن في حياة الإنسان والإنسانية بصفة عامّة؛ فإذا أردنا أن نعرّف الفنّ في مفهومه الصحيح؛ فعلينا أن ننظر إليه — كما يوجهنا إليه تولستوي — بوصفه مظهر من مظاهر الحياة البشرية.[231]

ومن هذا التصوّر أخرج تولستوي إلى الناس مبدأه الفني الذي أطلق عليه مصطلح "العدوى" (contagion)؛ فمحكّ صدق العمل الفني ونجاحه هو مدى انتشاره عن طريق العدوى؛ لأنه كلما كانت العدوى أقوى كان الفن أصدق؛ فإذا ما وجدنا أنفسنا بازاء عمل لا نشعر بأننا متحدون مع صاحبه ومع غيره من الناس الذي يوجّه إليهم هذا العمل؛ كان معنى ذلك أنّنا لسنا بازاء عمل فني؛ أمّا إذا شعرنا بتلك الوشيجة؛ كان معنى ذلك أننا بازاء عمل فني يصدق عليه لفظ "الفن" بحقّ.

ومن ههنا فإنّ التجربة — كما يصفها تولستوي — تدلّنا على أنّ الفن ليس تعبيرا عن انفعالات الفنان بقدر ما هو براعة خاصّة في إثارة مثل هذه الانفعالات لدى الآخرين.[232]

وعلى أساس مبدأ العدوى نتحقّق من أنّ الفن هو إحدى وسائل الاتصال بين الناس؛ لأنه لو سُلِبْنَا القدرة على التّعاطف مع الآخرين من خلال الفنّ؛ لبقينا متوحّشين منعزلين؛ يحيا كل منّا حياة بمنأى عن الباقين؛ ويقرن تولستوي دور الفنّ بما يمكن أن يؤدّيه اللّفظ في حياتنا الاجتماعية؛ فكما أنّ اللّفظ هو أداة اتّصال فكري هام بين البشر، فإنّ الفنّ هو أداة اتّصال عاطفي بين الناس أجمعين.[233]

وإذا كان فكتور باش قد استبق إلى طرح مفهوم المشاركة الوجدانية؛ فإنّ غيره من الّذين عابوا على فلسفته نزعتها الانعزالية؛ عارضوا مفهوم المشاركة الوجدانية بمفهوم المشاركة الاجتماعية؛ الذي من شأنه أن يفضي إلى التّرابط الاجتماعي المبني على وحدة الفكر

---

231 – ينظر: "مشكلة الفن" – د. زكريّا ابراهيم – الصفحة: 15-16

232 – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 17-18

233 – ينظر: المرجع – الصفحة: 16

والمشاعر؛ ومن شأن العمل الفني أن يضرب موعدا بين الفنان والمتذوق؛ وفي ذلك اللّقاء ما يحدث نوعا من التبادل الوجداني والفكري بالقدر الذي يعزّز عُرَى المجتمع.[234]

والمشاركة الوجدانية الاجتماعية هي ما بشّر به "جيو" (Guyau-1854-1888)؛ لذا فهي نظرية لا تنفصل عن الاستطيقا الاجتماعية؛ والطّريف في نظريته إشارته إلى أنّ الفن هو الأصل الذي صدر عنه المجتمع؛ والغاية الّتي تهدف إليها؛ والأطرف من ذلك أن يعتبر الفن في ذاته مجتمعا مثاليا؛ تبلغ فيه الحياة أعلى درجة من درجات شدّها وانتشارها؛ فالفنّ أسمى صورة من صور الرّوح الاجتماعية وأرفع درجة من درجات التعاطف الوجداني.[235]

ولا يبتعد مفهوم المشاركة الوجدانية الاجتماعية عما قدّمه تولستوي في مبدأ العدوى؛ ذلك أنّ جيو أراد أن يقيم العلاقة الوثيقة بين العمل الفني والبيئة الاجتماعية على دعائم مذهبه الحيوي؛ فالفنّ ينبع من صميم الحياة نفسها؛ بل إنّ الحياة الوفيرة المليئة هي منذ البداية حياة جمالية؛ فالفن في نظرية جيو اجتماعي النّشأة: لأنّ الانفعال الجمالي — الذي هو في صميمه انفعال اجتماعي — هو بمثابة توسيع الحياة الفردية في سعيها نحو الامتزاج بالحياة الشّاملة الكلية والتقائها بالحياة الاجتماعية نفسها؛ وهو اجتماعي في غايته: لأنّ من شأن الفن — مثله في ذلك مثل الأخلاق — أن ينتزع الفرد من صميم ذاته ويوحّد بينه وبين غيره من الأفراد؛ وهو — ثالثا — اجتماعي في ماهيته: لأنه أداة تَوافُق ووسيلة تتحقق عن طريقها المشاركة الوجدانية الاجتماعية أو التعاطف الاجتماعي بين الأفراد؛ ما دام هذا التعاطف هو الذي يكون جوهر النشاط الجمالي؛ ومن ههنا فإنّ الفن يتعدّى مجرّد كونه تشكيل بشري؛ ويصبح منطويا على ظاهرة تشكيل اجتماعي.[236]

والفنّ عند إميل دوركايم (Durkheim-1858-1917) ظاهرة اجتماعية؛ وهو إنتاج نسبي يخضع لظروف الزمان والمكان؛ وهو عمل له أصول خاصّة به وله مدارسه ولا يُبْنَى على مخاطر العبقرية الفردية.

---

[234] – ينظر: "التذوق الفني وشعور الفنّان والمستمتع"–د. حمدي خميس– الصفحة 53

[235] – ينظر: "مشكلة الفن"–د. زكريّا ابراهيم– الصفحة: 127

[236] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة:126-127

وتتحدّد اجتماعية الفنّ – كذلك – من حيث كونه يتطلّب جمهورا يعجب به ويقدّره؛ لأنّ الفنان – في نظر دوركايم – لا يعبّر عن "الأنا" بل يعبّر عن "النّحن"؛ أي المجتمع بأسره ويتمّ ذلك عن طريق الاختمار اللاّشعوري؛ وهو يشبه الحمْل الفنيّ نتيجة الإخصاب الذي تمّ عن طريق المجتمع.[237]

ولا يقلّل إرنست فيشر من أهمية الأدوار الاجتماعية الّتي يتطوّر الإنسان بداخلها كفرد؛ وذلك أنّه يطمح إلى أن يكون أكثر من مجرّد كيانه الفردي؛ وإذا كان الإنسان يريد أن يخرج من جزئية حياته الفردية إلى الكلية؛ فلأنه يريد أن يصبح أكثر اكتمالا وذلك حين يبحث عن شيء أكثر من مجرّد "أنا"؛ شيء خارجي لكنه جوهري بالنسبة إليه؛ وما يصنع كليّته وكماله هو ذلك الرّبط – المحقّق عن طريق الفن- بين "الأنا" الضيّقة والكيان المشترك للناس؛ وبذلك يجعل فرديته اجتماعية.

وإذا كان فيشر يقابل بين الأنا والنّحن؛ فلأنّ الجماعة أسبق من الفرد أو أنّ "النّحن" أسبق من "الأنا"؛ وأنّا الإنسان لا تزيد عن كونها هبة يمنحها له الآخرون؛ فالذّات لا تتحقّق إلاّ إذا اعترفت بوجود "نحن" تتحقق فيه.[238]

ومن ههنا فإنّ الفن لا يحقّق بين الأفراد مجرد اتّصال عابر أو مشاركة سطحية؛ بل نظر إليه- في إطار الاستطيقا الاجتماعية- على أنّه يخلق منهم تلك "النّحن" الّتي ترقى بهم إلى مستوى الجماعة أو مستوى "الإنسان الكلي"؛ ويصبح تأمّل الموضوع الجمالي في صميمه فعلا اجتماعيّا؛ لأنّ من شأن الموضوع الجمالي سواء كموضوع للتذوق أو كنشاط فنيّ عام؛ أن يقوم بدور العامل المشترك بين الضّمائر الاجتماعية الّتي تحسّ بما بينها من توافق؛ فتألّف من تناغمها الوجداني ضربا من التّماسك الاجتماعي.[239]

وفي موقف ديوي ن محاولة كبرى للاقتراب من الواقع؛ فهو يربط الفن بالتّجربة الإنسانية والخبرة الحياتية؛ فالعنصر الجمالي ليس دخيلا على التجربة الإنسانية؛ وليس أثرا من

---

[237] – ينظر: "علم اجتماع الفن"-د. معن خليل العمر- الصفحة:216

[238] – ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 217-218.

[239] – ينظر: "مشكلة الفن"-د. زكريّا ابراهيم- الصفحة: 238-239

آثار التّرف أو الكسل أو اللهو أو الحدس الصوفي أو التسامي الأخلاقي؛ إنّه نوع من الترقّي للسّمات العادية الّتي تميّز الخبرات المكتملة السوية.[240]

ولا يقرن ديوي بين الفن والحياة وحسب؛ وإنما يوسّع من شبكة الفن العلائقية فيربط بين الفن والحياة عامة؛ فليس في الوسع أن نفصل الفن عن الحياة الحضارية لأيّ مجتمع؛ ما دامت الحضارة بمعناها الواسع هي مصدر شتّ أنواع الفنون.[241]

ولعلّنا ننتهي عند النظرية الاتصالية؛ سواء من خلال النظرية الأرسطية (الطبيعة والواقع الحي) أو الاستطيقا الاجتماعية أو في صلة الفن بالحياة؛ إلى القبض عليها من خلال تَجَسُّدِهَا أدبيّا و فنيّا وتشكيليا عبر مختلف المذاهب والحركات المعبّرة عنها.

وإذا أردنا أن نبحث فنيّا عمّا في الكلاسيكية من نزعة اتصالية؛ تبيّن لنا أنّ كلاسيكية القرن السّابع عشر كانت تحمل في تشكيلها الطّبقي نظرة محدودة إلى الشعب؛ باعتباره "سوادا" يمكن الاستفادة منه وتوجيهه من قبل الملوك والمنفذين؛ مما جعل أنظار كثير من الأدباء تتّجه إلى تصوير بعض زوايا الحياة؛ انتقوا لها موضوعات محدّدة كالمواضيع البطولية والتراجيدية؛ واختاروا لها الأبطال المناسبين من الأوساط العليا محدّدين قوانينها المكانية والزمانية واللغوية الصارمة.[242]

وعلى الرّغم من أنّ الكلاسيكية كانت تنظر إلى المجتمع نظرة استعلائية وأقامت مسافة بين الفن والواقع؛ إلاّ أنّها كانت تثبّت بصلابة واقعها الملموس الذي تموضعت فيه؛ ورأت فيه الواقع "الرفيع" في ظلّ رجال البلاط والنبلاء والفئات العليا من المجتمع الارستقراطي...[243] ومثّلت تلك الرّقعة كلّ واقعها وأشغلت عليه كامل اتصالها وجوديا وأدبيا.

غير أنّ الملاحظة الّتي لا يجب أن نفلتها؛ أنّ ابتعاد النخبة الكلاسيكية عن المجتمع؛ تختلف في طبيعتها ووسائلها عن ابتعاد الرومانسيين عن مجتمعهم؛ وهو ما سيظهر بوضوح عند تناولنا انفصالية الرومانسيين.

---

[240] – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"–د. محمد علي أبو ريان– الصفحة: 180

[241]– ينظر: "مشكلة الفن"–د. زكريّا ابراهيم– الصفحة: 198-199

[242] – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"–د. عماد حاتم– الصفحة: 164

[243]– ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 163-176-177

وأما الواقعية فقد حاولت إنزال البطل من أبراجه المثالية العليا الّتي وضعه فيها الرومانسيون؛ وعملوا على إعادة تأهيله مع المجتمع ووضعه فوق الأرض الّتي يعيش فيها؛ ولهذا تفرض الواقعية على الكاتب النّزول إلى الحياة وتصويرها في جميع أبعادها؛ وفي الوقت نفسه حاول بعض الواقعيّين أن يكونوا حياديّين باردين إزاء العالم الذي يصوّرونه؛ دون أن ينفصلوا عنه.[244]

وإذا كانت الواقعية الاشتراكية بمثابة الثورة على مظاهر المجتمع السّلبية؛ فإنها كانت من منطلق واحد تعرِّض بالواقع الاجتماعي وتشهِّر بما كان يرفل فيه من آفات ومفاسد واستغلال الإنسان؛ ولهذا فقد اتّسم أدبهم بالدّعوة إلى النّضال والترويج للأفكار الثورية والحرية والعدالة الاجتماعية.[245]

ويعدّ مكسيم غوركي أول من عكس انتشار الأفكار الماركسية في أوروبا؛ وفي روايته "الأمّ" يصوّر تشكيل الأحزاب السياسية المنظّمة على أساس من تلك الأفكار؛ حتّى إذا كانت بداية القرن التالي؛ كانت روسيا بؤرة لكافّة ألوان التّناقض الرأسمالي.

