

الأكاديمية العربية الدولية



الأكاديمية العربية الدولية
Arab International Academy

الأكاديمية العربية الدولية المقررات الجامعية

الكتاب : فلسفة الجمال

(أعلامها ومذاهبها)

تأليف : د. أميرة حلمي مطر

تاريخ النشر : ١٩٩٨ م

حقوق الطبع والترجمة والاقتباس محفوظة

الناشر : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع

عبد الله غريب

شركة مساهمة مصرية

المركز الرئيسي : مدينة العاشر من رمضان

والمطابع : للمنطقة الصناعية (C1)

ت: ٠١٥/٣٦٢٧٢٧

الإدارة : ٥٨ شارع الحجاز - عمارة برج آمون

الدور الأول - شقة ٦

ت ، ف : ٢٤٧٤٠٣٨

التوزيع : ١٠ ش كامل صنفى الفجالة (القاهرة)

رقم الإيداع : ٩٧/١٥٠١٢

الترقيم الدولي : I S B N

977 - 5810 - 92 - 2

تصدير الطبعة الأولى

قديماً قال أفلاطون فيلسوف اليونان إن صراع الفلسفة والشعر هو صراع جوهرى أبدى فى نفس كل مفكر^(١). ولعل المقصود بهذا الكلام أن الشعراء والفنانين يعرفون حقيقة ما يتحدثون عنه ولكنهم كثيراً ما ينتهون فى حديثهم إلى اللغو أما الفلاسفة فيتحدثون بمنطق ولكنهم قلما يعرفون حقيقة ما يتحدثون عنه.

ومع ذلك فما زال علم الجمال يتجول فى أروقة الفلسفة يستمد منها المعين الأول ذلك لأنه علم محدود بتصورات الفلاسفة للفن وتقييمهم للجمال.

والفروض الفلسفية لمعايير الجمال وطبيعة العمل الفنى تظل باستمرار أساسية وراء فكر الفنان والناقد والمؤرخ وعالم النفس وعالم الاجتماع. وجملة هذه الفروض يكون قطاعاً رئيسياً من فكر الفلاسفة على مدى التاريخ هو المعروف بعلم الجمال، فكما تضىء الفلسفة رؤية كل هؤلاء فإنها تستضىء أيضاً بما يصلون إليه من نتائج.

وشأن تاريخ علم الجمال كشأن تاريخ الفن لا نستطيع أن نتحدث عن قديمها وقديمه كما لو زان آثاراً تحجرت وقضى على بريقها الزمان وسوف يمحوها المستقبل، وإنسا لحفلات فكر الفيلسوف كلحظات إبداع الفنان لكل منها قيمته الدائمة ولا يمكن للجديد فيها أن يقارن بالقديم.

ولقد صدق فيلسوف إيطالياً بندتو كروتشه حين نظر إلى تاريخ الفن على أنه يتخذ حلقات تقدمية Progressive Cycles لكل من هذه الحلقات مشكلتها الخاصة، وكل منها تقدمية بالنسبة إلى هذه المشكلة أو هذا الموضوع فحسب، وعندما لا تكون المشكلة واحدة لا تكون هناك حلقة تقدمية على الإطلاق، فلا شكسبير أكثر تقدماً من دانتي ولا جوته أكثر تقدماً من شكسبير، وإنما يمكن القول بأن دانتي تفوق على أصحاب الرؤى Visionaries فى العصور الوسطى وشكسبير على كتاب المسرح الإليزابيثى.

^(١) أنظر أفلاطون .

وبناء على ذلك لا يمكن أن نعد فن الشعوب البدائية من حيث هو فن، أدنى شأناً من فن الشعوب المتحضرة حين يكون حقاً مطابقاً لانطباعات الرجل البدائي^(٢).

وبعد، فهذا هو بعض مجهود الفلاسفة الذين لا يبد لدارس الفلسفة والفن أن يقف عندهم وقفة تراث وتمهّل لما لهم من تأثير في توجيه الفكر المعاصر في اتجاهاته الرئيسية اليوم.

أميرة حلمي مطر

⁽²⁾ Croce, Benedetto, Aesthetic. Transl. dy Douglas Ainslie Noorday Press New York, 1958 pp. 137.

مقدمة

إذا صح أن الفن قد صاحب الإنسان منذ وجوده على هذه الأرض إلا أن فلسفة الفن والجمال لم توجد إلا مع نشأة الفلسفة مع أعلامها قدماء اليونان.

فلسفة الجمال لا تنفصل عن الفلسفة إذ تستمد أصولها من مذاهب الفلاسفة أو تنعكس على هذه المذاهب فتضئ جوانبها.

وقد ارتبطت فلسفة الجمال قديماً بنظريات الكون والإلهيات، إلا أنها على مدى التاريخ اقتربت من نظريات المعرفة والأخلاق.

فقد رأى أفلاطون أن الجمال هو تجلي للحقيقة وسار على ضربه كثير من المثاليين وأصحاب الاتجاهات الروحية، وفي العصر الحديث رأى هيدجر أشهر فلاسفة الوجود أن الفن يكشف عن حقيقة الوجود الإنساني.

وقد تستقل لغة الفن والجمال عن لغة العلم وقضايا المعرفة العلمية عند فلاسفة التحليل وقضايا المعرفة العلمية عند فلاسفة التحليل الإنجليز المعاصرين، وقد ترتبط بالأيديولوجيا في فلسفة الاجتماعيين والسياسيين وهكذا نرى أن لفلسفة الجمال أكثر من مدخل، فكما تصدر متأثرة بالمذاهب الفلسفية تنعكس على هذه المذاهب وتوجه نظرتها للقيم الإنسانية وتوسع من دائرة المعرفة بالذات وبالمجتمع.

وكما تمثل فلسفة الجمال فرعاً من أهم فروع التخصص الفلسفي فإنها تتصل اتصالاً وثيقاً بنقد الفن وتاريخه.

وفي هذه الطبعة الجديدة رأينا أن يكون العنوان هو فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها ليقرب العنوان من مضمون الكتاب كما أضفنا فصلاً عن الفكر الفلسفي في أدبنا المصري الحديث لتتصل الحلقات على مدى أربعة وعشرين قرناً.

وفقنا الله للخير

أميرة حلمي مطر

الدقي ١٩٩٧



رأس لتمثال الإلهة أثينا لفيدياس

عام ٤٣٨ ق.م

المتحف الوطنى فى أثينا

الباب الأول

العصر اليونانى

الفصل الأول

نظريات الفن والجمال في القرن السادس والخامس ق.م

الفن اليوناني وعلاقته بالفن في العصر الحجري :

لعل خير منهج يوضح اتجاهات فلسفة الجمال في العصر اليوناني هو ذلك المنهج التاريخي الذي يفسر هذه الفلسفة على ضوء تطور الظاهرة الفنية وارتباطها بالتطور التاريخي والاجتماعي والسياسي في هذا المجتمع.

ولقد شاهد المجتمع اليوناني وخاصة الأثيني تطورات سياسية خطيرة إذ انتقل من الحياة القبلية إلى مجتمع المدينة وشاهد بعد ذلك تجربة سياسية عظيمة. ففي نهاية القرن الخامس ق.م تحققت الديمقراطية في أثينا وعمل بُنائها على تدعيم حكمهم ببعث العبقريات الفنية في شتى المجالات وخاصة العمارة والنحت والمسرح ومن هنا فقد حدث تجديد في القيم الفنية والأخلاقية يواكب هذه التغيرات السياسية والاجتماعية.

وإذا نظرنا إلى تاريخ الفن فإننا نجد أنه يبدأ دائماً بالتميز بين نمطين قديمين سادا جميع المجتمعات القديمة بما فيها المجتمع اليوناني – فقد حدد مؤرخو الفن أقدم أنواع الفن عند الانسان بأنه النمط العتيق Archaic الذي ارتبط بالعصر الحجري القديم الذي عاش فيه الانسان متنقلاً وراء الرزق واعتمد فيه على الصيد – وقد تميز الفن في هذه المرحلة بأنه كان فناً واقعياً إذ كان الإنسان ملاحظاً دقيقاً للطبيعة وناقلاً دقيقاً لها – ولم يعرف الانسان في هذه الفترة الاستقرار ولا الزراعة ولا الدين وإنما كان يعيش في مجتمع قبلي بدائي في جميع مظاهر حياته.

أما النمط الثاني: فهو نمط فن العصر الحجري الحديث Neolithic art وفيه عرف الانسان الاستقرار واكتشف الزراعة وتربية الحيوان – وقد ساد هذا الفن الحضارات الشرقية القديمة التي قامت على ضفاف الأنهار في مصر وبلاد النهرين⁽¹⁾ وكانت أهم خصائص هذا الفن الحجري الحديث – النيوليتيكي – ارتباطه بوجهة نظر دينية إلى الحياة والاعتقاد في وجود النفوس والآلهة وعن إقامة الطقوس لعبادتها وقد ترتب على هذا الاعتقاد في وجود عالم إلهي مقدس.

⁽¹⁾ H auser, A; The social history of Art. Vol. I. Vintage PP. 12-20 Books 1957.

وقد تميز هذا الفن بالقدرة على التجريد وعلى استعمال الرموز والتقييد بالأسلوب الهندسى وبالقواعد الثابتة التى لايسمح معها الفنان بحرية التعبير أو الخروج عليها كما يشاهد بوضوح فى الفن المصرى القديم وهو الفن الذى سيطرت عليه تعاليم الكهنة ولقد أعجب أفلاطون بهذا الفن أشد الإعجاب وأشاد به فى محاوره القوانين^(٢).

وكانت أهم مواطن هذا الطراز التجريدى الهندسى للفن فى أرض اليونان هى المناطق الزراعية وريثة الحضارة الكريتية والمسينية التى عاشت بها العناصر الدورية مثل كريت واسبرطة غير أن أهم ما كان يميز هذا الفن فى العصر القديم أنه لم يكن يعرف عند أهله على أنه نشاط يمارس كغاية فى ذاته ومن أجل الإحساس بالحمال أو باللذة الجمالية. بل كان فى بادئ الأمر وفى المجتمع القبلى البدائى يختلط بالطقوس الدورية التى تقيمها القبيلة من أجل زيادة الزرع والنسل أو عندما كانت تتأهب لمعركة الصيد أو الإغارة على العدو. وكان أيضاً يختلط بالسحر الذى اتخذه الإنسان سبيلاً للتأثير على الواقع توجيهه نحو ما يرغب فيه وكان يخضع للدين بغية استرضاء الآلهة. ولم يكن الفن وحده هو الذى يختص بهذه الصفة العملية التى تخدم الحياة بل كان كذلك طابع المعرفة والعلم فى العالم القديم كما هو معروف عن المعرفة العملية المرتبطة كل الارتباط بالخبرة العملية عند قدماء المصريين.

ولقد كان هذا الطابع العملى للفن القديم تأثير عظيم على فيلسوف كأفلاطون، كان يتبع فى الصراع الدائر حوله مجرى التيارات القديمة ويستلهم دائماً الماضى العريق ويرى آثاره فى فن بلاده.

وقد فهم أفلاطون الفن على أنه هبة مقدسة جاءت الإنسان من العالم الإلهى، وفهم مهمة الفنان على أنها أخطر وأعظم من مجرد التعبير عن الصورة الجميلة. إنه إنسان ملهم من قوة عليا، مطلع على الحقيقة القصوى، منبئ الناس عنها، فهو أشبه بالرسول والأنبياء^(٣).

وهكذا صورت الأساطير القديمة أورفيوس ينطق بالشعر كأنه عبارات الحكمة يتلقاها من الآلهة. وكذلك صورت الأساطير القديمة ديدالوس المثال يصنع من الحجر ما ينطق، ومن الخشب أجنحة تطير. ويؤكد اريستوفان هذا رأى حين ينسب للشاعر موازيس Musaus فن الطب كما نسب لأورفيوس تعليم اليونان فنون الحرب واستعمال السلاح^(٤).

(2) Plato. laws II 656 D.

(٣) أفلاطون: محاوره فايدروس - ترجمة عربية للمؤلفة.

(4) Aristo phahes, Frogs. 1030.

فلكل هؤلاء الشعراء معرفة أشبه بالسحر وعلم لا يحظى به إلا المختارون من البشر. فالجمال الأصيل هو ما نتج عن معرفة بالحق وأرشد إلى الخير بل إن معرفة الحق لا يمكن إلا أن تكون السبيل إلى تحقيق الخير.

ولم يكن أفلاطون هو أول من عبر بفلسفته عن هذا الاتجاه الدينى الأخلاقى فى الفن، بل يمكن أن نجد فى الفلسفة السابقة عليه من استطاع أن يضع النواة الأولى لهذا الاتجاه. ففى الفلسفة السابقة على سقراط نجد للفيتاغوريين نظرية فى الجمال تؤكد ارتباطه بالحقيقة الموضوعية الفلسفية والعقيدة الدينية.

وكذلك نجد سقراط يضع المخطوط الأولى لنظرية تخضع الجمال للخير وتجند له خدمة السلوك الأخلاقى والأهداف الدينية.

ب - النزعة الطبيعية والواقعية فى الفن اليونانى :

ولكن فى مقابل هذا الفن القديم الذى ألهم المحافظين من الفلاسفة أمثال الفيتاغوريين وسقراط وأفلاطون ظهرت اتجاهات عديدة علمانية الطابع فى القرن الخامس ق.م.

ولعل أهم أسباب نشأة هذه الاتجاهات هو تحول النظام السياسى فى مدينة أثينا إلى النظام الديمقراطى. فانتصار الديمقراطية جاء بقيم جديدة مختلفة كل الاختلاف عن قيم الارستقراطية القديمة التى كان لها الحكم دائماً وكانت تعتمد على قوة رؤساء القبائل. وعلى العكس منذ ذلك النظام تولى جمهور المواطنين زمام الحكم فى ظل التحولات الديمقراطية.

وكان أهم ما طرأ على الفن هو اتجاهه إلى التعبير عن الواقع الجديد والتأثير فى جماهير المواطنين وساد الالتجاء إلى طرق الإقناع الخطابى والإيهام بواسطة التصوير والموسيقى - وعلى العموم فقد ظهرت فى فن عصر الديمقراطية نزعة حسية واتجاه إلى الواقع المادى مخالفان لما كان يسود الفن من تقاليد مثالية - كذلك كان أهم ما استحدثته سياسة الديمقراطية بعثها لفن المسرح وازدهار كتاب التراجيديات إذ كانت التراجيديات من جهة أخرى بحكم تطورها عن طقوس عبادة الإله ديونيسو فناً يستهوى الجمهور الأثينى. وكانت ما تثيره من انفعالات حادة مهرياً يلجأ إليه الناس من ملل الحياة اليومية، فكانت فى الواقع عاملاً من عوامل تقوية التأثير العاطفى فى الجماهير.

وقد كان هذا هو السبب الأكبر فى ثورة أفلاطون على شعراء التراجيديات المحددين فى الشعر الباعثين فى الناس هذه الحساسية العاطفية التى تأبأها أخلاق الأرستقراطية المحافظة الحانقة على ترف أترياء التجارة المسرفين فى التمتع بالحياة الدنيوية. وكان أهم تميّز به فن هذه الفترة هو تحرره

من الارتباط بالدين والأخلاق، وأمكن للفنان لأول مرة أن يستقل بمجاله الخاص ولم يعد بناء على التخصص في دراسات اللغة والفنون الأخرى ملزماً بالمحافظة على الأنماط القديمة. وقد وجد من مفكرى هذا العصر من وعى هذه السمات الجديدة في الفن خاصة السفسطائيون والخطباء وعلى رأسهم القيديماس Alcidas الذى تلمذ على السفسطائى جورجياس وكان أكبر معارض لخطابة إيزو قراط وهو أيضاً صاحب الرأى الذى يرى أن فن الخطابة هو فن التأثير بالقول وأنه يزاول بالمران ويتعلم الأساليب الفنية والقواعد المدروسة وكذلك تبنى الخطباء والسفسطائيون الرأى الذى يذهب إلى أن الجمال والقيم الجمالية عموماً لا ترتبط بقيم المعرفة والحقيقة ولا بالقيم الأخلاقية أو الدينية.

ج - الفلسفة السفسطائية والفن الواقعى فى القرن الخامس ق.م

اعتمدت فلسفة السفسطائيين على نظريتهم الحسية فى المعرفة إذ ذهب أكثرهم إلى التوحيد بين المعرفة وبين الادراك الحسى أو الخبرة العملية كذلك طالبت برأى الفرد وبحريته فى التعبير عن رأيه وعن إحساساته وانفعالاته الخاصة من جهة أخرى ناصرت السفسطائية سياسة الديمقراطية عندما طالبت بالمساواة بين المواطنين.

ولما كان أكثر السفسطائيين يأخذون بموقف نقدى من التراث فقد ارجعوا القيم جميعاً سواء منها القيم الأخلاقية أو الفنية إلى المصدر الإنسانى - وبناء على ذلك فقد نظروا إلى الفن على أنه ظاهرة إنسانية ولا يرجع إلى أصل إلهى أو مصدر مقدس كذلك وضع لهم أن القيم الجمالية يمكن أن تتغير بتغير ظروف الحياة الإنسانية وبحسب اختلاف الزمان والمكان.

ولعل هؤلاء السفسطائيين اليونان كانوا يقدمون لتاريخ الفن صورة لما سوف يظهر فى أواخر القرن التاسع عشر من نزعة إنسانية وضعية ومن اتجاه نحو التأثيرية أو الانطباعية *impersonism* التى تأخذ بتسجيل الاحساسات الذاتية إزاء ظواهر الادراك الحسى والتى طالبت بأن يكون معيار الجمال فى التصوير هو تسجيل اللحظة الحاضرة (Hic et munc)⁽⁵⁾.

ويمكننا تتبع مثالى لهذه الفلسفة الجمالية الموجهة لفن القرن الخامس عند أعظم سفسطائى هذا العصر، بروتاجوراس الأبدىرى وجورجياس الليونتينى.

⁽⁵⁾ A. Hauser; Ibid. p 166-197.

بروتاجوراس :

وقد استطاع بروتاجوراس أن يضع الإطار العام لفلسفة الفن والجمال التي بدأت تنتشر مع سياسة الديمقراطية وكان أهم ما جاء به بروتاجوراس هو تأكيد نسبية القيم وإرجاعها إلى الإنسان - فعبارة: "الإنسان مقياس كل شيء" قد أظهرت للناس كيف يمكن أن تختلف الحقيقة باختلاف ما يبدو للإنسان منها. كذلك صرح لهم بأن مفاهيمهم عن العدالة والحق والخير والجمال ليست ثابتة مطلقة ولا ترجع إلى مصدر إلهي وإنما مرجعها إتفاق الناس ومواقفاتهم - فالنفس مفهوم على هذا الأساس هو نشاط لا يكتسب قيمته الجمالية من التعبير عن مثالي مطلق للجمال ولا هو هبة الآلهة ينفرد الفنان بها لطبيعة فيه تعلو على طبيعة غيره من البشر، إذ ليس الفن سوى مهارة مكتسبة بالخبرة الإنسانية والتعليم، حتى المعاني السياسية للخير والعدالة كلها قابلة للتعليم وموزعة بالتساوي بين جميع الناس^(٦) ويرى بروتاجوراس أن أي رأى مهما يكن غريباً فإنه يمكن أن يكتسب صورة الحق ما دما قدمنا عليها البرهان فاقتنع به السامع، فالحكم الصحيح هو ما يبدو للإنسان محتملاً وصحيحاً لذلك كان من الطبيعي أن ينشط البحث في وسائل الاقتناع، وعلى رأسها اللغة والنحو والجهد. فلا غرابة أن تشهد الخطابة عصرها من أبهى عصورها إذ صارت أداة الاقتناع التي اعتمد عليها أشهر الفسطائيين.

كذلك مهد بروتاجوراس الطريق لقيام نظرية في الجمال الفني في الفلسفة. وكان جورجياس أقدر السفسطائيين على تقديم هذه النظرية.

نظرية الجمال عند جورجياس :

وكان جورجياس سليل المدرسة الصقلية في الخطابة وتلمذ على أنبادوقليس وتأثر بجدل زينون، وترك مؤلفات في فن الخطابة ونظرية المعرفة والوجود.

ويمكن أن نستخلص من فلسفة جورجياس نظرية في الجمال مستقلة كل الاستقلال عن فكرة الحقيقة وتستند إلى الوهم.

^(٦) Platon: Protagoras 320.

فقد استطاع جورجياس أن يفلسف النظرية الشائعة عن اليونان عن الجمال، ويخرج بها عن الإطار العقلي الذي يربطها بالحقيقة المقدسة الخالدة عند الفلاسفة ولذلك اهتم بتأكيد الدور الذي يلعبه الجمال الفني في التأثير على إحساس الإنسان، وجعل لفن الخطابة في القرن الخامس ق. م. ما كان لفن الشعر قبل ذلك من مكانة في التأثير على الجماهير، حتى ليتمكن أن نعد فن الخطابة عند مشاهير خطباء السفسطائيين استمراراً للتراث الشعري الذي تركه هوميروس وهزiod وبندار وسيمونيدس وثيوجنيس، أولئك الذين كانوا أول من بحث في الإنسان وحياته الأخلاقية والسياسية^(٧).

وقد بدأ جورجياس بفكرة الوجود الإيلية واستعمل "برهان الخلف" لبيان استحالة إثبات الوجود والا - وجود على السواء أو ما كان مركباً منهما^(٨)، وانتهى من إنكاره للوجود إلى إنكار المعرفة بالحقيقة، وإنكار إمكانية نقلها باللغة إلى الغير، لأن اللغة لا يمكن أن تدل على حقيقة الوجود.

وقد قدم جورجياس هذه الآراء الفلسفية في صورة أسطورية في مؤلفه "الدفاع عن الالاميد" و "الدفاع عن هيلينا".

وأهم ما جاء في مؤلفه الدفاع عن هيلينا بالنسبة لنظريته الجمالية هو تحليله لأثر الكلمة أو اللغة "Logos"، في النفس الانسانية وقدرتها على بعث الأوهام التي تسلب الإنسان إرادته إلى حد أن ينساق إلى أعمال لا يقرها العرف بدافع سحر الكلام. ويتخذ من انسياق هيلينا وهربها من وطنها إلى طراودة مع الأمير الجميل "باريس" مثلاً هذا السحر في النفس البشرية.

يقول جورجياس إن في اللغة تأثيراً لا يقف عند حد الاقتناع العقلي بل يصل إلى إثارة العواطف ولعله كان في هذا الرأي سابقاً على أرسطو في قوله بأن للشعر التراجيدي تأثيراً في النفس وتصفية لها من الانفعالات (Catharsis).

وتأثير الكلمة سواء في الشعر أو في الخطابة أشبه في رأى جورجياس بأثر الدواء في الجسد. إن أخذ بحكمة واعتدال كان فيه الشفاء وإن أسرف في استعماله أضر به.

^(٧) W. Yaeger : Paedeia IP 27.

^(٨) Arist, Analyt 1, 45, 46-cf. Gorgias on not being.

وانفعال النفس بتأثير اللغة شبيه تماماً بتأثير الحواس والاحساسات العنيفة. ومن قبيل هذه الاحساسات رؤية الجمال – فهيلينا حين أبصرت جمال "باريس" كانت لابد أن تخضع لإغراء هذا الجمال ومن ثم أقدمت على الهروب معه.

وكذلك تؤثر الفنون التشكيلية على النفس البشرية بما تقدمه للحواس من لذات جمالية. ولعل في أسطورة بجماليون المثال الذى وقع فى حب تمثاله الذى صنعه بيديه لأفروديت، خير مثال لهذا التأثير عند رؤية الجمال التى يتحدث عنه جورجياس. وانتهت نظرية الوهم عند جورجياس إلى ارتباط القيم الجمالية بالنشوة واللذة الحسية.

بمعنى آخر يمكن أن نطلق على هذه النظرية "نظرية الوهم فى الفن"^(١) ويشير بلوتارخ إلى تلك النظرية عندما يقول إن التراجيديا تعطى الأساطير والعواطف قوة خادعة كما قال جورجياس "وأن الذى يخدع أكثر عدالة ممن لا يخدع وأن الذى يخدع أشد حكمة ممن لا يخدع"^(٢).

وقد وجدت فكرة الخداع هذه عند هوميروس، فقد اتفقت الإلهة عنده أساليب الخداع وبرعت فيه، وكانت تستعمل الحيل لخداع بعضها بعضاً ولخداع البشر.

بل لقد شخص هيزود^(٣) قوة الخداع هذه فتصورها الإلهة التى لها القدرة على خلق التمويهات ذات مظهر الحقيقة وإن كانت غير حقيقية فهى عنده نصف إلهة تجمع بين الحق ومظهره وتكشف عن تناقض الوجود وعدم الوضوح واللامعقولة، تلك العناصر التى شاركت فى تكوين لذة الفن عند جورجياس.

وكان من الطبيعى أن يثور أفلاطون على هذه النظرية الحسية فى الجمال عند جورجياس كما ثار على الفن الذى قامت عليه، ذلك الفن الذى صار عند محترفيه مجرد قواعد محفوظة وصفها بأنها لا توجه الجمهور إلى الخير بل إلى اللذة^(٤). ولما كان هذا الفن لا ينطوى على خير ولا حقيقة ولا جمال، فقد وصفه أفلاطون بأنه خيال ومحاكاة مزيفة للحقيقة واستبعده من مدينته الفاضلة، يقول موضحاً هذا رأى فيما يتعلق بالشعر الذى يتلخص فى المحاكاة.

cf. M. Untersteiner, I Sophisti. Turin. 1949 pp 220-231.

cf. also. M. Schuhl, Platon et l'art de non temps. p 82-85.

^(١) أنظر : د. عطية عامر: النقد المسرحى عند اليونان ص ٧٥.

cf. M. Schuhl, Platon et l'art de son temps p 35.

^(٣) Hesiod. Theog v, 224.

^(٤) Plat, Gorgias, 46 2b-400.

ذلك لأن المحاكى لا يحاكي الحقيقة بل الظاهر منها ... وهو لا يستند في محاكاته على علم ولا حتم على ظن فيما يتعلق بعلّة الجمال أو القبح أو الأشياء التي يصورها.

... وكذلك يكون شعراء التراجيديا الذين يكتفون بإثارة ذلك الجزء غير العاقل من النفس شأنهم شأن المصورين الذين لا يراعون المقاييس والنسب الصحيحة لحقيقة الأشياء⁽¹²⁾.

وعلى هذا النحو يمكن أن نتبع الجانب النقدي في فلسفة أفلاطون الجمالية وهو الذي كان موجهاً إلى هذه الاتجاهات الجديدة في الفن والفكر المعاصر له.

ولم يكن أفلاطون وحده هو المعبر عن الاتجاه المخالف لهذا التيار بل لقد استمد مصادره الأولى لنقد هذا التيار الجديد من فلسفة الفيثاغوريين وسقراط، فأخذ عن الفيثاغوريين التفسير الهندسي للجمال وأخذ عن سقراط التفسير الأخلاقي للجمال.

د - النظرية الفيثاغورية في الجمال :

رأى فيثاغورس الذي عاش في القرن السادس ق.م أن النظر العقلي والمران بالعلم الرياضي أسمى طرق تطهير النفس، ويعتبر برنت "Burnet" قول سقراط في محاوره "فيدون" أن الفلسفة هي أسمى أنواع الموسيقى عبارة فيثاغورية الأصل.⁽¹³⁾

وارتباط التأمل الفلسفي بالتذوق الفني للموسيقى الذي تلخصه هذه العبارة يمكن أن يعد نقطة البداية لتحديد رأيه في الجمال الفني. بل لقد استطاع أن يطبق نظريته الفنية هذه على الموسيقى، وقد كان فيثاغورس يمارس الموسيقى وكان دارساً لنظرياتها ويقال إنه أحب أناشيد تليتياس "Theletas"⁽¹⁴⁾ التي ألّفت في مدح أبوللون وكان يغنيها على القيثارة كل صباح وكان يعتبر ممارسة الموسيقى تطهيراً للنفس ووقاية لها بل اعتبرها وسيلة من وسائل العلاج النفسي.

وانتهى فيثاغورس من تحليله للموسيقى إلى وضع تفسير عددي لأنغامها وفسر التوافق الموسيقي أو (الهارموني) بأنه يرجع إلى وجود وسط رياضي بين نوعين من النغم.

بل استطاع فيثاغورس أن يطبق نظريته في توافق الأصوات الهارموني على الأجرام السماوية نفسها.

⁽¹²⁾ Rep X. 598, 606.

⁽¹³⁾ J. Burnet. Greek Phiols p 42.

⁽¹⁴⁾ Les péans de théletas, porphys V. p 32. cf.
J. Zafiropulo: Anaxagoras introduit p. 210.

ولعل فكرة الائتلاف – أو التوافق فكرة مرتبة على نظرية الفيثاغوريين فى الأضداد، فقد كانت الفيثاغورية فلسفة تفرق فى الوجود بين مستويين: مستوى الوجود المعقول ومستوى الوجود المحسوس، كما تقول بثنائية النفس والجسم، ووضعت متقابلات عشر ميزت فيها بين الأطراف المتقابلة بحيث كان التقابل يكشف دائماً عن تمييز أحد الطرفين على الآخر، فقابلت مثلاً بين المحدود واللامحدود والواحد والكثير والذكر والأنثى والخير والشر والنور والظلام ... إلخ.^(١٥)

وكان صراع الأضداد عند فيثاغورس يهدف فى النهاية إلى حدوث وحدة أو ائتلاف مرده وجود وسط رياضى بين النقيضين واعتمد فيثاغورس فى البرهنة على هذه النظرية بدراسته لأوتار القيثارة وما يرتبط بها من أنغام^(١٦). وقد كان لهذه النظرية الفيثاغورية ما يؤيدها فى الواقع الاجتماعى لمدينته الأصلية ساموس التى هجرها فيثاغورس إلى كروتون بعد ذلك حيث تطاحت الأوليغارشية الزراعية والمعدمين من الزراع والذين استرقتهم الديون، وكانت الديمقراطية المعتدلة تقوم فى بادئ الأمر بدور الوساطة التى تنهى هذا الصراع وتفرض نوعاً من التوازن والائتلاف فى الحياة الاجتماعية على نحو ما يرى جورج تومسون^(١٧).

وفكرة ائتلاف الأضداد وما تفترضه من وجود وسط رياضى يمكن أن تفسر بمعنى آخر عند الفلاسفة الطبيعيين وهو البحث عن الوحدة المفسرة للكثرة.

غير أن الفلسفة الفيثاغورية استطاعت أن تصوغ هذه الأفكار الفلسفية فى صيغة رياضية فتقدم الأول مرة معياراً صورياً للجمال. وقد تأثر بهذا المعيار الجمالى كثير من فناني أثينا فى مطلع القرن الخامس وعلى رأسهم شاعر التراجيديات الأول (أسخيلوس) الذى كاد على حد رواية شيشرون متأثراً بالفيثاغورية واطلع عليها من رحلاته المتكررة إلى صقلية^(١٨) وقد ألف اسخيلوس أول مسرحياته فى أثناء حياة فيثاغورس وتضمنت مسرحياته سواء فيما انطوت عليه من صورة أو مضمون على فكرة اندماج الأضداد فى الوسط بل اعتبر تقدم الانسان وترقيه ليس سوى نتيجة لاجتيازه مراحل متناقضة من البربرية والمدنية، وأعتقد أن الإنسان قد بلغ ذروة تقدمه فى الفترات التى عاش هو فيها، فترة أثينا الديمقراطية الخالدة.

⁽¹⁵⁾ Arist., Met., A, 5. 985 a 15 cf. g. Thomson, The Fiter Philosophers, Vol. Iip 201. cf. J E Raven pythagoreans and Eeatics. 1948.

⁽¹⁶⁾ Philolaus. B 10. Diels. cf. G. Thomson. Ibid p 265.

⁽¹⁷⁾ G Thomson Aeschulus and Athens. 1950 p 245.

⁽¹⁸⁾ Ibid, pp 254-291.

وقد طبق اسخيلوس هذا المعيار الجمالى الفيثاغورى على تراجيدياته الثلاثية Trilogy المعروفة باسم الاورستية Oresteia التى يختتمها بحل وسط يتفق عليه طرفى الصراع.