وقدّمت روايته "الأمّ" التطوّر الثّوري ورؤية الكاتب للمستقبل المشرق الذي سيكون وقفا على الثوّار، لا على الطبقة المسيطرة، وانتبه الكاتب فيها إلى الدور الحاسم الذي يضعه الجماهير في تقرير مسيرة التاريخ، فالصّراع يشمل طبقتين لا بدّ وأن تزيل إحداهما الأخرى، وقد جعل القارئ يشعر بالمسيرة الحتمية للأحداث الّتي تنتهي بانتصار المظلومين.[246]

والطبيعية ترى أنّ ما من مؤلّف يمكن اعتباره ثقة؛ إلاّ في أثناء تلك اللّحظات الّتي يضع فيها أذنه قرب شفاه "الطبيعة" ويمسك بأدق دقائق لهجتها، وتبرز نزعتها الاتصالية من خلال قولهم بأنّ الكاتب عليه أن يحاول نقل تعابير الحياة اليومية وجرياتها؛ وينتقد الطبيعيون بشدّة النّزْعات المثالية الّتي تسحب نفسها وتقف منفصلة عن التّجربة وقفة استعلائية خيالية بدعوى تهيئة المثال...[247]

---

[244] – ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"–د. عماد حاتم– الصفحة: 347-348

[245]– ينظر المرجع نفسه – الصفحة: 432

[246] – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 434

[247] – ينظر: "ثلاث قرون من الأدب"–تعريب:د. جبرا إبراهيم جبرا– ج2 – الصفحة: 21-23

وإذا كان المثال هو مقياس النّزعات المثالية- على اختلافها – فإنّ المقياس الذي تعتدّ به الطبيعية يتمثّل في السّهل؛ الطّبيعي والصّادق، ومن هنا كانت مهمّة الطّبيعي النّقدية هي تحطيم أصنام الآلهة المزيّفة والأبطال المشوّهين، وإبعاد اللُّعب السّخيفة الّتي ما يزال كثير من النّاس النّاضجين يحبّون اللّعب بها.[248]

وإذا كانت الطّبيعية تتّصف بالجنوح نحو التّصوير الدّقيق المفصّل للواقع وتحديد الطّبع والمصير الإنسانيّيْن تحديدا دقيقا، فلأنّ ذلك هو الطبيعي وهو مقياس الفنون الذي نمتلكه جميعا، من خلال طبيعة الفرد وعناصره البيولوجية و وسطه الاجتماعي المادّي، وفي الحين الذي يعوِّل فيه الطبيعيون على التصوير الحقيقي للحياة، فإنهم حاولوا أيضا الوصول إلى براهين للعلاقات السّببية الّتي تقوم عليها مصائر البشر، وانتهوا إلى البحث عن هذه الأسباب لا في القوانين الاجتماعية وإنما في قوانين البيولوجيا وعلم الحياة.[249]

وتظهر اتصالية الطبيعيين من خلال إخضاع نفسيّة الإنسان للشّروط الّتي يفرضها الوسط ومن ثمّ فقد اهتموا بدراسة الوسط المادّي المحسوس الذي يحدّد تصرفات الأبطال وسلوكهم ويضبط حتّى اديولوجياتهم...

والحقيقة أنّ الطبيعيين اتجهوا إلى التصوير الشامل للحياة وحاولوا رصدَ مختلف زواياها، لكنهم لم يستطيعوا تقديم الوجه الصحيح للإنسان النابع من الشّعب، وبالرغم من التزامهم أمانة أخذ الحدث كما هو من الحياة، إلاّ أنّهم نقلوه بصورة ميكانيكية إلى الأدب فكانوا قاصرين عن استنتاج ما هو نموذجي، وعاجزين عن انتقاء المادّة الجديرة حقّا بأن تكون مادة للتّصوير الفني.[250]

وإذا كانت الطبيعية تعتمد على عناصر خارجة عن الأدب في توجيه العمل الفني، فإنها ظلّت ذلك المذهب الّذي يلتصق بما من شأنه أن يعدّ غرائزيا وسطحيا.

وليس ما يقدّم إلى الطبيعية في الأدب؛ أفضل ممّا قاله المثّال الفرنسي المشهور "أوجست رودان"(Rodin- 1917- 1840) موجّها شباب المثّالين؛ وناصحا إيّاهم:«كونوا

---

[248] –ينظر: "ثلاث قرون من الأدب"–تعريب:د. جبرا إبراهيم جبرا– ج2 – الصفحة: 21– 23

[249]– ينظر: "مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"–د. عماد حاتم– الصفحة: 386

[250]– ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 388 إلى 390

دائما صادقين؛ ولكن هذا لا يعني أن تتوفّوا الدقّة الباردة؛ أجل؛ فإنّ ثمّة دقّة وضيعة basse exactitude؛ وتلك هي دقّة الصّورة الفوتوغرافية؛ والصبّ (القالب) le moulage؛ أمّا الفنّ الحقيقي؛ فإنّه لا يبدأ إلاّ بالحقيقة الباطنة».[251]

وتظهر اتصالية الطبيعية من خلال منح الأدب معادلا بيولوجيا في صلته بالحياة والواقع والإنسان، وإن تمّ ذلك بلون باهت، فالمعادل الذي قدّمته لم يكن ليبني فهم الإنسان أو يصقل رؤيته أو حتى يرضي ذوقه الجمالي، أكثر مما كان يعمل على التّضليل والتّشويه وتزييف الحقيقة.

لقد سعت الطبيعة إلى ربط الإنسان والفنّ بجزء حقير مما نعثر عليه في الواقع الحياتي، لكنها — في مغالاتها — راحت تعمّم ما هو وضيع بل جعلته هو الحياة لا شيء آخر، وفي تعميم الجزء على الكل خطأ فضيع.

وإذا كان هناك من يحمل الأدب على أنّه انعكاس لصور الحياة، فلا بدّ أن يكون انعكاسا إيجابيا لحاجات الواقع وتعبيرا عن ضرورة الحياة، وهكذا يرتبط الأدب بالحياة ارتباط المقدمة بالنّتيجة والثّمرة بالشّجرة، وأخذ الأدب من هذا المنظور يساعد على فهم الماهية الحقيقية لطبيعته، كما يؤدّي في الوقت نفسه إلى الاعتراف بقدرة الإنسان — منتج الأدب ومتذوقه — ومعناه أنّ الإنسان يطوّر معارفه وآدابه في ذات اللّحظة الّتي يعيِّر فيها مسيرة مجتمعه.[252]

ولعلنا ننتقل إلى جانب آخر من زوايا النظرية الاتصالية؛ وهي الّتي تتعلّق بالفن التشكيلي أو فن الرسم.

ولا نريد أن نعود إلى استقصاء الأساليب الفنية الباردة في فنون النّحت والتّزيين والأثاث؛ المزهرة في عصر الباروك الملتصقة بالحياة الطبيعية سواء من خلال الشعر أو الفنون التشكيلية، ذلك أنّ فنون الباروك هو العالم الطبيعي وعالم الحرف والمهارات البشرية.[253]

---

[251]- ينظر: "مشكلة الفنّ"- د. زكريّا إبراهيم- الصفحة: 58

[252]- ينظر: "جماليات القصّة والرواية الحديثة"-د. طه وادي- مجلة المنهل- ع: (530)- مج: (57) فبراير/ مارس 1996- الصفحة: 257-254

[253]- ينظر: "نظرية الأدب"- رينيه ويلك و أوستن وارين- تعريب:د. محي الدّين صبحي- الصفحة: 256-257

بيد أنّ ما نقصده بالنظرية الاتصالية في الفن هو التمثيل للطبيعة والحياة في نباهة وحنكة غير خادعة؛ إنّه التّجسيد الذّكيّ للأشياء والواقع دونما غياب لرؤية الفنّان الفلسفية حتى لما هو بسيط، إنها الواقعية مضاءة بنور البصيرة...

1/أ- البدائية الحديثة:

هذه النّزْعة العصامية الّتي أوجدت لنفسها موقعا بعيدا عن تعاليم معاهد الفنون الجميلة وأساليب المدارس الفنية الرسمية، اختطّ فيها فنّانوها طريقهم معتمدين على دوافع ذاتية أصيلة، تنأى عن الثّقافة الفنية وتياراتها الفكرية لزمانهم، ولكنّ تلك العزلة، هي الّتي مكّنتهم من الاحتفاظ بشعلة بصيرتهم مضاءة، وجذوة فطرتهم السّليمة مُجْتَمِرَة، وأظهرت رؤيتهم البدائية للعالم، فجاءت أعمالهم لتعكس رؤى تتقاطع مع ما يمكن أن يتراءى لرجل الشّارع العادي البسيط، أو مع ما كان يراه الإنسان قبل أن يدخل إلى الحياة المتحضّرة، فأعمالهم الفنية صنعت معجزة الشّعر الأول، ومعجزة الإنسان الأول، ومعجزة الطبيعة الأولى، وعبّرت عن مشاركة عميقة وأزلية بين الإنسان والوجود على نحو من الصّفاء والنّقاء غير عاديّين.[254]

ومن روّاد البدائية الحديثة الفنان هنري روسو (1844-1910)، صاحب لوحة "البوهيمية النائمة" يقول بشأنها الأديب جان كوكتو، في وصفه تلك اللوحة:

"نحن في الصّحراء البوهيمية نائمة في العراء؛ وقد حملها الحلم بعيدا أو ربما جلبها من بعيد تماما كالسّراب الذي يبدو فيه النهر بالمؤخّرة، تماما كالأسد الواقف من خلفها قادرا فحسب على أن يشتمّها دون أن يلمسها، حقّا ربما كان الأسد والنهر من أحلام البوهيمية النائمة، يالها من مسكينة، اللغز يقف عاريا دون حاجة إلى عناء ليحملها على الإيمان به".[255]

وما أقلّ اللّوحات الّتي تضارع جمال "ساحرة الثّعابين" المرأة السّوداء الغامضة الواقفة تحت الأشجار ممتلئة الأوراق، ومن خلفها البحيرة اللألاءة تعزِف النّاي للثّعابين الملتوية على

---

[254] - ينظر: "مذاهب وشخصيات من رواد الفن الحديث"-د. نعيم عطيّة-الدّار القومية للطباعة والنشر-[دط]-1965- الصفحة: 146

[255] - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 149-150

الأغصان المتدلية، على حين يقف أمامها طائر وديع قرنفليّ اللّون، إنّ تلك المرأة ومعها اللّوحة بتكاملها تفيضان بكل ما في الحياة من غموض وسحر.[256]

ويمكن أن نعثر على هذه النّزْعة الّتي تعكس الواقع وبساطة الحياة؛ في لوحات فينست فان جوج (Van-Gogh-1853-1890) في بداية مشواره الفني؛ قبل أن يغترف من الانطباعية ويتطلّع إلى التعبيرية، وفي لوحته الخالدة "آكلو البطاطس" يصوّر منظر أسرة فلاّح، جلست إلى مائدة العشاء في كوخها المتواضع لتناول وجبة البطاطس، وهي الوجبة الشّعبية الّتي لا يعرف فلاّحو هولندة غيرها، بعد نهار طويل من العمل الشاقّ؛ في ضوء مصباح غازي خافت الضّوء، يمدّون إلى صحفة البطاطس -على المنضدة الخشبية- أصابعهم اليابسة الّتي نبشت التّربة وأفلحت الأرض لتنبت البطاطس.

وأراد فان جوج من ورائها أن يعبّر عن الصّلة الوثيقة بين العمل والخبز، وأنّ الكادحين يأكلون طعامهم الضّئيل بالشّرف وعرق الجبين.[257]

وفي هذه البدائية الفنية ما هو أدقّ من مجرّد نزعة تتّصل بالحياة، لأنها تحيل على ما هو يَوْمِيٌّ بكل مرارته وهواجسه وفلسفته أيضا...

إنها ترصد هوامش الواقعية أو الواقعية في هوامشها؛ حيث تشطب الحياة أولئك البسطاء من فهرس الأعلام، وبمفارقة عجيبة تخلّدهم لوحات أولئك الفنّانين؛ الذين تركت عضّة الحياة آثارها على لوحاتهم وأجسادهم.

لقد كانت لوحات فان جوج المجسِّدة لحياة أهل الريف الهولندي، نابعة من الذّاكرة لا من الخيال، كما يذكر ذلك في رسالة كتبها إلى صديقه ثيو.[258]

وبعدها عاقر فان جوج الانطباعية وخالط الانطباعيين وَالْتَحَقَ بالمدرسة الأهلية للفنون الجميلة، وبها التقى بـــ"هنري دي تولوز لوتريك" وتعارفا، واكتشف فان جوج أنّ خيطا رفيعا يجمع بين البدائية والانطباعية، فلوحات "لوتريك" تتبدّى فيها رسوم فتيان ملهى الطّاحونة الحمراء، ورأى فيها لوحات واقعية خشنة؛ خشونة الحياة الّتي تحياها تلك النّسوة

---

256 - ينظر: "مذاهب وشخصيات من رواد الفن الحديث"-د. نعيم عطيّة-الصفحة:161

257 - ينظر: المرجع نفسه - الصفحة: 77-78

258 - ينظر: المرجع نفسه - الصفحة: 78

وعلى وجوههنّ سمات الفاقة والعوز والحيوانية والفراغ النفسي، إنّهنّ لا يختلفن عن طينة الفلاّحين الّذين كان يرسمهم بريشته، أليس كلٌّ من الجسد والأرض صورةً لمادّة واحدة ؟ إنّ تلك النّسوة الّتي رَسَمَتْهَا انطباعية لوتريك، يعشن على الجسد الإنساني الّذي يُحْرَثُ كما تحرث الأرض لِيُنْتِجَ لقمة العيش...[259] هذه هي المقاربة الّتي عقدها فان جوج بين لوحاته ولوحات لوتريك الانطباعي...

إنها الانطباعية الّتي تعمل على التّسجيل المباشر لما تطبعه ظواهر الأشياء في اللّون على النّفس؛ والّتي تركّز اهتمامها على الرّبط بين الفنّ والحياة ربطا وثيقا، وترى في اللّوحة الّتي تمدّنا بشروح أصيلة للحياة على أنّها تبلغ أعلى مراتب الجمال.[260]

إنّه المبدأ الذي سارت وفقه هذه المدرسة، لكنّ فان جوج لم يُطِقْ هذا المبدأ الّذي يتوسّل إليه الانطباعي بتقنية اللّون والضّوء، ورأى فيه نزعة قاصرة تكتفي بدراسة المنظر أو الموضوع من حيث ألوانه، فليس أمام المصوّر الانطباعي سوى الألوان ولا شيء غير الألوان وحركتها وتداخلها وتأثيرها على العين؛ حيث قيمة الأشياء نابغة من ألوانها.[261]

وانطلاقا من هذا الرّفض والامتعاض الشّديد من الوقوف عند الأثر الخارجي، ومن استخفافه بكلّ ما هو سطحي، بدأ فان جوج بمعانقة مرحلة جديدة في أسلوب فنّه وطرائق تشكيله؛ اقتربت من التّعبيرية الّتي هي عملية تتمّ على مرحلتين:

الأولى: مرحلة استيعاب العالم الخارجي بكافّة تفاصيله.

والأخرى: هي التّعبير عن الماهية الحقيقيّة للأشياء.

وأصبح فان جوج يطمح في أعماله دائما؛ إلى استبعاد التّفاصيل السطحية من أجل السّيطرة على الجوهر.

والطبيعة الملتهبة الّتي مسحت على لوحاته الفنية بعاطفته الجيّاشة، دفعت جوجان إلى تشبيه لوحات فان جوج بنوبات الصّرع العنيفة، وإذا كان فان جوج لم يتمكّن من التخلّص نهائيا من فَوْرَة العاطفة الّتي فاضت بها أعماله، فإنّه كان ذا تأثير كبير على الفنّ الحديث،

---

259 – ينظر: "مذاهب وشخصيات من رواد الفن الحديث"–د.نعيم عطية– الصفحة: 81

260 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 82-95

261 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 93-94

وخاصّة على الوحشيّين والتّعبيريّين، ومازال هذا التّأثير ممتدّا حتى لدى أكثر فنّاني اليوم تقدّميّه.[262]

1/ب- الفاقعيّة: (أو التوحّشيّة – Fauvisme)

كان للفنّان فان جوج كبير الوقع عليها، وهي إنْ لم تُرْسِل إلاّ سنتين من زفرات حياتها، إلاّ أنها جاءت ردّ فعل عنيف على ما تميّزت به الانطباعية من امّحاء الأبعاد في سبيل إبراز الأضواء المحيطة الغامرة، وجاءت ضدّ فراغ اللّوحة من معالم الأبعاد، وتفكّك بناء اللون، والخروج فيه عن مقابسة الواقع وعن الاستناد إلى موضوعيته الطبيعية الأساسية، وهذه القيم الفنية الّتي أهدرتها الانطباعية أصبحت هي منطلقات "الفوفيسم" عام 1905 بزعامة ماتيس.[263]

وإذا كانت الانطباعية أحلّت الأبعاد والأحجام من اللّوحة المحلّ الثانوي؛ فإنّ الفاقعيّة استعادت تلك المكوّنات الفنية؛ ناهيك عن قضايا اللّون الّتي ذهبت بعيدا في تأكيد دوره الفني ومكانته من عمل الريشة، وتخطّت الانطباعية في استغلال القوانين العلمية والنظريات الناشئة للانعكاسات الضوئية وتزاوجها، وعلى النّقيض من ذلك غالت في تفصيل الألوان الفاقعة على ما سواها، لإلباس الأجزاء الأساسية من الموضوع لباسا تُرِكَ فيه أمر اختيار اللّون لهواية الفنّان ورؤيته الذّاتية وميله الشخصي إلى العبث، ومفهومه الخاص لتأثير الألوان وتزاوجها وانعكاساتها الخلاّقة بعضا عن بعض.[264]

وإذا كان الفنّان فان جوج أثّر تأثيرا بالغا على الفاقعية، فإنّ ماتيس –بدوره- أسهم إسهاما جليلا، ليس في خلقها وتطويرها وحسب، وإنما – أيضا – في مدّ آفاق جديدة نحو مدارس الفنّ الحديث وعلى رأسها التكعيبية.[265]

والحقيقة أنّ الفاقعية من الحركات التشكيلية الّتي يصعب - في نظري – تصنيفها إلى إحدى النّزعتين، ذلك أنّنا نجد لها ظلاّ في كلتا الحالتين.

---

[262]- ينظر: "مذاهب وشخصيات من رواد الفن الحديث"-د. نعيم عطية- الصفحة: 95-101-114

[263]- ينظر: "الفن والأدب"-د. ميشال عاصي-المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع-بيروت-ط2-1970- الصفحة: 210-211

[264] -ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 211

[265] -ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: نفسها.

إنّ الفاقعية – بما هي انفصال – حاولت جهد يمينها أن تقهر مبدأ "المحاكاة" أو التّقليد؛ الّذي كان معتمدا في الكلاسيكية والواقعية المحضة في فن الرسم، ذلك أنها امتلكت الوسيلة إلى هدفها في الخروج عمّا هو حقيقي باستخدامها اعتباطية اللّون؛ الّذي يلغي كل علاقة مع المحاكاة أو مع واقع الأشياء المرسومة.[266]

وإذا كان البعض يرى في جموح الفاقعية إلى هوس اللّون والإلحاح على التّعامل الخاصّ معه، هو بحدّ ذاته انفصال عن الواقع الملموس، فإنّنا نترجم استعمالها الألوان الّتي تقع ما بين عنف اللّون وعنفوانه؛ إلى رغبتهم في استرجاع الواقع والعودة إليه بخشونة اللّون تارة وحميميته تارة أخرى.

ولعلّي أحسب الفاقعيّين أكثر من فَهِمَ قدرة اللّون على خلق الواقع وتأصيله ليس كقيمة جمالية فقط، وإنما باعتباره قيمة أنطلوجية من خلال مفهوم "إرادة اللّون".

فإذا كان نيتشه قدّم مفهومه عن إرادة القوّة وشوبنهور عن إرادة الحياة، فإنّ الفاقعية سبقتهما إلى مفهوم إرادة اللّون، وإنْ كنّا لا نعثر على ذلك بشكل صريح.

وتعريضنا الفاقعية إلى القياس؛ يكشف عن رجاحة كفّتها نحو النّزعة الاتصالية أكثر من انفصاليتها، ناهيك عن موضوعات لوحاتهم الّتي قطفوا أغلبها من الطبيعة ومظاهرها، فلم يُتَحْ لهم أنْ يتحرّروا من قيود الطّبيعة وموضوعيّتها، أو أنْ يفلتوا من سلطة الموضوع – نهائيا – نظير ما نجده عند أكثر مدارس الرّسم حداثة...

1/جـ – المستقبلية :

ولا نكاد نتجاوزها في تعريجنا على جملة الحركات التشكيلية ذات النّزعة الاتصالية.

إنّ المستقبلية حركة ثائرة على مظاهر تعلُّق الفنّ بالماضي بمختلف أشكاله وموضوعاته، إنّه لأحبّ إلى فنّان المستقبلية أن يختار موضوعاته من عالم الطّائرات والبنادق والقطارات واللاّسلكي من رسم تماثيل نيرون ومحاربين رومان.

---

[266] – ينظر: "الموسوعة المنهجية الحديثة (الرسم والنحت)"- المركز الثقافي لشركة فاميلي للمطبوعات- ط:1 –2002- الصفحة: 15

إنّ السّرعة وما يتولّد عنها هي المثال الأعلى والجمال المطلق؛ الّذي احتذاه المؤمنون بالمستقبل والّذين ضحّوا في سبيل نشدانه بكلّ ما يمكن التّضحية به.[271]

وإذا كنتُ أجدُ في المستقبلية تعبيرا عن نزعة الاتصال، فلأنها لم تحقّق ذلك الانفصال الاستطيقي و الانزياح الجمالي عن الطبيعة، بقدر ما نجحت حركات تشكيلية أخرى كالسّوبرماتية والتّكعيبية والتّجريدية... في تحقيقه.

ثانيا– النّزعة الانفصالية :

لعلّ اختيارنا لمصطلح "الانفصالية" دون غيره وإلحاحنا عليه، يجد مبرراته الموضوعية أوّلا: من جهة أنّه وارد بصورة صريحة في استعمالات الفلاسفة الرومانسيّين وغيرهم من الذين يعارضون النّزعات الواقعية والاتصالية مثلما تدلنا عليه بعض مقولاتهم، وهو ما نقف عليه في تحليلنا لهذه النّزعة.

و ثانيا: نجد في مصطلح "الانفصالية" اتساعا لكثير من النّزعات الّتي تتفق في مبدأ معارضة الحياة وتختلف في الأساليب والفلسفات والأفكار، ولهذا المصطلح طواعية شديدة ينفتح على ما لا تقدر مصطلحات بديلة على حمله.

تنفتح هذه النّزعة على بعض المذاهب الأدبية نظير الرومانسية والبرناسية والسريالية والرمزية والوجودية، كما أنها تستقطب بعض الحركات التشكيلية كالتكعيبية والسوبرماتية والتجريدية وغيرها...

وتنطلق من رؤية خاصّة للفن والحياة، كالرؤية الّتي أطلقها تيوفيل غوتيية (Tioffyl Goutier) في غيرما بيان مهاجما البرجوازية المكتفية بذاتها والرّسل الاشتراكيين والفن والأدب النفعيّين، ومطالبا باستقلالية الفنّ عن المجتمع معتبرا الفنّ أكثر عزاءات الحياة وعليه أن يجرؤ على نبذها، و لم تكن انفصاليته تكتفي بمجرّد عزل الأدب عن الحياة وحسب، بل إنها في أكثر صورها تطرّفا، تنادي بعزل الفنّ والإنسان كلاهما عن كل ما هو حيّ ونابض أو مفعم بالحياة، وهاهو يقول في موضع آخر: «أفضّل دائما التّمثال على المرأة، والرّخام على الجسد، فحيث النّبض يبدأ، أنا أتوقّف» وكانت تلك الاستقلالية تعني له نبذ كل ما هو حياتي بما فيه

[271] – ينظر: "بيان السوبرماتية"– تعريب: د.محمد الأسعد– الموقع: http://www.altshkeely.com/index.html

العائلي والأسري والاجتماعي، ولم تستنكف انفصاليته المُغْرِقَة من اعتبار نفسه "فطرا سامّا قذفته ليلة هَوْجَاء".[272]

وبأدقّ تهجة يعرّف بعض علماء الجمال ومنهم بولان (R.Polin) العمل الأصيل على أنّه: «ذلك الإنتاج الجديد الذي يحدث في مجرى التاريخ ضربا من "الانفصال" (discontinuité)، وكأنما هو حقيقة فريدة تَندُّ عن كل تفسير، وتفلت من طائلة كل مقارنة».[273]

وتبلغ فلسفة الفنّ عند شيلينغ حدّا يجعل من الفنّ الطّريقة الوحيدة الّتي تشهد بما تعجز الفلسفة عن التّعبير عنه؛ وهذا هو السّبب في كون الفنّ المثلَ الأعلى عند الفيلسوف؛ فما يظهره هو "اتّحاد" ما يبدو "منفصلا" في الفكر والطّبيعة؛ وحدة العارف والمعروف؛ وعنده تمّحي متناقضات الوجود؛ وبنوع خاصّ التّناقض بين النّظري والعملي؛ فهذه الفلسفة الطّبيعية تنتهي إلى تصوّف فنّي.