فانصراف فى هذه التراجيدية يقوم بين الايرينيات erinyes حاميات النظام الأموى Matriarcat والمدافعات عن المجتمع القبلى القديم الذى يهب حق القصاص للقبيلة كلها، وبين الاله أبوللون Apollo حامى الارستقراطية الزراعية ونظام الأسرة الأبوية Patriocat الذى يهب حق القصاص وعقاب الخارج على القانون إلى الأب.

ولكن الإلاهة أثينا رمز الاعتدال والى تتخذ دائماً أوسط الحلول وهى حامية الديمقراطية تسرع إلى حسم النزاع فتحدد لكل من المتصارعين نصيبه فى دستور المدنية الجديدة، هذا الدستور الذى باركته (الإلهة)، ووكلت الحكم تبعاً له إلى محكمة منظمة من الشيوخ، the Court of the areopagus ثم وقفت تحميه وتدافع عنه فى مسرحية الاومنيديس Eumenides بقولها:

"وعلى المواطنين ألا يتهاونوا فى المحافظة على قوانينهم إذ لو اتسخت النيايح بالطين فلن يستطيع أحد أن يرتوى بالماء القراح".

وإنى لأنصح مواطنى أن يتمسكوا بالاعتدال فلا ينساقوا وراء حكم الطغيان ولاحكم الفوضى.^(١٩)

وكذلك يتضح مما سبق أن اكتشاف الفلاسفة للنظام فى الكون الطبيعى وإدخال الفيثاغورين أفكار الائتلاف والوسط الرياضى والوحدة التى تندمج فيها عناصر الكثرة كانت المادة التى صاغوا منها معيارهم الهندسى الجمالى.

ولم يكن هذا المعيار الهندسى الفيثاغورى لينقصه التطبيق الواقعى فى الحضارة اليونانية إبان عصرها الكلاسيكى وقبل أن تتعرض لهزات الصراع العنيف الذى دار بين الأحزاب المختلفة، فقد استطاعت أثينا فى فترة تمتعها بحكم بركليز وعصره الذهبى أن تقدم أمثلة فنية تعكس التوازن الهندسى والاعتدال والتناسب. بل إن دستورها المعتدل الذى وضع بذوره الأولى صولون ودعمه بركليز قد عبر عن معانى الاعتدال والتوسط إن قورن بالدساتير السياسية المتطرفة فى المدن الأخرى والاهتها التى تولت حمايتها كما تتمثل فى تمثالها الرابض على تل الاكروبوليس فى معبد البارثينون

^(١٩) L : s Euménides 69 cf. C. Thomson, Ibid p 285.

يسم عن الاعتدال والتعاسب والاختلاف ولا يميل إلى أى تطرف أو خروج عن الحد الوسط، والطراز المعماري الذى شيدت على أساسه معابدها يجمع فى اعتدال بين الطرز الأيونية والكورنتية المتطرفة فى التزييق، والطرز الدورية ذات البساطة المسرفة.

وفن النحت عند فيدياس وبوليكليتوس وميرون لا يخرج عند تصويره للإنسان على هذه النسب والقواعد التى يفترضها هذا المعيار الرياضى الهندسى للجمال عند فيثاغورس.

هـ - الجمال وصلته بالخير عند سقراط

أما عن أثر سقراط فى النظرية الجمالية الأفلاطونية فينبغى أن نذكر أن سقراط نفسه كان ثمرة من ثمار الحضارة الأثينية التى بلغت أوجها فى القرن الخامس فقد تشبع سقراط بالنهضة الفكرية والجدل العقلى الذى انتشر إبان هذا العصر وبوجه خاص فى مجتمعات السفستائيين فلا عجب أن وثق فى العقل واعتبره جوهر النفس البشرية ولم يدخر وسعاً فى البحث والتنقيب عنه، يجلو صدأه ويختبر معدنه. وأثر عنه قوله إنه اصطنع مهنة أمه، التوليد، غير أنه توليد لا يخرج إلى الوجود أجساد البشر ولكن عقولهم الكامنة فى نفوسهم^(٢٠).

وقد كان من أثر ذلك أن عده أرسطوفان من بين السفستائيين كما يتضح فى مسرحية السحب. ولم يكن سقراط أو أريستوفان من أنصار النزعات الجديدة فى الفن، فقد مال أريستوفان إلى تفضيل فن اسخيلوس المسرحى على فن يوريديس الذى يمثل التراجيديات الإنسانية الجديدة فى مقابل التراجيديات التقليدية المحافظة عند اسخيلوس وسوفوكليس.

ويتضح من نقده ليوريديس وسخريته منه فى بعض كوميدياته خاصة السلام والضفادع^(٢١).

ومن جهة أخرى أعجب سقراط بنتائج هذا العقل فى فن أثينا الذى بهرت به العالم القديم، واجتذبه الفن إلى أشهر فناني عصره فانضم إليهم واعتبر نفسه فناً مثلهم وجعل يحاورهم متبعاً فى نفوسهم آثار هذا العقل باحثاً عن طبيعة هذا الفن ومعايير الحكم عليه والأسس التى يمكن تقييمه على أساسها.

(٢٠) Plat. theet.

(٢١) انظر عطية عامر: النقد المسرحى عند اليونان من ص ٤٢ إلى ص ٦٧.

٦ غير أن الأرجح أنه خرج من بحثه هذا في أغلب الأحيان غير مقتنع . فالشعراء لا يعقلون ما يقولون والمثالون والرسامون يكتفون بجمال المظهر ولا يتعمقون إلى بعث الجمال الباطنى^(٢٢) فى إنتاجهم، وفنانو العصر لم يعد يهمهم التعبير عن إنتاج الخير بقدر اهتمامهم ببعث اللذة فى جمهور المتذوقين^(٢٣).

ويوضح أفلاطون فى محاوره إيون موقف سقراط العقلى المتشدد من الفن الذى يعتمد على الوهم والخداع والتأثير فى الجمهور. فيذهب فى هذه المحاوره إلى القول بأن إيون الراوية ولا يعقل شيئاً مما يرويه من شعر فهو كالمسحور أو المتنمّن تنوياً مغناطيسياً.

٧ لذلك كان من الطبيعى أن يشتد سقراط فى معارضة كل هذه الاتجاهات وما ارتبط بها من نظرية جديدة فى الفن تجعله غاية لذاته لا وسيلة لتحقيق غاية أخرى غير ذاته ولم يكتف سقراط بالمعارضة والنقد، بل استطاع أن يضع الشروط الأساسية لنظرية إيجابية فى الفن تذهب إلى العكس من النظرية السابقة إذ ترى أن الفن سواء ما كان منه فناً جميلاً أو فناً صناعياً له وظيفة تخدم الحياة الإنسانية، وبمعنى أدق الحياة الأخلاقية.

أما الجمال فهو جمال هادف^(٢٤) (Kalos Pros tis) إذ أن الجميل هو ما يحقق النفع أو الفائدة أو الغاية الأخلاقية العليا. يروى أكسينوفون فى مذكراته عن سقراط أنه فى حوار مع أوتيديموس قال:

".... أو يصح أن نصف شيئاً ما بالجمال ما لم يكن جميلاً بالنسبة لغاية ما؟

— لا بالطبع.

— فما هو نافع لغرض معين فاستعماله جميل لهذا الغرض.

— بلى.

— وهل يصح أن يكون الجميل جميلاً بالنسبة لشيء آخر غير الموضوع الذى يتعلق به؟

— إنه لن يكون جميلاً بالنسبة لأى غرض آخر.

⁽²²⁾ Xenophon. Memorabilia III 19.

⁽²³⁾ Plat Gorg. 462.

⁽²⁴⁾ R. Bayer: Traité et Est tiae, Paris 1954, p 25.

وإذن فما هو نافع لشيء ما هو بالتالي جميل بالنسبة إليه.

— هذا هو ما يبدو لى^(٢٥).

وعندما يحاور سقراط كريتوبولوس فى محاوراة المأدبة لكسينوفون ويسأله: هل يقتصر الجمال على الإنسان؟ يجبه بأنه لا يوجد فى الإنسان كما يوجد أيضاً فى الحيوان والجماد، فيسأله وما الصفة المشتركة بين كل ما نصفه بالجمال فيجيبه: بأنها جميعاً قد صنعت على النحو الذى تحقق به الغرض من وجودها. وعندئذ يسأل سقراط كريتوبولوس:

— أو تعلم ما فائدة الأعين؟

أن تبصر.

— ومن أجل ذلك كانت عيناي أجمل من عينيك.

— وما السبب؟

— إن عينيك تبصران فى اتجاه واحد مستقيم.

بل إنهما تريان فى كل الاتجاهات، لأنها جاحظة، وقد خلقت فى موضع بارز من وجهى.

— وعلى ذلك فسيفضل عقرب الماء Grab — كل الحيوانات فى جمال الأعين.

— نعم لأن عينيه أحد بصرًا وفى موضع أفضل من أعين باقى الحيوانات.

— ولكن هذا ما تقوله عن الأعين، فهل ستحاول إقناعى بأن أنفك أيضاً أجمل من أنفى؟

— لا محل للشك فى هذا، فما دام الله قد خلق الأنف للشم وأنفى الأفتس ذو الثقيبين

الواسعين قد اتجهت إلى أعلى، فهو أقدر على التقاط كل الروائح وأفضل من أنفك المائل إلى أسفل.

— عجباً. أو يكون الأنف القصير الأفتس أجمل من غيره؟

— نعم، بكل تأكيد، لأنه بهذا الشكل لن يضير النظر فى حين أن أنفك المرتفع (الأقنى)

سوف يضايق إبصارك.^(٢٦)

⁽²⁵⁾ Xenophon: Memorabilia IV 6-9.

⁽²⁶⁾ Xenophon. Banquet V.

وتلك الأمثلة التي نجدها عند كسينوفون تعد تعبيراً صادقاً لفلسفة سقراط في الفن. أما المحاورات الأفلاطونية فعلى الرغم من صعوبة التحقق فيها من آراء سقراط لامتزاجها بالفلسفة الأفلاطونية إلا أنه في الإمكان أن نستدل من خلال السطور على ما يفسر هذا التصور السقراطي الذي يكرس الجمال لخدمة الغاية الأخلاقية. ففي المحاورات السقراطية المبكرة وضع أفلاطون هذا الرأي السقراطي في محادثة هيبياس الكبرى التي لم ينته فيها إلى تعريف نهائي للجمال وإن عرف فيها جملة من الآراء المعروفة في عصره.

فسقراط في بداية المحادثة يميل إلى تقييم فن هيبياس على أساس قدرته على إصلاح النفوس وتحقيق الفضيلة للمواطنين^(٢٧). وحين يقدم سقراط تعريفه للجمال بأنه النافع، يحدده بأنه ما ينفع في تحقيق المفيد المحقق للخير ما^(٢٨).

غير أن أفلاطون يضطر سقراط إلى ترك هذا التعريف لأنه ينتهي إلى تفسير الخير بأنه سبب وعلة في إنتاج الجمال مما يتعارض مع ضرورة التوحيد بينهما.

ومن المحاورات السقراطية أيضاً محادثة أقليدس التي يرد ذكر الجمال فيها عند مناقشة طبيعة العدل، فيفسر الجمال هنا على أنه صفة للأفعال التي تتسم بالخير والنبيل. فالشجاعة التي تلهم الجنود بالتضحية في الحرب تعد فعلاً جميلاً. ذلك لأن طبيعة الجمال والخير واحدة عند سقراط.

وعندما يسأل سقراط ألقبيداس في هذه المحادثة بأى ثمن يتخلى عن شجاعته، يجيب أنه يفضل الموت على الحياة مع الجبن. وفي هذا الشعور السامي النبيل يتحقق الجمال والخير معاً. ومن ثم فالعدل نافع وخير وجميل في وقت واحد^(٢٩).

أما محادثة خارميدس وهي أيضاً من المحاورات السقراطية التي تحاول تعريف "الحكمة" ولا تنتهي إلى حل، فيقترب تعريف الجمال فيها من الخير. بل يتأكد التفسير السقراطي للجمال حين يسعى سقراط إلى البحث عن الجمال الباطني في نفس خارميدس ذلك الفتى الذي بهر جماله كل الحاضرين.

(27) Plat. Hippias. Majeir., 283-284.

(28) Ibid 297 a.

(29) Plat., Alcib. 114-116.

غير أن سقراط لا يأبه بالجمال الحسى الذى يتغنى به فنانون عصره وشعراؤه قدر اهتمامه بجمال النفس والخلق الفاضل. فنجدته يتساءل باحثاً عن الجمال:

"أيمكن ألا ينطوى هذا الجمال الساحر على نفس تناسبه جمالاً وخيراً؟...." (٣٠).

وعلى أساس هذا الموقف الأخلاقى، اهتم سقراط بالجمال الباطنى: نعى جمال النفس الفاضلة. وقد اتفق فى النص على ذلك كل من كسينوفون وأفلاطون، أما رواية أكسينوفون بهذا الصدد فقد وردت بمذكراته حيث يذكر حديث سقراط مع الرسام براسيوس Parasius والمثال Cleito كليتون، وفى هذا الحديث يصبر سقراط على ضرورة عناية الفنان بإبراز التعبير عن أحوال النفس على الوجه والعينين فى موضوعات الرسم والنحت، ويوجه الفنان إلى اختيار الملامح والتعبيرات الإنسانية الدالة على الفضيلة والانفعالات السامية لتأكيد الجمال الخلقى إلى جانب مراعاة جمال الصورة ونسبها الفنية (٣١).

وعندما يتعرض سقراط لنظرية الحب يتخذ نفس رأى الذى اتخذه بالنسبة للجمال.

ففى مادة كسينوفون يشيد سقراط بالحب المثالى الذى تلهمه فينوس السماوية لا فينوس الأرضية. فحب الجسد الذى يقوم على الجمال الحسى الجسمانى لا خير فيه لا للمحب ولا للمحبيب. يقول سقراط مؤكداً هذا الرأى: إن أساطير الآلهة قد وجدت أيضاً هذا الحب الروحانى فالإله زيوس لم ينعم بالخلود على من أحبهم حباً جسمانياً فى حين أنه قد رفع الأبطال الذين أحبهم حباً روحانياً إلى مرتبة الخلود. ومن هؤلاء هرقل وكاستور وبوللو كس "Castor" "Hercules" Pollux لأنه أحب سمو نفوسهم وجمالها (٣٢).

ولا تختلف رواية أفلاطون فى هذا الرأى كثيراً عن أكسينوفون وهذا ما تؤكد نظريتنا الجمال فى المادة وفایدروس.

(٣٠) Plat. Charm. 154 d-c.

(٣١) Xenophon. Banquet. VIII.

(٣٢) Xenophon. Banquet. VIII.

فالمأدبة تصور سقراط نفسه نموذجاً للجمال الروحاني الذي كان ينشده فهو على مظهره الذي يشبه شكل الساتير Satyr له نفس طاهرة جميلة هي سر حب الناس له ^(٣٣).

وفي خاتمة محاوره فايدروس يأخذ سقراط في تمجيد الحب الذي يصفه بأنه منحة إلهية وينفرد به. ويدعو "بان" والآلهة أن تهيه الجمال الباطني جمال النفس وصفاء الروح وسموها.

ولا شك في أن دعوة سقراط إلى تحكيم العقل في السلوك الإنساني والتمسك بأخلاقية الزهاد، قد جعله يحكم على الفن بمعيار أخلاقي مرجعه الذات العاقلة أو الضمير الباطن في نفوس البشر.

أما معايير اللذة الجمالية التي فصلت بين الجمال وقيم الحق والخير فلم تكن في رأى سقراط سوى نوعاً من أنواع التدهور الفني والانحلال الخلقي، فالمعيار الحسي المرتبط بنظرية اللذة الجمالية عند جورجياس وغيره من الفئتين والخطباء، والقواعد المدروسة التي كانوا يحفظونها عن ظهر قلب ويعلمونها للناس كانت كلها في رأى سقراط لا تكفي لخلق الفن الأصيل، وتفتقد العنصر الجمالي الذي تنطوي عليه أخلاقية الإنسان.

لذلك هاجم سقراط الشعراء المعاصرين له ورأى أنهم لا يعقلون ما يقولون ولا يوجهون الناس التوجيه الذي ينشده هو ممن ادعى الحكمة الإنسانية بل لقد فضل عليهم أصحاب الحرف والصناعات ^(٣٤).

وهو حين يتساءل عن وظيفة الفن والغاية من الجمال قد انتهى إلى أن الفن يجب أن يكرس لخدمة الأخلاق، والجمال يجب أن يؤدي إلى الخير لا إلى اللذة الحسية.

وعلى أساس هذا الموقف من سقراط، يمكننا أن نفهم سر ثورة الشعراء عليه، ثورة ظهرت في سخيرة اريستوفان ^(٣٥) وحقق وصل إلى حد مطالبة بعضهم بمحاكمته وإعدامه على نحو ما نجده مصوراً في محاوره الدفاع لأفلاطون.

⁽³³⁾ Plat. Phaedru. 276.

⁽³⁴⁾ Plat, Apology-Ion.

⁽³⁵⁾ Aristophanes, clouds, 1491-5.

بل لعل كتابة الشعر التي صورها أفلاطون في محاور فيدون كانت تكفيراً منه رأى ضرورته
في آخر حياته لعداوته الشعراء وفنونهم⁽³⁶⁾.

وعلى العموم فقد أثر الفن المفيد ورأى الجمال فيما يخدم الحياة ففرض على الفنان ضرورة
توجيه الناس إلى الخير كما فرض عليه الفيشاغوريون ضرورة الكشف عن الحقيقة والصدق
في التعبير عنها.

⁽³⁶⁾ Plat. phedon 60-61.

الفصل الثاني

١ - الفلسفة والفن عند أفلاطون

لقد كان اتجاه أفلاطون إلى الفن واضحاً كل الوضوح. فقد كان له نقده الفني الذي وجهه لفن عصره، وكانت له آراؤه الخاصة بشروط الجمال الفني كما قدم نقده على كافة فنون عصره.

وإلى جانب ذلك يوجد أكثر من شاهد على هذه الميول الفنية لدى أفلاطون، فكتابات حافلة بأمثلة من الشعر اليوناني ولغته في المحاورات تعد نثراً يفوق الشعر جمالاً، بل هو نفسه يقرر في محاورته الجمهورية بأنه قد شغف منذ صباه بالشعر وبأنه قد وقع تحت تأثير سحر هوميروس^(١).

ومما يذكر في سيرته أنه قد أحرق كل ما قد كتبه من شعر عند بدء اتصاله بسقراط^(٢) .. فهل كان المسئول عن ذلك هو روح الفلسفة السقراطية التي حاربت الحساسية الفنية باسم العقل والأخلاق؟.

يبدو أن في هذا الرأي شيئاً من الحقيقة، فهذه الرواية تؤكد ما سبق أن بيناه في موقف سقراط من تشدد إزاء الفن، فليس بغريب على سقراط وهو أعظم دعاة الموقف العقلي أن يرى في فن عصره خروجاً على ما يفرضه العقل من تحفظ قد خلا منه ذلك الفن.

فالعقل عند سقراط هو الذي أملى عليه محاربة النزعة الحسية التي تطرف في التعبير عنها فنانون القرن الخامس والرابع الذين اعتمدوا في تصويرهم ونحتهم على تقديم الواقع المحسوس بكل تفصيلاته دون الرجوع إلى القواعد القديمة، تلك القواعد التي تقيد الفن بالتزام النماذج الثابتة.

والعقل عند سقراط هو الذي دفعه أيضاً إلى محاربة الشعراء الواقعيين الذين استرسلوا في إثارة جانب العاطفة والانفعال إلى حد يضيع سيطرة العقل على الإنسان ويفقده الاتزان والتمسك بالقوانين المقدسة، تلك القوانين التي أنزلها سقراط منزلة التأليه واختار أن يضحى بحياته في سبيلها على أن يهينها بالهرب، لأنها تمثل العقل والعدل الإلهي^(٣).

(١) Plat., Rep. 595 b, 607 c.

(٢) تنسب لأفلاطون بعض أشعار مكتوبة بأسلوب الديثورامب والتراجيدية أنظر :

Diog Laert. III 5.

Olymp Vit. Plat 3, Field : Plato and his contemporaries p, 5.

(٣) Plat, Criton 50, 53.

أما أفلاطون تلميذ سقراط، فقد تشرب النزعة العقلية من فلسفة سقراط ومن الجو الذى أحاط به فى صدر حياته الفلسفية. وقد سار أفلاطون بهذه النزعة إلى نهاية الشوط، حين أفرد للمعقولات عالماً مفارقاً خاصاً بها. وأثر منهج الاستدلال العقلى، وأكرم بالرياضة والهندسة إلى حد دفعه إلى أن يكتب على باب أكاديميته لا يدخل الأكاديمية إلا من ألم بعلم الهندسة.

غير أنه جمع إلى هذه النزعة العقلية السقراطية اتجاهاً إلى التأمل الصوفى والإحساس الفنى استلهمهما من الأسرار الدينية والأساطير القديمة ^(٤).

فإن حارب أفلاطون خداع الحواس فى فن النحت والتصوير، وطالب بفن آخر غايته المحافظة على النسب الصحيحة والمقاييس الهندسية المثالية، وحارب تمويه الخطابة وإثارة الشعور باسم التعبير الصادق عن الحقيقة، وطالب الفنان بمعرفة واعية للحق وتوجيهه إلى الخير، فقد آمن من جهة أخرى بأفضلية الإلهام والهوس والحب ^(٥) على كل معرفة عقلية، ذلك لأنه رأى فى هذه القوى اللاعقلية وسيلة من وسائل الاتصال بالعالم الإلهى الذى توجد به الحقيقة.

ويمكن تفسير هذا الاتجاه الصوفى فى فلسفة أفلاطون بالرجوع إلى ظروف عصره.

فأفلاطون لم يكتب فلسفته فى عصر ازدهار الحضارة الأثينية الذى توج العقل وحرية الرأى، وإنما تمت فلسفته وازدهرت فى عصر انحدار هذه الحضارة.

فلا عجب أن رددت فلسفته صدى هذا الانحلال فجاءت أميل إلى الانصراف عن الواقع المحسوس وزهداً فيه، وأشد تعلقاً بعالم آخر توجد فيه أحلامه وفيه يتحقق الحق والخير والجمال.

وقد ارتبط هذا الاتجاه الصوفى عند أفلاطون بنزعة لا عقلية تنتهى إلى نظرية فى المعرفة الميتافيزيقية تلجأ إلى الحس أو الرؤية المباشرة التى تختلف عن الاستدلال العقلى أو الإدراك الحسى ^(٦).

^(٤) تأثر أفلاطون بالنحلة الأورفية تأثراً كبيراً خاصة عن طريق الفلسفة الفيثاغورية التى أطلع عليها عند زيارته المتكررة لإيطاليا وصقلية.

^(٥) Plat. Phaedros 245 a 246 d.

^(٦) انظر مقدمتنا لترجمة محاورات فايدروس، دار المعارف ، سنة ١٩٦٩.

وقد كانت هذه النزعة اللاعقلية وراء نظريته في المعرفة وفي الفن على السواء ذلك لأنه يطالب الفنان والفيلسوف بشرط أساسى وهو "معاينة" الجمال.

وفي محاوره فايدروس بالذات يتأكد لنا اتصال الفن بالفلسفة وارتباط الجمال بعالم الحقيقة العقلية المثالية. ففي هذه المحاوره تكاد النزعة العقلية السقراطية تختفى لتفسح المجال لذلك الجانب الوجدانى فى فلسفه أفلاطون.

فلو رجعنا إلى أثينا فى القرن الخامس عصر التنوير وسقراط لوجدنا أن الحديث عن أى حماسة أو إلهام لا يصدر عن العقل كان يمكن أن يشير نقد فلاسفة هذا القرن^(٧).

ولكن أفلاطون حين عاش تجارب القرن الرابع ق.م كانت فلسفته فى الواقع قد تحررت من إطار الفلسفة السقراطية العقلية، وكانت حماسه الصوفية وإحساسه التى قد انطلق وتفاعل وعقلية الرياضى ومنطقه الدقيق كان يعيش تجربة قرن آخر سادته روح مخالفة لروح القرن الخامس ق.م.

يقول فى محاوره فايدروس على لسان سقراط، إن الناس تعتبر الهوس، "Mania" شراً ولكنهم مخطئون لأن أعظم النعم تأتينا نحن البشر عن طريق الهوس^(٨) غير أنه يشترط أن يكون هذا الهوس هدية لنا من عند الآلهة وبالتالي منبأ عن الحقيقة.

ولم يكن هذا الأمر ليخفى على القدماء الذين كانوا يعتبرون الهوس الذى يأتى البشر من عند الآلهة أسمى من كل اتزان أو مهارة عقلية أو حكمة بشرية.

وكذلك فمن ظن أنه يستطيع أن يتقن الشعر بغير إلهام مستمد من ربات الفن، أو أن المهارة العقلية كافية لتكوين الشاعر فهو خاطئ، لأن شعر الملهمين أعظم من شعر المتعلقين^(٩).

وعلى ذلك فالهوس الذى يحدث للشعراء الملهمين، مصدره ربات الشعر اللاتى يلهمن البشر بالحقيقة فينطلق معبراً عنها بفن يرتبط فيه الجمال بالحقيقة.

^(٧) I.A.S. Festugière: Conte,plation et vie. conteemplative selon platon.

- cf. personal Religion among the Greeks, p. 44-45.
- cf. Dodds. The Greeks and the Irrationql p. 209.
- cf Symp. 212 A., Rep. b, Lettres VII 34 c.

^(٨) Plat. Phaedr. 244 a.

^(٩) Ibid 245 d.

وعلى ذلك فالهوس الذى حدث للشعراء الملهمين، مصدره ربات الشعر اللاتى يلهمن البشر بالحقيقة فينطلق معبراً عنها بفن يرتبط فيه الجمال بالحقيقة.

واشترط أفلاطون هذا الاتصال الإلهى الذى يكشف للشاعر عن الحقيقة يؤكد تأثر أفلاطون بالتراث القديم السابق على عصر التنوير فى أثينا، فالفن الذى ابتعد عن التقيد بالدين وأصبح غايته التعبير عن الواقع المحسوس والحياة اليومية قد حدد أيضاً مهمة الفنان فى القدرة على دقة التصوير وإثارة الانفعال واللذة الحسية فى المشاهد والتذوق وأبعد الشاعر عما كان يقوم به فى الصور القديمة من وظيفة تعليمية وسياسية كبرى.

فقد كان الشعر يعد هبة من الآلهة وكان المفروض أن كل ما ينطق به الشاعر من كلام متضمن للحقيقة التى اطلعت عليها الآلهة فاستلمتها إليه لينقلها إلى البشر.

ونجد أصول هذه النظرية فى شعر هوميروس، إذ يروى فى الاوديسية أن ربات الشعر قد سلبت ديمودوكس Demodcus بصره ووهيته موهبة الشعر لأنها أحبته.

ورواية ديمودوكس لقصة طراودة فى الاوديسة تعتبر فى التراث القديم رواية صادقة، لأن مصدر كلامه هو الآلهة التى عاينت الحقيقة . وفى الإلياذة يطلب الشاعر من آلهة الشعر أن تعلمه الحقيقة لأن علمه بها مأخوذ بالسماع أما ما تعلمه إياه آلهة الشعر، فهو يقين لأنها شاهدت الحقيقة مشاهدة عيان^(١٠).

وكذلك كان الحديث عن الماضى الذى يتحدث عنه الشاعر يحتاج لمصدر إلهى يطلعه على الحقيقة، كما كان الحديث عن المستقبل عن طريق التنبؤ بالغيب يحتاج أيضاً إلى مصدر إلهى يطلع العراف بها، ولم يكن الشاعر والعراف فى العصور القديمة يفترقان عن بعضهما.

وقد رجع أفلاطون إلى هذا المصدر الإلهى أيضاً عندما حاول تفسير الحب فالحب هو دافع محرك للفيلسوف نحو الحق كما هو محرك ودافع للفنان نحو الجمال^(١١).

^(١٠) كذلك اتبع بارميندس هذا الأسلوب الشاعرى فى قصيدته التى أرحعها إلى أنها هبة من عند الآلهة.

III 63, II. 484 ff.

^(١١) Phédr, 249 e.

(ب) الحب والجمال فى الفلسفة عند أفلاطون :

يعد أفلاطون من أعظم من استطاع التعبير عن موقف الإنسان حين يجد نفسه ممزقاً بين وجوده الأرضى فى عالم الصيرورة والتغير وبين تطلعه إلى العالم الأعلى حيث يتمثل له فيه الجمال والكمال والخلود.

وقد تمثلت هذه الرغبة العارمة التى تتملك الإنسان فى الخلاص من عالم الصيرورة والتغير إلى عالم الوجود فيما سماه أفلاطون بالحب الذى يتجه إلى الجمال كما صورته فى محاورة المأدبة. ثم مال فى محاوراته العديدة إلى نظرية وضع فيها كيف يمكن للفنان أن يكشف عن هذا الجمال من خلال أعماله. وقد استطاع الفيلسوف الإسكندري أفلوطين أن يؤكد هذه المعانى فيما كتبه بعد ذلك فى التاسوعات.

والفيلسوف الأفلاطونى لا يستمد عبقريته من ملكته العقلية وحدها وإنما من عاطفة ووجدان وإلهام إلهى^(١٢) لا ينعم بها سوى الصفوة المختارة من الفلاسفة الذين تدرجوا فى مراتب الحب. ولقد ذكر أفلاطون الحب فى كثير من المحاورات، وصور سقراط فى صورة المحب المثالى الذى ينأى عما كان يشوب الحب فى بلاده من رذائل مصدرها شيوع الجنسية المثلية Homosexuality، ولكن سقراط كان يجب فى الفتية نقوسهم ويتسامى بحبه لهم فينشد بهذا الحب تحقيق الخير والفضيلة ويوجه من أحبههم إلى المعرفة الفلسفية^(١٣).

ولم يكن أفلاطون الذى يعد أبرع من صور حقيقة هذا النوع من الحب مخترعاً له وإنما كان داعية ومفسراً لنظام قد أخذت به المدن اليونانية بل شجعت كآسلوب للحياة الراقية ونوع من التربية والتعليم لا يقل فى الأهمية عن تعلم الرياضة والفلسفة

فقد اعترفت إسبرطة بهذا النظام فكان لكل غلام صديق يكبره ويدربه ويعد مسؤولاً عن كل تصرفاته، وكذلك وجد هذا النظام فى كريت.

ولعل أروع مثل يوضح أهمية هذا النظام من وجهة النظر السياسية والحرية ما يروى عن الفرقة الطيبية "the thebean Band" المكونة من أفراد يرتبط كل منهم بعلاقة الحب وكانوا

⁽¹²⁾ PI Paedr. 240 e.

⁽¹³⁾ Alcb 132 d, Charm. 145 b, Lysis 205 a, Symp. Phaedr, 235, cf Licht, sexual life in Aneient Creece, London 1932.

يحاربون جميعاً جنباً إلى جنب ويضربون أمثلة في الشجاعة ويحززون النصر وراء النصر ولم يهزموا أبداً حتى موقعة خيرونيا "Chaeronea". وعندما استعرض فيليب قتلى المعركة ورأى الثلاثمائة قد قتلوا جميعاً وعلم أنهم أفراد فرقة المحبين قال عبارته المشهورة. لعن الله من ظن أن في إمكان هؤلاء عمل أى شئ مشين^(١٤).

وقصص اليونان وتاريخهم حافلة بأمثلة موضحة لهذا الحب، بين أخيل وبتروكليس، وبيلاد وأورست، ومارموديس، وأريستوجينوس، وصولون، وبريستراتوس، وسقراط والقيبادس.

وجميعهم من أعظم مشاهير اليونان الذين خلد التاريخ أسماعهم ذلك لأن هذه العاطفة كانت موجهة لأهداف عليا يشترك المحبون في تحقيقها بالعمل والجهد، ومن ثم فقد عد اليونان هذا النوع من الحب بين الرجال دافعاً لعلو الهمة والسمو الروحي والروعة والجمال الرمانسى Romance التي غالباً ما كان يخلو منها الحب بين الرجل والمرأة في ذلك الزمان، لذلك عده أفلاطون نقطة البدء في التربية الخلقية والعقلية لمواطني المدينة المثلى^(١٥). ولعل دفاعه عنه كان سمة من سمات العصر الذي زاد فيه الإقبال على اللذات الحسية.

لكن أفلاطون لم يفسر طبيعة الحب ويشرح وظيفته العرفانية وأثره في سيكولوجية الفيلسوف والفنان كما فسرهما في محاورتي المأدبة وفايدروس.