وإذا كان شيلينغ يناغم بين الفكر والطّبيعة من خلال أيقونة الفنّ؛ فإنّه يتسامى بالفنّ بالقدر الّذي يبلغ فيه درجة أسمى من ذبذبات الواقع الحيّ.[274]

وليس ما يجمع فلسفتا برجسون وشوبنهور الفنية؛ مجرّد القول بأنّ الفن هو حدس يستولي على الذات العارفة فيجعلها تتطابق مع موضوع معرفتها؛[275] وإنما الّذي يوحّدهما — أيضا— النّطق بالوجود الميتافيزيقي المنفصل عن الوجود الطبيعي.

إنّ برجسون يعتبر الفن "عينًا ميتافيزيقية" فاحصة، وهي تملك المقدرة الصّوفية الهائلة على الاتّحاد مع موضوعها.[276]

ويقرّ برجسون بِكَوْنِ الفن —رغم صلته بإدراك الفنان والطبيعة — أسلوبا عذريّا في النّظر والاستمتاع والتّفكير، فهو ينطوي بالتالي على ضرب من التجرّد الطبيعي عن الحياة؛ ليعود إلى ما بدأ به، إذ لا يمكن أن يكون ثمّة فن إلاّ بضرب من الانفصال عن الحياة ما دام

---

272 – ينظر:" الأدب الرمزي"– هنري بيير– تعريب:د. هنري زغيب– الصفحة: 69-70

273 – ينظر: "مشكلة الفن"–د. زكريّا ابراهيم– الصفحة: 15

274 – ينظر: "الموسوعة الميسّرة في الفكر الفلسفي و الاجتماعي"–د. كميل الحاج– الصّفحة: 327 و 365

275 – ينظر: "فلسفة الفن"– جان لاكوست– تعريب: ريم الأمين– الصفحة: 190-191

276 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 187

الفنّان هو ذلك الإنسان الموهوب الذي يتمتّع بامتياز التجرّد الطبيعي المفطور في طبيعة الحواس والشعور.[277]

وتتبدّى الانفصالية في أوضح صورها غيبية من خلال فلسفة شوبنهور الجمالية؛ وفيها يمازج بين الفنّان والفيلسوف؛ فالفنّان يشارك الفيلسوف عبقريّته؛ وإذا كان الفنّان يتمثّل الوجود الميتافيزيقي بواسطة صور عقلية؛ فإنّ الفنّان يتمثّله بأعماله الفنية.

وبهذه المقاربة فإنّه منح الفنّ بعدا أعمق من الوجود الفيزيقي؛ وحطّم مبدأ تسلّط الطّبيعة على الإنسان.

وإذا كانت ميتافيزيقا برجسون صوفية، فإنّ ميتافيزيقا شوبنهور مثالية، فهو يربط الفن بميتافيزيقاه المثالية حين يقابل بين هذا الوجود الميتافيزيقي الذي يتمثّل من خلال الأعمال الفنية، وبين الغاية الّتي هي الوصول إلى نوع من الفناء التام أو الغبطة الشّاملة الّتي تتحقّق إرادة الفنان عن طريقها بواسطة إبداعه الفني.[278]

ولعلّنا نتوقّف عند ذوقانية كروتشيه الانفصالية؛ وتتبلور علائم مُثُله الجمالية من خلال ارتباط الفنّ المباشر بالفكرة المطلقة؛[279] فالفنّ من وجهة نظره هو:«رفع الطّبيعة إلى المثالية؛ أو هو تقليد الطّبيعة مثاليّا».[280]

ولا بأس في أن نَطْرِفَ — مباشرة — إلى بعض المذاهب الأدبية والحركات التشكيلية الّتي وَسِعَتْ فلسفتُها النّزْعات الانفصالية؛ على اختلاف طبيعتها.

2/أ- الرومانسية:

يمكن القبض على ما في الرومانسية من نزوع إلى الانفصال ومفارقة الواقع، من خلال تصوّرها الفن الأصيل على أنّه ذلك الذي لا تعلوه سمة الائتلاف مع تيارات المجتمع، بل إنّه يحدث ضربا من التحوّل والانفصال، ولأنه حقيقة جديدة تماما.[281]

---

277 – ينظر: "فلسفة الفن"– جان لاكوست– تعريب: ريم الأمين– الصفحة:189

278 – ينظر: "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"–د. محمد علي أبو ريان– الصفحة: 50

279 – ينظر: "المثل الجمالية في الشّعر العربي"–د.عبد اللّه خلف العسّاف–الموقع: http://www.adabihail.gov.sa/index.php

280 – ينظر: "بذور الاتّجاه الجمالي في الشّعر العربي القديم"–د. رمضان كريب– الصّفحة: 38

281 – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 159

المستقبل من خلال التوقّع أو ما سيحدث في المستقبل؛ ومن ليونة الحاضر في الارتداد إلى الوراء والاستباق إلى الأمام؛ ينجح المبدع في تحريك إحساسنا جماليّا؛ وقد يخلق ذلك التّداخل؛ مستويات شعورية متعدّدة؛ منها صور الماضي الثّابت والحاضر المتغيّر؛ كما يخلق رؤية مزدوجة للواقع مع التطلّع إلى المستقبل القريب.[49]

وإذا كان الاسترجاع من خصائص الزّمن السّالب (الماضي)؛ فإنّ أسلوب "الاستباق" هو من خصائص الزّمن الموجب (المستقبل)؛ انطلاقا من آنية الحاضر؛ ومن ثمّ يوكل إليه مهامّ فتح الرّؤية؛ الّتي تعدّ لحظة الاستشراف والنّبوءة تتويجا له.

و إذ يتحرّك على محور الزّمن؛ أسلوب الاستباق؛ فإنّه يكوّن مع أسلوب الاسترجاع جمالية ما؛ لعلّها تقترب من أن تكون جدليّة الأضداد الزّمنية؛ الّتي سرعان ما تتحوّل إلى جمالية تحريك المراتب الزّمنية والنّفسية؛ وما بين سبر الماضي وحدس المستقبل؛ يعمل الزّمن على إضاءة الرّؤية؛ أو يسهم في خلق الرّؤية المضيئة.

ولعلّنا نختم هذه الأساليب الزّمنية الجمالية؛ بإيراد أسلوب "الإبطاء" ولعلّه يكوّن مع أسلوب الاختزال؛ مثنوية جمالية لا تقلّ تميّزا عن مثنوية الاسترجاع و الاستباق؛ ولو من الوجهة الصّورية؛ وأسلوب "الإبطاء" يتصدّر المواقع الّتي تستدعي تأجيل نتيجة حدث ما؛ بغية إثارة غريزة حبّ الاستطلاع؛ من أجل مضاعفة التّشويق؛[50] وتظهر عبقرية هذه الطّريقة –من وجهة نظري– في وضع المتلقّي بين الإخفاء والكشف؛ وما يترتّب عنها من جمالية تموّج الرّؤية على البعدين: المعطى والمُدَّخَر؛ المعروض والمُخْتَزَن؛ المؤسّس والمحتبَس؛ والّتي تنوء لحظة الإخبار؛ بدور تحرير المتلقّي سيكولوجيّا وجماليّا؛ بعد أن أدّى الإبطاء دور الاحتقان الدّلالي والمعرفي للحدث.

وإذا كان الزّمان يرتبط بالحدث ارتباطا وثيقا؛ متجلّيا من خلال حركة إيقاع الفعل؛[51] فإنّ هذا الارتباط –في نظري– لا يخلق الحدث ويطوّره فقط؛ بل يتعدّاه إلى خلق الوعي بالحدث المتنامي في الزّمن؛ ثمّ توليد الرّؤية الّتي تتجاوزهما (الحدث والزّمن).

---

[49] – ينظر: "مفهوم الزّمان ودلالته في الفلسفة والأدب بين النّظرية والتّطبيق"–د. أحمد طالب – الصفحة: 70-71

[50] – ينظر: المرجع نفسه – الصفحة: 26-27

[51] – ينظر: المرجع نفسه– الصّفحة: 57

وإذا كان الزّمان لا يعبّر عن حقيقة ما؛ وهو عند "رولان بارث"؛ خيال من صنع القاصّ غير موجود إلاّ وظيفيّا؛[52] فلا أبعد من أن يخلق اقتران الزّمن بالخيال؛ زمنا مفارقا يخرج عن الهندسة الزّمكانية؛ فيستحيل الزّمن شعرا؛ غير أنّه من الفنّانين والشّعراء من يحلمون بعالم لانهائيّ؛ أو يخلقون لأنفسهم أزمنة طوباوية؛ يعيشون فيها الخلود والأبدية...

2/جـ- يوتوبيا الذّوق:

- بنية اليوتوبيا الفكرية:

اليوتوبيا كلمة لاتينية صاغها "توماس مور"؛ وعَنْوَنَ بها مؤلّفه الشّهير "يوتوبيا" عام 1516 وهي تتألّف من كلمتين يونانيّتين هما: "ou"وتعني "لا" و " topos "وتعني "مكان"؛ أي أنّ يوتوبيا تعني حرفيّا اللاّمكان أو ما لا أين له؛ ومن المحتمل أنّ "توماس مور" كان يرمي إلى التّلاعب باللّفظتين "ou"ومعناها "لا" و"eu"ومعناها "الطيّب"؛ أي أنّ يوتوبيا قد تعني "المكان الطيّب" غير أنّ المعنيين يتضمّنان بعضهما؛ فالمكان الطيّب؛ أو المكان المثالي؛ مكان خياليّ لا وجود له في عالم الواقع؛ ومن هنا اعتبرت كلمة "يوبوبيا" (utopia) ذات البناء السّالب "اللاّمكان"؛ وكلمة eutopia ذات البناء الموجب؛ تعني المكان الطيّب المثالي.[53]

ولم يقف معنى اليوتوبيا عند الدّلالة اللاّمكانية وحسب؛ بل تطوّرت وأصبحت تطلق مجازا على أيّ مشروع حالم خيالي؛ يسعى إلى تحقيق السّعادة المشتركة بين أفراد المجتمع؛ نظير جمهورية أفلاطون مثلا؛ أي أنّها انتقلت من الدّلالة الجغرافية؛ متجاوزة إلى الدّلالات الفكرية.[54]

والطّوباوية ليست نظرية علمية؛ أي أنّها ليست بناء عقليّا من المفاهيم القادرة على إيضاح تنوّع العناصر الّذي يتكوّن منها العالم الّذي نعيش فيه؛ ويصرّح بعضهم بأنّ الطّوباوية هي أقرب إلى الأمنيات منها إلى الأمل...لذا فإنّ الحالة العقلية أو الذّهنية؛ توصف بأنّها "يوتوبية" عندما تكون غير متّسقة مع الواقع القائم؛ وحالة عدم الاتّساق هذه؛ مردّها إلى كون حالة العقل اليوتوبي؛ سواء في الخبرة أو الفكر أو الممارسة؛ تكون موجّهة نحو موضوعات غير موجودة في الوضعيّة القائمة؛ إنّنا نصف حالة ما بأنّها "حالة يوتوبية"؛ عندما تجسّد تلك التوجّهات المتسامية

---

[52] - ينظر: "مفهوم الزّمان ودلالته في الفلسفة والأدب بين النّظرية والتّطبيق"-د. أحمد طالب - الصّفحة: 27 -28

[53] - ينظر: "الفكر اليوتوبي في عصر النّهضة"-د. عصام عبد الله- الصفحة: 10

[54] - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 12

على الواقع؛ والّتي تميل –حين تترجم إلى سلوك– إلى تحطيم نظام الأشياء السّائد؛ تحطيما جزئيّا أو كلّيا؛ في محاولة التّأثير الفعلي في الواقع؛ وتغيير حالته الرّاهنة؛ الّتي تنطوي عليه هذه العقلية من أفكار ومعايير؛ لا تتحقّق إلاّ بنوع من العلاقة السّلبية مع الواقع.[55]

وتقوم البنية الفكرية ليتوبيا "مور"؛ على التّنديد بالملكية الخاصّة؛ ويتصوّر مكانها مساواة عامّة؛ حيث الزيّ موحّد للجميع؛ والطّعام واحد أيضا؛ فالكلّ يعمل من أجل الكلّ؛ والكلّ يستهلك ما ينتجه الكلّ؛ والمساكن –هي الأخرى– متشابهة؛ يتبادلها القوم كلّ عشر سنوات؛ وأهاليها لا يعرفون تخزين الأملاك أو المُؤَن؛ فضلا عن كونهم لا يستعملون النّقود؛ بل إنّهم لا يعرفونها إطلاقا؛ وليس للذّهب والفضّة والجواهر الثّمينة؛ أيّة قيمة تذكر عند أهل الجزيرة.[56]

وتختلف مضامين المؤلّفات الطّوباوية من المشاريع الأخلاقية إلى العلمية إلى السياسية والاجتماعية...