وقد شرح أفلاطون حقيقة هذا الحب على لسان سقراط الذى يروى حديث ديوتيماس كاهنة مانتينيا^(١٦) في محاوره المأدبة وأهم ما يتصف به الحب عند أفلاطون هو أنه محب للحكمة، فهو ليس حكيماً ولا جاهلاً، فالآلهة والحكماء لا يحبون الحكمة لأنها ملك أيديهم، والجهلة لا يحبونها كذلك لأنهم جاهلون بها ويظنون بأنفسهم الحكمة، ولكن الأيروس إله الحب وسط بين الفريقين لأنه محب للحكمة.

غير أن للحب جنوراً في نفس المحب وهو مرتبط بشخصيته، لذلك لا يسمو الحب دائماً إلى الحكمة، بل كثيراً ما يظل متعلقاً بالعالم المحسوس لذلك يضع له أفلاطون مستويات يفسرها

^(١٤) Plutarch Pelopidas ch 18.

^(١٥) G Lewes Dickinson, The Greek view of life. life. 183, 201.

^(١٦) Symp. 20. 1

ديالكتيك^(١٧) المأدبة الصاعد، الذى يبدأ من الجمال الجزئى المتمثل فى شخص معين ثم يصعد إلى الجمال الكلى الذى تشارك فيه كل الأمثلة الجزئية - إذ يرتقى الحب فيتعلق بالنفوس الجميلة وما تتحلى به من أخلاق ثم يصعد الحب إلى جمال العلوم فيرقى إلى مستوى الجمال المعقول فيتدرج فيه حتى يصل إلى الجمال فى ذاته فيحظى المحب بالرؤية التى تتوج هذه الأنواع كلها ولا يحظى بهذه الرؤية إلا من كان فيلسوفاً حقيقياً محباً للجمال^(١٨).

كذلك يسوق أفلاطون مثل هذه التفرقة بين أنواع الحب فى حديث بوزانياس فثمة نوعين للحب عند بوزانياس^(١٩)، حب ينتسب إلى أفروديت الأرضية ابنة زيوس وديونى، وهو ذلك الحب الشائع بين العامة يتجه إلى النساء والعلمان ويغنى الاستمتاع بالبدن أما النوع الآخر فهو الذى ينتسب إلى أفروديت المساوية ابنة السماء التى هى من صلب الجنس المذكور وحده، فأتباعهما يتجهون إلى حب الرجال حباً فلسفياً يتجه إلى النفس فقط.

ويعود أفلاطون إلى هذه التفرقة لنوعى الحب فى محاوره فايدروس أيضاً فيذكر أن هناك حباً مادياً يدعو إليه الخطيب ليزياس الممثل لرأى السفسطائيين ولكن سقراط لا يوافق ليزياس على فكرته المادية الحسية فى الحب ويتراجع عن الأخذ بهذا التفسير ويمتدح الحب الذى يسمو بالمحب والمحبوب إلى أرقى درجات الرقى العقلى، فمثل هذا الحب يصفه أفلاطون فى فايدروس بأنه من أنواع الهوس الآلهى الذى يعده أعظم النعم^(٢٠). ولا تخطئ بهذا الحب سوى النفوس الفلاسفة التى تمت لها رؤية الحقيقة فهى فى شوق دائم إلى الاقتراب والحياة معها، لذلك كان الحب رغبة ودافعاً قوياً يصل المحب بموضوع حبه^(٢١).

ويقوم الحب بدور الوساطة بين هذه النفس ذات الرؤية التى تنشده العودة إلى موطنها الأصلي وبين الآلهة التى تسيطر على هذا العالم، فكما تقوم ربوات الفن بوظيفة الوساطة بين الآلهة والبشر والملهمين كذلك يقوم الحب بنفس هذه الوظيفة.

⁽¹⁷⁾ Symp. 204.

⁽¹⁸⁾ Ibid, 210.

⁽¹⁹⁾ Ibid, 180. c.

⁽²⁰⁾ Padre, 249 c.

⁽²¹⁾ هذه الصفة فى الحب قد ذكرها أفلاطون على لسان أريستوهان الذى يصور الحب على أنه دافع إلى الاتحاد إذ يسوق أسطورة الكائنات المشطورة التى تسعى إلى الانضمام ببعضها مرة أخرى.

فالعجب بحكم طبيعته ليس بشراً أو آلهاً، وإنما هو كائن وسط بين الخالدين والفنانين، وهو حتى رسول بين البشر والآلهة يصعد بالأضاحي والصلوات إلى الآلهة ويهبط بالأوامر وأنواع الجزاء للبشر، موجود في مكان ما بين العالم الأرضي والعالم السماوي، وهو يوحى بالنبؤات ولا يمكن للآلهة الاتصال بالإنسان إلا بواسطة الحب^(٢٢).

والحب ليس جميلاً ولكنه أكثر الكائنات رغبة في الجمال، لأنه يهدف إلى الخلق في الجمال^(٢٣).

ومعنى الخلق في الجمال هو مشاركة الطبيعة الفانية في الخلود، وقد يتم الخلود في مستوى فيزيقي حين يتوالد الكائن الفاني، ولكن الخلود الحقيقي هو خلود النفس حين تنتج إنتاجاً فنياً أو فلسفياً لذلك يصف الحب بأنه خالق ماهر تصل مهارته إلى حد القدرة على إعطاء مهارة الخلق إلى غيره يقول، متى مس الحب من كان بعيداً عن إلهام ربات الفن فإنه يحوله فناناً، فالحب خالق في كل مجال فيه خلق فني.

ألم يكن الحب وراء نبوغ كل من بلغ القمة في أي فن من الفنون؟ ألم يكن وراء أبوللون عندما تميز في فنون الصيد والطب والعرافة، وكان ملهماً لربات الفن أنفسهن في براعتهن في الفنون الجميلة المختلفة؟ ألم يكن وراء براعة الإله "هفايستوس" في فن الحدادة، والآلهة أثينا في فن النسيج وزيوس في سياسة الآلهة وحكم البشر؟

والحب يهدف دائماً إلى الجمال. وليس القبح أبداً غاية للحب يوم ولد الحب جاءت البشر كل النعم^(٢٤).

ورؤية الجمال التي هي غاية الحب الأفلاطوني لا تتم باستدلال عقلي كما يفعل مينون عندما يسأله سقراط عن حقيقة المربع مثلاً، لأن الجمال يلتقط دفعة واحدة مادام حاضراً في كل الموضوعات التي تشارك فيه، ومثال الجمال قد تميز عن باقي المثل بقابليته للرؤية ووضوحه للبصر^(٢٥).

⁽²²⁾ Symp 203- Rep. 501.

⁽²³⁾ Ibid 206-207.

⁽²⁴⁾ Symp 190-197.

⁽²⁵⁾ Ibid 250 d.

فبمجرد أن يلمح الجمال تتضح رؤية للنفس ويتم التذكر في لحظة سريعة تنبت في أثرها المعرفة كما ينبثق النور دفعة واحدة. ويصور أفلاطون هذه الرؤية في محاوره الأدبية حين تصيح ديوتيميا قائلة:

"على أى نحو تظن حساسة الرجل الذى انكشف له الجمال فى حقيقته الخالصة النقية غير الممتزجة بهذه الأجسام والألوان الإنسانية ذلك الذى يرى الجمال الإلهى فى وحدة صورته؟".

ويصفه فى محاوره فايدروس^(٢٦) بأنه الجوهر غير ذى اللون ولا الشكل الذى لا يمكن للحس أن يدركه، الجوهر الموجود بالحقيقة، ولا يكون مرئياً إلا لعين النفس وهو موضوع العلم الحقيقى ويشغل المكان الذى يسمو على السماء Supraceleste.

وفى محاوره فايدروس يصور أفلاطون ذلك الجهد الذى تبذله النفس لكى تحصل على هذه الرؤية المتعلقة بالجمال ويضمونها أسطورة^(٢٧) تروى رحلة النفوس فى السماء وقبل سقوطها على الأرض.

ففى هذه الأسطورة تحاول الارتفاع إلى عالم المثل الذى يعلو على السماء، غير أنها فى هذه الحركة تجد صعوبة كبرى حين تراحم وتتسابق من أجل هذه الرؤية، وقد يحدث أن تعجز بعض النفوس لعدم تألف أجزائها فتفقد ريشها ويثقل وزنها فتسقط على الأرض.

أما النفس التى تتمكن من الرؤية الصحيحة فتظل تنعم بصحبة الآلهة، أو قد تسقط لتحيا فى إنسان صديق للمعرفة محب للجمال.

ولما كان أفلاطون قد خص مثال الجمال بالوضوح فى محاوره فايدروس لذلك فقد كان الجمال أحب الأشياء إلى الإنسان، ومتى صادف الفيلسوف على الأرض محاكاة لهذا الجمال أو جسماً حسن التكوين تتابته رغبة ويملوه شعور غامض يدفعه إلى أن يوجه بصره فى اتجاه موضوع الجمال فيقدسه تقديس إله، وقد يحدث له أثناء إبصاره تغير نتيجة للرغبة التى تتابته فيكسوه العرق والحرارة لأنه بمجرد أن يتلقى فيض الجمال عن طريق عينييه يدفعاً فيؤثر الدفء فى نفسه فينشط نمو الريش الذى يغلفها فتلين منافذه لأن الحرارة تصهر ما كان صلباً يمنع الريش من

⁽²⁶⁾ Phcdr.

⁽²⁷⁾ Ibid 252.

البرزخ، ويحدث نتيجة لهذا أن تقوى الأجنحة^(٢٨) التي يمكن للنفس بواسطتها أن تحلق وتعود مرة أخرى إلى العالم الذي كانت تعيش فيه قبل سقوطها ذلك العالم الذي لا تنفك تصبو إلى العودة إليه لتكون في صحبة الآلهة الخالدة والذي تسعد فيه بالتأمل الدائم لمثل الحق والخير والجمال^(٢٩).

وبخلاصة القول هو أن الحب يقوم عند أفلاطون بمهمة أساسية بالنسبة لنظرية المعرفة وتتحدد الحقيقة التي يصبو الحب إلى الاتصال بها بصفة الجمال ولا يختلف ديالكتيك المعرفة انفسية عن ديالكتيك الحب الصاعد إلى مثال الجمال.

ويكفي لتبين ذلك أن ننظر إلى المحاوراة الأفلاطونية بوصفها إنتاجاً فنياً.

(ج) المحاوراة الأفلاطونية

من الواضح أن أفلاطون لم يكتب المحاورات بقصد تعليم الفلسفة ذلك لأن الفلسفة عنده لم تكن وتعلم بطريق نقل المعرفة عن طريق اللغة، فاللغة المحسوسة لا يمكن أن تتضمن الفكر المعقول، وإنما اللغة رمز يثير الفكر ويوقظ الموهبة^(٣٠).

يقول في محاوراة ثياتيتيوس، "إننا لا نبحث في الاسم بل في الموضوع الذي يوجد وراءه"^(٣١). ويقول في محاوراة السفسطائي إذا أمكنك ألا تتعلق بالكلمات فسوف تكون موفور الحظ بالمعرفة في أيامك المقبلة^(٣٢). فغير الفلاسفة من عامة الناس يتقنون الكلام لأنهم يتعلقون دائماً بالمظهر أما الفيلسوف فكثيراً ما يجد صعوبة عندما يحاول أن يترجم أفكاره في عبارات اللغة، ومن هنا كانت المحاوراة الأفلاطونية والتصوير بالأمثلة والأساطير هي أنجح الوسائل للتعبير عن الحقيقة لأنها توحى بالحقيقة ولكنها لا تدعى استيعابها وهو لا يخاطب بها إلا الصفوة التي يمكنها أن تفهم حديثه وتفسر رموزه، وكذلك يعود أفلاطون إلى منهج الفكر الميتافيزيقي الذي يوحى

⁽²⁸⁾ Phedr. 252.

⁽²⁹⁾ كان لهذه الصور الرمزية وهذا الأسلوب الأدبي في وصف حقيقة النفس وشوقها إلى العودة إلى العالم الآخر تأثير كبير في بعض اتجاهات صوفية ومفكرى الاسلام خاصة ابن سينا في قصيدته السينية وأولها هبطت إليك من المحل الأرفع
ورفاء ذات تقرر وتمنع وهي التي سمرت ولم تتبرقع
محجوبة عن مقلة كل عارف

⁽³⁰⁾ Phaedr. 275 e. Lettres VII.

⁽³¹⁾ Theor. 177 e.

⁽³²⁾ Sohplist 261 e. R. Schaerer, la auestion platonicienne. p. 18.

بالمعاني الكبيرة في رموز ذلك المنهج الذي اختاره هرقليطس من قبل حين قال: إن الإله صاحب المعجزة في دلفي لا يتكلم ولا يخفى مراميه لكنه يرمز.

وكذلك اختار أفلاطون أسلوب المحاوراة لا لينقل المعرفة إلى القارئ نقلاً آلياً ولا ليشرح فلسفته لأي قارئ، ولكن لكي يوقظ فيه تلك القوة التي يستطيع بها من أوتى موهبة التفلسف أن يسير في طريقه، وهذا الايقاظ هو الوظيفة الأساسية لكل فن جميل عند أفلاطون، وهو الدهشة التي تحدثها الفلسفة لمن استيقظ من سباته الدجماطيقي وتتميز المحاوراة الأفلاطونية فضلاً عن ذلك بأنها لا تهدف إلى تقديم حل نهائي للمشكلة الأساسية بل كثيراً ما تثير المشكلة ولا تنتهي فيها إلى نتيجة وما أكثر ما يختفى الموضوع الرئيسي في المحاوراة تنتهي في نهاية الأمر إلى مجرد جدل أو لعب بالفكرة عنده ليس له غاية أبعد منه، لأنه غاية في ذاته، وفي ممارسته يجد الإنسان خبير أنواع اللغة والاحساس الجمالي.

ولقد قصد أفلاطون بكتابة المحاورات أن يضع نموذجاً لمحاكاة فنية صادقة التعبير عن الحقيقة.

فأسلوب المحاوراة بهذا الوصف ليست كتابة تعليمية وإنما هي نوع من العمل الفني الذي ينطوي على أرفع أنواع المحاكاة التي يتطلبها أفلاطون. فهي محاكاة للحقيقة لا تنقل ما يظهر منها لعامة الناس بل تصل إلى لبها فتقدم كل جوانبها وتحلل كل عناصرها لكي تثير العقل إلى البحث عنها. (٣٣)

وهي في رأي أرسطو فن لا يختلف في جوهره عن فن الشعر، إنها نوع من المحاكاة الثرية التي تشبه تمثيلات Mime صوفرون واكسنبارخوس (٣٤).

وقد يرى البعض في محاوراة أفلاطون ما يمكن أن يعد تراجيديا مثل محاوراة فيدون وما يمكن أن يعد كوميديا مثل محاوراة المأدبة.

(٣٣) إذ تفترض المحاوراة جمهوراً من السامعين القارئين.

هذا السامع القارئ يمثل الطرف الثالث في المحاوراة إلى جانب طرفي المحاوراة اللذين يقوم بينهما الحوار. وأهمية لا تقل عن أهمية طرفي الحوار لأنه يشارك المؤلف البحث عن حل المشكلة المعروضة. فموقفه بناء على ذلك ليس سلبياً بل هو موقف إيجابي يزداد كلما كانت القوة الدرامية في المحاوراة أقوى. وعلى أساس هذه الصفة الدرامية في المحاوراة ينتهي البعض إلى اعتبار المحاوراة عملاً فنياً. انظر

A Koyre, Introduction a la lecture de Platon Bernanos p. 26-27.

(٣٤) Arist. Potics. 1447 b.

فهل قصد أفلاطون بكتابة المحاورات أن يضع نموذجاً للتراجيديا والكوميديا الفلسفية يعارض بها التراجيديا والكوميديا الشائعة في عصره على نحو ما ذهب في معارضته بين خطابة إيزوقراط الفلسفية وخطابة ليزيس غير الفلسفية في محاوره فايدروس؟

الحق أنه لا يمكن البحث في المحاورات الأفلاطونية عن تراجيديا وكوميديا على أساس النهاية المحزنة أو الوصف الهزلي، وإنما كان أساس التفرقة بينهما هو أن التراجيديا تتخذ موضوعاتها من قصص الأبطال وتصور الإنسان بصورة أحسن من صورته الواقعية فهي أقرب إلى محاكاة النماذج المثالية.

أما الكوميديا فهي تصور الإنسان وأعماله بصورة أدنى من الواقع، لذلك كانت الكوميديا أكثر اتصالاً بالواقع المحسوس وأشد اهتماماً بوصف الجزئيات وبملاحظة الحياة اليومية.

وعلى هذا الأساس كان من الطبيعي أن يفضل أفلاطون أسلوب التراجيديا على أسلوب الكوميديا، لأن في أسلوب الأولى رجوعاً إلى النماذج المثالية وتقصياً للحقائق العليا.^(٣٥)

ولقد درجت التراجيديا القديمة وخاصة مع أسخيلوس على هذا الأسلوب. غير أن التراجيديا المعاصرة لأفلاطون قد استحكمت نقده المر لأنها لم تحافظ على هذا الأسلوب وانحرفت عن مثلها القديمة فلم تعد تهدف إلى القيم الأخلاقية والدينية المتوارثة ولا تحفل بالنماذج المثالية بل مالت إلى أسلوب الكوميديا حينما نزلت من عليائها إلى عالم الواقع في نهاية القرن الخامس والقرن الرابع، فأصبحت مع يوريبيدس وصفاً واقعياً لحياة الناس تعتمد على التحليل النفسي وتلجأ إلى ملاحظة الحياة اليومية تقدمها بكل تفصيلاتها^(٣٦).

وكذلك لم يكن حالها بأفضل عند أجاثون Agathon، شاعر التراجيديا المعاصر لأفلاطون فقد تميزت أشعاره وتمثيلياته باتجاهها إلى تصوير العواطف ووصف الغرائز البشرية.

^(٣٥) يظهر تفضيل أفلاطون لأسلوب التراجيديا على الكوميديا في هذه النصوص:

Charm. 162, Prol. Apol. 35, Menon 76 e.
Eutydyd, 278-279 Rep 413, 490, 577 Theet, 173 b, 197, Phedon
115, Phaedr. 228 b, Polit, 29.

^(٣٦) cf. R. Schaerer. la Question Platonienne LX. P 218

cf. V. Goldschmidt. la Religion de Platon p. 113-114. cf.

بل لم يفت أفلاطون أن يصور أبحاثون في محاورة المأدبة في صورة — عاطفية أميل إلى الاندفاع وعدم الاتزان^(٣٧). فهو على علاقة حب مع بوزانياس، وأسلوب حديثه أسلوب منمق مؤث يشبه أسلوب جورجياس السفسطائي.

وقد اتفق أريستوفان مع أفلاطون في هذا الرأي عن أبحاثون، إذ يصوره أريستوفان في مسرحية "الشيزمو فوري Thesmophories" بصورة الشخصية العاطفية المؤنثة — ويدخله ضمن النساء المحفلات بالآلهة ديمتر لأنه قريب الشبه بهن.

بل يتضح هذا الاتفاق وما يسوقه أريستوفان من نقد لمسرح يوريبيدس الذي يعرض لنماذج لا تليق بالمثل العليا وخاصة تصويره لإنفعالات المرأة في الحب بل يمتدح أسخيلوس حين يصوره مترفعاً في مسرحه عن تقديم مثل هذه الموضوعات.

فإلى هذه التراجيديا المعاصرة التي لا ترجع إلى النماذج المثالية ولا تحفل بتقديم الحقيقة العقلية ولا تنقيد بمثل الأخلاق الدينية المحافظة يوجه أفلاطون نقده ويصف شعراها بأنهم محاكون يحاكون ما يبدو في العالم المحسوس فمحاكاتهم تتعلق بالتغيرات فهي تقضى على الثبات وتثير الانفعالات فتقضى على الاتزان.

وهكذا ترتبط نظريته المثالية في الأدب بنظريته في الفنون التشكيلية التي تطالب في النحت والتصوير بضرورة التعبير عن النسب المثالية للحقيقة الموضوعية.

" الفن ومحاكاة الجمال عند أفلاطون "

لو رجعنا إلى أكثر التفسيرات الشائعة عن نظرية الفن عند أفلاطون فسوف نجد أنها قد حطت من شأن الفن حين أخذت بظاهر العبارة القائلة بأن الفن محاكاة — غير أنه يبدو لنا وصف شيء ما بأنه محاكاة لا يكفي لزمه أو لمدحه لما تحتمله المحاكاة عند أفلاطون من تفسير لنوعها وقيمتها.

ذلك أن آراء أفلاطون في الفن والجمال إنما ينبغي أن تفسر على ضوء سياق فلسفته التي توجبت الوجود كله بعالم المثل. وقد وصف أفلاطون الفيلسوف أنه يحاكي، والسفسطائي بأنه

^(٣٧) L. Robin le banquet. Introduction.

يحاكى، والخطيب والشاعر والفنان كل منهم يحاكى، ولكن ما حقيقة المحاكاة عند كل من هؤلاء؟

هناك محاكاة تعتمد على معرفة ويصحبها الصدق، فهي أقرب ما تكون إلى التعبير الصادق الذى يلتزم بالحق ويحقق الجمال، وهناك محاكاة لا تصحبها معرفة وثيقة بحقيقة الأصل الذى تمحاكيه، وإنما هي نقل آلى يعتمد على التسويه ويخلو من الحق والجمال على السواء.

وهذه المحاكاة الأخيرة التى لا تعتمد على الحق ولا تمت إلى الجمال ولا إلى الخير بصلة قد ينجح صاحبها فى خلق اللذة، ولكنها لذة الجهال والسذج. وهو قد ينجح فى إدخال السرور على العامة ولكنه لا ينجح أبداً فى التعبير عن الجمال الفنى الحق إن هذه المحاكاة نوع من الخداع يوهم صاحبها الناس أنه يقدم لهم الخير والمتعة، وهو فى الواقع مزيف يموه الخير والجمال.

ويعتمد افلاطون على هذا المعنى السيئ للمحاكاة حين يوجه نقده للأدب والفن المعاصر له. فمن قبيل هذه المحاكاة السيئة التى تخلو من معرفة الحق والخير والجمال، تلك الفنون المستحدثة التى ازدهرت فى عصر الديمقراطية كفن الخطابة السفسطائية والشعر التمثيلي وكذلك تلك الاتجاهات الفنية التى شاعت فى التصوير والنحت مع زيادة الحس الاستطيقى إبان القرن الرابع خاصة، عند أولئك الفنانين الجدد الذين أخذوا بالمظهر، وانقطعوا عن تقصى الحقائق، وشغفوا بالنقل الواقعى لما يبدو لحواسهم، والتعبير الصريح عن العواطف والانفعالات، وعمدوا إلى التأثير فى الجمهور بإثارة ما فيهم من إنفعالات، وابتعدوا عن العمق والمعقولة وإلتزام الأهداف الأخلاقية والميتافيزيقية الكبرى التى كانت تميز الفن المحافظ القديم.

ولكى نحيط بفكرة شاملة عن هذا المعنى السيئ للمحاكاة يجدر أن ننظر فى تطبيقاتها على فنون الأدب والتصوير والموسيقى المعاصرة له.

ولقد ذكر أفلاطون نفسه هذه التفرقة لمعانى المحاكاة حين كان بصدد تعريف السفسطائيين الذين يقولون على فن الخطابة فبداً بتعريف السفسطة على أنها فن اقتناص الأغنياء⁽³⁸⁾ ثم انتقل إلى تعريف آخر فقال إنها فن إنتاج Poietike إنها فن إنتاج الصور، والمحاكاة المنتجة للصور منها ما

⁽³⁸⁾ Plat, Sophist 223, 224, 226.

ينتج صوراً متشابهة للحقائق، ومنها ما ينتج صوراً تبدو للناس أنها تشبه الحقيقة ولكنها خيال لا يشبه الحقيقة^(٣٩).

ففى الحالة الأولى توجد محاكاة مصحوبة بمعرفة للحقيقة.

أما فى الحالة الثانية فتكون المحاكاة خالية عن المعرفة بل محاكاة الظن^(٤٠)

. Doxomimétique

وفى السفسطائى من قبيل محاكاة الظن فهو يظن نفسه عالماً فى حين أنه لا يسلك سوى الظن، ويوهم الناس بأنه عالم بالحقيقة، فإذا استخدم خداعه فى الجمهور صار خطيباً سياسياً، أما إذا إستخدمه فى المجتمعات الخاصة سعى سفسطائياً، ولكنه على أى الحالات لا يمكن أن يكون حكيماً إنما هو مقلد للحكيم. الذى هو الفيلسوف الحقيقى.

أما عن المحاكاة فى فن الخطب، فيقول أفلاطون فى محاوره جورجياس: "أنا لا أعتبر الخطابة فناً ... ولكنها نوع من الخبرة empirisme التى تهدف إلى إحداث اللذة.

إن الخطابة هو نوع من أنواع التموه والخداع الأربعة، الشاء وزميلاتها الثلاث الأخرى هى السفسطة والطهى والزينة^(٤١) وهذه الأنواع الأربعة للخداع تقابل فنوناً أربعة تهدف جميعاً إلى الخير، خير البدن أو النفس، هى فن القضاء أو العدالة الذى يكون للنفس كالطب للجسم، ثم فن التشريع وينظره بالنسبة للجسم فن الرياضة البدنية.

وتختلف طرق الخداع عن هذه الفنون بأنها لا تأخذ بالمعرفة ولا بالأسباب المعقولة، كما أنها لا تهدف إلى الخير بل تنساق وراء اللذة. لذلك يؤثرها الجهال والأطفال إلى درجة أنك إذا سألت طفلاً أيهما يفضل الطاهى أم الطبيب لفضل الطاهى^(٤٢).

فهذه وسائل لخداع الجمهور، تخلص، من المعرفة بالحقيقة والتوجيه إلى الغاية الخيرة، وبالتالي لا ينطبق عليها معنى الفن الصحيح عند أفلاطون. لذلك يصفها بقوله: -

(39) Ibid., 285-236. c.

(40) Plat : Gorg. 462. c.

(41) Ibid, 463. b.

(42) Ibid, 464. d.

"مثل هذه الأعمال يابولوس أسمىها خداعاً وأعتبرها قبيحة، لأنها تهدف إلى اللذة ولا تعنى بطلب الأحسن، وأؤكد لك أنها لا تعتبر فناً بل هي مجرد خبيرة، لأنها لا تعتمد فيما تقدمه على سبب معقول لحقيقة ما تحدث عنه كما أنها لا يمكنها أن تربط الأسباب بمسبباتها ولا أستطيع أن أسمى العمل الذى لا يستند إلى سبب معقول فناً" (٤٣).

وينصح سقراط كاليكليس في هذه المحاوراة بأن المحاكاة التى لا تتعمق فى معرفة طبيعة الشئ لا يمكن أن يكون لها قيمة، فإن أراد الخطيب أن يصبح ذا شأن فى الناس فعليه أن يفهم تماماً طبيعة الجمهور (٤٤).

ويعود أفلاطون إلى موضوع الخطابة مرة أخرى فى محاوراة فايدروس فيتخذ من خطابة ليزياس مثلاً للخطابة التى تعتمد على الخبرة الآلية والمحاكاة الخالية من المعرفة ويقابل بينها وبين خطابة ايزوقراط الفلسفية التى تستند على معرفة وثيقة بطبيعة النفس الإنسانية، ويتخذها مثلاً للفن الصحيح الذى لا يقوم على التموه بل على المعرفة بالحقيقة (٤٥).

وفى الجمهورية يطبق أفلاطون فكرة المحاكاة على الشعر والموسيقى والتصوير كما يطبقها على السفسطة والخطابة فيبين ما يمكن أن تصل إليه المحاكاة من تزيف للحقيقة وبث للأوهام، وما يترتب على ذلك من أخطار على النشئ وعلى المجتمع وعلى التكوين الفلسفى للفيلسوف.

تلك المحاكاة التى لا تستند إلى معرفة الحقيقة التى ضللت فن السفسطائى وفن الخطيب هى أيضاً التى تضلل فن الشعر وباقي الفنون الحميلة الأخرى، لأنها محاكاة لا تصحبها معرفة، فهى سلاح خطر فى يد من لم يكن على علم بأصول إستعماله. يقول فى مقدمة الباب العاشر فى الجمهورية:

"لن تقبل بأى حال من الأحوال، هذا النوع من الشعر الذى يتلخص فى المحاكاة فهذه ضرورة قد حتمتها دراستنا للنفس وقواها .. ويمكن أن أشرح لك هذا الأمر على ألا تجلب على هجوم شعراء التراجيديا وباقي المؤلفين الذين يستخدمون المحاكاة، إذ يبدو لى أن كل هذه

(٤٣) Plar. Gorg. 462 c.

(٤٤) Ibid. 513 b.

(٤٥) Plar. Phaedr.

المؤلفات تفسد نفوس هؤلاء الذين يستمعون إليها ما لم يكن قد تحصنت بمناعة كافية أى بمعرفة طبيعة هذه المؤلفات على الوجه الصحيح" ^(٤٦).

ونعود مرة أخرى إلى تفسير هذا النوع من الشعر الذى يتلخص فى المحاكاة ونتبع هذا التفسير ببيان تلك المعرفة اللازمة لطبيعة هذه المؤلفات الكفيلة بإحداث مناعة تحصن النفس من كل ما تسببه لها من ضرر، فهذا الشعر الذى يتلخص فى المحاكاة قد حدد له أفلاطون معنى خاصاً "واختار الشعر التمثيلى ليكون مثلاً له بالمعنى الأتم، إذ فى هذا الشعر التمثيلى يخرج الشاعر عن طبيعته وينحدر من التزام الصورة المثالية الثابتة لى يحاكي صوراً كثيرة أخرى ويقدم كل ما يصدر عنها من حديث أو أفعال سواء اتفقت والحقيقة المثالية أو لم تتفق، ومن ثمة فليس كل الشعر محاكاة وإنما توجد المحاكاة حين لا يكون تعبير الشاعر صادراً عن الحقيقة، الثابتة التى تضمنت قيم الحق والخير. لذلك خص أفلاطون شعر التراجيديا والكوميديا بصفة المحاكاة فى حين استثنى الشعر الغنائى والملحمى لأنه أصدق تعبيراً عن الحقيقة، لأن الشاعر فى هذين النوعين من الشعر يروى الحقيقة على لسانه فيكون أصدق فى عرضها. وليس كذلك الشاعر التمثيلى الذى يرويها من وجهة نظر الشخصية التى يمثلها" ^(٤٧) ومن هنا كان الشعر الغنائى والملحمى فى رأى أفلاطون أصدق تعبيراً عن الحقيقة الموضوعية من الشعر الدرامى.

ويرجع أفلاطون خطر الشعر الدرامى إلى أن الشاعر عندما يندمج فى دروه تنقلب طبيعته إلى طبيعة أخرى يمثلها بصرف النظر عن قيمة ما يمثل أو ما فيه من خير أو حق أو جمال. يقول فى محاوراة أيون راوية هوميروس:

"عندما أنشد شهراً مؤثراً تمتلئ عيناى بالدموع، وعندما أنشد شعراً مخيفاً أو مفرعاً يقف شعر رأسى من الخوف ويخفق قلبى" ^(٤٧).

وفى غياب الشاعر عن ذاته أثناء المحاكاة فى التمثيل إذا مارجعنا إلى أصول هذه المحاكاة التمثيلية فى الطقوس البدائية، فقد كانت القبيلة تقوم بمحاكاة حيوان معين ! وكان هذا الحيوان فى

⁽⁴⁶⁾ Plat Rep X- 595 b.

^(*) cf. Mc Keon. Literary Criticism and the concept of imitation in Antiquity
Modern Philology, August 1936. cf Rep 392-394.

⁽⁴⁷⁾ Plat. Ion. 535 c.

الغالب طوطما مقدساً. وفي قيام القبيلة بهذه الحركات التي تحاكي بها الحيوان كان يشملها شعور بالاتحاد به، تقول جين هاريسون:

"إن الذي كا يلبس جلد السنجاب ويقلد حركاته، لم يكن يشعر أنه يقلد سنجاباً، ولكنه يحس أنه قد تحول إلى سنجاب ينتسب إلى السنجاب الأول الطوطم رأس القبيلة"⁽⁴⁸⁾.

ولم تكن الأفكار القبلية بعيدة عن فكر أفلاطون حين كان بصدد الحديث عن المحاكاة، فالشعر الدرامي الذي كان يراه في عصره يمثل على المسرح كان له تأثير على النفس البشرية يجعله أخطر من مجرد اللهو والتسلية، لأن فيه قدرة على التأثير في الطبيعة البشرية نفسها، فإذا أضفنا إلى هذه الفكرة ما كان من شعراء الدراما في عصر أفلاطون يسكبونه في آذان الناس ويعرضونه على أبصارهم من تصوير للإنفعالات البشرية والعواطف الجامحة والجرائم المروعة، وخاصة على مسرح يوريبس المعاصر، لقد رنا مدى حرص أفلاطون على تربية النشئ وخاصة تربية الحراس، فلاسفة المستقبل يقول: "إن جاز للحكام أن يمثلوا شيئاً، فليحاكوا إذن تلك الصفات التي نشأوا عليها منذ حداثتهم، كالشجاعة والاعتدال والعفة والكرم – ولا يمارسوا ولا يحاكوا الدناءة وأنواع الرذائل لئلا تلصق بنفوسهم فتصير لهم طبيعة وسجية.

ولن نسمح لهؤلاء الذين عنينا بصلاحيهم أن يمثلوا النساء سواء أكانت المرأة صبية أو عجوزاً في مهاترتها الرجل وتبجحها على الآلهة عندما تكون في سعة ونعمة الحياة، أو في شكواها عندما تتأهبها الأحزان والنوائب .. ولا يمثلوا العبيد ولا سلوك السفلة من الناس ولا المجانين .. ولا الحدادين ولا الصناع ولا ملاحي السفن .. كذلك تحرم عليهم محاكاة سهيل الخيل وصوت الثيران وهدير البحر وقصف الرعد.

أما إذا عرض لأحد الصالحين أن يمثل من هو أقل منه واضطر لذلك فإنه يشعر بالخجل ويزدرى هذا التمثيل.

وضرر المحاكاة لا يقتصر على تأثيرها في طبيعة من يمارسها بل لأنها تعرض من يمارسها لرذيلة التقلب والتلون، وهي صفة يجب على الفلاسفة أن ينأوا عنها ويشتوا على طبيعتهم الفاضلة.

(48) Jane Harrison, Ancient Art and Ritual, p. 47. Home Unversity. Libr ary.

وقد وضع أفلاطون هذه الفكرة وأكدها حين نادى بضرورة التخصص وبضرورة تمسك كل فئة من الناس بوضعها الطبيعي وفي ذلك يقول:

"وكذلك سوف تمتاز دولتنا دون غيرها من الدول بأن الاسكافي سيظل اسكافياً بها، وليس رباناً يجمع قيادة السفن مع السكافة، والزارع فيها زارعاً وليس قاضياً .. والمحارب محارباً وليس تاجراً .. وإذا حل بدولتنا إنسان بارع فى الظهور بكل الصور ومحاكاة كل شئ وأراد عرض قصائده على الجمهور فإننا سنكرمه تكريم قديس بارع ولكننا سنخبره أن ليس لمثله مكان فى دولتنا وسنقصيه إلى دولة أخرى بعد أن نسكب العطر على رأسه" (٢٩).

وإلى جانب ما تسببه المحاكاة فى الشعر الدرامى من تأثير على طبيعة من يمارسه وتعويدته القلب، فإن لها خطراً آخر على اتزان النفس، ذلك لأن: من الواضح أن الشاعر المحاكى لا يخاطب المبدأ العاقل فى النفس وهو غير قادر على استخدام موهبته لإرضائه ذلك لأنه يضع نصب عينيه إرضاء الجمهور، إنه لا يهتم إلا بالجزء الانفعالى المتقلب فى الخلق ذلك الجزء الذى يسهل تقلده (٣٠).

كذلك تظهر خطورة المحاكاة فى الشعر الدرامى بوجه خاص، لأنه أبعد أنواع الشعر عن التعبير عن الحقيقة الثابتة للخير والحق فهو شعر الشاعر المتقلب الذى يمثل كل شئ، وهو شعر يظهر فيه خطر المحاكاة التى يجهل حقيقتها من يمارسونها.

فهوميروس ومن بعده التراجيديون لا يعرف شيئاً عن حقيقة ما يتحدث عنه لولا حتى المعرفة الفنية التى نلها لدى الصانع ومع ذلك فإن أغلب الناس يعتقدون أن شعراء التراجيديا يعرفون كل الفنون والأمور الإنسانية وما تتصف به من خير وشر ويمتد علمهم حتى إلى الأشياء الإلهية، ذلك لأن على الشاعر الجيد أن يتيقن من حقيقة ما يتحدث عنه، ولكن هوميروس وغيره لا يحاكون إلا صوراً من الحقيقة لا لبها. (٣١)

(٢٩) Plat, Rep. 397-398.

(٣٠) Ibid X. 605 a.

(٣١) Ibid, X, 568.

ويوضح أفلاطون ابتعاد ثمار هذه المحاكاة عند التراجيديين عن الحقيقة حين يقدم تصنيفه لمستويات المعرفة المختلفة ويختص الفن بأسوأ درجات المعرفة ألا وهي المعرفة الوهمية^(٥٠) ولكنه يرى أن اقتصار الفنان على هذا المستوى من المعرفة لا يحقق قيم الجمال في فنه.

ذلك لأن أداة الفنان في الخلق هي الوهم، ولا يعيب الفنان أنه صانع أوهام، ولكنه الذي يعيبه هو خلطه بين الحقيقة والوهم وادعائه أن ما يقدمه للناس هو الحقيقة. فعلى الفنان إذا أراد أن يقدم الحقيقة للناس أن يتجاوز الصور الجزئية المحسوسة ليصل إلى أصولها المثالية المعقولة.

وعلى هذا الأساس انتهى أفلاطون إلى التمييز بين نوعين من الفن، الأول يأخذ بالمحاكاة السطحية أي بالمعنى الشائع للمحاكاة، والثاني فن بصير يأخذ بمحاكاة مستترة لأنها تنطوى على علم من يمارسها بما يجب عليه أن يحاكيه من مثل للخير والحق والجمال، وهذه المحاكاة لا توجد إلا لدى الفنان ذي الثقافة الفلسفية الواسعة، ربيب آلهة الفن وربات الشعر Muses مؤثر الجمال الذي يحسن التعبير عنه فيخرج فنه محققاً للحق والخير والجمال على السواء.

وهنا نلتقى بمهمة الفن الجيد بالفلسفة، ويرتبط الجمال الفني بالحقيقة المثالية.

يقول: لابد أن تتعلق المحاكاة الصحيحة بحقيقة مثالية لا بصورة حتى تأتي بتصوير معبر عن الأصل قدر الإمكان. ولم يعد أفلاطون أمثلة توضح هذه النظرية في المحاكاة في فن عصره.

ففي الشعر :

لم يطلق أفلاطون حكمه الجائر على كل أنواع الشعر، بل خص الشعر التمثيلي بهجومه واستثنى الشعر الغنائي والملحمي والتعليمي^(٥١) لأن المحاكاة في هذه الأنواع لا تتجه إلى نقل المحسوسات المتغيرة، بل هي تعبير صادق عن قيم الحق والخير والجمال حين تتخذ موضوعاتها من مدح الآلهة والأبطال^(٥٢) والتغني بصور المجد والبطولة والارشاد إلى المتل العليا التي ألهمت أمثال تيرتاريوس Tyrtaeus وبندراوس بأروع القصائد الغنائية.

وليس كذلك الشعر التمثيلي الذي يقدم للناس انهزم البطل ومأساته أو يقدم الهزل الذي يجرى في حياة الناس اليومية أو يصور الأحاسيس والانفعالات التي تجري في شعور الفرد العادي

^(٥٠) Ibid 596.

^(٥١) Plat. Rep. III. 394. cf. J Tate, Imitation in Plat. S Republic Class. quat. 1928.

^(٥٢) Plat. Rep. 607 e.

وفى كل هذه الأحوال يتحرر الشاعر من التقيد بالتعبير عن موضوعات الحياة المثالية لكي يحاكي النواقع المحسوس بكل تفصيلاته.

وأشد ما أخذ أفلاطون على التراجيديا من مأخذ أنها فن يعتمد على المقدرة الفائقة فى خداع الناس وإذا كان قد انتبه لأول مرة لما تثيره التراجيديا من انفعالات عميقة فى النفس الانسانية، إلا أنه لم ير فى إثارة هذه الانفعالات تطهيراً للنفس كما رأى أرسطو وإنما رأى فيها ضياعاً لاتزان النفس. وهاجم الكوميديا كما هاجم التراجيديا لنفس الأسباب وعدها أحط لأنها تولد فىنا الضحك الذى لا يليق بالإنسان الحر^(٥٢).

وعلى أساس هذا التمييز فى الشعر بين محاكاة للحقيقة المثالية ومحاكاة للمحسوس هى وهم وخداع فرق أفلاطون بين شاعر ملهم من ربات الشعر والآلهة، وشاعر لا يعتمد إلا على وسائله الانسانية ومهارته فى تطبيق القواعد المحفوظة وأفرد للأول المقام الأسمى بينما هبط بالآخر أحط منزلة على نحو ما نرى فى محاورة فايدروس التى أنتقد فيها أسلوب الخطابة المنمقة بالاجتهاد الانسانى، وعلى نحو ما نرى فى تفضيله للفن المعتمد على الإلهام الإلهى^(٥٣).

وإلى هذا المصدر الإلهى للعبقرية يرجع بنداروس Pindare الذى حفل شعره بالدعاء والتضرع للآلهة المنعمة على البشر بالموهبة والعبقرية فى الفنون.

هذه الموهبة التى لا يمكن أن تكون ثمرة الاجتهاد والمهارة الانسانية مهما بلغت^(٥٤).

وقد كان إعجاب أفلاطون بشعر بنداروس واختياره له كنموذج للشعر الجيد الذى توفرت فيه قيم الخير والحق والجمال أمراً واضحاً لدارس الأدب اليونانى، ولعل مرجع هذا الإعجاب هو اتفاق افلاطون وهذا الشاعر الغنائى فيما يجب أن يلتزمه الفن من شروط بالتعبير عن الموضوعات المثالية إلى جانب إلتزامه بالأساليب المحافظة القديمة.

فعلى الرغم من ذلك القرن من الزمان الذى يفصل بين بنداروس وأفلاطون، وعلى الرغم من أن بنداروس لم يكن مواطناً أثينياً بل مواطن طيبة منافسة أثينا، إلا أنه قد بهر بعظمة أثينا القديمة التى

^(٥٢) القوانين ف ٨١٦٧ ، (انظر النقد المسرحى عند اليونان) دروس ونصوص.

^(٥٣) Plat., Phaedr. 245 d, 270, cf. Gorg. 463 b. Phileb 55e. Lois XI, 938, Epis. 979 d.

^(٥٤) Pindare, P.I.4 -42. II 50. VIII 76-77. cf. E. Des Places, Pindare et Platon. P. 63.

توجت أحلام أفلاطون وداعبت خياله وكرس بنداروس عبقريته للتغنى بانتصاراتها المجيدة على
الفرس، غير أنه انصرف عن أثينا المعاصرة له بعد ما تخلت عن مثلها العليا القديمة وتطرفت في
سياستها الديمقراطية، لذلك اتجه إعجاب بنداروس إلى اسبرطة⁽⁵⁴⁾ معقل الارستقراطية الحربية في
اليونان وحامية مثل البطولة الدورية القديمة التي كان أفلاطون من أشد دعايتها⁽⁵⁵⁾.

وكلاهما أثر أسلوب الايجاز الدوري واستخدام الاساطير لعرض الحقيقة المثالية ولجأ إلى
الرمز لمعاني العقيدة الدينية⁽⁵⁶⁾.

وما أكثرها ما يذكر أفلاطون بنداروس في محاوراته ويستشهد بشعره على سبيل الحكمة
والمثل الماثورة والبرهان⁽⁵⁷⁾.

ولم يكن إعجاب افلاطون بشعر تيرتاريوس Tyrtaeus ليقبل عن إعجابه بشعر بنداروس،
بل لعله وجد في هذا الشاعر الغنائي أوضح تطبيق لنظريته المثالية في الفن.

فكم حفل شعر تيرتاريوس بالمثل العليا في الأخلاق والوطنية، وكم بعث هذا الشعر في
مواطنيه من حماسة ورفع من معنويات لا تجرى إلا على لسان رسول من العناية الإلهية بعث يشد
أزر مواطنيه الاسبرطيين بعد أن أرهقهم الحروب الميسينية.

وكذلك قدم الشعر الغنائي ما كان أفلاطون ينشده في الفن من مثل مطلقة تحيا في كل
زمان ومكان، ولم يكن الشاعر في هذا الشعر الغنائي إلا صوت المجموعة لا يتحدث بالأنا المفردة
بل بالأنا الكلية التي تعلو على كل الأفراد⁽⁵⁸⁾.

وفي الخطابة :

وإذا كان الشعر هو أحد شطرى اللغة الأدبية، فالخطابة هي الشطر الآخر المكمل لفن
الأدب عند اليونان.

⁽⁵⁴⁾ Pindare Xe Pythiaue.

⁽⁵⁵⁾ Lois II 682. 683.

وقد وجد أفلاطون البطولة في محاورة فينيكوس وآثر للحراس امتلاك الفضيلة الدورية على امتلاك الفروة
التي أصبحت هدف الديسقراطية الأتينية وكذلك مجد أثينا في عصرها الذهبي (محاورة كرتياس ١١٢).

⁽⁵⁶⁾ Le Symbolisme de Pindare, R. E. G. 1946-1948.

⁽⁵⁷⁾ P haedr. 227-245, Theet. 196-173. Gratyl 386 cf. Schull. Lénvré de Platon.

⁽⁵⁸⁾ W. Jaeger, Paideia, I, p. 85-86.

وقد سبق أن أشرنا إلى نقد أفلاطون للخطابة التي لا تعتمد على معرفة الحق، وإنما تكتفى بمحاكاة المظهر الذى يشبه الحق وتعتمد خداع الحواس، ونعود مرة أخرى إلى محاوره فايدروس حتى يتضح الجانب الايجابى للنظرية الأفلاطونية فى الخطابة وحتى نستخلص الشروط التى ينبغى توافرها لكي تكون الخطابة فلسفية أى فنا يحقق الجمال ويعتمد على الحقيقة.

وتقدم محاوره فايدروس مقارنة بين خطابة ليزياس زعيم أكبر مدرسة خطابية فى أثينا والخطابة الفلسفية التى يدعو لها ويفضلها سقراط: ويلخص سقراط المشكلة حين يسأل:

" ألا ينبغى أن يتصف الحديث الجيد بمعرفة محدثه عن حقيقة الموضوع الذى يتحدث عنه؟ فيجب محدثه ملخصاً رأى الخطيب ليزياس ومعاصريه السفسطائيين فيقول:

" إن ما قد سمعته بخصوص هذا الأمر ليس من الضروري لمن يعد نفسه لكي يكون خطيباً أن يعرف حقيقة الخير بل أن يعرف رأى الناس، ليس من الضروري أن يعرف حقيقة الخير أو الجمال بل ما يبدو منهما للناس، فهذا هو الطريق إلى الاقناع" (٥٨).

تلك إذن هى النظرية الخاطئة الشائعة التى لا تعتمد على الحقيقة ولا إلى الجمال تحققهما، بل تثير اللذة وتموه الحقيقة، وذلك هو رأى الشائع لدى معلمى الخطابة والسفسطائيين المعاصرين لأفلاطون الذين فصلوا بينهما وبين الفلسفة والأخلاق فجردوها من قيم الحق والخير على السواء.

ولكن، حتى لو كانت غاية الفن هى خداع الناس والتمويه عليهم، أفلا يجب على الفنان أن يكون على معرفة وثيقة بموضوع حديثه حتى ينجح فى هذا الخداع؟.

أفلا يكون الفيلسوف الملهم بالحقيقة بمنهج الجدل أقدر على الخطابة وعلى اقناع الناس من الفنان ذى المعرفة السطحية الذى يجهل موضوع حديثه؟ نعم، إن الإنسان لا يخلط بين الحديد والفضة، ولكن من السهل عليه أن يخطئ فيخلط بين الخير والشر (٥٩). ومن ذا الذى يستطيع أن يميز فى آراء الناس بين الخير والشر ما لم يكن يعرف مسبقاً حقيقة هذه الأشياء التى عليها يختلفون. تلك الحقيقة الكلية المعقولة التى هى موضوع العلم عند سقراط وأفلاطون "المثال eidos"؟

(58) Plat., Phaedr. 259 e.

(٥٩) Ibid. 203.

وكذلك فلا عجب أن جاءت خطابة ليزياس مشوهة ناقصة تفتقر إلى صدق المضمون واتقان الصورة على السواء.

فهو حين اختار الحديث على الحب فشل في تعريفه لأنه جهل حقيقته، أما سقراط الذى دعمه بالفلسفة وأسس خطابه على أساس من الديالكتيك فعمد إلى مناهج التعريف والقسمة^(٥٩). فقد جاء حديثه عن الحب صادقاً مبيناً لأنواعه، موضحاً لحقيقته، فلا عجب أن اختلف مفهوم الحب بينه وبين ليزياس حتى أصبح على طرفى نقيض - فقد ظل الحب عند ليزياس نشاطاً حسيّاً غير عاقل مضر للنفس مفسد للجسم يعد صاحبه عن الفلسفة ويدينه من الرذيلة، أما عند سقراط فقد تسامى الحب حتى أصبح سبيل الفيلسوف إلى الحق ومرشده إلى الخير.

أما من جهة الصورة والشكل فقد بين سقراط كيف يفتقر حديث ليزياس إلى الأصالة والإبداع وكيف ينقصه حسن الترتيب والنظام.^(٦٠)

فقد بدأ الحديث من حيث كان يجب أن ينتهى فجاء أشبه بشعر ميداس الذى يمكن تغيير وضع أياته على أى نحو كان.

وهذا نقص واضح فى الفن إذ لابد لحديث من وحدة عضوية تعين له بداية ووسط ونهاية ولابد للموضوع أن يدرس على أساس منهج تطور طبيعى.

وقد كان لهذا المبدأ الذى قدمه أفلاطون هنا فى وحدة العمل الأدبى أثره البالغ من بعد فى النظرية الكلاسيكية فى الشعر والخطابة.

وكما اتخذ أفلاطون من ليزياس مثلاً للخطابة غير الفلسفية فإنه لم يكن ليعدم فى تاريخ بلاده الأدبى أمثلة ونماذج يستشهد بها على وجود الخطابة الفلسفية التى ينشدها.

وقد ضرب مثلاً لهذه الخطابة بيركليس السياسى الخطيب الذى فاق الجميع بفضل ثقافته الفلسفية التى تلقاها عن الفيلسوف انكساجوراس.

^(٥٩) كان اهتمام أفلاطون بالمشكلة المنطقية دافعاً لدراسة المنطق الذى تعتمد عليه الخطابة والبراهين التى تلجأ إليها، وكان بحثه فى الجدل القائم على أساس قسمة الأنواع والبحث عن صلاتها وتداخلها قريباً جداً من بحث خليفته اسيزوريوس فى المتشابهات Similarities.

^(٦٠) Plat, Phaedr., 235-236 A.

وهاهو ايزوقراط منافسه القديم يتطور بفنه يتغنى به للنفوس ما ابتغاه أبقرراط الطبيب للأجساد . ومن شفاء وإصلاح.

لذلك يختتم محاورته قائلاً: "إن لدى ايزوقراط طبيعة فلسفية وسموياً فى الفكر يشير بآمال كبيرة".

وفى الموسيقى :

قدم أفلاطون نظرية فى الموسيقى يمكن أن تعد تعبيراً لهذه المحاكاة الجيدة، وقد رجع أفلاطون فى هذه النظرية إلى التراث الفيثاغورى الذى تبلور بوجه خاص عند دامون Damon فى القرن الخامس ق.م.

وكانت هذه النظرية الفيثاغورية الدامونية ترى فى الموسيقى طريقة لتطهير النفس وتهذيبها بل كانت تستخدم الموسيقى فى العلاج.

وانتهى أفلاطون من تحليله للموسيقى والغناء إلى بيان أن العناصر الثلاثة المكونة لها فى اللفظ والاتلاف والإيقاع، وقد ربط بين هذه العناصر، وبين الحقيقة التى تحاكيها فى نفس الإنسان فتساءل:

" أى الأنغام تتميز بالشكوى؟ - لتخبرنى مادمت موسيقياً.

- إنها الموسيقى الليلية.

- وإنها لضارة حتى بالنساء، ولاشئ أضر بالحراس من السكر والرخاوة والكسل.

- وأيهما لين يوافق مزاج السكرارى؟

- بعض الأيونية والليدية.

- فلا يوجد إذن ما يناسب الحراس إلا الدورية والفريجية.

- كذلك لانحتاج إلى ألحان الموسيقى المتعددة الأوتار، ولا تقبل آلات العود والمزمار، بل يفضل أبوللون وآلاته الموسيقية على مارسىاس وآلاته.

أما فيما يتعلق بالإيقاع، فلا بد لنا من معرفة ما يناسب الرجل الشجاع.

وإذا أردنا معرفة تفاصيل هذا الأمر: فلنرجع في هذا إلى دامون لنعرف أى المقاييس يناسب العنف أو الحنون وأيهما يتفق والخلق الفاضل.

أما فيما يتعلق بالألفاظ، ألا تتوقف هي الأخرى على خصائص النفس؟
— بلا شك.

وعلى هذا فإن جمال الحديث والاتلاف وعذوبة الإيقاع إنما تصدر عن بساطة النفس .. لا تلك البساطة التي هي أقرب إلى التفاهة، ولكن البساطة الحققة التي تعتمد على الخلق القويم الذى يجمع بين الخير والجمال^(٦١).

وعلى العموم يقرر أفلاطون بوضوح فى الجمهورية أن الموسيقى يجب أن تعبر عن الجمال والحقيقة فى صورة سهلة حتى يقنع بها العقل، ذلك لأن الموسيقى كما يقول يجب أن تتجه فى النهاية إلى حب الجمال.

وكذلك نرى أن الموسيقى عند أفلاطون لم تكن تهدف إلى بعث اللذة الاستطيقية وحدها بل كان لها هدف أسمى هو التأثير على النفس بحيث تكسبها اتلافاً واتزاناً غايتها تحقيق الخير.

وكان يدخل إلى جانب اللحن والإيقاع عنصر اللغة وهو عامل يوضح أفلاطون قيمته بالنسبة للمضمون الأخلاقى الذى كان ينطوى عليه الغناء المصاحب لفن الموسيقى القديمة. وكان الرقص عاملاً آخر يضاف إلى هذه العناصر لتأكيد هذا المضمون بالحركة الإنسانية، وليس أدل على هذا الاتجاه الأفلاطونى فى الموسيقى الذى يجمع اللحن والإيقاع والشعر والرقص من أجل التعبير عن حقيقة مثالية ومن أجل التسامى بالنفس الإنسانية مما يذكره بلوتارخوس عن الموسيقى الاسبرطية حيث يقول: إن عنايتهم بالموسيقى والشعر لم تكن أقل من عنايتهم بالتربية الأخلاقية وكان لأغانيهم طابع حماسة كما أن موضوعاتها كانت دائماً أخلاقية فأكثرها يدور حول تمجيد الأبطال الذين استشهدوا فى سبيل أوطانهم وتأييب الجبناء. وكان فيها دعاء وتأكيد وقيم من المواطنين فى جميع الأعمال، فكانوا مثلاً يتقسمون فى الاحتفالات والأعياد إلى ثلاث مجاميع مجموعة الكهول ومجموعة الشباب ومجموعة الأطفال.

وكان الكبار يبدأون بأن يذكروا أمجادهم ثم يليهم الشباب يؤكدون قوة بأسهم ثم يختتم الأطفال الغناء بأن يعدوا بأنهم سيتفوقون على الجميع.

^(٦١) Ipat, rep. 398 d - 400.

أما إذا نظرنا إلى تأليفهم الموسيقى وألحان مزاميرهم التي كانوا يمشون بها إلى المعركة فإننا سوف ندرك معنى قول Terpander ترباندر وبنداروس اللذان قالوا إن الموسيقى والفضيلة مرتبطتان^(٦٢).

وبناء على هذا ينتهى أفلاطون إلى أن معرفة الفنان يجب أن تمتد إلى دراسة النفس البشرية حتى يميز فيها بين العنصر الحسن والعنصر الردي ثم يختار من الوسائل والأساليب الفنية تلك التي تعبر عن الخير والجمال وتوجه الجمهور نحوها.

وعلى أساس هذه الفكرة تمكن أفلاطون من التفرقة بين نوعين من الخطابة فى محاوره فايدروس، خطابة أشبه بالمران الآلى روتينية Routine هى مثال للمحاكاة السيئة وتتلخص فى مجرد ترديد صيغ محفوظة يلقيها الأستاذ لتلاميذه بالحفظ ويضرب أفلاطون لها مثلاً بخطابة ليزياس، أما الخطابة الفنية الحقة فهى الخطابة التى على علم بالنفوس البشرية ومثالها خطابة ايزوقراط^(٦٣).

وكما يجب على الفنان أن يلم بمعرفة حقيقة النفس البشرية عليه أيضاً أن يعرف الطبيعة الحقة للأشياء التى يتحدث عنها ولا يكتفى بنقل المظهر المحسوس منها. فعندئذ يمكن أن يضمها إنتاجه ولن يكون ناقلاً محاكياً لصور الحقيقة بل معبراً عن الأصل الإلهى وهو الذى يمكن أن يتصف إنتاجه بالجمال الحق.

إن الفيلسوف الفنان الذى يرسم صورة المدينة الفاضلة ودستورها "حين يريد إكمال لوحته فإنه يوجه بصره إلى ماهية العدالة والجمال والاعتدال وباقي الفضائل ثم إلى صورها الإنسانية ويظل يعدل فيها بإلغاء بعض السمات أو إضافة بعضاً آخر حتى ينجح فى رسم الخصائص الإنسانية التى ترضى عنها الآلهة - إن مثل هذا الرسم وحده هو الذى يبلغ الجمال المطلق"^(٦٤)

^(٦٢) Plutarch, Lycurgus. Ch. 21, cf. G.L. Dickinson, The Greek View of life; p 224-225.

^(٦٣) Plat, Phaedr. 227-279.

^(٦٤) Plet, Rep. 501q -c.

فالفيلسوف الذى يبدع الآثار الجميلة هو ذلك الذى يكون معبراً للناس عن الحقائق الأصلية لا صورها، وهو الذى يكشف فى باطن النفس البشرية ما انطوت عليه من مثل إلهية فيقفز بها بفنائه إلى الناس، وفى هذا تنبثق العبقرية الفنية فى رأى أفلاطون.

وفى التصوير والنحت يطبق أفلاطون هذه النظرية ويصف التصوير الجيد، بأنه التصوير الذى يحترم النسب الهندسية لحقيقة الموضوع الذى يصوره كما نجد فى فن مصر حيث نجد فى النقوش الأثرية صوراً تستغنى عن فكرة المنظور فتصور الرجل كاملاً وإن نظرنا إليه من جانب واحد (٦٥)

يقول فى محاوراة القوانين :

— وكيف تثبت قوانين الفن فى مصر؟

— إن مجرد الحديث عنها سوف يدهشك، فقد درج الشباب منذ عهد بعيد على تعلم الحركات والأنغام الجميلة المنسقة التى تثبت أصولها وتحددت قوانينها فى المعابد، ولا يسمح لأحد من المصورين أو الموسيقيين بالتغيير فى هذه القواعد والأصول.

وعلى ذلك فإنك لتجد من الرسوم والتماثيل ما يرجع إلى عشرات الآلاف من السنين، وهى بهذا القدم لا تقل روعة وجمالاً عن فنون هذه الأيام.

— إن هذا عجيب.

— بل قال إنه أمر جدير بالاحترام والتقدير، والحق أنك لتجد فيه الغث والسمين، ولكن هناك أنغاماً صحيحة قد اختبرت لتكون معايير، وجدير بوضع هذه القوانين أن يكون إلهاً أو شبه إله ولذلك فإنهم ينسبون هذه الألحان إلى الإلهة إيزيس.

وعلى ذلك فإذا أردنا الارتقاء بموسيقانا فلا بد أن نضع لها قانوناً وقاعدة، ذلك لأن حب التجديد الذى ينشأ بدافع اللذة والألم ليس من القوة بحيث يغير فى الرقص والغناء المقدس بحجة أنهما قديمان، وعلى العموم فإن هذا هو ما يحدث فى مصر (٦٦).

(٦٥) Adolphe Reinach, Recueil Mecueil Millet..Textes Grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture anciens Paris. 1921pp 184-259.

(٦٦) Plat. Laws II, 656 d - 657.

ويمكن أن نجد تطبيقاً لهذه النظرية الفنية فى النحت أيضاً إذا أخذنا بالرواية التى تقول إنه قد اتخذ جانب المثال "القيمنس" Alcemenes فى المباراة التى قامت بينه وبين "فيدياس".

وقد ربح فيدياس فى المسابقة لأنه راعى عند نحته لتمثاله أثر المسافة التى تفصل المشاهد عن التمثال بينما خسر القيمينس السبارة لأنه راعى النسب الهندسية الصحيحة ولم يراعى زاوية المنظور.

كذلك تتفق وهذه الرواية ما عرف من تفضيله لنظرية المثال بوليكلتوس Polykleitos التى تراعى النسب الموضوعية للجسم وأجزائه والتى ضمنها بحثه المسمى بالقانون Le canon وطبقها فى نحته لتمثاله المعروف باسم Dory Phorus^(٦٧).

ويترتب على رأى أفلاطون نتائج هامة بالنسبة للنقد إذ يرى أنه لى نحكم مثلاً على عمل فنى ما، يجب أولاً أن نعرف الحقيقة المثالية الخالدة أو الأصل الثابت الواضح فى العقل لا المظهر الحسى المتغير، ثم نحكم بعد ذلك على الصورة ومدى مطابقتها لهذه الحقيقة الموضوعية، لا ما يختاره الفنان من عناصر يريد هو إبرازها أو تصويره لما يناسب أهواءه ورغباته الذاتية وما ينساق إليه من حرية فى التلاعب بالحقيقة حسب ما يحلو له. وعلى ذلك فلا بد من خطوتين ضروريتين للحكم على الأثر الفنى:

أولاً : نعرف الحقيقة التى يريد الفنان أن يصورها.

ثانياً: أن نعرف مدى نجاحه فى تصوير هذه الحقيقة.

يقول فى محاوراة القوانين مؤكداً هذا الشرط الأساسى :

وعلى من يسعى إلى أجمل الغناء والموسيقى أن لا يبحث عما يبدو لذيذاً بل عن الصحيح وصدق المحاكاة يخلص فى التعبير عن الأصل من جهتى الكم والكيف.

أما عن ناقد الشعر، أو الموسيقى — فيجب أن يعرف ما هى طبيعة كل منهما وما المقصود من الناتج عنهما. وما الأصل الذى يحاكيه، وعندئذ فقط سيكون قادراً على الحكم عليه^(٦٨).

^(٦٧) P.M. Schuhl: Platon et l'art de son temps p XV.

^(٦٨) Plat. Laws II, 668 b-c.

ويقول أيضاً :

"لا تخطئ رباب الفنون فترسل كلام الرجال على لسان النساء ولا تخلط بين أسلوب الرجل الحر بأوزان العبد الوضع" ^(٦٩).

ويقول في محاوراة السفسطائي:

"إن فناني اليوم لا يعثون ولا يكسبون أعمالهم النسب الجميلة بل تلك التي تبدو جميلة.

ويتضح معنى هذا الكلام إذا تذكرنا رفض أفلاطون الحاسم لأن يترك النقد في المهرجانات الفنية لحكم الجمهور على نحو ما كان يجري في عصره وإصراره الدائم على أن يترك الحكم في الأعمال الفنية للفلسفة والحكماء لأنهم أدرى الناس بطبيعة الحال، يقول إذا أردنا الحكم على محاكاة سواء كانت تصويراً أو موسيقى أو غير ذلك فينبغي أن نتحقق من ثلاثة شروط، أولهما معرفة الأصل الذي نحاكبه ومعرفة على أي وجه تكون المحاكاة صحيحة وما ينبغي عمله لكي تكون جميلة ونافعة ^(٧٠).

ويقول أيضاً إذا هدف الشعراء إلى ما يهدف إليه الفلاسفة من تصوير للحياة المثالية الرائعة الحمال فإنهم سوف يتفقون مع الفلاسفة، وهو لا يتردد أن يعلن أن الفلاسفة شعراء يحاولون أن يقدموا حياة رائعة ^(٧١) (القوانين ٨١٧).