ومن المشاريع اليوتوبية الّتي يمكن أن نقف عندها؛ نلفي يوتوبيا "دير تليم" abbaye de theleme لصاحبه "فرانسوا رابليه"؛ ممثّلا لجماعة اليوتوبيّين الدّينيّين؛ ويعدّ دير تليم من جنس يوتوبيا الإصلاح الدّيني؛ ويقدّم لنا صورة عمّا يجب أن يكون عليه الحال في أيّ دير؛ أو بمعنى أدقّ؛ في أيّ مجتمع يسود فيه الدّين واحترام المبادئ؛ فكلمة "تليم" theleme كلمة يونانية الأصل تعني "الإرادة"؛ وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم الحريّة؛ ويتّضح ذلك من العبارة الشّهيرة الّتي تتوّج دير تليم "إفعل ما يحلو لك" وأهمّ ما يميّز هذا الدّير أنّ جميع أبوابه مفتوحة؛ ومن اليسير على النّاس دخوله أو الخروج منه بمحض إرادتهم؛ وذلك بعكس أديرة القرون الوسطى؛ الّتي كانت تغلق بمزلاج حديدي؛ والّتي تعطي السّاكن شعورا بأنّه سجين؛ مكبّل بالأغلال والقيود إلى أبد الآبدين؛ فمن يدخل دير تليم من رجال ونساء على السّواء؛ يعش على أسس مبنيّة على الاحترام والفضيلة؛ ذلك لأنّ الأبواب المغلقة؛ والقوانين الصّارمة؛ لا تؤدي إلاّ إلى القسوة والمرارة والحقد؛ ويبرز هنا مفهوم الإرادة وعلاقته بالحريّة؛ فالإرادة عند رابليه؛ تأخذ أيضا معنى جديدا فهي ليست الإرادة البوذية الّتي تنهمك في تعذيب البدن وامتهانه؛ كما أنّها ليست الإرادة المسيحية للقرون الوسطى؛ بمعنى التقشّف والزّهد والحرمان من المتع الدّنيوية للتّكفير عن الخطيئة

---

[55] – ينظر: "الفكر اليوتوبي في عصر النّهضة"–د. عصام عبد الله– الصفحة: 25

[56] – ينظر: المرجع نفسه– الصفحة: 25

الأصلية؛ لكنّها إرادة الخير؛ تلك الإرادة الّتي تتّجه إلى الفضيلة بفطرتها؛ دون أن تشعر بضغط من الخارج؛ يملي عليها هذا التصرّف أو ذاك... وهذه الفكرة تنطوي على إيمان عميق؛ وثقة لا حدود لها بقيمة الإنسان وحريّته؛ ويندر أن نجد لها مثيلا في العصور السّابقة أو اللاّحقة لعصر النّهضة.[57]

وإذ نتحدّث عن البناء الفكري لليتوبيا باعتبارها مشروعا؛ يمكن أن نرجع إلى يوتوبيا كامبانيللاّ "مدينة الشّمس"؛ مشيرين إلى كونها مشروعا يحمل النّموذج الأوّل للمجتمع المدني والتّقني؛ وللشّيوعية الحقيقية؛ وأهمّ ما يتّفق عليه في يوتوبيا كامبانيلاّ؛ هو إيمانه العميق بأنّ التقدّم العلمي والتّقني؛ أمر لا يتعارض مع السّموّ الأخلاقي والرّوحي؛ بل يعدّ شرطا ضروريّا له؛ فالشّمسيّون يعتبرون المعرفة لا من حيث أنّها غاية في حدّ ذاتها؛ ولكن من حيث أنّها وسيلة لتقليل الشّرور؛ وتعزيز الخيرات ومسرّات الحياة؛ ومن هنا كانت عنايتهم الشّديدة بالعلم والتّقنية في مدينتهم الفاضلة؛ الّتي تعدّ أوّل يوتوبيا تعطي نظرة رائدة للعلوم الطّبيعية في العصر الحديث.[58]

وتقدّم يوتوبيا فرنسيس بيكون "أطلنطس الجديدة" Nava Atlantis؛ نموذجا لليوتوبيا العلمية؛ فهي ليست تنظيما مثاليّا للمجتمع في مختلف نشاطاته؛ بقدر ما هي أكاديميّة علميّة مثاليّة؛ ومن هنا فهي تختلف عن غيرها؛ إنّها تنظيم مثالي دقيق؛ يخدم الإنسان ويحقّق ماهيّته عن طريق العلم؛ ويتولّى أمرها حاكم يدعى "سليمان" الّذي قام بوضع نظام جديد لما يجب أن تكون عليه الحياة في الجزيرة؛ وكيفيّة إدارة أمورها؛ وتوجيه شؤون مواطنيها؛ ويقوم النّظام الّذي وضعه "سليمان" على أساس علمي؛ ترتبط فيه الإنسانيّة بالسّياسة والعلم؛ ويدير أمور لجزيرة صفوة منتخبة من النّخب؛ تضمّ كلّ المهن والتخصّصات العلميّة؛ من مهندسين؛ وفلكيّين؛ وجيولوجيّين؛ واقتصاديّين؛ وأطبّاء؛ وفنّانين؛ وغيرهم...ويبلغ عدد أعضاء هيئة العلماء ستّة وثلاثون عالما؛ يمارسون اختصاصاتهم وفق تنظيم دقيق؛ ويبدو أهميّة هذا الهيكل التّنظيمي؛ إذا قيس بمقاييس عصره؛ فقد كان العلماء في عهد "بيكون"؛ يعملون منعزلين بعضهم عن بعض؛ ذلك لغيّاب فئات منظّمة؛ أو معاهد للأبحاث؛ ومعنى هذا أنّ التصوّرات الّتي طرحها "بيكون" بخصوص التّنظيم العلمي في بيت "سليمان"؛ كانت آراء مثاليّة لما يجب أن يكون عليه حال العلماء في

---

[57] - ينظر: "الفكر اليوتوبي في عصر النّهضة"-د. عصام عبد الله-الصفحة: 130 إلى 132 و 136

[58] - ينظر: المرجع نفسه- الصفحة: 169

العصور اللاّحقة؛ وقد بدأت طائفة من هذه التصوّرات تتحقّق فعلا خلال بضعة عقود من السّنين؛ عقب وفاة بيكون؛ وخاصّة الأكاديميّة المَلَكِيّة في لندن؛ والّتي تأسّست رسميّا عام 1660.

إنّها ثروة "أطلنطيس الجديدة"-نظير أغلب المشاريع اليوتوبيّة- وهي غير موجودة في أيّ بلد آخر؛ فهي لا تعتمد على الذّهب والنّقود؛ وإنّما تعتمد على النّور؛ نور العقل؛ فإذا كان لدينا هذا النّور؛ فنحن أكثر أجزاء العالم ثراء.[59]

[59] - ينظر: "الفكر اليوتوبي في عصر النّهضة"-د. عصام عبد الله- الصفحة: 191 إلى 196

المخطّط العلمي ليتوبيا "أطلنطس الجديدة" (هيئة العلماء)

بيت سليمان

هيئة العلماء 36 عالما

12 عالما	03 علماء	03 علماء	03 علماء
تجّار النّور	المقتطفون	أمناء السرّ	الروّاد
(جلب الكتب والتّجارب من البلدان)	(جمع التّجارب من الكتب وتصنيفها)	(جمع تجارب الفنون والعلوم العقلية)	(إجراء التجارب الجديدة)

03 علماء	03 علماء
المصنّفون	الواهبون
تصنيف التجارب لاستحراج الملاحظات والمبادئ (الحفظة)	النظر في التجارب لاستخلاص ما ينفع الإنسان ووسائل المعرفة الطبيعية (أصحاب الفضل)

اجتماع العلماء السّابقين لينظروا في كلّ ما تمّ جمعه وعمله (27 عالما)

|

03 علماء

الكاشفون

(استخلاص تجارب جديدة أكثر نفاذا إلى الطّبيعة وإيضاحا لها)

|

03 علماء

المحقّقون

(القيّام بهذه التّجارب وتقديم التّقارير عن مكتشفاتها)

|

03 علماء

مفسّروا الطّبيعة

(استخراج من هذه المكتشفات الملاحظات والمبادئ الّتي تفسّر الطّبيعة)

|

03 علماء

المستشارون

(إبداء الرّأي في القدْر الّذي ينشر ممّا يصل إليه العلماء من اختراعات واكتشافات ونتائج فتنشر أو يحفظون سرّيتها)

- بنية اليتوبيا الجمالية:

تتداخل في الطّوباويّات عناصر المكان والزمان والذّاكرة والمخيّلة؛ ويتعقّد بناؤها وتشتبك خيوط نسيجها؛ وتصبح أقرب ما تكون إلى الشبكة العنكبوتية؛ في دقّتها وحساسيتها؛ ولعلّنا نحمل في داخلنا تلك التجربة الإنسانية؛ عن المكان المتخيَّل في حالة الحلم؛ سواء أحلام المساء؛ أم أحلام اليقظة؛ التي تدفعنا للسّفر في عوالم الأمكنة والأزمنة؛ المتخيَّلة بحرية تامّة وجمالية باهرة؛ ولنا أن نتخيّل المكان في اندغامه في الحالة النفسية؛ فيصبح متحدّدا من خلال وعينا ومعايشتنا له.[60]

* إنّ المكان الّذي نلفت الانتباه إليه في هذا الشّأن ينتسب أيضا إلى ثقافتنا المليئة بالمكان المتخيَّل؛ فمنذ العصور الغابرة؛ كانت هناك تلك التخيّلات عن "وبار" و"وادي عبقر"؛ التي يعتقد العرب في تلك المرحلة بأنها مساكن الجن؛ والعالم الأرضي؛ وخيالاتهم عن السماوات؛ وأرض "بابل" التي بلبلت فيها الألسنة..إلخ؛ ومدينة الذّهب والزّبرجد والياقوت؛ التي اختفت عن الأنظار إلى الأبد؛ لتبقى بذلك في المتخيَّل الجمعي؛ كما يتجلى في الثقافة العربية الإسلامية المعاصرة.[61]

إنّ اليوتوبيّين وهم يصنعون جماليّات المكان؛ يرفضون التّعامل مع المكان على أنّه مجرّد شيء؛ بإمكاننا أن نصدر أحكامنا عليه؛ ونكوّن أحلام اليقظة حوله؛ وفي جماليّات المكان؛ يستحيل "المكان-البيت" عند "غاستون باشلار" إلى كون حقيقي؛ كوننا الأوّل بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى؛ وتظهر هذه "الكونية" أبعد ما تظهر في ارتباطه بالمكان؛ و بأدقّ تعيّنه في "المكان- البيت" باعتباره يحمي أحلام اليقظة والحالم؛ ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء؛ الكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل هذا "المكان- البيت"؛ لأنّنا نتخيّله كوجود مكثّف؛ إنّه يتوجّه إلى وعينا بالمركزيّة؛ "المكان- البيت" يستثير البطولة (الحماية والمقاومة)؛ ويحمل أبعادا كونية؛ إذ أنّه أداة نواجه بها الكون إنّه قيمة للأ أنا الّذي يحمي الأنا؛ وأمّا الفكر والتّجربة؛ فإنّهما لا يكرّسان وحدهما القيم الإنسانية؛ فالقيم المنسوبة إلى أحلام اليقظة؛ تسم الإنسانية في العمق؛ وإذا كان"المكان- البيت" أوّلا وقبل كلّ شيء؛ كيان هندسي؛ فإنّه يصوغ الإنسان؛ ويتيح له استعادة ألفة الماضي؛ من خلال أحلام يقظتنا؛ الّتي تضع الحدس في حالته القصوى؛ كلّ اتّصال جديد

---

60 - ينظر: جماليات المكان في الطّوباويّات-د. قاسم المقداد - الموقع:http://www.station192.com/awudam2/mainindx.ht

61 - ينظر: "النّقد وفتنة الأمكنة"-د. جعفر حسن- الموقع: http:www.ofouq.com

بالكمال المفترض؛ لذا فإنّ اليوتوبيا تسعى إلى تكوين أفضل العلاقات القائمة بين الطّوباوية والمكان الافتراضي الّذي يتأسّس عليها؛ لذا فإنّ المكان "مفارق" مستقلّ عن التّجربة والمعرفة العلمية المحدّدة؛ ويسعى للبرهنة على "القيمة الخالدة" للميتافيزيقا.