وينبغي على شعراء التراجيدين أن يخضعوا للقواعد الأخلاقية والشروط التي للفن الجيد ومن أهم شروطه هنا أن تؤلف الجوقة من كبار الرجال، ويسمىها بالجوقة الديونيسية لأن مثل هذه الجوقة سوف تكون أدرى بطبيعة الوزن والائتلاف الموسيقي واختيار ما يوافق النفس البشرية ^(٧٢).

وقد ترتب على ذلك أن أصبحت وظيفة الفنان الأفلاطوني أشبه بالواسطة لنقل الحقيقة وتوجيه الجمهور إلى الخير وهي مهمة لا يمكن أن يقوم بها أي إنسان عادي بل إنسان ملهم والفنان هنا لا يرجع فضله إلى خلقه شيء جديد من العدم وإنما فضله يرجع إلى قدرته وموهبته البارعة في

^(٦٩) Ibid, 996 c.

^(٧٠) Ibid, 667-669.

^(٧١) Ibid. 847.

^(٧٢) Ibid. 644-&17.

التسامي إلى هذا العالم الحقيقي الوجود لينقل منه إلى الناس آثار البديعة، كما نقل بروميثيوس
الفنون من الآلهة إلى الإنسان.

ومن جهة أخرى، فقد تبين لنا من خلال دراسة المحاكاة في الفن الأفلاطوني أنها تفترض
نظرية في الجمال المثالي، إذ لا يمكن أن يقتصر الفن الأفلاطوني على مجرد الإحساس باللذة
أو الانفعال اللاشعوري وحده، إذ قد ظهر لنا كيف حارب أفلاطون هذا الاتجاه الهيدونستي الواقعي
في الفن ذلك الاتجاه الذي قد وجد له أنصاراً من بين فناني عصره ومفكره، أولئك الذين كانوا
أول من دعا إلى تحرير الفن من الارتباط بأية غاية أخرى تهدف إلى الإشارة إلى الحقيقة المثالية أو
الاتصال بعالم يفوق الواقع المحسوس. لذلك تنتهي كل تفسيرات للجمال إلى التوحيد بينه وبين
المثال العقلي الذي يتجلى في التناسب والاتلاف الهندسي. يعرف الجمال بأنه إنما يوجد في النظام
والتناسب وفي كل ما يخضع للعدد والقياس، ويقول في محاوره فيليبوس "إذا استخرجنا من الفنون
المختلفة ما تنطوي عليه من حساب وقياس، فما الذي يبقى؟ — لا شيء على الإطلاق
(Phileb. 55).

ويصف الذات الجمالية المستمدة من تذوق الفنون بأنها تنشأ من إحساسنا بجمال الألوان
والأشكال والأصوات ولا تكون مصحوبة بأي ألم.

يقول في هذا المعنى "إن الذي أقصده بجمال الأشكال، لا يعني ما يفهمه عامة الناس من
الجمال في تصوير الكائنات الحية، بل أقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمستطحات والحوجوم
المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا، وأؤكد لك أن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً
مثل باقي الأشكال ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً، كما أن اللذة المستمدة منها لا تتوقف على الرغبات
أو الحاجات الإنسانية، وأكرر هذا الكلام بالنسبة للأصوات التي تتميز بالنقاء والوضوح والتي تخرج
اللحن الفريد صافياً (Philēb 51).

على هذا النحو أمكن لفيلسوف اليونان أن يحدد الإطار العام لفلسفة الجمال في العالم
القديم ووضح ما لها من العمق ومن الأصالة ومن الاتساع ما يجعلها مورداً ينهل منه الفكر البشري
لا في اليونان فحسب بل على مدى عصور الفكر الفلسفي إلى اليوم ولسوف نرى ما بقي منها وما
زال سواء عند خلفائه المباشرين أو عند كل من وقع في شباك هذه الفلسفة الخالدة.

(76) Plat. Protagoras. 320.

الفصل الثالث

فلسفة الفن عند أرسطو

٣٨٤ ق.م – ٣٢٢ ق.م

لئن تأثر أرسطو بأكثر الخطوط العامة للفلسفة اليونانية السابقة عليه وبوجه خاص بفلسفة أفلاطون، إلا أن مذهبه في الفن يختلف في روحه العامة عن الروح التي تسود الفلسفة الأفلاطونية.

يؤكد هذا الرأي ما يلاحظ عندما نقرأ عن الفن بلغة وأسلوب أفلاطون في محاورات المأدبة أو فايدروس. فنجد أنفسنا عندئذ نقرأ عن الفن بواسطة الفن وليس الحال كذلك عند أرسطو لأننا عندما نقرأ كتاب الشعر أو السياسة فإنما نقرأ عن الفن بأسلوب علمي — ولا يلجأ أرسطو عند تفسيره للفنون إلى الأساطير ويستلهم مثال الجمال المفارق كما يفعل أفلاطون بل يذهب عكس ما قد ذهب إليه أفلاطون عندما قال إن الفن قد هبط على الإنسان من السماء حين جاء به الإله برومئوس ووهبه للبشر^(١)

أما أرسطو فيذهب إلى القول بأن الإنسان زودته الطبيعة باليد أقوى الأسلحة يستطيع أن ينتج بها من الفنون المختلفة ما يكمل به الطبيعة ويقومها^(٢) واليد هي الأداة التي تخلق غيرها من الأدوات وبها يصنع الإنسان ما شاء من فنون^(٣).

ولقد حدد أرسطو المصطلح الفلسفي وبعد أن كانت المحاكاة عند أفلاطون مصطلحاً واسعاً جبهماً يشمل كل أنواع الإبداع سواء فن الإبداع العقلي الفلسفي أو الإبداع الفني قصر أرسطو فكرة المحاكاة على الفنون، بل خص الفنون الجميلة باسم فنون المحاكاة تمييزاً لها عن باقي الفنون الأخرى التي غايتها إنتاج ما يستعمل أو يفيد الإنسان^(٤).

^(١) Plat. Protagouas. 320-3220.

^(٢) cf. K. Gilbert & Hkuhn : A History of Esthetics. New York 1939 ch III p 59.

^(٣) Arict., Parts of Amimal. 687.

^(٤) Arist.. Poutics. 1447 a.

وفى حين اشترط أفلاطون أن يكون الفن الجيد محاكاة للجمال المثالى، رأى أرسطو أن الفن لا يعرف بأنه محاكاة للجمال بقدر ما يكون محاكاة جميلة لأى موضوع حتى لو كان مؤلماً ورديفاً، واختار الحياة الإنسانية لتكون موضوعاً للمحاكاة فى الشعر وفى التراجيديا. وإذا كان الفن يحاكي الطبيعة فإنه لا يقف عند حد المحاكاة الحرفية بل إنه يكمل ما لم تستطيع الطبيعة أن تحققه فهو يحاكي إبداعها بما يبدعه من أشياء وموضوعات جديدة.

ولم يختلف أرسطو عن أفلاطون فى تأكيده لأهمية الفنون الجميلة فى التربية والارشاد الخبير والفضيلة الإنسانية، إلا أنه اختلف عن أفلاطون فى تفسيره لطبيعة اللذة الجمالية، إذ رأى أرسطو فى هذه اللذة تصفية للانفعالات الضارة بالنفس وتنظيماً للمشاعر المضطربة فى حين خلط أفلاطون بينها وبين الوجدان الصوفى أو اللذة الحسية – فالفنان الملهم هو القادر على رؤية المثل أما الفنان السئ فهو المحاكي للعالم الحسى المثير للانفعالات الضارة باتزان النفس.

ولقد تناول أرسطو بالدراسة والنقد معظم فنون عصره وكرس لها فصولاً فى ثابا مؤلفاته العديدة، فأفرد للخطابة مؤلفاً خاصاً بها وتحدث عن الموسيقى فى مؤلفاته المختلفة وبخاصة فى خاتمة مؤلفه فى السياسة.

إلا أن المرجع الرئيسى لنظريته فى الفن والشعر إنما يتركز فى كتابه فن الشعر حيث تناول فيه نظرية المحاكاة والشعر المسرحى وشرح الكثير من آرائه عن التراجيديا وعن تذوقها ونقدها.

وقد حفل كتاب أرسطو عن فن الشعر بنظريات وآراء عدت عماد النقد الأدبى لعصور طويلة سواء عند العرب أو فى العالم الغربى – وذلك منذ ترجم إلى العربية فى العصر العباسى، أما فى العالم الغربى فقد عنى به الشراح الايطاليون فى عصر النهضة وعلى رأسهم فرنسكو روبرتو^(١) الذى قدم شرحاً لهذا الكتاب إلى كوزيمو دى مدتشى عام ١٥٤٨ بعد أن نشره عن مخطوطات وجدها فى مكتبة آل مدتش. وقد لفت النظر لأول مرة إلى الكثير من القضايا الهامة التى يحفل بها الكتاب، مثل مشكلة التفرقة بين الشعر والتاريخ، وذلك على أساس أن الشعر يعنى بالكلية فى حين يعنى التاريخ بالجزئى – ثم وضح لأول مرة قانون الوحدة العضوية للعمل الفنى وتناول مشكلة التطهير أو الكاترسيس ففسرها تفسيراً لازماً إذ يرى أن تذوق الشعر والتراجيديا يحدث فى المتذوق لها خلاصاً من الانفعالات الأليمة.

^(١) أرسطو طاليس، فن الشعر : ترجمة د. عبد الرحمن بدوى تصدير ص ١٣.

ومن أشهر من عني بتفسير هذا الكتاب لودفيجو كاستفلترو الذى وضع قانون الوحدات الثلاث الذى أخذ به شعراء المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر وعلى رأسهم بيير كورنى الذى إنلزم به فى تراجيدياته وألف كتاباً فى هذا الموضوع عنوانه " مقالات عن الشعر المسرحى" ^(١).

ثم ظهر بعد ذلك أثر هذه المحاولات على النقد الأدبى الألمانى فى القرن الثامن عشر خاصة عند لسنج Lessing الشاعر الناقد الذى تأثر بأراء أرسطو فى قواعد المأساة على نحو ما يظهر فى مؤلفيه لاوكون وفن المسرح فى هامبورج - وعن طريق لسنج اكتشف جوته وشيللر - وهما من أعظم النقاد الكلاسيكيين - فلسفة أرسطو وأخذوا بأصولها إلى أن حلت الثورة على الأدب الكلاسيكى مع بداية ظهور الرومانتيكية التى عرض شليجل معالمها فى محاضراته عن الفن المسرحى والأدب عام ١٨٠٠ ^(٢).

والمرجح أن يكون أرسطو قد كتب كتاب الشعر بعد كتاب السياسة وقبل كتاب الخطابة. ويتفق أكثر الشراح على أن القسم الثانى من الكتاب قد فقد وهو القسم الذى تناول فيه أرسطو الحديث عن الكوميديا بعد أن انتهى فى القسم الأول من الحديث عن التراجيديات. وقد زعم البعض أن أرسطو مات قبل أن يتم كتابة هذا القسم - لكن يضعف من هذا الاحتمال أن أغلب الفهارس القديمة لمؤلفات أرسطو تتحدث عن قسمى هذا الكتاب.

ويلاحظ النقاد أن صورة الكتاب تفتقد إلى كثير من الاتساق المنطقى، وأن به كثيراً من الفصول التى تبدو دخيلة مثل الأجزاء الخاصة بمسائل بلاغية لا تتصل بالموضوع الرئيسى للكتاب ^(٣).

أما عن كلمة بويطيقا Poetica التى أطلقها أرسطو على كتابه عن الشعر، فهى فى أصلها اليونانى كلمة مستمدة من فعل Poiein أى ينتج وما دام الشاعر شأنه شأن كل فنان ينتج خلقاً جديداً فإن كلمة Poetica تشير بوجه عام إلى الفنون عموماً - ولقد وضع أرسطو لأول مرة الفرق بين الفعل Action من جهة وبين الصناعة والإنتاج Making فى الإنتاج والصناعة. يفرض الصانع الصورة على مادة سابقة فى الوجود لأن الفنان يمكن أن يصور الأشياء على أى نحو شاء سواء على نحو ما هى عليه فى الواقع أو أحسن أو أسوأ مما هى عليه فى الواقع. ووصف الفن بأنه يقع فى مجال الاحتمال لا مجال الضرورة كما يكون العلم.

^(١) Discours sur le Poëme dramatique.

^(٢) أنظر أرسطو طاليس - فن الشعر - ترجمة د. عبد الرحمن بدوى تصدير ص ٢٦.

^(٣) أنظر عطية عامر : النقد المسرحى عند اليونان. ص ١٠٧.

ولا شك أن أرسطو حين ألف هذا المؤلف العظيم إنما كان تحت بصره نماذج من الأدب والشعر اليوناني كانت قد بلغت أوج إزدهارها ولعل أهم ما قد استقرأه وألهمه هو هذه الملامح الهوميرية والتراجيدية الاتيكية والكوميديا. فلا عجب أن دار اهتمامه حول موضوع رئيسي في انكتاب هو الشعر الدرامي والملحمي.

وإذا كانت أهمية هذا الكتاب بالنسبة للنقد الأدبي واضحة ككل الوضوح فإنها لا تقل من الناحية الفلسفية أهمية لما تقدمه من إيضاحات لفلسفة أرسطو عموماً، بل إن محاولة فهم هذا الكتاب منعزلاً عن باقي أجزاء فلسفة أرسطو كثيراً ما يؤدي إلى التورط في أخطاء كثيرة في شرح أفكار أرسطو في الفن.

فعلى ضوء فلسفة أرسطو التي تتوخى البحث دائماً عن الغاية انتهى أرسطو إلى القول بأن غاية التراجيديا هي حدوث التطهير Catharsis. وتفسير هذه النظرية لا يفهم بالتالي على ضوء نظريات أرسطو الأخلاقية التي ترى الفضيلة في حالة إتران واستبعاد للميل المتطرفة، بل إن تركيزه على الفعل Action أو الحبكة العقدة Plot كمحور للتراجيديا إنما يرجع أيضاً إلى نظريته إلى الأشياء في تحركها نحو تحقيق صورها الكاملة. فالذي يظهر لنا حقيقة الشخصية إنما هو فعلها كما تهر لنا حقيقة أي شيء من خلال تصرفاته لأن الصورة هي دائماً علة فاعلة في نطاق فلسفة أرسطو الدينامية.

وحاجة التراجيديا إلى الوحدة العضوية هي كحاجة أي كائن إلى الصورة التي تخلع عليه الوحدة والكمال على حد تعريفه للصورة بأنها مبدأ الوحدة في الكائن الحي.

ونظريته في المعرفة العلمية التي تبغى الوصول إلى الكلي الذي يفسر لنا الجزئيات هو مصدر رأيه في الشعر وما ينبغي أن يكشف عنه من حقيقة كلية تجعله أقرب إلى الفلسفة من التاريخ.

وقد تضمن كتاب الشعر لأرسطو نظريته في المحاكاة وأنواعها ونظرية في التراجيديا.

أما حديثه عن طبيعة الفنون الجميلة فيمكن أن نرجع فيه إلى كتاباته الأخرى وخاصة إلى الفصل الثامن من كتاب السياسة الذي تحدث فيه عن الموسيقى وإلى كتاب الخطابة وعلى العموم فقد اتخذت الفنون الأدبية عند أرسطو محل الصدارة وعلى ضوء حديثه عنها يمكن أن نستخلص فلسفته العامة في الجمال الفني، ولنبدأ بنظريته في المحاكاة.

١ - المحاكاة :

يرى أرسطو أن فن الشعر قد نشأ في الإنسان بفضل غريزة طبيعية فيه هي غريزة المحاكاة وميله إلى الإيقاع فهو يستمد من المحاكاة لذة كما يستمد من الإيقاع لذة - فالشعر عنده هو نوع من المحاكاة. يقول:

ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة .. وسبب آخر هو أن التعلم ممتع لا للفلاسفة وحدهم بل وأيضاً لسائر الناس وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير، فنحن نسر برؤية الصورة لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل بها.

وقد بحث أرسطو وسائل المحاكاة فقال:

" إن المحاكاة وسائل مختلفة، فمن وسائل المحاكاة الألوان والرسوم فهذه المحاكاة هي التي تستعمل في الفنون التشكيلية من تصوير ورسم ونحت وقد تستخدم الصوت كما في فن الموسيقى وقد تستخدم الإيقاع أو اللغة أو توافق النغم Harmony (الانسجام) نستخدمها مجتعة أو متفارقة.

فالرقص مثلاً يستخدم الإيقاع وحده، وقد يستخدم الإيقاع والانسجام في الناي والصفر والضرب بالقيثارة أو قد تستخدم اللغة وحدها كما في محاورات أفلاطون أو محاكاة Mimes سرورون وأكسيرجوس. ومن الفنون ما يستخدم جميع هذه الوسائل مجتعة مثل الديثورامبوس (وهو الشعر الذي كان يغنى في أعياد باخوس إله الخمر بواسطة جولة من السكارى وعنه نشأت التراجيديات) والنوموس nomos وهو نوع من اللحن لإنشاد نصوص مأخوذة من الملاحم ثم أطلق فيما بعد على تأليف للجوقة من غير فقرات، والمأساة الملهاة.

ولا يرى أرسطو أن مجرد إتقان الوزن يكون شعراً فقد يكتسب عالم قصيدة بالوزن في شرح الطبيعة مثل أنبادوقليس فلا يكون شاعراً، وقد يخلط الشاعر بين مختلف الأوزان ويظل مع ذلك شاعراً كما فعل خيريمون في قصيدته "قنطورس".

أما عن موضوع المحاكاة فهو أخلاق البشر أو أفعالهم المظهرة لهذه الأخلاق والشاعر إما أن يصور الشخصيات أحسن مما هي في الواقع أو أسوأ مما هي عليه في الواقع أو كما هي عليه أم

عبارته القائلة بأن الفن يحاكي الطبيعة فلا تعنى كما يبدو لأول وهلة أن على الفنان أن ينقل ما يراه في الواقع نقلاً حرفياً إنما المقصود هنا هو عملية الخلق للكائنات تامة الصورة يكونها الفنان حين يضيف على المادة التي يستعملها صورة وشكلاً.

ولفظه الطبيعة Nature لا تعنى في فلسفة أرسطو مجموع الكائنات المكونة للعالم الطبيعي بل القوة الباطنة المحركة للكائنات حركة تلقائية تنشأ بها كمال صورها والفن حين ينشد تحقيق هذه الصورة إنما يحاكي الطبيعة بل هو يكمل الطبيعة، وإذا قصرت الطبيعة في تحقيق الصورة أمكن للفن هنا أن يتدخل فيحقق ما فشلت الطبيعة في تحقيقه على نحو ما يفعل الطبيب حين يتدخل بفنه ليحقق للمريض الصحة إذا فشلت الطبيعة في تحقيق هذا الأمر^(١).

فالفن يبحث دائماً عن السثل الأعلى لا يحاكي الطبيعة كما هي عليه بل يتجاوزها إلى النموذج ومن هنا فقد قرب أرسطو ما بين الشعر والفلسفة يقول: إن مهمة الشاعر ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء الممكنة: إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً. فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي^(٢).

وكما يكون الشعر محاكاة تكون كذلك الموسيقى، لكنها في الواقع محاكاة أقرب إلى التعبير لما تنطوي عليه من قدرة على تصوير الإنفعالات النفسية وإثارتها، وهي لا تعبر عن الانفعالات فحسب بل أيضاً عن الخلق والأفعال، والإيقاع فيها يعبر عن حركة النفس أما اللغة التي كانت تصاحب الموسيقى في الغناء فإنما تعبر عن المضمون يقول أفلاطون بهذا الصدد: إذا افتقدت اللغة صعب تفسير معاني النغم والإيقاع ويشبه أرسطو مفعول الموسيقى في إثارة الانفعالات النفسية بمفعول الدواء في شفاء الجسد. يقول^(٣):

^(١) Arist. Phys II 8., 199 a 15. Pol. 1337 a.

^(٢) Poet., 9, 1451.

^(٣) Arist. Pol. 8 1340.

من الواضح أن نفوسنا تتأثر بالموسيقى ولنا مثال لذلك فى موسيقى أولمبوس التى تهز مشاعرنا وتؤثر فى نفوسنا، وإننا لنجد فى الايقاع والنغم تعبيراً حقيقياً عن الغضب والليونة والشجاعة والاتزان وأضداد هذه الصفات، وللأنغام الموسيقية قدرة على التعبير عن الحلق فى الواقع وفى هذه التفرقة يتكون الفرق بين المأساة والملهة فالمأساة تظهر الناس أحسن مما هم فى الواقع أما الملهة فتظهرهم أسوأ. يقول :

" يحاكي الشعراء إما من هم أفضل منا أو أسوأ، أو مساوون لنا، شأنهم شأن الرسامين فان بوليغنوتوس مثلاً كان يصور الناس خيراً من واقع حالهم وباسون أسوأ مما هم عليه وديونيسيوس كما فى الواقع ... وفى الرقص والعزف بالناي والقيثارة قد تقع أيضاً هذه الفروق، وكذلك فى النثر والشعر غير المصحوب بالموسيقى: فهو مبروس يصور أشخاصه أعلى مما هم فى الواقع وكليوفون يصورهم كما هم وهيجيمون الثاسوس أول مؤلف للباروديات ونيقوخاريس مؤلف "الدايلاذة". كلاهما يصورهم أحسن مما هم فى الواقع. وهذا الاختلاف يوجد أيضاً فى الديثورمبوس والنوس ففيهما يمكن تصوير الناس على نحو ما فعل طيوثاوس وفيلوكسافس فى القلوكلوفاس. وهذا الفارق بعينه هو الذى يميز المأساة عن الملهة فهذه تصور الناس أدنياء تصورهم أعلى من الواقع^(١).

أما عن أسلوب المحاكاة فمنه القصص الذى يستعمل منها الرواية أو القصة كما كان يعمل هوميروس ومنه الدرامى أو المسرحى الذى يتحدث فيه الشاعر بلسان شخصياته.

وقد فضل أفلاطون النوع الأول، واذم النوع الثانى لأن الشاعر المسرحى يتلون بلسون الشخصية التى يلبسها ويتحدث بلسانها وقد خص هذا النوع من الشعر بصفة المحاكاة لمذمومة التى تنقل الواقع.

أما أرسطو فقد عمم فكرة المحاكاة على كل أنواع الخلق الفنى ولم يشترط فى الفن ضرورة أن تكون الموضوعات المحاكاة موضوعات عظيمة أو جميلة لأن محاكاة بعض الأشياء لقيحة قد تكون محاكاة جميلة.

غير أنه لم يذهب فى تفسيره للمحاكاة إلى حد القول بمحاكاة الواقع كما هو أول الطبيعة على نحو ما هى عليه. بل للشاعر أن يستعمل الصور المتذكرة والمتخيلة وعليه أن يخلق من كل هذه الأخيصة ارتباطاً مقنعاً بحقيقتها. وفى هذا المعنى يقول أرسطو عبارته المشهورة.

^(١) انظر د. عبد الرحمن بدوى الشعر لأرسطو ص ٨.

"ينبغي أن نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذي لا يقبل التصديق"^(١) وهى تختلج فيها بينها اختلافاً يودى إلى اختلاف إستجابة السامعين فمثلاً نجد أن الموسيقى الليدية تثير الحزن والكآبة، والدورية لها تأثير متزن، أما الفريجية فتثير مشاعرنا الحماسية، وينطبق هذا التأثير أيضاً على الإيقاع Rythm فلبعض الإيقاعات تأثير سكونى ولبعضها الآخر تأثير حسن ولغيرها سى إذ أن العلاقة وثيقة بين النغم والإيقاع وبين حال النفس.

أما الناي فهو لا يعبر عن الخلق بقدر ما يعبر عن الانفعال ويجدر أن يستعمل فى تحقيق التطهير أكثر ما يستعمل فى التربية والتعليم.

ينبغي أن تستخدم كل أنواع النغم ولكن كل فيما يناسبه، فيستخدم المعبر عن الخلق فى الأغراض التربوية، أما المثيرة للانفعالات كالخوف والشفقة والموسيقى الدينية فهى تستحوذ على بعض الناس فتشفيهم كما تشفى العقاقير المرضى. ويكون تأثيرها أشد على من هم بطبيعتهم مرفهى الاحساس أو خجولين أو عاطفيين.

ويثير أرسطو مشكلة شغل بها فلاسفة الجمال المحدثون وأثارها كانط وشوبنهاور وهيجل وذلك حين تسائل لم تختص الانغام والإيقاعات بالقدرة على التعبير عن الميول الخلقية ولا يكون للأذواق ولا للألوان ولا للروائح هذه القدرة؟ — يقول لأن فى الموسيقى حركة فهى أشبه بفعل النفوس، والحركة تعبر عن الطبع أما الذوق واللون فليس لهما القدرة. ويقول إن الإيقاع يحدث فى النفس راحة لأنه ينطوى على حساب معدود وفيه نظام واطراد وهذا مشاهد حتى بالنسبة للأطفال^(٢).

أما المحاكاة فى الفنون التشكيلية فلا تصل فى قدرتها على التعبير عن أحوال النفس الإنسانية إلى ما يمكن للموسيقى وللشعر أن يصلا إليه، وإن كانت بما تظهره من تناسب يلائم النفس الإنسانية قادرة على التعبير عن اتزان النفس وتناسبها الباطنى.

يقول بهذا الصدد: إن سرورنا بصورة معينة يفترض اعجابنا بأصل الصورة، ولا يمكن لكل الحواس أن تقدم لنا تمثلات واضحة representation فاللمس والذوق لا يبلغان هذه القدرة، أما البصر فيمكنه القيام بهذه المهمة، وإن كانت الأشكال والصور لا تمثل تمثيلاً كاملاً لأنها علامات

^(١) Arist. Poet. 24, 1050.

^(٢) Arist. Problems 29-30.

و يبرز دالة على الميول كما تدل السمات البدنية على الميول النفسية، ولذلك ينبغي في التصوير ألا يدرس الأطفال باوسون Pauson بل الأفضل لهم أن يدرسوا بليجنوتوس Polygnotus وباقي مصوريين والمثاليين الذين اتقنوا تصوير الخلق^(١)

ولم يتوسع أرسطو في الحديث عن التحت وان لم يرغب عن ذهنه ما كان معروفاً لدى الكتاب المعاصرين له من أن التماثيل اليونانية إنما كانت تعبيراً عن حركات الرقص القديم فهي تعبر عن لحظة واحدة من الزمان تثبت الحركة عندها. واغفال أرسطو الحديث عن العمارة يدعو إلى التساؤل. ولكن يبدو أن فن العمارة قد ظل في رأى أرسطو أقرب إلى الفنون النافعة منه إلى فنون المحاكاة فإن كانت فيه محاكاة فهي ليست محاكاة الحياة الإنسانية.

أما عن فن الشعر وهو الفن الذي كرس له أرسطو كل جهوده فقد عده نوعاً من المحاكاة غير أنه لم يهمل تأكيد الوزن والإيقاع إذ عرف الشعر التراجيدي بأنه لغة مزينة مجملية.

وعنى أرسطو بالبحث في أصل نشأة الشعر عند الإنسان، فأرجعه إلى غريزة المحاكاة. يقول بهذا الصدد إن المحاكاة غريزية في الانسان وتظهر فيه منذ الطفولة، والناس يجدون لذة في المحاكاة كما يستمتع الانسان لذة أيضاً من الإيقاع.

أما عن شعر المأساة فقد نشأ عن ترانيم مديح الآلهة أو شعر "الديثورامبوس" أما عن الملهاة فقد نشأت من أغاني القرية.

ويرجع الفضل في تطور التراجيديا إلى أسخيلوس أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى اثنين وقلل من أهمية الكورس وجعل للحوار المكانة الأولى ثم جاء سوفوكليس فرفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين وأمرهم برسم المناظر. أما الملهاة فلم تكن الدولة تصرف عليها ومن هنا فقد كانت المعرفة بكتابتها أتمد غموضاً. وهي عموماً محاكاة لأرذل الناس لا في كل نقيصة فيهم بل في الجانب الهزلي الذي هو نوع من القبيح إذ الهزلي نقيصة بغير إيلام ولا ضرر.

أما الفرق بين الملحمة والمأساة فيرجع إلى أن الملحمة رواية ويجوز لها أن تطول أكثر من دورة شمسية واحدة.

^(١) Arist. Pol. 8. 5.

أما عن تفاصيل حديثه عن المأساة فهو محور كتاب الشعر وموضوعه الرئيسى وهذا يقتضى أن تقدم تعريفه لها وشرحه لحقيقتها.

ب : المأساة تعريفها وأجزاؤها

ويعرف أرسطو المأساة بقوله : المأساة هي محاكاة لعمل جدى كامل ذى طول معين بلغة مشفوعة بألوان من التزيين يرد كل منها على انفراد فى أجزاء العمل نفسه وبأسلوب درامى (مسرحى) لا قصصى وتثير حوادثها الشفقة والخوف لتحقيق التطهير من حدة الانفعالات ⁽¹⁾ .

وعناصر المأساة بناء على التعريف هي ستة: العقدة والشخصية والفكرة واللغة والغناء والمنظر. أما أهمها فهى العقدة، وقد جرى ترجمة كلمة PLOT العقدة بألفاظ متعددة فهى الحكاية أو هي موضوع ولكنها تمثل فى المسرحية العقل الذى يحاكي واقع الحياة وهى فى كل الأحوال العنصر الرئيسى فى التراجيديا وأهم عناصر المسرحية لأنها تصوير لفعل يجرى وتربط الأحداث حوله. ويشترط أرسطو أن يكون لهذا العمل وحدة عضوية بحيث يكون له بداية ووسط ونهاية وحجم محدد إذ الجمال كما يقول فى العظم وفى النظام، فوحدة الموضوع عنده أشبه بوحدة الكائن. الذى يستحيل حذف جزء من إضافة جزء إليه بغير إحلال بجمال هذا الكائن وإلى وحدة الفعل التى أكدها أرسطو هنا أضاف النقاد الكلاسيكيون وحدتى الزمان والمكان — وفى الفعل أيضاً يستمد اسم الدراما المشتق من كلمة Dran أى يعمل، مما يؤكد ضرورة أن يدور موضوع التراجيديا حول فعل معين.

والموضوع الرئيسى أو العقدة يقضى أن تعرض ما يكن أن يحدث وفقاً للاحتمال ⁽²⁾ أو الضرورة. والمحمّل هو ما يقع فى أغلب الأحيان والضرورى هو ما يمكن أن يقع بشكل آخر . والاختلاف بينهما ليس إلا اختلافاً فى الدرجة ومعنى هذا أنه ينبغى أن يكون فى ارتباط الأحداث منطق يقنع المشاهد بحيث يتعد عما لا يقنع المشاهد ومن هنا فقد فضل المستحيل المحتمل على الممكن الذى لا يقبل التصديق فما لا يمكن حدوثه فى العالم الواقعى يتحول بخيال الشاعر وقوة إقناعه إلى مقنع وبناء على هذا القانون فإن المصادفة فى الشعر تصبح موطن ضعف فى التأليف لأنها لا تتفق والقوانين الطبيعية ولأنها تبدو غير مرتبطة بعمله أو بسبب معقول فمن هذه الجهة وصف الشعر أنه أكثر فلسفة من التاريخ، فالشاعر يعلو على الطبيعة ولكنه لا ينبغى له أن يعارضها.

⁽¹⁾ Arist, Poet., 1449 b.

⁽²⁾ Le vraisemblable et le necessaire.

ومن العقد ما هو بسيط وما هو مركب أما البسيطة فهي التي يحدث فيها تغيير في مقدرات بطل غير مصحوب بانقلاب أو بانكشاف، ولكي تكون المأساة كاملة يشترط أن يحدث الانقلاب أي تغيير الحال من الحسن إلى الأسوأ أو بالعكس إما بالإنكشاف أو التعرف فهو الانتقال من الجهل إلى المعرفة كما حدث لإوديبوس فعلاً في مسرحية أوديب ملكاً لسوفوكليس.

أما عنصر الشخصية "Character" فهي تكون المكانة الثانية من حيث أهمية عناصر التراجيديا، وقد اثارت نقاشاً حاداً بين النقاد. وأخذ كثير من النقاد على أرسطو تقديمه العقدة على الشخصية غير أن وجهة نظر أرسطو تتضح أكثر إذا ما ذكرنا أن العقدة هي التي تقدم الشخصيات في فعلها وهي التي تبرز إمكانياتها فتحولها من حالة القوة إلى حالة الفعل.

ويشترط أرسطو أن تظل الشخصية ثابتة غير متضاربة متماكة الصفات أي منطقية مع نفسها.

وللشاعر أن يدخل من خياله ما يجعل به الشخصية.

أما عن البطل التراجيدي فيصفه أنه لاشرير كل الشر ولا هو فاضل تماماً، وهو يسقط في الشقاء لاسبب طبعه الشرير أو فساد الخلق وإنما نتيجة خطأ لضعف إنساني فيه.

وبهذا يمكن أنه يثير الشفقة والخوف معاً. كما أن المآسى التي تقع في نطاق العائلة الواحدة كأن يقتل أخ أخاه تكون أشد تأثيراً مما لو وقع الأمر بين عدو وعدو فإنه أمر لا يستثير الرحمة.

أما عن الأفكار ideas فهو ما تعبر عنه الشخصيات من أفكار. واللغة أو العبارة هي التعبير عن الفكرة بالألفاظ سواء بالنثر أو بالشعر ويشترط ضرورة مطابقة اللغة للشخصية، أما عن عنصر الغناء فقد كان يلعب في التراجيديا القديمة دوراً هاماً وهو من أهم العناصر الممتعة التي نص عليها أرسطو في تعريفه للتراجيديا وكان على الشاعر أن يؤلف الموسيقى المصاحبة لغناء الجوقة. وقد أخذ أرسطو على يوريبيدس أنه استعان بأيقون بن سوفوكليس في تأليف موسيقى سيئة ولم يؤلفها بنفسه. أما عن النظر فهو أقل عناصر التراجيديا أهمية إذ يمكن أن تتأثر بالمأساة وبغير تمثيل أو إخراج مسرحي.

وقد رد أرسطو فضل الملحمة على المأساة إلى أن الملحمة تخاطب المثقفين في حين تخاطب المأساة عامة الشعب وقد لجأ إلى استعمال الحركات التمثيلية واللغة العامية كما إن المأساة قد تستغنى عن التمثيل بالقراءة.

غير أن الغاية المنشودة من التراجيديا هي إحداث ما أسماه بالتطهير Catharsis الذى تحدثه التراجيديا فى النفس الإنسانية بواسطة إنفعالى الخوف والشفقة.

وقد أثارت نظرية أرسطو فى التطهير كثيراً من المناقشات فى تفسير المقصود بها. ومما لاشك فيه أنها لفظة تداولت فى المصطلح الطبى والمصطلح الدينى قبل أن تتخذ مكانتها فى المصطلح الفنى، فالتطهير فى الطب يعنى عملية تطعيم بنفس المادة أو المزاج الذى يسبب ألماً فى الجسم لتحقيق مناعة معينة، وبهذا المعنى يمكن أن يكون التطهير الناتج عن مشاهدة التراجيديا هو إحداث عملية توازن نفسى عن طريق انفعالى الشفقة والخوف فتطلق الزائد منها أو توقظ الساكن منه.

أما المعنى الدينى فقد كان واضحاً فى طقوس الديانة اليونانية. وقد ذكر أرسطو هذا النوع الناتج عن التطهير بواسطة الموسيقى الدينية فى كتابه السياسة فذكر ما تحدثه الموسيقى من حالات من الجنون الصوفى يعقبها تطهير وهدوء. فالموسيقى بما تثيره من حماس enthusiasm تثير نوعاً من الحماس الدينى religious frenzy نجده فى الألحان المقدسة الدافعة إلى الهوس الصوفى، يعقبه شفاء وتطهير. وكذلك الحال بالنسبة لمن يتأثرون بانفعال الشفقة والخوف والانفعالات المماثلة تحدث لهم تجربة من نفس النوع فجميعهم يتطهرون بنفس الطريقة فتهدب نفوسهم وتبتهج.

فانغام التطهير تحدث لذة خاصة وعلى هذا النحو ينبغي على مؤلفى موسيقى المسرح أن يسلكوا، ولما كان جمهور النظارة يضم صنفين من الناس: الصناع والعمال إلى جانب الأحرار والمثقفين فينبغى أن نراعى فى تأليف الانغام ما يعيد لطبائعهم المنحرفة الإتران. ويسمح للمؤلفين أن يختاروا الموسيقى المؤثرة على هذه الطبائع وهى فى الواقع أنغام تختلف عن الانغام التى تختارها لتربية النشئ، والتى غايتها التوجيه إلى الفضائل الأخلاقية ومثالها الموسيقى الدورية، أما الموسيقى التى تؤدى إلى الانفعال فهى الموسيقى الفريجية وآلتها هى الناي وهى تماثل شعر الديثورامبوس المعروف بأن أصله فريجى ولا يمكن لشاعر أن يؤلف ديثورامبوس على وزن دورى؛ ولذا فقد فشلت محاولة فيلوكسينوس Philoxenus إذ حاول أن يكتب ديثورامبوس إحدى المسرحيات على وزن دورى، وانتهى إلى ضرورة الرجوع إلى الوزن دورى^(١).

^(١) Arist. Pol. 1342.

ولعل فى هذا الحديث الذى ذكره أرسطو فى نهاية كتابه السياسة عن التطهير فى الموسيقى ما يوضح فكرته فى التطهير التى عرفت عنه فى كتاب الشعر، فمن الواضح أن اللذة الجمالية المستمدة من فن التراجيدين أشبه باللذة التى نستمدّها من الألحان المقدسة ذات التأثير الدينى أو من الموسيقى الفريجية العنيفة لشعر الديثورامبوس.

وهى لذة جمالية لا شك فى هذا لكنها من نوع خاص فى التراجيدين إذ صورها بأنفعال الشفقة والخوف: الشفقة على أبطال التراجيدين إذ يسقطون فى الشقاء والخوف على مصيرنا أو قد يكون الخوف من موضوع التراجيدين والشفقة على الأبطال إذ يتعون فى هذا المصير.

وقد أثر أرسطو ألا تتولد الشفقة والخوف عن المنظر المسرحى بل عن ترتيب الأحداث المسرحية. فالحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها بفزع منها وتأخذ الرحمة بصراعها وإن لم يشهدا كما يقع لمن تروى له قصة أوديسوس ... أما أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحى .. أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف، فلا شأن لهم بالمأساة لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت بل اللذة الخاصة بها" ^(١).

على هذا النحو حدد أرسطو اللذة الجمالية المتولدة عن التراجيدين وقد استطاع أن يوجه الفكر الجمالى توجيهاً جديداً مختلفاً عما ذهب إليه أفلاطون بهذا الصدد ففى حين رأى أفلاطون فى الانفعال الناتج عن تذوق الفنون أثراً ضاراً ياتزان النفس أكد أرسطو أن لهذا الانفعال أثراً صحياً وعلاجاً لها.

ومع أن أرسطو لم يستبعد الأثر الأخلاقى أنه مع ذلك قد استطاع لأول مرة أن يفرق بين النقد الأخلاقى الذى يوظف الفن لخدمة الغايات الأخلاقية والتأمل الفلسفى وبين النقد الجمالى الذى يقيم الفن بما يحققه من إشباع للبهجة الجمالية.

ولقد نجح أرسطو فى تحقيق التوازن فى تأكيده للجانب التربوى فى الفن حين وضع أثر الموسيقى والتصوير فى تربية النشئ عندما تعرض لتربية المواطنين فى كتاب السياسة. وفى الوقت نفسه كان من أكثر الفلاسفة إحتفاءً بتنمية التذوق الجمالى كعامل أساسى فى تربية المواطن وتكوينه التكوين اللائق بالإنسان. يقول ^(٢):

^(١) Arist. Poet. 1453.

^(٢) Arist, Pol. 1338.

إن تعليم النشئ الرسم والتصوير لا يقتصر على تزويدهم بالقدرة على تقدير قيم السلع انتجارية بل لتنمية قدرتهم على ملاحظة الجمال في الأشياء. إن الغاية التي كان أرسطو ينشدها من الفن لم تكن دائماً تحقيق القدرة على حسن التصرف في الحياة العملية فحسب وإنما هو أيضاً إشباع للحس الجمالي وهي الغاية التي أكدها بالنسبة لفن المسرح بوضوح ثم عممها على باقي الفنون على السواء^(١).

وقد يذل الكتاب الفلاسفة العرب مجهودات كبيرة في فهم وترجمة كتاب الشعر لأرسطو فقد ترجمه أبو بشر متى بن يونس القنائي عن السريانية وعرفوا هوميروس وذكروه باسم أوميروس ولكنهم لم يترجموا شعر اليونان ولا مسرحهم في أوج عصرهم الذهبي للترجمة بل عنوا في المقام الأول بترجمة العلوم والفلسفة والمنطق — واستطاع الجاحظ أن يعبر بصدق عن هذا القصور عند العرب في ترجمة الشعر بقوله: "الشعر لا يستطيع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل وإلا تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب فيه"^(٢) وهكذا سبق الجاحظ أحدث ما وصل إليه فلاسفة الفن في العصر الحديث وعلى رأس هؤلاء سارتر الذي رأى في الشعر فنا يقوم على الإحساس بوقع الكلمات من حيث شكلها وصداها لا من حيث المعنى وحده.

ولقد عرف الفارابي كتاب أرسطو في الشعر ولغضه في رسالة في قوانين صناعة الشعر — وكذلك قدم ابن سينا تلخيصاً للكتاب والمرجح أنه قد اعتمد على ترجمة منقولة عن السريانية غير ترجمة أبو بشر متى بن يونس القنائي وبالإضافة إلى هؤلاء عنى ابن رشد بتلخيص كتاب الشعر وحاول في هذا التلخيص تطبيق قواعد أرسطو على الشعر العربي بعد أن وحد بين التراجيديا والمديح وبين الكوميديا والهجاء الأمر الذي أدى إلى كثير من الغموض واللبس^(٣).

^(١) cf. S. H. Butcher. Aristotle Theory of poetry and Fine Arts. Dover Publicatio. 1951.

^(٢) الجاحظ : الحيوان.

^(٣) انظر: فن الشعر: ترجمة د. عبد الرحمن بدوي تصدير ص ٥٠ وكتاب أرسطو طاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي تحقيق وترجمة د. شكري محمد عياد دار الكتاب العربي سنة ١٩٦٧.

وقد استطاع حازم القرطاجنى أن يصل إلى آراء فى غاية الأهمية عن الشعر ومما توصل إليه تفرقه بين الشعر العربى وقد رأى أن الشعر اليونانى يقوم على الخيال والأساطير فى حين أن الشعر العربى يروى ما يقع^(١).

وإذا كانت القواعد والتقاليد قد غلبت على الشعر العربى لعصور كثيرة فإن ذلك يرجع إلى ما ساد هذه العصور من جمود جعلت الصنعة تغلب على التجديد والانطلاق الذى تميزت به عصور النهضة ولعل مرجع ذلك أن الشعر كان عند العرب كما يقول ابن خلدون ديواناً لأخبارهم وحكمهم وشرفهم والشعر هو الجزء المنظوم من علم الأدب، أما الجزء الآخر فهو النثر^(٢).

وكان للموسيقى عند فلاسفة العرب مكانة تدنو من مكانة الشعر أدخلوها ضمن علوم التعاليم وذكرها الفارابى فى كتابه إحصاء العلوم فقال "إنها العلم الذى تعرف به صناعة الألحان" وبرز الفارابى فى هذا الفن وروى ابن خلكان أنه مخترع الآلة المسماة بالقانون^(٣) كذلك ألف الفارابى كتاب الموسيقى الكبير وأهداه للوزير أبى جعفر بن القاسم الكرخى.

ويتضح مما سبق أن أقوال الفلاسفة والمفكرين عن الفن لم تكن تكون علماً أو فرعاً خاصاً من فروع الفلسفة وإنما كانت متضمنة فى أبحاثهم الخاصة بنقد الشعر والأدب أو فى ثانيا كتاباتهم عن فن الموسيقى.

^(١) حازم القرطاجنى ونظريات أرسطو فى الشعر : تحقيق وترجمة د. عبد الرحمن بدوى. من كتاب الدكتور

طه حسين فى عيد ميلاده السبعين القاهرة سنة ١٩٦٢.

^(٢) ابن خلدون - المقدمة.

^(٣) وفيات الأعيان ج ٤ ص ١٠١.

فن الشعر^١

الفقرات من ١٤٤٧ - ١٤٥١

١ - إن موضوع بحثنا هو الشعر وعن طبيعة العقدة Plot إذ أردنا للشعر أن يبلغ مبلغ الجودة. وكذلك عن أجزاء الشعر وعن أى موضوع آخر يتصل بهذا المبحث ، ولتتبع الطريق الطبيعي فنبدأ بالمبادئ الأولى ...

إن شعر السالحم وشعر التراجيديا وكذلك الكوميديا، والشعر الديثورامبي وأكثر الصفر فى النأى واللعب على القيثارة كلها بوجه عام أنواع من المحاكاة. ولكنها تختلف عن بعضها من ثلاثة جهات، فإما باختلاف وسائل المحاكاة، أو باختلاف موضوع المحاكاة أو بطريقة المحاكاة فكما أن من الناس من يحاكون ويمثلون الأشياء بواسطة الألوان والأشكال، ومن الناس من يحاكونها بواسطة الصوت، فكذلك يكون الأمر بالنسبة لمجموعة الفنون التى سبق أن ذكرناها، فإنها تستخدم المحاكاة بواسطة الایقاع Rythm واللغة Language والوزن Harmohy.

أما كل منها على انفراد أو بها مجتمعة فالایقاع والوزن يستعملان فى الصفر فى النأى واللعب على القيثارة، وكذلك فى الفنون الأخرى التى على شاكلتها مثل صفر الرعاة - والایقاع وحده بغير وزن يستخدم فى الرقص ويحاكى الرقص الخلق سواء فى فعله أو فى انفعاله بواسطة الحركات الایقاعية.

وهناك فن آخر يحاكى بواسطة اللغة سواء كانت نثراً أو شعراً، فإذا كانت شعراً فبواسطة جنس واحد من الأعارىض أو جملة أعارىض Metres.

.. وموضوعات المحاكاة هى أفعال البشر ولما كان البشر الذى يحاكيهم إما أحسن مما نحن عليه أو أسوأ أو كما نكون، فكذلك نجد فى فن التصوير أن بوليغيتوس يصور الناس خيراً مما هم، وباوزون يصورهم أسوأ مما هم وديونيسيوس يصورهم كما هم. وكذلك فإن هذه الاختلافات توجد أيضاً فى الرقص وفى الصفر بالنأى واللعب على القيثارة كما توجد فى الكلام المنشور والشعر الذى لا تصاحبه الموسيقى.

^١ انظر الترجمة الكاملة للكتاب فى كتاب ارسطو طاليس فى الشعر ترجمة د. عبد الرحمن بدوى النهضة

فهوميروس مثلاً يصور الناس خيراً مما هم وكليوفون يصورهم كما هم "وهيجيمون الثانى" الذى كان أول من اخترع المساحر Parodies ونيقوخاريس مؤلف الدلياد Deliad يصورهم أسوأ مما هم.

٢ - ومن الواضح أن للشعر على العموم مصدرين وأنهما يرجعان إلى الطبيعة الانسانية وأن المحاكاة فطرية فى الانسان منذ الصغر والانسان يختلف عن سائر الحيوان بأنه أكثر المخلوقات قدرة على المحاكاة وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة.

ولا يقل عن ذلك عمومية اللذة المستمدة من موضوعات المحاكاة ودليل ذلك يظهر بالتجربة من أننا نلتذ بالنظر إلى الصور البالغة الدقة للأشياء حتى التى نتألم لرؤيتها، مثل ذلك أشكال الحيوانات القبيحة والجثث الميتة، وسبب ذلك مرة أخرى هو أن التعلم لا يسر الفلاسفة وحدهم بل سائر الناس أيضاً وإن كانت قدرتهم على ذلك محددة.

٣ - ولنؤجل الكلام عن الشعر ذى العروض السداسية Hexameter وعن الكوميديا ولنتحدث مما سبق هذا التعريف.

فالتراجيديا هى محاكاة فعل جليل كامل بذاته وله حجم معين بلغة ممتعة وبشكل درامى فيه تمثيل أفعال وليس بشكل قصصى وتتضمن أحداثاً تثير الشفقة والخوف لتحدث تطهيراً Catharsis لهذه الانفعالات.

ومعنى اللغة الممتعة هو أنها لغة تتضمن إيقاعاً ووزناً وغناء، وأن أجزائها منها هو موزون ومنها ما يتم بالغناء.

وتشمل التراجيديا على ستة أجزاء هى: العقدة (أو القصة) Plot والشخصيات Characters والعبارة Diction والفكر والمنظر والغناء.

فوسائط المحاكاة اثنان من هذه الأجزاء وجزء واحد يكون طريق المحاكاة وثلاثة أجزاء هى موضوع المحاكاة، وليس بعد ذلك شئ.

وأهم هذه الأجزاء الستة هو تركيب أحداث القصة، فالتراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأفعال والحياة والسعادة والشقاء والسعادة هما فى الأعمال.

٤ - وإذ قد انتهينا من التمييز بين الأجزاء، فلنبحث كيف تكون القصة أو العقدة لأنها أعظم عناصر التراجيديا.

ولقد سبق لنا القول إن التراجيديا هي محاكاة فعل كامل تام وله حجم معين والتمام الكامل هو ما له مبدأ ووسط ونهاية ، والمبدأ هو ما لا يكون بعد شيء آخر ولكن شيئاً آخر يكون ويحدث بعده على النحو الطبيعي.

أما النهاية، فهي على العكس ما يكون بعد شيء آخر إما بالطبيعة أو بالضرورة أو في الغالب ولا يتبعه آخر أيضاً، فينبغي إذن في القصص المحكمة ألا تبدأ من أي موضع اتفق ولا تنتهي إلى أي موضع اتفق.

ثم إن الحميل سواء كان في الكائن الحي أو فيما هو مركب من أجزاء لا يتلخص في مجرد ترتيب الأجزاء بل ينبغي أن يكون له حجم معين.

فالجمال يتطلب حجماً معيناً وترتيباً ولذلك فيستحيل وجوده فيما هو شديد الصغر لأن إدراكنا لا يميز ما لا يستند زماناً - كما يستحيل وجوده في الحجم الكبير جداً إذ لا يتم في الإدراك مجتمعاً ويفقد الناظر إليه الوحدة والكلية.

فكذلك كما أنه ينبغي للأجسام وللأحياء أن يكون لها حجم وأن يسهل النظر إلى هذا الحجم كذلك ينبغي أن يكون للعقدة طول وأن يكون هذا الطول مما يسهل تذكره وعلى العموم نقول أنه فيما يتعلق بالعقدة يكفي فيها الطول الذي يسمح بالتغيير في الشقاء إلى السعادة أو من السعادة إلى الشقاء في حوادث متسلسلة على نحو الامكان أو الضرورة.

٥ - يتضح مما سبق قوله، إن وظيفة الشاعر ليست وصف ما قد حدث بل يمكن أن يحدث على نحو الاحتمال أو الضرورة - فالفرق بين المؤرخ وبين الشاعر لا يكون لأن الأول يستعمل النثر والآخر النظم إذ يمكن أن تصاغ أقوال هيرودوت في أوزان ولكنها تظل رغم ذلك تاريخاً وإنما يختلفان بأن أحدهما يصف ما قد وقع فعلاً في حين أن الآخر يصف ما يمكن أن يقع ومن هنا كان الشعر أكثر فلسفة من التاريخ ذلك لأن قضايا الشعر أقرب إلى ذكر الكليات في حين أن قضايا الشعر أقرب إلى ذكر الجزئيات.

والكلية هو ما يمكن لنوع من الناس أن يقوله أو يفعله على نحو الاحتمال أو الضرورة وذلك هو ما يحدث في الشعر حين يصنع الشاعر الأسماء للشخصيات.

أما الجزئى فهو مثلاً ما قد فعله ألقبيادس أو ما قد حدث له، وواضح أن ذلك قد جرى فى تأليف الكوميديات، فإن الشاعر بعد أن يولف القصة على نحو الاحتمال يضع لها الأسماء المناسبة لكن كان الشعراء الاياميوس يقولون الشعر فى أفراد من الناس.

أما فى التراجيديات فإن الشعراء يتمسكون بأسماء تاريخية ولهذا السبب فإن الممكن هو المقنع ...

على أن من التراجيديات ما يكون فيه إسم من الأسماء المعروفة وتكون سائر الاسماء الأخرى مصطنعة وفيها ما لا يقع فيها إسم من الأسماء المعروفة أصلاً كما فى تراجيديا أنيثوس لأجاثون.

ورغم ذلك فهذا لا ينقص من بهجتها، فظاهر مما سبق أنه لا يجب أن يتعلق الأمر دائماً بالقصص المأثورة. لأنها معروفة للقلة ولكنها تدخل البهجة على الكثرة التى لاتعرفها.

وواضح مما سبق أنه ينبغى على الشاعر أن يكون صانع قصص أولاً قبل أن يكون صانع أوزان لأنه يكون شاعراً بقدر ما يقدمه من محاكاة للأفعال.

وإذا تصادف أن صنع شعراً فى أمر من الأمور التى وقعت. فإن ذلك لا يؤثر فى كونه شاعراً إذ لا يمنع أن تكون بعض الأمور التى وقعت متفقة مع قانون الاحتمال والامكان.

الفصل الرابع

الفن والتصوف عند أفلوطين

٢٠٤ - ٢٧٠ م

يعد أفلوطين أشهر فلاسفة اليونان بعد أرسطو. وهناك ما يقرب من خمسة قرون تفصل بينهما كانت حافلة بكثير من الظواهر والاتجاهات الفنية التي أتت بها الحضارة اليونانية الرومانية. ففى ظل هذه الحضارة تطورت العمارة والنحت تطوراً لا مثيل له حتى ليصدق قول من قال "إن أوغسطس تسلم روما من الطوب وتركها من الرخام وتحول ولع ودوميتان بالبناء إلى جنون كجنون ميداس أن يحول كل ما يلمسه إلى تحفة ذهبية. وازدهرت فنون الأدب فى حضارة الرومان فتألفت أسماء فى الشعر والمسرح من أشهرها فرجيليوس وبلاوتس وترنس، بل ظهرت القصة مع أبوليوس Apuleius مؤلف "الحمار الذهبى"^(١).

وإذا كان تاريخ الفن قد شاهد فى العصر الرومانى فترة من فترات التطور والتجديد إلا أن الأبحاث النظرية والفلسفية قد مالت إلى الابتعاد عن التعمق الفلسفى ومالت إلى البحث فى التطبيق العملى وذكر التفاصيل الفنية والتحليل الواقعى. ولعل من خير الأمثلة على هذه الخصائص كتاب الشخصيات لثيوفراسطس فقد بعد ثيوفراسطس عن منهج أرسطر فى تحليله للشخصية. كان أرسطو يذهب سواء فى كتابه الأخلاق النيقوماخية أو فى كتابه الشعر إلى الأسس والمبادئ العقلية ليفسر على أساسها الشخصيات. كانت الشخصية تفسر ويستدل عليها من خلال العقدة مثلاً فى المسرحية أما عند ثيوفراسطس فنجد شيئاً آخر مختلفاً إذا أخذ يعنى بما يكشف عن حبايا النفس الإنسانية عن طريق الأمثلة الملموسة الملاحظة فى الواقع الموضحة للتفاصيل الجزئية. وبعد ارستيكسينوس Aristoxenus وهو أيضاً من أتباع أرسطو من أشهر من جدد فى فلسفة الموسيقى إذ ابتعد عن النظرية الفيثاغورية التى ردت الموسيقى إلى أصول فيزيائية وابتعد عن النظرية المعارضة التى عدت الموسيقى مجرد لذة حسية تخاطب الآذان وذهب إلى نظرية جديدة لا تحدد الموسيقى فى النسب الرياضية بل فى العلاقة الدينامية بين الأنغام وبعضها وبحث من وجهة نظر موسيقية خالصة.

^(١) هو لوسيوس أبوليوس من أشهر كتاب اللغة اللاتينية فى القرن الثانى الميلادى اشتهر بالخطابة والفلسفة وروى فى مؤلفه الحمار الذهبى مغامرات رجل تحول حماراً واضطلع على الغريب من أفعال البشر.

ومع ذبول أثر المدرسة المشائية ظهرت الرواقية والأبيقورية، ولعل أهم ما أضافه الرواقيون ، إلى تاريخ علم الجمال إنما ينحصر فى أبحاثهم فى النحو والخطابة وقد ترتب على نزعتهم المادية أن وحدوا بين الصوت فى الكلمة وبين المعنى وعنوا باللغة باعتبارها الوجه الآخر للفكرة، وقد تأثر بنظرياتهم فى الخطابة ديونيسيوس من هاليكرناسوس ومنهم ديوجين الذى كتب عن اللغة وانتبأ عن الألفاظ ومعناها وقدم الشاعر الابيقورى لوكرتيوس تفسيراً واقعياً لنشأة الغناء فذهب إلى أنه محاكاة لتغريد الطير فى الطبيعة وذهب إلى أن الناس قد صنعت آلات النفخ محاكاة لما سمعوه من حفيف الريح بين الأشجار.

كذلك عنى شيشرون بالخطابة وله فى ذلك رسالة عن الخطيب On the Orator حاول فيها معارضة آراء سقراط على لسان كراسوس الذى ذهب فى هذه المحاورة إلى القول بأن المضمون الجيد وحده لا يكفى فى الخطابة وأن للشكل أهمية مساوية للمضمون.

وفى هذا العصر أيضاً كتب هوارس كتابه عن الشعر وكتب فتروفىوس Vitruvius عن العمارة De Architectura وقد اتفق كلاهما على رأى الذى يميل إلى تشبيه العمل الفنى بالكائن العضوى سواء كان قصيدة من الشعر أو مبنى معمارياً - فكان له فى هذا قصب السبق على مدرسة العمارة العضوية ورائدها فى العصر الحديث فرانك لويدرايت^(٢) وكتب بلينى الأكبر^(٣) فصولا عن تاريخ فن التصوير فى كتابه الذى أطلق عليه إسم التاريخ الطبيعى حول عام ٥٠ ق.م شرح فيه أساليب التصوير وتطورها - وفى القرن الأول الميلادى قدم لونجينوس Longinus بحثا عن الجليل the sublime رجع فى هذا البحث إلى أسس الفلسفة السقراطية الأفلاطونية أشاد فيه بعظمة الروح وأهمية الباطن على الشكل الخارجى ورأى أن المضمون الخصب يؤثر فى النفس أكثر مما يؤثر الشكل المنمق، ودافع عن نظرية الإلهام الذى ينتهى الذى ينتهى إلى النشوة أو الجذب estasy^(٤).

وبهذه الآراء قدم لونجينوس تمهيدا لاستطبيقا أفلوطين وإن كانت كتابات لونجينوس أقرب إلى النقد الأدبى منها إلى علم الجمال - والواقع أن سيادة النزعة الحسية والمادية فى العصر اليونانى الرومانى لم تحل دون سريان تيار روحانى يستلهم الأسرار الدينية والنزعات الصوفية التى استمدت من فلسفات وأديان الشرق القديم، الأمر الذى ظهر بوضوح عند أفلوطين ومعاصريه أمثال ديون

^(٢) أنظر فى هذا كتابنا مقدمة فى علم الجمال - الباب الثالث ص ١٥٥ طبعة ١٩٧٦

^(٣) The Elder pieniny's chapters on the History of Art ed. text, Blake and Enless.

^(٤) Longinus, on the Sublime. Part II Setion .

كريستوسوم الذى رأى أن أنسب الصور لتمثيل الآلهة هى الصورة الإنسانية واستمر النقاش حول تمثيل الآلهة فى الفن هل يجوز فى صورة حيوانية أم فى صورة البشر. وقد كان هذا الجدل ماثراً بحث هام فى علم الجمال عند كاتب معاصر لأفلوطين هو فيلوستراتوس (١٧٠-٢٤٥) الذى كتب مؤلفاً عن حياة أبوللونىوس من تيانا أعاد فيه النظر فى فكرة المحاكاة التى كانت عماد نظرية الفن عند سابقيه وعنى بنظرية أخرى فى تفسير الفن تعتمد على الخيال الخلاق - فذهب إلى القول بأن المحاكاة تلتزم بما يقع تحت الحس فى حين أن الخيال يتجاوز الحس. ومما يقوله فيلوستراتوس بهذا الصدد : إن فيدياس وبراكستيلس المثالان لم يصعدا إلى السماء ليعاينا الآلهة ويحاكيانها حتى نقول إن الفن محاكاة ... إنما أمكن لهما أن يحققا ما عملاه بفضل الخيال غير المقيد، لأن الخيال يخلق إلى آفاق أرحب من الواقع. وكذلك أكد فيلوستراتوس أهمية الخيال كقوة خلاقة فى الفن بعد أن ظل القدماء يعتبرونه قوة من قوى المعرفة مكملة للحس والعقل، وعلى الرغم من أهمية هذه الملاحظة إلا أنها لم تستغل فى أى نظرية جمالية حتى العصر الحديث، فقد ظل الجمال طوال العصور الوسطى ينظر إليه على مظهر للحقيقة المطلوبة ودليل على الخير، وانه يتلخص بالنسبة للمحسوسات فى الصورة المعقول والنوذج الثابت الخالد - وقد جاءت فلسفة أفلوطين الفيلسوف اليونانى تعبيراً عن هذه الفلسفة التقليدية المثالية التى ترجع أصولها إلى فلسفة أفلاطون والتيارات الصوفية الروحانية السائدة فى هذا العصر، وكان بحثه فى الجمال دعوة إلى الوصول إلى المبدأ الواحد اللامرئى الذى يتجاوز الحس والواقع على نحو ما ذكر فى مؤلفه التاسوعات^(٥).

الجمال عند أفلوطين :

عرف أفلوطين الجمال بأنه موضوع محبة النفس لأنه من طبيعتها وهو ينتمى إلى عالم الحقائق العقلية، فهو بطبيعته أقرب إلى النفس منه إلى طبيعة المادة، ولذلك فهى ترتاح إليه وتحبه فى حين يكون القبيح أقرب إلى طبيعة المادة. يقول : عندما تصادف النفس ما هو جميل تندفع نحوه لأنها تتعرف عليه إذ أنه من طبيعة مشابهة لطبيعتها. أما حين تصادف القبيح فهى تصدف عنه وتنكمش على نفسها لأنه مغاير لطبيعتها^(٦). لذلك يرى أفلوطين أن كل ما تشكل بحسب فكرة معقولة صار أجمل، فالجميل هو المصور والقبيح وهو ما يخلو من الصور المعقولة. والبرهان على ذلك أننا لو قارنا بين حجرين أحدهما قد نحت على صورة معينة كأن تكون صورة إله أو إنسان وترك الآخر بغير تشكيل أو صورة معقولة فإننا نلاحظ أن الأول سوف يتفوق على الآخر فى القيمة

^(٥) cf. Plotin Ennead. ٤. ٦ V,8.

^(٦) Plotin 16.1

الجمالية^(٧). ويقول أيضاً إن الجمال يصدر عن الصورة أو المثال الذى ينتقل من المبدأ الخالق إلى مخلوقه، كما ينتقل جمال بالفن من الفنان إلى عمله الفنى.

وبناء على ذلك لا يرجع الجمال إلى المادة بل يرجع دائماً إلى الصورة وعلى الفنان إن أراد بلوغ الكمال فى عمله ألا ينقل عن الطبيعة بل عليه أن يستمد من عالم المعقولات الصورة الكاملة التى تشكل بها الطبيعة - يقول أن فيدياس المثال لم يصور الإله زيوس بحسب ما قد أبصر بل كما لو أراد الإله نفسه أن يكون عليه لو أنه بدا للناس.

فالجمال إن وجد فى الطبيعة أو وجد فى الفن فإنما مصدره هو دأماً الصورة التى تنتسب إلى العالم العقلى لأن الطبيعة تحاكي النماذج العقلية أو المثل على حد قول أفلاطون. وعلى الإنسان إذا ما أراد بلوغ الكمال فى عمله أن يظهر نفسه حتى تكتشف هذه المثل العقلية التى هى موجودة بباطنه والتى تصله بالعالم الإلهى الخالد. يقول:

يوجد الجمال فى الفن أكثر مما يوجد فى الفنان وهو يوجد فى الفنان أكثر مما يوجد فى أعماله الفنية ذلك لأنه يكون دائماً فى العلة أعظم مما هو فى المعلول، ولذلك أيضاً كانت الآلهة أعظم وأجل فناً لأن العقل فيها أعظم مما هو فيها.