ويتقاطع المكان مع الذّاكرة؛ فكلّما كان ارتباط الذّكريات بالمكان؛ كلّما أصبحت أوضح؛ ذكريات الأحلام الّتي نستطيع استعادتها؛ بمساعدة التأمّل الشّعري؛ إنّ وظيفة الشّعر الكبرى هي أن تجعلنا نستعيد مواقف أحلامنا؛ حين نكون على عتبة الأحلام؛ نصغي لأبعد ذكرى؛ نكون على حدود الذّاكرة؛ وحتّى متجاوزين الذّاكرة؛ ونصل إلى الأزمان السّحيقة؛ لكنّ وضع الذّاكرة في الزّمن؛ هو فعل كتّاب السّيرة؛ لذلك فإنّ اليوتوبيا؛ تقفز وراء الزّمن؛ وتقف منه موقفا استشرافيّا.

** والطّوباوية تنفي الزّمان؛ أو قل هي اللاّزمن؛ ونفي الزّمن النّاتج عن نفي المكان؛ يشكّل الحدّ الفاصل بين الطّوباوية الكلاسيكية؛ والمعاصرة الّتي تتحدث عن المكان الحقيقي؛ ومن ثمّ يعلّق أهميّة على الزّمن الحقيقي (التطوّر وتعاقب المراحل).

وإذا كانت الطّوباوية تهزم عبودية الزّمان والمكان؛ فهي تبدو وكأنّها تعبير عن التّوق إلى الحريّة (القوّة التّحريرية من عبودية الزّمان والمكان).

ويظلّ الزّمن المتخيّل يشكّل هاجس الطّوباويّين أمثال ويلز في كتابه "إنسان السّنة مليون" أو "آلة استكشاف الزّمن)؛ الّتي تضعنا في عام (802701)؛ و "برنارد شو" الّذي يحدّثنا عن العام (31920)؛ وبالرّغم من ذلك يُعتقَد أنّ الفكر الطّوباوي يتعامل مع الزّمن بشكل سلبي؛ حينما يخضعه لمشيئته؛ في حين ينصبّ اهتمامه على تنظيم المكان الّذي سيضع فيه كائنات لاتوجد أصلا في أيّ مكان.[67]

*** و تحتوي اليوتوبيا على عنصر "الخيال"؛ الّذي يمكّننا من تجاوز الواقع؛ فاليوتوبيا على حدّ تعبير الفيلسوف الألماني "بلوخ" هي الوجود الّذي يتخطّى الوجود ذاته؛ إنّها الموجود الّذي لم يوجد بعد؛ والكفّ عن الحلم؛ هو كفّ عن الكينونة؛ وعن طلب المفقود؛ لأنّه هو الّذي يرعى بذور الغد؛ فلا صيرورة ولا إبداع؛ ما لم ترسم على الأفق صور الخيال المأمولة.[68]

---

67 – ينظر: "جماليات المكان في الطوباويات"–د.قاسم المقداد– الموقع: http://www.station192.com/awudam2/mainindx.htm

68 – ينظر: "الفكر اليوتوبي في عصر النّهضة"–د. عصام عبد الله– الصفحة: 13

أمّا حين يقترن الخيال بالزّمان؛ فإنّه ينتج الخيال التوقّعي؛ وهو شكل من أشكال "الاستباق"؛ أو التوقّع العقلي؛ القائم على الإمكانيات الّتي يتيحها العلم أو التقنية... لكنّ الطّوباوية غير قابلة للتحقّق لأنّها تفلت من قيود الزّمان والمكان؛ الّتي تحدّد احتمالات نشاطاتنا الإنسانية كلّها؛ إنّها ليست أكثر من تخيّلات لا أساس لها في التجربة؛ فالجنس الطّوباوي يقوم على القلب الخيالي لظواهر التجربة المألوفة؛ أو يعطيها دلالة التّخطيط المستقبلي المعقلن؛ ومن ثمّ اعتبارها تخمينات قابلة للتحقّق احتماليّا؛ لكونها مشروطة بالزّمان والمكان (أفلاطون والرّواقيّون وبعض البرامج لسياسية...).[69]

واقتران الخيال اليوتوبي بالزّمان؛ يجعله يتّجه نحو مستقبل احتمالي؛ أو نحو واقع افتراضي تخيّلي؛ في مقابل زمن حالي حقيقي؛ وواقع موضوعي آني؛ وبين الحقيقة والإمكان يتولّد الذّوق اليوتوبي؛ الّذي يأخذ دورا طلائعيّا في استشراف الماوراء؛ والمعادلة اليوتوبية المكوّنة من كيمياء العناصر؛ هي ما أنتج المشروع اليوتوبي المتخلّص من الضّرورة الفيزيقية؛ باتّجاه المتخيّل الميتافيزيقي.

أمّا اقترانه بالوعي؛ فإنّه يعمل على تأمّل الواقع؛ فيرى أنّ ما فيه لا ينسجم مع هذا المستوى المتقدّم من الوعي؛ فيعود مرّة أخرى إلى السّعي إلى الارتقاء بهذا الواقع؛ إلى حيث الخيال؛ وتبنى أفكار تقع في "لامكان"؛ وهو معنى الإيتوبيا؛ أو الطّوباوية؛ وهو لايعني الهروب من المكان؛ وإنّما تنظيم المكان المتخيّل؛ وبينما كان يركّز على مفهوم المكان؛ بالدّرجة الأولى؛ أصبح يعيد للزّمن أهميته؛ فترى هذه الطّوباويّات تستند إلى المستقبل المحتمل.[70]

ويتبادل الخيال والذّاكرة والبصيرة وظائفها؛ الصّورة خلقت من التّعاون بين الحقيقي وغير الواقعي؛ فهو قيمة متردّدة بين الواقع واللاّواقع؛ فالصّورة الّتي يخلقها؛ الخيال لا تخضع لمحكّ الواقع؛ ذلك أنّ الخيال لا يلتزم بالأبعاد الهندسية؛ بل يعمل بموجب القوّة والسّرعة؛ وذلك بتسريع الإيقاع؛ فعندما تزيد كاميرا سينمائية السّرعة؛ تتفتّح الوردة؛ فإنّنا نشهد صورة رائعة للعطاء؛ ومن ثمّ يمارس الخيال فعله بحريّة؛ على المكان والزّمان وعناصر القوّة.[71]

---

69 - ينظر: "جماليات المكان في الطوباويات"-د.قاسم المقداد- الموقع: http://www.station192.com/awudam2/mainindx.htm

70 - ينظر: ينظر: المرجع نفسه- الموقع نفسه.

71 - ينظر: "جماليات المكان"-غاستون باشلار- ترجمة:د. غالب هلسا- الصّفحة: 116

إنّ الوعي المتّصل بالرّوح أكثر استرخاء وأقلّ قصديّة من الوعي المتّصل بظاهرة العقل؛ فالاسترخاء أوالتّهويم حالة نفسية يتمّ خلطها كثيرا بالحلم؛ عندما يكون شعريّا؛ أي أنّه يبدع متعة شعريّة للأرواح الأخرى؛ وفي حالة الاسترخاء الشّعري يستريح العقل؛ ولكنّ الرّوح يقظة؛ دون توتّر؛ هادئة ونشطة؛ الرّوح هنا هي القوّة العليا الّتي تفتح الشّكل وتستمتع به؛ حتّى ولو كان "الشّكل" معروفا ومكتشفا من قبل.

ونخلص إلى أن ربط الذوق بالجمالية يقدم لنا رؤية احتمالية لما يجب أن يكون في الواقع وكذلك ربطه باليتوبيا يقدم نموذجا قادرا على خلق الرؤية الافتراضية الحالية والمستقبلية للكون والفن وهي من الأدوار الكونية والعالمية التي أسندناها إلى الذوق في وحدته وتناغمه.

ولعلّ يوتوبيا الذّوق؛ إن كانت ما تزال شكلا غامضا؛ لقلّة الجهود الموجّهة إليها؛ فإنّها أقدر النّماذج على خلق الجماليّات؛ واللّعب بالأضداد؛ والتّأسيس عليها؛ ممّا قد يكون له وقع شديد الأثر؛ في تطوير أساليب الدّراسات الاستطيقية مستقبلا.

الخاتمة

الخاتمة

إنّ هذه الخاتمة؛ أردتها جمعا بعد تنجيم؛ ولَمَّا بعد تقسيم لِمَا دعوته "نظرية الذّوق في الفلسفة والفنّ"؛ وإذا قمت بعرضها مجزّأة؛ وموزّعة على فصول ومباحث؛ وتحليلها مفردة؛ فذلك ابتغاء الضّرورة المنهجيّة؛ حتّى إذا ما تهيّأ لي أمرها عملتُ في هذه الخاتمة على تركيبها؛ وإعادة تنظيمها من جدليّات؛ إلى جماليّات تناغمية؛ لا بديل عنها في المباحث الإنسانية؛ ففي شأن العلاقة بين الفنّ والعلم؛ انتهينا إلى أنّ الفنّ صار تأسيسا معرفيا؛ نتيجة تعاقد إيجابيّ بين نظرية المعرفة ونظرية الفنّ؛ وهو ما اصطلحنا عليه بـ: نظرية الفنّ المعرفية أو "ابستملوجيا الفنّ" نتيجة علاقتهما المثمرة؛ على نحو من التّوازن والتنوّع والتّناغم؛ وقد ميّزنا مستويات للرّؤية ثلاثة هي:

- مستوى ما دون الرّؤية: يعكس تأزّم الرّؤية نتيجة تعقّد الفكر؛ إزاء المعضلات الابستملوجية والأنطلوجية؛ الّتي كانت تعصف به؛ وقد تركتْ الأزمات الفكرية آثارها على المبحث الفنّي؛ الّذي جسّد بدوره صعوبة الفهم؛ وعدم القدرة على الرّؤية الواضحة؛ والاستيعاب الصّحيح؛ لمسائل العلم والمعرفة والوجود والطّبيعة و اللاّهوت...
- المستوى المجاور للرّؤية: جسّد الفنّ فيه التوافق مع الرّؤى الفكرية؛ والتواشج معها؛ نظير الواقعية المتّزنة؛ والنّزْعات الأخلاقية؛ والحركات الثورية الإيجابية؛ الّتي أسهمت في خلق الرّؤية الحالية و الرّؤية المستقبلية المتفائلة بمصائر الشعوب والأوطان في ظلّ القيم الإنسانية الخالدة...
- المستوى المجاوز للرّؤية: انتقل فيه الفنّ من المشاهدة العينية؛ إلى الاستبصار العقلي والرّوحي؛ من خلال مجاوزة ما هو كائن؛ إلى ما يجب أن يكون في العلم والفنّ والقيم والحياة...

ولا أحد ينكر على الفنّ تقدّمه أشواطا بعيدة؛ بفضل استفادته من تقنيّات العلوم؛ واغتنائه بما تدره عليه الحقول العلميّة من مصطلحات؛ وفروض؛ ونتائج؛ وأساليب؛ في غَيْرِمَا خضوع؛ ودونما افتقاد "للخصوصية الفنية"؛ فقد انقضى ذلك العهد -أو يجب أن ينقضي- الّذي كان فيه العلم غريم الفنّ؛ أو كان فيه العلم يستفزّ مبادئ الفنّ؛ فقد أدرك العالِم ضرورة الوقوف مع المبدع والفنّان؛ جنبا إلى جنب؛ من أجل تقديم "الكمال العلمي" و"الكمال المعرفي"؛ الّذيْن لا يحصلان إلاّ باسترضاء الأخلاق؛ وتقدير القيم الرّوحية؛ واحترام الإنسانية.

ولعلّه آن الأوان؛ لفكرة الفصل بين العلم والفنّ أن تتراجع؛ بالقدر الّذي نرى فيه العلم وهو يطرح نتائجه في ديباجة مهذّبة إنسانيّا؛ ونرى فيه الفنّ وهو يقدّم فروضه على نحو من الإهابة العلمية...

وممّا نقف عنده من نتائج؛ أنّ الذّوق لا ينفصل عن "الكُلّ" الفكري والمعرفي والابستملوجي؛ لذا فإنّ تأثير اتّجاهات الفكر على الفنّ؛ لم يستثن الاتّجاهات الاستطيقية؛ ومن ثمّ انعكاسه المباشر على الذّوق الجمالي؛ الّذي لا ينفصل عن "الكلّ المعرفي"؛ وإذا كان الذّوق خضع لاتّجاهات المعرفة؛ فإنّه -كذلك- أثّرت عليه الاتّجاهات النّقدية والجمالية؛ ومن ثمّ تحرّكه في فلكها؛ لكنّه التحرّك الّذي كان إيذانا بخروجه من شرنقة النّقد العقدي؛ والنّزعة الأكاديمية بمقاييسها التّقليدية؛ ومن ثمّ تحرّره؛ من خلال الإبانة عن مكامن العبقرية الفردية؛ فقد توصّلنا إلى أنّه في كلّ مرّة وإزاء كلّ فنّ؛ نجد أنفسنا بمحاذاة هذا التموُّج في التفكير الجمالي الّذي يشمل الفنّ والفنّان؛ والّذي سبق أن قرأناه بدخول النّزعة الفردية بشكل تُخْلي فيه القوانين والنُّظُم مكانها للعبقرية الّتي تسمو على أيّ قانون.

لقد أصبح علم الجمال في التحامه بالذّوق نقدا للنّقد؛ لا ذلك النقد المتجلّد واضع الحدود والقوانين؛ وإنّما بوصفه "قوّة متحرّكة" و"جمالية فعّالة".

وفي حلّ معضلة التقدير الجمالي؛ ومحاولة تقريب المواقف بين النّظرتين: الذّاتية والموضوعية؛ عملنا على اصطناع فكرة تقدير شيء بدلالة شيء كوحدة للتّقدير؛ كأن نعبّر عن هذا التّقدير بدلالة السّيمترية؛ أو التّعاطف؛ أو اللذّة...وحدات جمالية متّفق على معالجة الموضوع الجمالي من خلالها؛ ومن ههنا تكون الرّؤية متباينة و من ثمّ تقديراتنا؛ إذا نظرنا إلى الشّيء نفسه من زوايا مختلفة؛ أو إذا كانت وحدات تقديرنا ليست نفسها؛ و تكون الرّؤية متّفقة و من ثمّ تقديرنا الجمالي؛ إذا نظرنا إلى الشّيء من زاوية واحدة واتّجاه واحد وباستعمال وحدة التّقدير ذاتها؛ وقد ميّزنا نوعين من الأخطاء في عملية التقدير:

- الأخطاء النّظامية: وهي الّتي لا دخل للمتذوّق في التّسبّب بها على نحو مباشر؛ وتتعلّق بعوامل البيئة و الثّقافة و العرق و الزّمن...

- الأخطاء العَرَضية: تتعلّق بأخطاء المتذوّق نفسه؛ الزّاوية الّتي يحدّد من خلالها موقفه الجمالي؛ ومن ثمّ تعميم حكمه على الموضوع؛ عدم اكتمال خبرته الجمالية أو عدم نضج تلك التّجربة في سياق الوعي الجمالي العامّ...

إنّنا عندما نعرف القيمة الحقيقية لموضوع نقدّره جماليّا؛ (إجماع على كونه جميلا)؛ فإنّنا نستطيع إيجاد نسبة الخطأ في تقديراتنا؛ ولا نستطيع معرفتها إذا جهلنا القيمة الحقيقية؛ ومن ثمّ فإنّ الحكم الجمالي؛ يتردّد تبعا للتعيينات الموضوعية؛ المتعلّقة بوحدات القياس؛ والزّوايا أو الجوانب المقيسة؛ المنتقاة في تقدير الموضوع الجمالي؛ كما أنّه يرجع إلى التعيينات الذّاتية؛ سواء في اختيار وحدات القياس وفق المنظور الذّاتي؛ أو من خلال التراث الإنساني الفكري العامّ؛ ومن ههنا؛ فإنّه لكلّ من النظريتين الذّاتية والموضوعية؛ أسس محدّدة تستند إليها؛ هي بمثابة "أطروحات جمالية" قابلة للنّقاش والإثراء؛ دونما اشتغال على فرض الرّؤية المركزية؛ التي تصنع النموذج الاستطيقي الأحادي؛ ومن ثمّ فلا أبعد من أن تكون الرّؤية الجمالية متموّجة؛ بما يخدم المطلب الجمالي.

وإذا كنّا عملنا على إلحاق الذّوق بعلم الجمال؛ و إرفاقه بالخبرة الجمالية؛ فإنّ جهودنا امتدّت إلى إخراجه من جزئية المبحث الاستطيقي؛ إلى الجوهر الإنساني؛ مرتبطا بنزعة الانفصال؛ متوصّلين إلى صكّ مصطلح "الذّوقانية الانفصالية"؛ في الفلسفة والفنّ والحياة؛ الّذي لمسنا فيه انفصالا تقنيّا و روحيّا؛ باختلاف مستوياتهما؛ والنّتيجة الّتي خلصنا إليها بشأن الذّوقانيّتين الاتّصالية والانفصالية؛ أنّهما لَيْسَا سوى صورة لجدليّتيْ

ما هو كائن في الحياة والأدب؛ وما يجب أن يكون؛ ففي حين تجسّد الذّوقانية الاتّصالية "البُعد الحقيقي"؛ فإنّ الذّوقانية الانفصالية تجسّد "البُعد الخيالي"؛ ومن ثمّ فإنّه كلّما كان البعد الحقيقي لأيّما أدب أكبر من البعد الخيالي؛ فإنّه يكرّس الجانب المتّصل بالواقع؛ سواء من خلال نظرية المحاكاة؛ أو نظريّة الانعكاس؛ أو النّظرية الماركسية في الأدب؛ أو النّظريّات الاجتماعية... كما ألفيناها في مختلف المذاهب الأدبية؛ وفي الحركات التّشكيلية؛ وكلّما كان البُعد الخيالي لأيّما أدب أكبر من البُعد الحقيقي؛ فإنّه يعمل على رصف الجمالية الانفصالية؛ من حيث أنّها تحيل الواقع على واقع آخر بديل؛ قد يكون بذيئا أو بديعا؛ كما عالجناه في مختلف المذاهب الأدبية وفي الحركات التّشكيلية بشتّى الوسائل والأدوات الفنية...

أمّا المعادلة القيميّة الّتي انتهينا إلى تأصيلها في الذّوقانية الانفصالية؛ فيتمّ تعيينها فيما يلي:

-كلّما اقتربنا من الواقع ابتعدنا عن الجمال الحقيقي وزاد قربنا ممّا هو قبيح؛ وكلّما ابتعدنا عن الواقع اقتربنا من الجمال -أيًّا كانت صورته- وازددنا نأيًا عمّا هو قبيح؛ ومن ثمّ فإنّ الواقع هو مرادف استطيقي للقبح؛ وما هو مفارق للواقع يأخذ موقعه باعتباره معادلا استطيقيّا للجمال؛ حتّى إذا ما رأينا أنّ الذّوق لم ينته - في هذا المطلب- إلى أدواره الحقيقية؛ اشتغلنا على إخراجه من عتبة الجوهر الإنساني إلى مشارف الجوهر الكوني؛ ومنحه بُعدا كونيّا؛ ومن ثمّ رؤيته من خلال الجمالية الكونية؛ وفتحناه في نهاية الدّراسة على الجمالية اليوتوبية؛ لنرسّخ في كلّ ما تقدّم؛ حقيقة أنّ الذّوق لا يختصّ بمجال الانطباع السّطحي؛ وليس هو ما كان متعلّقا بالعرضي والجزئي والنّسبي؛ وإنّما ما هو إحالة على الجوهري والكلّي و اللاّمتناهي؛ في الحياة؛ والكون؛ والفنّ؛ وفي أنفسنا؛ إنّه الحكمة الّتي تقود نحو الطّريق...

قائمة المراجع

المراجع:

1- "الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة" – د. علي عبد المعطي محمد- دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية- [د.ط]- 1985

2- "الأدب الرمزي- هنري بيير- تعريب:د. هنري زغيب- منشورات عويدات- بيروت/ باريس- ط (1)- 1981

3- "الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة)"-د. عز الدين إسماعيل- دار الشؤون الثقافية- بغداد/ العراق- ط (3)- 1986

4- الأسطورة والرمز (دراسة لخمسة عشر ناقدا)- تعريب:د. جبرا إبراهيم جبرا – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط(2) – 1980

5- "بذور الاتّجاه الجمالي في النّقد العربي القديم"-د. رمضان كريب-دار الغرب للنّشر والتّوزيع-[د.ط]-[د.ت]

6- "تاريخ الأدب الغربي"- ج: (2)- نخبة من الأساتذة-طلاس للدراسات والترجمة والنشر-ج.ع.السوررية

7- "تاريخ علم الجمال في العالم (من العصر الحجري حتى أرسطو)" – د. مجاهد عبد المنعم مجاهد- ج: (1)- دار ابن زيدون للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت- لبنان – ط. (1)- [د.ت]

8- "التذوّق الفنّي و دور الفنّان والمستمتع"-د. حمدي خميس-دار النّدوة الجديدة- بيروت/لبنان

9- "ثلاث قرون من الأدب" – فورستر وَ فوك – إشراف وتعريب: د. جبرا إبراهيم جبرا- مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر -بغداد – نيويورك – دار مكتبة الحياة- الجزء: (1) و (3) -[د.ط]- 1967

10- "جماليات المكان"-غاستون باشلار- ترجمة:د. غالب هلسا- المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع-بيروت/لبنان- ط(5)-2000

11- " الجمالية عبر العصور"- إتين سوريو- تعريب: د. ميشال عاصي-منشورات عويدات-بيروت/لبنان-ط(1)-1974

12- "الخيال مفهوماته ووظائفه"– د. عاطف جوده نصر – إشراف محمد علي مكي – مكتبة لبنان – ناشرون – الشركة المصرية العالمية للنشر [د.ط] – [د.ت]

13- "خمسة مداخل إلى النقد الأدبي (مقالات معاصرة في النقد)"- تصنيف ويلبر .س. سكوت- تعريب: د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي- دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – [د- ط]- 1986

14- "دراسات في الفلسفة القديمة والعصور الوسطى"-د. محمد علي أبو ريان ود:عبّاس عطيتو-دار المعرفة الجامعية-الإسكندرية-[دط]-1992

15- "دراسات فنية في الأدب العربي" –د. عبد الكريم اليافي – مكتبة لبنان – ط(1) – 1996

16- "الرّومانتيكية"-د: غنيمي هلال- دار العودة – بيروت- ط (6) – 1981

17- "الزّمان-أبعاده وبنيته"-د. عبد اللّطيف الصدّيقي- المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع-بيروت/لبنان-ط(1)-1995

18- "الصلة بين التصوف والتشيع (العناصر الشيعية في التصوف)" – د.كامل مصطفى الشيبي – دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – لبنان – ج: (1)– ط (3) – 1982

19- "الصلة بين التصوف والتشيع (العناصر الصوفية في التشيع)" – د.كامل مصطفى الشيبي – دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – لبنان – ج: (2) – ط (3) – 1982

20- "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي"– د.جابر أحمد عصفور-دار الثقافة للطباعة والنّشر-القاهرة-[دط]-1974

21- –"العقيدة والفكر الإسلامي"-د.محمد هشام سلطان-مكتبة رحاب- الجزائر- ط(2)- 1988

22- "علم الجمال قضايا تاريخية ومعاصرة" – د. وفاء محمد إبراهيم – دار غريب للطباعة – القاهرة-[د.ط]- [د.ت]

23- "علم اجتماع الفن"-د. معن خليل العمر-دار الشروق للتوزيع والنشر- عمان/الأردن-ط (1)- 2000

24- "علم الجمال"- دني هويسمان- تعريب: ظافر الحسن- المؤسّسة الوطنية للكتاب- الجزائر-ط(2)- 1975

25- "علم نفس الإبداع" – د. شاكر عبد الحميد – دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع [د.ط] – [د.ت] –