أى أن الجمال لا ينتقل بأكمله بل بجزء منه فقط لأن الأصل يتضاءل كلما هبط، على نحو ما نصف شعاع النور كلما بعد عن مصدره. ذلك لأن كل علة تكون فى ذاتها أقوى من معلولها. وتنتهى نظرية أفلوطين إلى نوع من الطهارة الروحية التى ترتفع بالنفس من العالم الحسى إلى عالم الحقائق الروحية الذى يعلو على الحس والذى يلهم من يصل إلى تأمله بالشوق الدائم إليه والعزوف عن العالم الحسى فيوحد بين الجمال والخير الأسمى أو الحقيقة القصوى. يقول: إن الجمال هو الخير ومن الخير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها، أما أنواع الجمال الأخرى مثل الأعمال والنوايا فجمالها أيضاً مستمد من النفس إذ أن النفس إلهية وهى تحول كل ما تمسه وتسيطر عليه جميلاً فى حدود قدرته على تقبل الجمال. ويقول: تصوير النفس جميلة بقدر ما تشبه بالله^(٨).

(٧) Plotia Enn. I, 6, 2.

(١) Plotin Enn. V, 8, 2.

(٨) Plotin Enn. I, 6.6.

وعلى أساس هذه الاستطيقا الصوفية فسر أفلوطين جمال المحسوسات، ما كان منه فى تناول البصر أو السمع بأنه لا يرجع إلى تناسب أجزائها، كما يقول بعض معاصريه أمثال الرواقين وشيشرون، إذ لو كان التناسب هو سبب الجمال فإنه سوف يقتصر على الأشياء المركبة وينعدم من الأشياء البسيطة. وإن جاز هذا رأى فسوف يكون الكل هو الجميل وتكون الأجزاء قبيحة وهذا يفضى إلى التناقض إذ كيف يصح أن يتولد الجمال من اجتماع أجزاء قبيحة^(٩). ومن جهة أخرى، فإن التناسب، والمقاييس إنما هى أفكار تتعلق بالكم ومن ثم لا يجوز أن تطبق على الحقائق الروحانية، كالأنعال والأخلاق والأفكار، ويبنى أفلوطين فى النهاية رد الجمال إلى علة أو سبب معقول وينتهى إلى نظرية أقرب إلى التصوف الذى يوحد بين حقيقة الوجود والخير والجمال والذى يصور شوق النفس الإنسانية المستمر إلى الاتصال بهذه الحقيقة والتشبه بها.

ومما لا شك فيه أن تمسك أفلوطين بهذا المضمون الروحاني إنما يعكس تأثره بالأسرار والأديان الشرقية التى كانت تسود مدينة الإسكندرية فى القرن الثالث الميلادى، وتعكس انصراف الفيلسوف عن الحياة المادية التى زاد الإقبال عليها فى العصر الرومانى، ومن الواضح أن أفلوطين قد استقى مبادئ فلسفته الجمالية من فلسفة أفلاطون حين أخذ يبحث عن الجمال فى العالم العقلى المثالى وطالب الفن أن يحاكي الأصل لا الظلال ونأى بالفن عن كل الاتجاهات الحسية والنزعات الواقعة. غير أن تصوف أفلوطين وكراهيته للعالم المادى قد انتهى به إلى تشبيه الجمال بالنور الباطنى الذى تستضيئ به النفس ثم تضيئ به كل شئ. ولقد يطل النور ويشع الضوء من خلال الصورة المشوهة وقد لا يكون التناسب المحسوس الظاهرى جميلاً، لأن ما يكون فى الحس مشوهاً قد يرمز إلى ما وراء الحس من جمال. وإن ملاحظة سقراط^(١٠) التى أبداها للمصورين بأن يعنوا بتعبير الوجه والعين عن الخير الباطنى إنما كان لها صداها العميق على فلسفة أفلوطين التى اتسعت لنزعة رمزية فى الفن تلخص فى تجاوز المحسوس إلى ما وراءه من مبادئ العالم العقلى، بحيث إن كل ما يخلو من آثار العقل أو العالم الروحاني لا يكون موجوداً ولا جميلاً لأن الوجود كله إنما يدين بوجوده دائماً لقوانين عالم العقل. وبناء على هذه الرمزية الميتافيزيقية ينتفى القبح من العالم المحسوس الظاهرى لأن الموجودات كلها إنما توجد بفضل مشاركتها فى الحقيقة العقلية التى يتحد فيها الوجود بالخير والجمال. ويلخص رأيه هذا فى عبارته القائلة "إن كل شئ جميل بقدر ما فيه من

(٩) Ibid.

(١٠) أنظر مذكرات كسينوفون.

وجود^(١١) ولما كان الوجود الحق هو الخير وهو أيضاً غاية كل الكائنات فإنه يكون أيضاً محور عشق الكائنات. يقول:

"فإن أمكن لأحد أن يرى هذا الوجود الإلهي فأى حب سوف يغمره، وأى رغبة سوف تملكه؟ إننا نتطلع إليه بدون أن نراه، فإذا عايناه فسوف ننهر بجماله وسوف يمتلئ الراي بالعجب والبهجة بل سوف يملكه الذهول ويمتلئ حباً حقيقياً ويسخر من كل أنواع الحب الأخرى وينأى عن كل ما كان يظنه فيما مضى جميلاً وسوف يكون حاله حال أولئك الذين سبق لهم رؤية الصور الروحانية والإلهية فأصبحوا لا يأبهون بأى جمال من جمال الأجسام، فكيف إذن إن رأينا الجمال في ذاته: الجمال الخاص النقي غير المندس بالمادة والجسد، وهو الجمال الذي لا يسكن الأرض ولا السماء بل يوجد حيث يكون النقاء. إنه الجمال المكفي بذاته الذي يفرض على محبيه جمالاً ويملاهم بالحب، وتلك هي الغاية القصوى التي تسعى إليها النفوس وهي الرغبة التي تستحوذ على كل جهودنا حتى نبلغ هذا التأمل الذي يغمرنا بالسعادة^(١٢)".

وبهذا الوصف الذي وصف به افلوطين شوق النفس وتطلعها إلى جمال العالم الروحاني قرب بين تجربة التذوق الجمالي وتجربة التأمل الصوفي بل جعل من تجربة التأمل الصوفي غاية التجربة الجمالية، ذلك لأن الاستجابة الجمالية للفن ليست غاية في حد ذاتها بل تستمد قيمتها من كونها دالة على الحقيقة العقلية الروحانية شأنها شأن الاستجابة لجمال الكون والطبيعة باعتبارهما من آثار المبدأ الإلهي المقدس والعلّة الأولى التي تلهم نفوس الصوفية بالشوق الدائم والتطلع إلى معاينة هذا المبدأ والاقتراب منه. وكم في قصائد الصوفية من ثناء على عالم الروح ومن غزليات في الجمال الأسمى والخير الأقصى. ولنكتفي بالإشارة إلى ماورد على لسان بعض صوفية الإسلام الذين تغنوا بجمال العالم الروحاني والحب الإلهي أمثال رابعة العدوية وابن الفارض والحلاج وابن عربي ولعل من أبلغ أقوال ابن الفارض الملقب بإمام المحبين وسلطان العاشقين^(١٣) قوله:

(١١) Plotin, Enn. V, 8.

(١٢) Enn. I. 6.

(١٣) لقب بهذه الألقاب لقوله:

نسخت بحبي أية العشق من قبلي ... فأهل الهوى جندی وحكمي على الكل
وكل فتى يهوى فإني إمامه ... وإنسى برئى من فتى سامع العذل
ولى فى الهوى علم تجعل صفاته ... ومن لم يفقه الهوى فهو فى جهل
نظر فى هذا د. محمد مصطفى حلمي ابن الفارض سلطان العاشقين "أعلام العرب" رقم ١٥.

تراه أن غاب عنى كل جارحة
 فى كل معنى لطيف رائتق بهيج
 فى نفخة العود والنأى الرخيم
 إذا تألفا بين ألحان من الهزج
 وفى مسارح غزلان الخمائل فى
 برد الأصائل والاصباح فى البلج
 ويقول أيضاً :

فكل مليح حسنه من جمالها
 معار له ، بل حسن كل مليحة

ويعد شاعر الفرس الصوفى جلال الدين الرومى من أقرب شعراء الفرس إلى روح الفلسفة الأفلاطونية أودع مؤلفه الشعرى الكبير المثنوى آراء تفسر لنا مآذكره فلاسفة اليونان الأفلاطونيون من نظريات فى الجمال المطلق الذى تهفو إليه النفوس والذى هو علة الجمال فى كل شئ موجود والذى يهون بجانبه كل ما يدعه الإنسان من آثار فنية. يقول "إننى مصور نقاش أصنع فى لحظة تمثلاً ولكنى فى حضرتك أصهر كل هذه التماثيل وإنى لأخلق مائة وأنت فيها الروح، فإذا ما رأيت تصويرك ألقيت بها جميعاً فى النار"^(١٤).

وقد نقل العرب تساعيات أفلوطين وعرفوها باسم أنولوجيا أرسطوطاليس^(١٥) وتأثروا بما ورد فى هذه التساعيات من تمجيد للعالم العقلى انتهى بهم فى الفن إلى نزعة تجريدية نات بهم عن محاكاة الطبيعة ومالت إلى الرمز الذى يفسر على ضوء العالم العقلى. ورد فى أنولوجيا أرسطوطاليس أن الفنان الصانع لا ينقل عن الطبيعة نقلاً حرفياً وإنما يسترشد بالمثال المعقول. يقول^(١٦) تحسن

^(١٤) د. محمد عبد السلام كفاني . جلال الدين الرومى، حياته وشعره. دار النهضة العربية سنة ١٩٧١ ص ٧٥.

^(١٥) أنظر " أفلوطين عند العرب" نصوص حققها وقدم لها د. عبد الرحمن بدوى سنة ١٩٥٥ - المير الرابع فى شرف العالم العقلى وحسنه. ص ٥٧، ص ٥٨.

^(١٦) أنظر المرجع السابق من ص ٥٦ إلى ص ٦٤ فى شرف عالم العقل وحسنه.

‘صناعة القبيح وتتم التناقض، والدليل على صدق ما قلنا فدياس الصانع، فإنه لما أراد أن يعمل صنمه المشتري لم يرق في شيء من المحسوسات ولم يلق بصره على شيء يشبه به علمه لكنه ترقى توهمه فترك كل حسن وجمال في الصورة الحسنة. فلو أن المشتري أراد أن يتصور بصورة من الصور ليقع تحت أبصارنا لم يقبل إلا الصورة التي عملها فدياس الصانع. كذلك فقد اتبع كل هؤلاء المتصوفة والمفكرين فلسفة أفلوطين حين وحدوا بين الجمال والصفاء الداخلي فذهبوا إلى أن الحسن الذي في النفس أفضل وأكرم من الحسن الذي في الطبيعة لأن نسبة النفس من الجسم كنسبة الصورة من المادة.

والخلاصة أن تراث أفلاطون وأفلوطين يظهر أوضح ما يكون عند مفكرى العرب الصوفية على وجه الخصوص ولعل السبب في ذلك يرجع إلى استعمالهم الرموز المعبرة عن العالم الباطني أو العالم المقدس الروحاني.

وقد اتفق كل هذا مع كل ما يتميز به التصوير الاسلامي من بعد عن تصوير الطبيعة تصويراً حرفياً واتجاهه إلى التجريد ظهر خاصة في فن الزخرفة والمنحنيات وطباعة المنسوجات وفي فن الخط العربي.

وتحدث فلاسفة الاسلام والصوفية عن المخييلة التي يمكن أن تعد من القوى الباطنة والتي يمكن أن تكون في خدمة العقل لأنها توجه السلوك والقوى النزوعية.

وإذا كان هناك من حاول محاربة الخيال الجامح عند الشعراء على نحو ما فعل أفلاطون عندما هاجم شعراء التراجيديا في الكتاب العاشر من الجمهورية إلا أنهم ذهبوا إلى القول بأن هناك نوعاً من الخيال السامي الذي يقترب من الإلهام الإلهي وهو الذي عرفه الصوفية الذين اشدوا بقوة المخييلة وعلى رأس هؤلاء ابن عربي الذي هاجم الفقهاء الذين يكتفون بالظاهر ودعا إلى الرجوع إلى الذوق وإلى الحس والاعتماد على الخيال الخلاق لأنه قوة لا حد لها تتجاوز العقل^(١٧).

ويقترب الخيال عند ابن عربي بحسب الصوفية، فالخيال هو أداة هذا الحس الذي يسطع فجأة كلمح البصر هو مصدر التحليلات التي لا يمكن للحواس إدراكها ويرى ابن عربي أن حب الانسان لنفسه وغيره من البشر إلا رمزاً للحب الإلهي فما أحب أحد منهم في الحقيقة سوى الله، أما

(١٧) H. Corbin, creative imagination in sufism of Ibn Arabi Transl. by Raiph Mambein London 1969.

نيلى وسعاد وهند فليس فى الواقع إلا صوراً ورموزاً لحقيقة كبرى لا يمكن التعبير عن جمالها وجلالها وأبرز أقواله فى هذا الصدد قصيدته العينية:

أبرق بدا من جانب الغور لامع

أم ارتفعت عن وجه ليلى البراقع

فيا قلب شاهد حسنهما وجمالهما

ففيهما لأسرار الجمال ودائع

وقد ذهب بعض المفسرين إلى القول بأن ترجمان الأشواق لابن عربى إنما يكشف عن تجربة حب إنسانية وأنه كان يتستر وراء التصوف، ولكنه وضع رأيه بقوله إنه اتخذ أسلوب الغزل لأن النفوس تعشق هذا الأسلوب فقال:

فأصرف خاطر عن ظاهرها

وأطلب الباطن حتى تعلم^(١٨)

وهكذا فقد ارتبط تعبير الصوفية بالرموز التى تطلب التأويل ومن هنا يقترب كثير من الصوفية من الشعراء والفنانين اللذين حاولوا التعبير عن عالمهم الباطنى وتجاربهم الذاتية بواسطة الرموز والصور المبتكرة.

وكثيراً ما يخلط الباحثون بين تجربة الفنان وتجربة المتصوف غير أنهما وإن اشتركا فى رجوعهما إلى الذات إلا أنه كما يقول الفيلسوف والمؤرخ الألمانى هو فدنچ بحق فى كتابه عن فلسفة الدين إن أساس الشعور الدينى يرجع إلى الاعتقاد أو الرغبة فى الاحتفاظ بالقيمة، فنحن فى الدين نحتفظ بالقيمة للمستقبل ونحمل الألم اعتقاداً فى سعادة مستقبله أما فى خبرة الاحساس الجمالى والفنى فنحن ندرك القيمة على أنها حاضرة ومباشرة فكل ما يدعه الصوفى من تعبير يكون أداة للعامل الأسمى وليس غاية فى حد ذاته فى حين يكون الإبداع الفنى أو الخبرة الفنية غاية الفنان ومقصده الذى يسعى إليه لذاته.

وقبل أن ننتهى من هذه الفلسفة الجمالية الصوفية يمكن أن نذكر أهم مابقى منها فى العصور الوسطى فى العالم العربى فنقول إن كلمة فن ATS لم يكن لها علاقة بالفنون الجميلة كما نعرفها اليوم لأنها كانت تفيد أى مهارة أو صناعة. وكانت الفنون الحرة السبعة تشكل دراسة النحو

والخطابة والجدل والموسيقى والحساب والهندسة والفلك، ولم يذكر الشعر - من بينها لأنه كان يلحق عادة بالمنطق أو الخطابة في حين التصوير والنحت والعمارة أقرب إلى الفنون الآلية التي تستخدم المادة ولا تليق بنشاط الإنسان الحر. أما الجمال الفني فقد تمتل في كل ما يوحى الحقيقة انروحية، ولما كانت الطبيعة تكشف عن العناية الإلهية فقد وجد فلاسفة العصور الوسطى في ظواهر الانسجام والنظام الكوني دليلاً على عمل الخالق ومن هنا فقد حافظت فلسفة هذه العصور الوسطى سواء عند القديس أوغسطين (٣٥٤ - ٤٣٠) والقديس توماس الأكويني أو غيرهما من الأسكولائيين عموماً على التوحيد بين الجمال والتناسب والنظام الذي يرضى الحس والعقل ويوحى بالخير إلى تأمل عظمة الخالق.

نص من تاسوعات أفلوطين

في الجمال^(١)

١ - الجمال في تناول البصر والسمع، وهو ينتج أيضاً من تنظيم الكلمات ويوجد في الموسيقى. ولا يقتصر الجمال على الحواس بل يشكل أيضاً النوايا والأفعالات والعادات، والعلوم والفضائل، أما إن كان فوق كل هذه الأشياء جمال فسوف يبينه لنا هذا البحث. ما العلة في جمال ما يبدو للعين والسمع جسيلاً؟ - أهى علة واحد لكل أنواع الجمال المختلفة، أم هناك اختلاف بين ما يبدو جميلاً في الأجسام أو في غيرها؟ - ما هو الجمال في ذاته؟ - إن هناك أشياء لا تكون جميلة في ذاتها بل بالمشاركة فقط (Par Participation) مثل الأجسام، وهناك أشياء أخرى جميلة بطبيعتها، فما هذا الشيء الذي يخلع الجمال على ما ليس جميلاً بطبيعته؟ إن هذا هو موضوع بحثنا ...

ويقال إن الجمال في الأشياء المحسوسة المنظورة يوجد حيث يوجد التناسب بين الأجزاء، وعند من يقولون بهذه النظرية، لا يوجد جمال في الشيء البسيط بل في المركب ذي التناسب والمقياس. ولا يوجد في الجزء بل في الكل فالأجزاء لا تكون جميلة إلا بقدر مساهمتها في بعث الجمال في الكل. غير أنه يترتب على هذا أنه لا بد أن تكون أجزاء الشيء الجميل جميلة إذ لا يمكن أن يكون الكل الجميل مركباً من أجزاء قبيحة، ولا بد أن يشمل جمال الكل الأجزاء أيضاً. ولكن هناك عناصر بسيطة فيها جمال مثل الصوت أو اللون أو شعاع الشمس، فأين التناسب في هذه الأشياء؟.

ولو صح الجمال في التناسب فقط فأين نجده إذن حين يكون في المعاني أو الأشياء المعنوية مثل النوايا والقوانين والتعاليم؟ أو في الفضائل؟ ثم أولاً يمكن أن نجد تناسباً وانسجاماً بين الأشياء القبيحة؟

٢ - ولنبدأ الآن من الأول فنسأل عن جمال الأجسام - فنقول إنه ما يصير محسوساً لأول وهلة فتنتطق النفس بإسمه كما لو كانت تعرفه من قبل، فتقبله وتنسجم معه. أما القبح فهي حين تصادفه تنكمش في نفسها، فتكرهه (وتمتنع عنه) لأنها ليست متفقة وإياه، وغريبة عنه فالنفس

^(١) الفصل السادس من التاسوعات الأول لأفلوطين : ترجمة للمؤلفة أنظر

بحكم جوهرها أسمى من باقى الكائنات وأقرب للحقيقة العليا وحين تلتقى بشئ قريب من طبيعتها تندفع نحوه وتذكر نفسها - ولكن ما اوجه الشبه بين ما تذكره الموجودات الحاضرة هنا؟ ولما كانت تلك الأشياء التى تذكرها جميلة؟ - إن السبب فى هذا هو مشاركتها فى المثال^(١٨).

فكل ما هو بغير صورة يكون قبيحاً، فالقبح هو مالا ينطوى تحت صورة معينة ولا يتصل بالعقل، أى حين لا تكون المادة قد تقلبت تحديد الصورة. أما حين تنطبق الصورة على المادة لتكون كلاً ذا أجزاء فإنها توفى بين تلك الأجزاء وتجعل منها كلاً متجهاً إلى تحقيق غاية واحدة. لأن الصورة واحدة فلا بد لما يلقاها أن يكون هو الآخر واحداً بقدر الامكان - فالجمال يتركز إذن فى كل ماله وحدة وهو يسرى فى كل أجزائه.

٣ - وفى النفس قدرة تدرك الجمال أكثر من باقى القوى، وتنسجم النفس بالجمال لأن بها فكرة عنه، ولكن كيف يتم الانسجام بين ظاهر الشئ وباطنه. كيف يمكن للمهندس أن يكسب المنزل الذى يؤسسه جمالاً - يتضح ذلك إذا أخذنا منزلاً فأزحنا عنه الطوب الذى يكونه فلا يبقى لنا منه سوى الفكرة التى لا تتجزأ والتى تبدو من خلال الأجزاء المختلفة فالجمال المحسوس الظاهر مرجعة إلى فكرة باطنة كما يدرك الرجل الفاضل الفضيلة فى غيره بالنظر إلى ما فى باطنه من فضائل .. والنار لأنها أقرب العناصر إلى اللاجسمانى تعتبر بالنسبة لغيرها فكرة، وباقى الأشياء تتقبلها حين تسخن بتأثيرها ولكنها لا تبرد إذ تسخن غيرها ولا تتأثر بالعناصر الأخرى؟ وهى ملونة بلون أصيل أما باقى الأشياء فتلقى اللون منها إنها تلمع وتتألق كما لو كانت فكرة، إن الانسجام العقلى غير المحسوس هو السبب فى الانسجام المحسوس، ويترتب على ذلك أن تقاس الأنغام بالأرقام. ويكفى ما ذكرنا عن الجمال الذى يخاطب الإحساس، فهذه الأنواع ليست سوى صوراً وظلالاً وقد هبطت إلى المادة لتزيها وتبه إعجابنا.

٤ - أما فيما يتعلق بأنواع الجمال السامى الذى لا يمكن إدراكه بالإحساس، وإنما تسمو إليه النفس فتدركه بغير مساعدة الحواس - ولا يدرك هذا الجمال المعنوى الذى يظهر فى النوايا

^(١٨) يقول أفلوطين إن مصدر الجمال هو الصورة التى تصدر من الخالق إلى المخلوق كما يصير الجمال من الفساد إلى العمل الفنى.

الطيبة والتعاليم الحسنة وما شابهها من لم يكن قد حازها في نفسه، كما لا يدرك الجمال المحسوس من لم ير النور أبداً، فمن لم يتصور وجه العدالة أو الحكمة الذى يفوق جمال الفجر والغروب لا يمكن أن يقدر جمال الفضيلة. ولا بد من وجود حاسة معينة فى النفس لإدراك هذا الوجود. وعند رؤيته لابد من الإحساس بالفرحة، وأن نتابنا عجب وانبهار أشد أقوى من رؤية الجمال المحسوس لأننا نكون بصدد الجمال الحقيقى، تلك هى المشاعر التى نحسها إزاء ما هو جميل، وهى إحساسات النفس المحبة للجمال، فالمحبين يكون إحساسهم بالجمال أشد وأقوى من غيرهم.

٥ - لكن لابد من البحث من متاعر الحب المتعلقة بهذا الجمال الذى لا يقع تحت الحس، ما الذى يعتريك إزاء ما يسمى بالنوايا الحسنة؟ والعادات الخيرة والتقاليد الحكيمة، بالاختصار إزاء كل الأفعال والميول المتعلقة بالفضيلة إزاء جمال النفس؟ - ما الذى تحسه عندما تجد نفسك جميلاً بالجمال الباطنى؟ ومن اين لك هذه النشوة الشبيهة بنشوة الباشيات حين تناسى بنفسك فتتحد بذاتك وتبتعد عما هو جسمانى؟ إن هذه هى الحالة التى تحدث لمن يأخذون حقيقة بالحب. وما الذى يجعلهم يحسون بذلك؟

إنه ليس من الضرورى ولا اللون ولا الحجم إنه شئ لا يخاطب سوى النفس غير ذات اللون والى تمتلك كل الفضائل الأخرى. ما الذى يهزك عندما تتأمل فى ذاتك أو فى غيرك سمو النفس؟ والحكمة الخالصة والشجاعة فى الوجه الكريم؟ والكرامة والتحفظ والهدوء والتعقل الإلهى الذى يضى فوق كل ضوء؟ كيف نصف هذه المشاعر التى نحبها بالجمال؟ - لكن العقل يعنى أن يعرف سر الجمال فى النفس، وما هذا البهاء الذى يضى مثل النور على كل الفضائل؟ - أم تريد فضلاً عن ذلك أن نبحث فيما يكون قبيحاً بالنسبة للنفس؟ إذ ربما ساعدتنا دراسته على توضيح الغرض من دراستنا. ولنفرض إذن أن النفس قبيحة غير معتدلة، وظالمة، وممتلئة بالأهواء والاضطراب والقلق والضالة لا تحكم إلا بالأشياء الفانية ولا تحب سوى اللذات الرخيصة، تعيش عيشة الجسد وتلتذ بهذا الانحطاط إن حياتها قد دنستها الشرور فلا ترى ما تراه النفوس الأخرى النقية بل إن صورتها تتغير بفعل هذا الارتباط بالمادة فتكون أشبه بإنسان قد وقع فى الوحل والطين، ولا يمكن أن يكشف عن أى جمال قد يكون كامناً فى باطنه لأنه لا يظهر إلا مكسوً بالوحل والطين.

ومثل هذا الانسان يأتيه القبح بسبب شئ آخر غريب عن طبيعته ولكنه قد اكتسبه، وعليه إذا أراد النظافة من جديد أن ينظف نفسه ويظهرها. فالنفس لا تصير قبيحة إلا من اختلاطها بالمادة

وارتباطها بالجسم، وقبح النفس يأتيها إذن من اختلاطها بعنصر آخر مثل الذهب الذى يختلط بالتراب والذى لا يكون جميلاً إلا إذا نقى من غيره وصار صافياً غير ممزوج بشئ. وكذلك النفس إذا انعزلت عن دوافع الجسم ونزعاته التى لا تأتيها إلا من ارتباطها به تتخلص من هذه الأهواء ومن هذا القبح الذى أتى إليها من طبيعة أخرى غير طبيعتها.

٦ - وهناك حكمة قديمة تقول إن الحكمة والشجاعة والفكر وكذلك أى فضيلة أخرى هى فى الواقع طهارة. وتبين لنا الأسرار أن من لم يتطهر يظل غارقاً فى الوحل مثل الخنازير التى تنعم فى القذارة. فما هو إذن الاعتدال، وما لم يكن التحرر من الارتباط بالجسم والهروب منه كما تهرب من الدنس، والشجاعة ليست سوى عدم الخوف من الموت إذ ليس الموت سوى انفصال النفس عن البدن وهذا الانفصال لا يخيف من يرغبون فيه. إن عظمة النفس ليست سوى احتقار مباحج هذا العالم السفلى. والعقل ليس سوى الفكر الذى يتجه بعيداً عن الموجودات المحسوسة. وعلى هذا النحو تتطهر النفس فتصير عقلاً وفكراً متصلاً بالإلهى الذى يصدر عنه الجمال وكل ما يتصل بالجمال، لأن جمال النفس مستمد من العقل، لذلك قال أن النفس تصير جميلة وهيرة عندما تتشبه بالله، فمن الله يصدر الجمال وكل الحقيقة. فالجمال والخير متحدان كما أن القبح والشر مرتبطان. ويمكن أن نلخص المسألة فى أن الجمال هو الخير ومن الخير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها، أما أنواع الجمال الأخرى مثل الأعمال والنوايا فإن جمالها مستمد من النفس، ولأن النفس إلهية ولأنها جزء من الجمال فإنها تجعل كل ماتمسه وتسيطر عليه جميلاً، على الأقل فى حدود قدرة الشئ على تلقي الجمال.

٧ - فلا بد إذن من أن نصعد إلى الخير الذى ترغب فيه كل النفوس، وعندما يرى هذا الخير فسوف يفهم المقصود بالجمال فهذا الخير بوصفه خيراً لا بد أن يكون موضوع الرغبة من الجميع، غير أن إدراكه ليس ممكناً إلا لهؤلاء الذين يسمون إلى الفضائل العليا ويتعدون عن كل ما يفرهم بالانحطاط، فيكونون مثل هؤلاء الذين يدخلون المعابد لكى يتطهروا، فيخلعوا الملابس التى كانوا يرتدونها ويتقدمون عراياً من الثياب فيجتازون كل ما هو غريب عن الألوهية حتى يصلوا إليها فى بساطتها وتفاوتها التى توجد بها الأشياء وتحيط وتفكر. لأن الله هو علة الحياة والعقل والوجود.

وإن استطاع أحد أن يرى هذا الوجود الإلهي، فأى حب سوف يملأه وأى رغبة يمتلكه؟
 - غير أننا بدون أن نراه فإننا نتطلع إليه كما كنا نتطلع إلى الخير أما عندما تراه فسوف نعجب بما
 هو عليه من جمال وسوف يمتلئ الرائي بالعجب والبهجة، بل سيكون مذهولاً، وسوف يحب حباً
 حقيقياً، وسوف يسخر من جميع أنواع الحب الأخرى ويحتقر ما كان يظنه فيما مضى جميلاً.
 وسوف يكون حاله حال أولئك الذين سبق لهم رؤية الصور الروحانية والإلهية فعادوا لا يرون أى
 جمال فى باقى الأجسام. فما الذى تظنه إن رأينا الجمال ذاته، الجمال الخالص وحده غير المدنس
 باللحم أو الجسد الذى لا يسكن الأرض ولا السماء، بل بحيث يوجد الصفاء. إنه الجمال المكثف
 بذاته الذى يفيض على محبه جمالاً ويملأهم بالحب. تلك الغاية القصوى التى يمكن للنفوس أن
 تطمح فيها غاية هى أهل لأن تستحوذ على كل مجهوداتنا لكى لا نحرم من هذا التأمل الذى يجعله
 الحياة سعيدة ومن لا يستطيع الوصول إليه فهو إذن شقى، إذ ليس الشقاء فى عدم إدراك جمال
 الألوان والأجسام أو فى افتقاد القوة والسيطرة فى عدم استطاعة رؤية هذا الجمال التى لا يعد لها أى
 ملك أو قدرة على هذه الأرض أو البحر أو السماء، والتى يجب أن نحتقر بسببها كل الأشياء ولا
 نتجه إلا إليها.

٨ - ولكن ما نوع هذه الرؤية؟ وما هى الوسيلة التى بها نتأمل هذا الجمال الذى لا يمكن
 الحديث عنه، والذى يظل مختبئاً فى قدس الأقداس حتى لا يتعرض لأن يراه المدنسون؟..
 فمن أوتى القدرة على رؤيته فليتقدم ليصل إليه ويشاهد هذا الجمال على ألا يعود مرة أخرى
 يعجب بجمال الأجسام التى كانت تسحره، يجب على من حصل على هذه الرؤية الإلهية
 ألا يعود إلى رؤية الجمال المشوه فى الأجسام بل يعلم أنه ليس سوى صوراً وظلالاً يجب
 أن يهرب منه إلى الأصل. أما من يجزى وراءها فسيكون حاله حال من أراد أن يمسك
 بصورته التى تطفو على سطح المياه فينتهى به الأمر إلى أن يختطفه اليم فيغرق، وعلى هذا
 النحو يكون حال من أراد الإمساك بجمال الأجسام إذ لن يستطيع الخلاص منها ويغرق لا
 فقط بجسمه بل بروحه إلى الأعماق المظلمة التى تكتب لها النفس. ويظل كالأعمى يعيش
 فى هادس بين الأشباح.

ألا فانسرع إلى موطننا الأصلي فهذا هو النداء الحق الذى يجب أن تستجيب له. بل يبدو لى
 أن "أوليس" قد ضرب لنا مثلاً بهروبه من سحر سيرسيه Círcle وكاليسو Kalypso على الرغم
 مما كانتا تقدمانه له من مغريات. إن موطننا الأصلي هو المكان الذى منه جئنا وفيه يوجد أصلنا :

فكيف إذن نعد أنفسنا للوصول إليه؟ إن أقدامنا ضعيفة. لا يمكن أن تحملنا إليه، ولا يفيدنا أعداد مركبة تجرها الجياد ولا تنفعنا السفن، ألا فلتترك كل هذه الوسائل، ولتغمض عينيك ولتحول بصرك من الرؤية المتجهة إلى الخارج إلى الرؤية الباطنية لتوقظها في نفسك، فكل إنسان يمتلكها ولكن الذين يستطيعون استخدامها قليلون.