26- "الغزل عند العرب"- (Jean-Claude vadet)- تعريب: د. إبراهيم الكيلاني- وزارة الثقافة-ج.ع.السورية-ج: (2)-ط(2)-1985

27- "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"-د. محمد علي أبو ريان-دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية-ط10-1994

28- "فلسفة الفن" – جان لاكوست – تعريب:د. ريم الأمين – مراجعة أنطوان الهاشم – عويدات للنشر والطباعة – بيروت/ لبنان – ط (1)- 2001

29- "الفيلسوف وفنّ الموسيقى"- جوليوس بورتنوى- ترجمة:د. فؤاد زكريا- مراجعة: د.حسين فوزي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- [د- ط] – (1974)

30- "فن الشعر" –د. إحسان عباس – دار الثقافة – بيروت – لبنان ط (2) [د.ت]-

31- "الفن الإسلامي (أصوله – فلسفته – مدارسه)" –د. أبو صالح الألفي – دار المعارف – مصر – [د-ط] – 1969

32- "في فلسفة النّقد"-د. زكي نجيب محمود- دار الشّروق- بيروت/ القاهرة- ط(1) 1979

33- "الفن والأدب"-د. ميشال عاصي-المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت- ط(2)-1970

34- "الفن الرمزي – الكلاسيكي – الرومانسي" – هيغل – تعريب: د. جورج طرابيشي- دار الطليعة- بيروت-ط (2)-1986

35- "الفكر اليوتوبي في عصر النهضة"-د. عصام عبد الله- دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- الإسكندرية- 1998

36- "الفنّ والبيئة والمجتمع"- د. محمد عزيز نظمي سالم-مؤسسة شباب الجامعة- الإسكندرية-ج(6)-1996

37 -"الفوائد" – شمس الدين محمد بن أبي بكر (ابن قيم الجوزية) – دار الهدى عين مليلة – الجزائر – [د.ط] – [د.ت]

38-"المادية والمثالية في الفلسفة"- جورج بليخانوف- تعريب:د. جورج طرابيشي- دار الطليعة- بيروت- ط(1)- 1982

39-"مفهوم الزّمان ودلالته في الفلسفة والأدب بين النّظرية والتّطبيق"-د. أحمد طالب-دار الغرب للنّشر والتّوزيع-[د.ط]-2004

40-"مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية"-الدّار العربية للكتاب-ط(2)- 1984-

41-"المدخل إلى علم الجمال (فكرة الجمال)"- هيغل- تعريب: د. جورج طرابيشي-دار الطّليعة- بيروت-ط(3)-1988

42-"مقدمة في علم الفن والجمال"-د. كامل محمد محمد عويضة- دار الكتب العلمية- بيروت/لبنان- ط (1)- 1996

43-"مشكلة الفنّ"- د. زكريّا إبراهيم-دار مصر للطّباعة-[د.ط]- [د.ت]

44-"من روائع الأدب العالمي"-د. إسماعيل العربي- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – الجزائر [د.ط] – 1982

45-"محاضرات في تطورالأدب الأوروبي (ونشأة مذاهبه واتجاهاته النقدية)" – د.حسام الخطيب- مطبعة طربين- دمشق –(د.ط)- (1974 -1975)

46-"مذاهب وشخصيات من رواد الفن الحديث"-د. نعيم عطيّة-الدّار القومية للطباعة والنشر-[دط]-1965

47-"نظرية الأدب" – رينيه ويلك / أوستن وارين – تعريب:د. محي الدين صبحي- مراجعة د.حسام الدين الخطيب- مطبعة خالد الطرابيشي (د.ط) – 1972

48-"نظرية العلم"- روبير بلانشي- تعريب: د.محمد اليعقوبي- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر-ط.(1)-2004

49-"نظرية القيم في الفكر المعاصر بين النسبية والمطلقية"– د. الربيع ميمون – الشركة الوطنية للنشر والتوزيع – مطبعة أحمد زبانة – الجزائر – [د.ط] – 1980

50-"نظرية المعرفة بين ابن رشد وابن العربي" –د. أحمد عبد المهيمن – دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية [د.ط] – 2000

51-"نظرية المعرفة من سماء الفلسفة إلى أرض المدرسة"- د. عادل السكري- الدار المصرية اللبنانية- (د-ط) 1999

52-"النقد الأدبي الحديث"-د. غنيمي هلال-دار الثقافة/ دار العودة-بيروت-[د.ط]- 1973

53-"النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم" -د. محي الدين صبحي- الدار العربية للكتاب- الجماهيرية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى- (د.ط)- (1988)

54-"النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية"-جيروم ستولينتز- تعريب:د. فؤاد زكريا- المؤسسة العربية للدراسات والنشر-ط(2)- 1981

55-" النقد الكلاسيكي أعلامه وأصوله" - ألبرت تيبوديه – ترجمة:د. إبراهيم الكيلاني - دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة - دمشق – ط(1) - 1989

56-"وراثة الكتاب أو رسالة العلماء" -د. محمد فهمي عبد الوهاب – دار الهدى – الجزائر – [د.ط] – [د.ت]

الموسوعات والمعاجم:

1- "الموسوعة المنهجية الحديثة (الرسم والنحت)"- المركز الثقافي لشركة فاميلي للمطبوعات- ط(1) – 2002

2- "الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي" -د. كميل الحاج – مكتبة لبنان- ناشرون – ط (1)- 2000

3- "المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة" -د. عبد المنعم الحفني – مكتبة مدبولي- ط (3)- (2000)

المجلاّت:

1- "البحرين" الثقافية- قطاع الثقافة والتراث الوطني-وزارة الإعلام-مؤسّسة الأيّام للصحافة والنشر والتوزيع- مملكة البحرين- ع: (34)- مج: (10) – السّنة: 2003

2- "المعرفة" – وزارة الثقافة والإرث القومي – الجمهورية العربية السورية- ع: (193) – (194)- السّنة: 1978

3- "المنهل"- دار المنهل للصّحافة والنّشر- جدّة- المملكة العربية السّعودية- ع:(530) – مج: (57)- السّنة: فبراير/ مارس 1996

سلسلة الكتب الثّقافية:

1- -"في نظريّة الرّواية"- بحث في تقنيّات السّرد-د. عبد الملك مرتاض- عالم المعرفة- المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب- الكويت-ع:(240)- شعبان 1419 / ديسمبر- كانون الأوّل 1998

2- "المرايا المقعرة" (نحو نظرية نقدية عربية) -د. عبد العزيز حمودة- عالم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت- ع: (272) - مطابع الوطن- الكويت- أغسطس- 2001

المواقع الإلكترونية:

1- "بيان السوبرماتية"- تعريب:د. محمد الأسعد- الموقع: http://www.altshkeely.com/index.html

2- "جماليّات المكان في الطّوباويّات"-د. قاسم المقداد- الموقع: http://www.station192.com/awudam2/mainindx.html

3- "حاجتنا للمعرفة (نظرية المعرفة الابستمولوجي)" -د. أحمد إبراهيم أحمد-النادي الأدبي- منطقة حائل- الموقع: http://www.adabihail.gov.sa/callus.php

4- "الحقيقة (la vérité)"- الموقع: http://www.membreslycos.fr/mimbar/cours/vérite.htm

5- "الدّادائية"-د. فتحي العريبي- الموقع: http://www.altshkeely.com/index.html

6- "دور الحواس في عملية المعرفة ومجالها وخصائصها وتقييمها"- د. راجح الكردي- الموقع: http://www.balagh.com/mosoa/falsafh/falsf1.htm

7- "الرومانسية الصوفية (وإبداع القصيدة عند صلاح عبر الصبور)"- د. كريم الوائلي- الموقع: http://www.arabiancreativity.com/waili.htm

8- "القلق الإلهي مبعثه سر الواقع"- د. عدنان المبارك – ألواح مجلة عربية إلكترونية تعني بالفكر والثقافة – الموقع:http://www.Alwah.com/index.htm

9- "ماهية الوعي الصوفي" – د. يوسف سامي اليوسف – الموقع: http://www.maaber.50megs.com

10- "مبادئ في نظرية الشعر والجمال"-د. أبو عبد الرحمن ابن عقيل الظاهري-الموقع: www.adabihail.gov.sa/book02_05.htm

11- "المثل الجمالية في الشعر العربي"-د. عبد الله خلف العساف- الموقع:
http://www.adabihail.gov.sa/index.php
12- "المدرسة التّكعيبية"-د. حميد خز عل- الموقع:
http://www.altshkeely.com/index.html
13- "المعرفة في التصور الإسلامي"- الموقع:
htpp://www.Islamoline.net/iol-arabic/dowalia/mafaheem-ga.asp
14-"المعرفة في الفكر الغربي"- الموقع:
http://www.islamonline.net/iol-arabic/dowalia/mafaheem-6.asp
15-"مفاهيم فكرية"- علم الجمال-ج1- التعريف والاتجاهات والتصنيف-د.عصام البغدادي- الموقع: http://www.rezgar.com/m.asp?i=25
16-"نفحات"- الموقع:
http://www.amiralmomenin.net/books/arabic/nafahat1/fehrest.htm
17-"نقد ملكة الحكم"-د. عبدالله المطيري- جريدة الرياض اليومية: الخميس 13 ربيع الآخر 1427 هـ - 11 مايو 2006م - العدد 13835- الموقع:
http://www.alriyadh.com/2006/05/11/article153532.html
18-"النّقد وفتنة الأمكنة"-د. جعفر حسن- الموقع: http:www.ofouq.com

الفهرس

الفهرس.

الموضوع	الصفحة
البسملة	
كلمة شكر وامتنان إلى الدّكتور المشرف	
إهداء	
المقدمة	أ
الفصل الأول: نظرية المعرفة ونظرية الفنّ	1
المبحث الأوّل: نظرية المعرفة	1
1 – نظرية المعرفة	5
أوّلا– البحث في إمكان المعرفة	5
1/أ – المذهب الدوغمائي	6
1/ب – مذهب الشك	7
ثانيا– البحث في مصادر المعرفة	9
2/أ – المذهب العقلي	10
2/ب – المذهب الحسي – التجريبي	11
2/جـ – المذهب الحدسي	15
ثالثا– البحث في طبيعة المعرفة	17
3/أ – المذهب المثالي	17
3/ب – المذهب الواقعي	19
3/جـ – المعرفة في التصوّر الإسلامي	23
المبحث الثّاني: نظرية الفن "المعرفية" (ابستملوجيا الفن)	27

1-نظرية الفنّ المعرفية (ابستملوجيا الفنّ) 27
أوّلا- إمكان المعرفة
1/أ- في المذاهب الأدبية 30
1/ب- الفنّ الإسلامي 42
1/جـ- إنكار الحقيقة الفنية 49
ثانيا- مصدر المعرفة 63
2/أ- العقليون 63
2/ب- الحسيون 69
2/جـ- النظرية الأفلاطونية 73
2/د- النظرية الحدسية 75
2/هـ- النظرية التخيلية 76
2/و- النظرية الصوفية 81
2/ز- الخيال في النظريّتين الصوفية والرّومانسية 97
ثالثا- طبيعة المعرفة 102
3/أ- المثالية 102
3/ب- الواقعية 106
الفصل الثاني : الذّوق والاستطيقا 113
المبحث الأوّل : الذوق في الفن وعلم الجمال 113
أوّلا- الذّوق في الفنّ 114
ثانيا- الذّوق في علم الجمال 136
2/أ- علم الجمال في العصر الحديث 136

2/ب- البرناسية	206
2/جـ- الرمزية	207
2/د- التكعيبية في الأدب	209
2/هـ- الدادائية	210
2/و- السريالية	212
2/ز- الوجودية	214
2/حـ- التّكعيبية في الفنّ التشكيلي	216
2/ط- السّوبرماتية	219
2/ي- التّجريديّة	220
2/ك- الشّكلية	221
ثالثا- نظرية "شارل لالو" التوفيقية	222
رابعا- الذّوقانية الانفصالية الرّومانسية: (قسم تطبيقي)	224
4/أ - الإحساسات والمشاعر الرومانسية	224
4/ب- الخيال	226
4/جـ- الأحلام	230
4/د- الحبّ	233
خامسا- القيم في الذّوقانية الانفصالية	240
الفصل الثّالث: ملامح في نظرية الذّوق	247
أوّلا- مفهوم النظرية	247
ثانيا- بنية الذّوق	249
2/أ- بنية الذّوق الكونية	249

2/ب- بنية الذّوق الزّمانية	260
2/جـ- يوتوبيا الذّوق	269
- الخاتمة	279
- المراجع	283
- الفهرس	290