٩ - ولكن ما هذه الرؤية التي نبصرها في باطننا؟ إنها عندما تستيقظ فينا لا يمكننا أن نتحمل البريق الرائع بريق الموضوع الذي تراه، ولا بد لها من أن تتعود على أن تأمل هذا المنظر الباطني وأول شيء تأمله هو النوايا الجميلة ثم تنتقل إلى تأمل السلوك الجميل، لا فيما يعمله الفنانون بل في تلك الأعمال الجميلة التي تصدر عن الأنهار من الناس وأخيراً فهي تتأمل نفوس من يؤدون الأعمال الجميلة. ولكن كيف نرى جمال النفس الخيرة؟

لنتعكف على نفسك أولاً ثم لنتنظر، فإن لم تر الجمال في نفسك فلتفعل كما يفعل المثال حين يكون بصدد نحت تمثاله، فإنه يهذهبه ويصقله حتى يصير جميلاً، كذلك فلتفعل في نفسك حتى تضيء بالجمال وتأنق عندما تثبت على الحكمة. عندئذ تصفو ويتم لها الوحدة مع نفسك، فلا تجد نفسك مختلطة بشيء في صميمها بل تصير مثل النور أوسع من كل مقياس وفوق كل الأحجام، عندئذ تكون كذلك بصر، ولتوقن أنك قد صعدت حتى ولو لم تنتقل من مكانك ولن تحتاج لمرشد يرشدك الطريق، لتثبت نفسك على هذه الرؤية، لأن نفسك هي التي تدرك هذا الجمال التام. ولكن لو ظلت النفس في أدارنها ولم تتطهر فإنها لا تستطيع تحمل هذا البريق وهذه الروعة فلا تدرك شيئاً. فلا بد للرائي من أن يتشبه بالمرئي، فإن عيننا لا يمكن أن ترى الشمس ما لم يكن فيها شيء من طبيعة الشمس وكذلك الحال بالنسبة للنفس، لن تستطيع أن ترى الجمال ما لم تصير هي ذاتها جميلة.

وإذن فليبدأ الإنسان بأن يكون إلهياً وجميلاً إن أراد تأمل الله والجمال، كذلك يصعد إلى العالم العقلي وعندئذ يرى المثل المعقولة جميلة بل إنها هي نفسها الجمال، (وكل ما هو فوق الجمال يكسب الجمال من الفكرة أو المثال التي هي خلق للروح). أما الوجود الذي يفوق الجمال فهو طبيعة الخير التي تسقط الجمال أمامها بحيث يصير الخير هو الجمال الأصلي، ولكن إن أردنا تقسيم المعقولات فسوف نقول إن الجمال هو محل المثل والمعقولات أما الخير فهو أسمى منه لأنه يعتبر مبدأ الجمال، أما لو لم نفعل ذلك وجمعنا الخير والجمال، الأولى في تصور واحد فلن يدخل فيه الجمال الأرضي.



الأريزية ليكاسو

الباب الثانى

العصر الحديث

الفصل الأول

عمانوئيل كانط

١٧٢٤ - ١٨٠٤

[إذا افترضنا أن الهندسة الأقليدية والفيزياء النيوتونية هي أوثق ما نعرفه عن العالم، فما هو تركيب العقل البشرى الذى أمكنه أن ينتجها]

كانط

ترجع أهمية كانط فى عالم الجمال إلى أنه من أعظم الفلاسفة الذين استوعبوا تراث أسلافهم ثم حددوا بداية عصر جديد فى تاريخ هذا العلم هو العصر الذى يطلقون عليه إسم العصر النقدي نسبة إلى فلسفته التى سماها الفلسفة النقدية لعنايتها بنقد المعرفة وبالبحث فى شروطها الأولية السابقة على التجربة.

وقد جمع كانط اتجاهات متنوعة من التراث السابق عليه فمن تراث الألمان أخذ عن لايبنتز وباومجارتن ولسنج، وعن الإنجليز استوعب ما انتهى إليه شافتمسبرى وهاتشيسون وكيمز وبوركه وهيوم، أما عن أهم من تأثر به من الفرنسيين فهو روسو الذى أسماه بنيوتن الأخلاق.

فمن جهة الاتجاه العقلى الذى ساد الفلسفة الأوروبية، كان باومجارتن قد عرّف الاستطيقا بأنها علم مستقل وأنها منطق المعرفة الحسية الغامضة التى تدور حول الكمال Perfection، فالكمال إذا أصبح موضوعاً لمعرفة متميزة اتصف بالحق، أما إذا طبق على السلوك فإنه يعرف بالخير، أما إذا كان موضوعاً لشعورنا وإحساساتنا فإنه يصير جمالاً.

وقد استبقى كانط من باومجارتن فكرته عن الجمال باعتباره الكمال حين نحس به غير أنه أضاف إليه صفة الغائية، إلا أنه فى حين ظلت الاستطيقا عند باومجارتن فى درجة دنيا من درجات المعرفة بالقياس إلى المنطق الذى يكون موضوعه أكثر قابلية للمعرفة الواضحة، عنى كانط بالبحث فى الاستطيقا من خلال تحليله للشروط الأولية للحكم بالجميل أو لحكم الذوق أو الحكم الاستطيقى^(١).

^(١) سبق لكانط أن استعمل كلمة الاستطيقا الترنستدالية فى مجال نقده للمعرفة النظرية عند الانسان واستعمل الكلمة للإشارة إلى صورتى الحساسية صورتى الزمان والسكان اللذان عدما شرطى الخبرة الحسية التى يصوغها الذهن بحسب مقولاته فى قوانين علمية تنطبق على عالم الطبيعة.

والواقع أن كانط بعد أن شغل أولاً بتفسير معرفتنا بالرياضيات والفيزياء ثم شغل بالبحث فى قوانين الأخلاق عكف فى آخر سنتين حياته على البحث فى الشعور بالجمال ووجد أن هذه المشكلة هى من أكثر المشكلات دقة وأحوجها للمراجعة، وفى أول مقدمته لكتابه نقد الحكم⁽²⁾ ذكر أسباب نقص مناهج الكتاب السابقين عليه سواء منهم السيكلوجيين أمثال بوركه وأديسون أو باومجارتن، لأنهم جميعاً لم يؤسسوا الذوق على أسس فلسفية ومرجع نقص المدرسية السيكلوجية يرجع إلى أنهم لم يدركوا طبيعة الحكم الاستطيقى لأن الأحكام الاستطيقية أو أحكام الذوق، لا تذكر لنا كيف يحكم الناس بل كيف ينبغي أن يحكم الناس، فالنوع الأول من الأحكام يكون موضوع بحث علم النفس التجريبي، أما النوع الثانى من الأحكام فتبين أنها تنطوى على مبدأ قبلى⁽³⁾.

وذلك لأن كانط إنما يبغي الوصول إلى منطق للذوق مثيل للمنطق الذى توصل إليه فى مجال العلم والأخلاق. وفعلًا توصل كانط إلى المبادئ الأولية للذوق فى نقده لملكة الحكم الذى كتبه عام ١٧٩٠.

وتدور فلسفة كانط النقدية حول ثلاث مجالات رئيسية: مجال المعرفة الذى يعتمد على ملكة الذهن Understanding وهو موضوع نقد العقل الخالص ومجال الأخلاق الذى يعتمد على العقل Reason وهو موضوع نقد العقل العملى ومجال الشعور بالذقة الذى يعتمد على ملكية الحكم Judgment وهو موضوع نقد الحكم.

ونقد المعرفة عند كانط يسير فى ثلاث مراحل تبدأ بجمع الاحساسات فى عيانات مدركة حسية Perceptual intuitions وذلك بواسطة فعل صورتى المكان والزمان القبليتين، ثم يلى ذلك توحيد هذه المدركات الحسية فى أحكام منطقية بواسطة مقولات الذهن وأهمها مقولة العلية، ثم يتم بعد ذلك توحيد العيانات الحسية ومقولات الذهن بواسطة التخطيط الخيالى، "الاسكيم Schema لضمان تطابق المعرفة والواقع الخارجى.

أما فى مجال الأخلاق، فقد سار كانط على نفس هذا المنهج النقدى، حين انتهى إلى أن الإرادة الخيرة هى قانون السلوك الأخلاقى وأنها تفترض الحرية الانسانية وتصبح الحرية بناء على ذلك هى المبدأ الذى تستند إليه الإرادة الأخلاقية وهى تناظر مبدأ العلية الذى تستند إليه قوانين العالم الطبيعى.

⁽²⁾ Kant, Critique de jugement. Trad. J. Gibelin. Paris. Vrin 1928.

⁽³⁾ V, 219.

ثم يأتي كانط بعد ذلك بالنقد الثالث ليحقق الترابط بين عالم الضرورة وعالم الحرية أو بين مجال العلم ومجال الميتافيزيقا، ذلك لأن ملكة الحكم تصبح الوساطة بين الذهن والعقل، ويصبح الشغلور باللذة هو الوساطة بين المعرفة والإرادة.

أما المبدأ الذى تعتمد عليه ملكة الحكم فهو مبدأ الغائية أو القصد Perposiveness وهو الذى يسمح بقيام الحكم المنعكس reflective، ويختلف هذا الحكم عن أحكام الذهن فى أنه لا يعتمد على مقولات سابقة يطبق بواسطتها الكلى على الجزئيات ولكنه يتعلق بحالات خاصة فردية لكي ينتقل إلى كلى ولكنه خاص بهذه الحالات الفردية ولكي يحقق هذه المهمة فإنه يوجد الحكم الكلى المناسب لكل حالة خاصة والمبدأ الذى يسير عليه فى هذه العملية هو مبدأ الغائية teleology فالغائية هى المبدأ المنظم الذى يتدخل فى كل المجالات وهو الذى يضىف الوحدة والانسجام على عناصر عالم الطبيعة ويضىف الوحدة والتآلف على قوى النفس.

وينقسم نقد الحكم إلى قسمين، نقد الحكم الجمالى (الاستطيقى Asethetical) ونقد الحكم الغائى Teleological.

ويصاحب كلا الحكمين شعور باللذة مصدره أن كلا الحكمين يتصف بالقصد والغائية من وعى العقل بقدرته على التنسيق والتأليف فمصدر اللذة فى الحكم المنعكس يرجع إلى أنه ينعكس على ذاته ليتأمل خطواته المنسقة.

غير أن اللذة المصاحبة للحكم الجمالى تختلف عن اللذة المصاحبة للحكم الغائى إذ يذهب كانط إلى أن الانعكاس فى الحكم الجمالى يقع على اللعب بالتمثلات Representations فى حين أن الانعكاس فى الحكم الغائى يقع على اللعب بالتصورات Concepts.

ففى الحالة الأولى تستمد اللذة من تأمل الشكل بغير إدخال ما يجب أن يكون عليه الشيء حتى يحقق وظيفة أو منفعة معينة متصورة من قبل.

فالقصد والغائية فيه ترتبط بقوى المعرفة فى حين أن الحكم الغائى يدخل فى اعتباره التنظيم الكلى المستمد من العقل المطلق حين يفترض التصور الأمثل، فعندما نتأمل صور الظواهر نحكم عليها جمالياً Aesthetically أما عندما نتأمل حياتها فنحن نحكم عليها غائياً teleologically.

ففكرة الغائية هي على وجهين عند كانط وجه شكلي ذاتي في الحكم الجمالي، ووجه حقيقي موضوعي في الحكم الغائي، وبهذا الحكم الغائي توصل كانط إلى حلقة الوصل بين نظام الطبيعة ونظام الأخلاق والحرية⁽⁴⁾

وبخلاصة القول أننا عندما نكون إزاء الشيء الجميل نقوم بحكم منعكس يعتمد على ما يجرى بين ملكاتنا الذاتية والجمال الذي ندركه في الموضوع الخارجي مصدره عملية التأليف والتوفيق أو اللعب الذي يتم بين الخيال وبين الذهن وهذه العملية هي مصدر الشعور باللذة الجمالية أو الرضاء المصاحب له.

كذلك يمكن أن نعد نقد الحكم جزءاً متمماً لفلسفة كانط النقدية.

وهو الأمر الذي وضعه كانط نفسه في مقدمته لكتاب نقد الحكم، حين ذهب إلى القول بأن الدافع إلى كتابة هذا المؤلف هو محاولته التوفيق بين نشاط الذهن من جهة ونشاط العقل من جهة أخرى وأن ذلك يتم عن طريق ملكة الحكم.

بعبارة أخرى يعد نقد الحكم محاولة منه ليعبر الهوة القائمة بين مجال الإدراك الحسي والخبرة الطبيعية أي عالم الطبيعة والعالم المثالي ومحوره عالم الحرية.

وجاء نقد الحكم ليثبت عند كانط الغائية في عالم الطبيعة وليؤكد أن موضوعات عالم الطبيعة وإن كانت ظاهرة "فينومينية" إلا أن ما تدركه الذات فيها من تنظيم وتآلف وغائية يرجع إلى أن هذه الذات تنتمي في نفس الوقت إلى عالم الأشياء في ذاتها وأنها ذات طبيعة "فينومينية" أي أنها تعلق على هذا العالم الحسي.

غير أن أهم ما أحدثه كتاب نقد الحكم في تاريخ علم الجمال هو أنه قد جعل لهذا العلم مجالاً مستقلاً عن مجال المعرفة النظرية ومجال السلوك العملي. يقول كروتشه⁽⁵⁾ "إن ظاهرة الجمال قد ظلت يكتنفها غموض وتناقض كبير، فحتى عصر كانط ظلت فلسفة الجمال محاولة لإرجاع الاستطيقية إلى مبدأ آخر غريب عليها.

⁽⁴⁾ Kaxox: Israel; The Aesthetic theories of Kant, Hegal and Schopenhaur. 1958. pp. 15, 16, 17.

⁽⁵⁾ Birocc. Acs thotic, Trausl. by Ay arhslie. New York. 1958.

أما كانط فقد كان في نقد الحكم أول من وهب الفن ميدانه المستقل، فكل المذاهب السابقة قد بحثت عن مبدأ الفن في أحد المجالين الآخرين مجال المعرفة النظرية أو مجال الحياة الأخلاقية، ويكفي لتوضيح هذه التفرقة التي تنتهي إلى استقلال الاستطيقا عند كانط أن نرجع إلى خاتمة مقدمته لكتاب نقد الحكم Critique of Judgement فنجد أنه يفرق بين مجالات ثلاث:

مجال الطبيعة ومجال الحرية أو الأخلاق ومجال الفن.

وفي نطاق كل مجال من هذه المجالات الثلاث توصل كانط إلى مبادئ أولية: فبالنسبة لمجال الطبيعة يسود قانون الارتباط بين العلة والمعلول وبالنسبة للحرية توجد الرغبة في الخير وفي الفن توجد صورة الغائية.

تخطيط يبين ملكة الحكم وموضوعها في فلسفة كانط^(٦)

ملكات النفس في مجموعها	المبادئ الأولية	مجالات تطبيقها
ملكة المعرفة	الارتباط بالقوانين	الطبيعة
ملكة الرغبة	الخير الأقصى	الحرية
ملكة الشعور باللذة والألم	الغائية	الفن

وملكات المعرفة التي تقابل المبادئ الأولية التي تعمل في مجالات الطبيعة والحرية والفن هي الثلاث ملكات التي كانت موضوع دراسته في مؤلفاته النقدية الثلاث وهي ملكات:

الذهن	Understanding
العقل	reason
الحكم	Jndgement

^(٦) Conformiy to law-Nature.

Principle of final pupose-freedom.

Principle of puposiveness-art.

أما ملكات الروح الإنسانية المقابلة لهذه الملكات الثلاث للمعرفة فهي :

the Faculty of cognition	ملكة المعرفة
the Faculty of desire	ملكة الرغبة
the Faculty of pleasure and pain	ملكة اللذة والألم

وخصص كانط كتابه نقد الحكم للبحث في الشروط الأولية الخاصة بأحكامنا الاستطيقية أو أحكامنا عن الجميل والجليل. وقد قسم كانط هذا المؤلف إلى جزأين رئيسيين، الجزء الأول يشمل نقد الحكم الاستطيقى أى الحكم بالجميل والجليل والجزء الثانى يشمل نقد الحكم الغائى.

الحكم الاستطيقى أو حكم الذوق:

وأول ما يميز حكم الذوق عند كانط، هو أنه حكم استطيقى أى حكم يرجع إلى الذات، وإذا كانت كل أفكار العقل حتى المستمدة من الاحساس تشير إلى موضوعات خارجية إلا أن الأفكار المستمدة من الشعور باللذة والألم ليست كذلك، لأننا فى هذه الحال لا نشير إلى موضوع خارجى بل يكون لدينا شعور عن أنفسنا عندما نتأثر بهذا النوع من الأفكار — فالذوق هو ملكة تقدير شئ أو فكرة من حيث قبولها أو عدم قبولها بدون وجود أى غرض معين.

وقد ميز كانط الحكم الاستطيقى فطبق عليه ما طبقه على الأحكام المنطقية من مقولات الكيف والكم والجهة والعلاقة واستدل من هذه المقولات على اللحظات الأربع التى تحدد الشروط الشكلية للحكم الاستطيقى وهى:

(١) اللحظة الأولى وفقاً للكيف: وضع فيها أن حكم الذوق أو الحكم بالجميل هو حكم مجرد من المنفعة disinterested وأنه يختلف عن الأحكام المتعلقة باللذيد Pleasant أو الخير good وفوق كانط يبين اللذيد أو الرائق agreeable ويبين الجميل وعلى أساس أنه وإن كان كلاهما يسبب لذة معينة إلا أن اللذيد يكون وراء منفعة أو له تأثير حسن على الحواس كذلك فإن الرضى أو اللذة المستمدة من الخير تتعلق بدورها أيضاً بمنفعة ما تتعلق بالارادة أو العمل. أما الجميل فهو تأمل صرف contemplatif بمعنى أن اللذة التى نحس بها عندما نتأمله هى لذة تأملية خالصة تختلف عن اللذات الناتجة عن إرضاء أى حاجة بيولوجية أو تحقيق أية غاية عملية، إنها لذة الاحساس بالشكل بدون رغبة فى امتلاك الشئ أو الانتفاع به فالذوق هو ملكة الحكم على شئ ما أو أسلوب ما من أساليب التمثيل بواسطة الشعور باللذة أو الألم على نحو نحال من أى منفعة وموضوع هذه اللذة هو الذى نسميه بالجميل.

(٢) اللحظة الثانية لتحديد حكم الذوق من جهة الكم: according to quanting

يؤكد أن له طابعا كليا Universality وهذا الشرط الثانى المتعلق بالكم يحدد الجميل بأنه ما يروق لنا بطريقة كلية وبلا تصور عقلى - وهذا الطابع الكلى لا يرجع إلى الموضوع بل إلى الذات. ولكنه لا يعنى أنه يعتمد على رأى الشخصى، بمعنى أنه إذا ما تعلق الأمر باللذيد أو الرائق يجوز أن يرتكن كل شخص إلى ذوقه الخاص، فقد يروق لى نبذ الكانارى ولا يروق لغيرى، وعندئذ لا تجوز المناقشة فى الأذواق، أما بالنسبة للجميل فليس الحال كذلك إذ لا يكفى أن يروق لى شئ حتى أصفه بالجمال فوصف شئ معين بالجمال يستلزم أن يكون كذلك بالنسبة للغير أيضاً ذلك أن الكل مطالبون بالموافقة عليه Le beau exige.

كذلك فإن من العبث الالتجاء إلى الأدلة العقلية للبرهنة بالأدلة العقلية لاقناعنا بالجميل، ذلك لأن حكم الذوق لا يرجع إلى قواعد عقلية ولا يستند إلى براهين استدلالية ولا نستدل عليه من قاعدة أو من تصور عقلى.

وملكات المعرفة تقوم بعملية لعب حر بالفكرة الخاصة بالموضوع الجميل ويجرى هذا اللعب بين الخيال الذى يؤلف بين الكثرة المدركة وبين ملكة الذهن الذى يوحد بين الأفكار، وتجرى هذه العملية فى البشر جميعاً وعلى أساسها يوجد شعورنا بالرضاء أو القبول الذى نحس به نحو الجميل. وحكمنا على شئ بأنه جميل إنما هو تقرير بأنه ينطوى على تخطيط معين design. وهذا التخطيط ليس موجهاً لأى غرض معين سوى تيسير عملية التأليف والتوافق بين ملكتى الخيال والذهن. وينتج عن ذلك شعور باللذة يرجع إلى اقتناعنا بأن هذه الملكات عند غيرنا يمكنها أيضاً أن تأتلف على نفس النحو الذى تأتلف به عندنا، خاصة إذا ما صادفت نفس المعطيات الحسية بحيث تصبح الأحكام عند الجميع أحكاماً ذات طبيعة يقينية كما لو كانت أحكاماً علمية تتعلق بوقائع علمية - وبهذا يفسر كانه أن الحكم الاستطيقى على الجميل إنما هو حكم كلى وضرورى ولكنه يتميز بصفته الخصوصية فهو كلى ولكنه خاص Singular، ومثاله إذا قلت إن هذه الزينة جميلة. فى حين لا أعد حكمى كل الزينى جميل حكماً استطيقياً كلاً خاصاً بل هو حكم كلى مطلق.

وعلى هذا الأساس يختلف الحكم الاستطيقى عن الحكم المنطقى بأنه ليس حكماً ناتجاً عن تعميم أو مبررات عقلية فشأن هذا الحكم الاستطيقى من جهة الخصوصية "شأن أى شعور أو إحساس خاص فمهما اقتنعى الطاهى مثلاً بندرة المواد التى أدخلها فى الطعام ومهما حاول إثبات براعته فلا يمكن لى أن أحكم على الطعام بأنه يعجبني مادام لم يعجبني عندما تذوقه لسانى ، وقد

يصطحبني أحدهم لمشاهدة فيلم أو يقرأ قصيدة وبحاول اقناعي بالأدلة والبراهين العقلية وباستخدام معايير النقد المختلفة، ومع ذلك فلن يكون ما يعرضه علىّ جميلاً ما لم أشعر أنا بتأثيره علىّ، ولهذا فإن حكمنا على الجميل حكم يجمع بين خاصيتين يبدوان لأول وهلة متعارضين وعلى الرغم من أننا نطالب الغير بأن يوافقونا عليه إلا أننا لانقدم لهم السبب والبرهان. وتفسير ذلك عند كانط أن الحكم الاستطقي وإن كان يتميز بصفة الكلية إلا أن هذه الكلية لا تستند إلى تصورات عقلية أو استدلال عقلي وإنما ترجع إلى عملية تجري في العقول البشرية تتلخص في إنسجام المخيلة مع الذهن. وهذا الانسجام بين ملكات الإنسان الروحية هو أمر مشترك بين الجميع وهو الذي يصبغ الحكم الاستطقي بصبغة الكلية إذ أن الذات واحدة مشتركة عند البشر جميعاً، ولذلك فإن الجميل حين يروق لي شخصياً لا يروق لي بصفة خاصة بل بصفتي فرداً من طائفة البشر ولهذا يتميز الحكم الاستطقي بالكلية . ويترتب على شرط الكلية هذا شرط الضرورة الذي يكسب الجميل والحكم عليه تلك الطبيعة الأولى.

(٣) فاللحظة الثالثة: ^(٧) التي يحدد بها حكم الذوق بحسب الجهة modality أى من حيث الامكان والضرورة تبين أن لحكم الذوق ضرورة خاصة به (a peculiar necessity) بمعنى أن هناك علاقة ضرورية بين الجميل والشعور باللذة. فهي تختلف من هذه الناحية عن الضرورة النظرية theorique المستمدة من قوانين العقل الأولية كما تختلف عن الضرورة العملية Pratique، ولأنها ضرورة نموذجية exemplaire لأننا في حكمنا على الجميل نحس بنوع من الالتزام غير المعتمد على التصورات العقلية ولا على السلوك العملي بل على الذوق العام أو الحس المشترك Common sense . ووجود هذا الحس المشترك يسمح لنا بتفسير الأعمال الفنية النموذجية تفسيراً يجعل منها نماذج تحتذى في كل زمان ومكان.

(٤) أما اللحظة الرابعة لتحديد حكم الذوق فحسب العلاقة بالغايات فكيف يوحى حكم الذوق بالغائية بغير أن يتعلق بغاية محددة؟ الحكم الغائي هو ما يحدث لذة ترجع إلى الملائمة بين شئ معين وغاية خارجية كأن يلائم طعام معين شهيتنا للأكل، أو يلائم شئ معين فكرة أو تصوراً معيناً ففي كلا الحالتين يمكن أن نقول إن الشئ ملائم لغرض أو غاية معينة، أما الجميل فإنه يقدم لنا مثلاً لهذه الملائمة لكنه يختلف عن الحالتين السابقتين لأنه لا يلائم رغبة حسية ولا يرضى حاجة

^(٧) تذكر هذه اللحظة في مؤلف كانط على أنها اللحظة الرابعة غير أننا ذكرناها مقترنة بصفة الكلية لارتباط فكرة الكلية والضرورة كشرطين أوليين لحكم الذوق.

تكنولوجيا ولا يحقق منفعة ولا يطابق تصوراً عقلياً، ومن هنا فهو يتصف بأنه يوحى بالغاية بغير أن يتعلق بغاية محددة. والأعما الفنية توحى لنا بغائية لأنها ثمرة تخطيط معين design. وهذا التخطيط ليس موجهاً لتحقيق غاية معينة سوى تيسير عملية التأليف والتأزر لملكاتنا الفكرية. أى أن حكم الذوق ينطوى على تكيف وملائمة بين ادراكنا للشيء الجميل ووعينا بهذا الادراك ، ولا ينبغي للعمل الفني أن يشعرنا بهذا التخطيط بل ينبغي أن يوهنا أنه كائن طبيعي.

وعلى أساس هذه الصفة فى الجميل فرق كانط بين فنون آلية غايتها إنتاج ما يودى إلى منفعة أو غاية خارجية، وفنون جميلة لا تشعرنا بمثل هذه الغاية الخارجية، فتعريف الجميل بناء على هذا الشرط الخاص بحكم الذوق بحسب اللحظة الثالثة هو أن الجمال صورة الغائية فى شيء ما طالما كانت هذه الصورة مدركة فيه بغير تمثل أو تصور للغاية.

Beauty is the form of purposiveness of an object so far as this is perceived in it without any representation of purpose.

الخلاصة أنه ليس هناك غاية أو غرض خارجى يتعلق به الجميل وإنما يوحى بالغائية التى تستند إلى ملائمة فكرتنا عن الشيء ووعينا وإدراكنا لهذه الملائمة.

وقد انتهى كانط من تحديده للشروط الأولية لحكم الذوق وتعريف الجميل بناء على هذه الشروط إلى تفرقة بين نوعين من الجمال المقيد Pulchritudo adhaerens والجمال الحر Pulchritudo vaga، المقيد يفترض ما ينبغي أن يكون عليه وان يتطابق معه. أما الجمال الحر فلا يفترض مسبقاً ما ينبغي أن يكون عليه الجميل. ومن أمثله الزخارف الإغريقية أو تصميم ورق الحائط وفى الموسيقى ما يمكن أن يسمى بالفانتازى fantasies أو الموسيقى بلا موضوع أو غير المصحوبة بالكلام، أما أمثلة الجمال المقيد فمنه جمال الجسد الإنسانى أو الحيوانى أو جمال مبنى سواء كان كنيسة مثلاً أو منزلاً. ففي هذه الأمثلة يمكن أن نرجع إلى تصور لما ينبغي أن يكون عليه الجميل فهو بالتالى جمال مقيد، وهذا يعنى نوعاً من الخلط بين الجمال والكمال أو الخير. لأننا يمكن لنا أن نتصور الفكرة العامة للشيء الذى تتمثله فى النمط أو فى النوع الخاص به فنصف رجلاً بأنه أجمل من غيره لأنه أقرب إلى تمثيل النموذج الخاص بجنسه، لذلك يمكن فى الجمال المقيد أن تتبع معنى مثالياً.

تحليل الجليل:

اتبع كانط تحليله للجميل بتحليله للجليل، وقد عاد كانط فى كتابه نقد الحكم إلى ما سبق أن ذكره من تفرقة بين الجميل والجليل فى مؤلف سبق نشره بعنوان ملاحظات حول الشعور بالجميل والجليل عام ١٧٦٤.

ويرى كانط أن الجليل شأنه شأن الجميل من حيث إنه يتضمن نفس الشروط الأولية التى ذكرها لحكم الذوق من حيث تزده عن المنفعة واتصاف الحكم عليه بالكلية ولا ضرورة غير أنه فى حين يستند الجميل إلى اتفاق المخيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة العقلية نجد أن الجليل يستند إلى اتفاق المخيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة العقلية نجد أن الجليل يستند إلى اتفاق المخيلة مع العقل فيكون أكثر اتجاهها إلى محال الأخلاق ويتفق الجميل والجليل فى أنهما يعثان فى الإنسان اللذة أو الرضاء بذاتها ولا يستندان إلى الاحساس مثل اللذيذ Pleasant ولا التصور العقلى مثل الخير the good، غير أن الجميل يختلف عن الجليل فى أنه يوجد دائماً فيما هو محدود فى حين يوجد الجليل فيما هو لامحدوداً وما يعث على فكرة اللانهاية. ففى الجليل يرتبط سرورنا أولذتنا بالكيف فى حين يرتبط سرورنا بالجليل من جهة الكم. ويتميز الجميل بأنه يثير قوانا الحيوية فيقترون بلعب الخيال، أما الجليل فيتميز بأنه يثير فىنا الشعور بتوقف هذه القوى الحيوية ثم يتبع ذلك انطلاقها ونوع الارتياح أو السرور الذى نحس به نحو الجليل هو القداسة أو الإعجاب، وفى حين يوحى إلينا الجميل الطبيعى الشعور بنظام الطبيعة، نجد أن الجليل يوحى إلينا بإضطرابها.

ويثير الجليل فى النفس حركة إما أن ترتبط بالمعرفة فتولد الجليل الرياضى وإما أن ترتبط بالارادة فتولد الجليل الديناميكى، أى أن للجليل صورتان: صورة رياضية ثابتة أو استاتيكية وصورة حركية ديناميكية.

ويعرف الجليل الرياضى بأنه ذلك الذى يكون كل شئ بالنسبة له صغيراً ولذلك فلا يمكن للاحساس أن يحيط به. ومن أمثلة الجليل الديناميكى العواصف والبراكين والمحيط الشائر والشلالات، تلك القوى التى تجعلنا نتسامى إلى تصور القوى العاقلة التى تفوق الطبيعة المحسوسة، لأن إذ يوحى بالقوة الطبيعية الهائلة يجعلنا ندرك ضآلة قدرتنا المادية ولكنها تنبه النفس إلى إدراك طبيعة العقل الذى به نسمو على العالم الحسى غير أنه لا ينبغى أن يتحول إحساسنا بالجليل إلى رهبة وخوف، كما لا ينبغى أن يتحول إحساسنا بالجميل إلى شعور باللذة أو الشهوة.

وكل هذه الأحكام الخاصة بالجليل لا تقع على الموضوعات الخارجية بل تقع على حالتنا النفسية عند تقديرنا لهذه الموضوعات. وأحكامنا على الجليل تفترض أن هناك ملكة عامة بين الناس هي ملكة التشريع الأخلاقي. ومن الأمثلة التي يوضح بها كانط الفرق بين الجميل والجليل اختياره الحداثق المنسقة كمثال للجميل أما الجبال والغابات والعواصف فهي أقرب إلى الجليل، أو قوله إن النهار يوحى بالجميل في حين يوحى الليل بالجليل. وإذا كان الفن لا يقدم لنا أمثلة للجليل إلا أن كانط يستثنى الأهرامات وكنيسة القديس بطرس فيرى فيها أمثلة للجليل ويتبع كانط تحليله لأحكام الذوق التي تقع على الجميل والجليل بمناقشة حول طبيعة الفن وتقسيم الفنون الجميلة.

طبيعة الفن :

آثار الفن في رأى كانط هي إنتاج صادر عن حرية الإنسان وإرادته. ومع ذلك فلا ينبغي أن نشعر إزاء العمل الفني بأنه عمل صناعي مدبر بل يكون العمل الفني جميلاً بقدر ما يوهننا بأنه من عمل الطبيعة أو أنه ناتج لتلقائي شأن أى موجود طبيعي^(٨).

كذلك فإن آثار الفن الجميل ولو أنها مصممة بتخطيط معين designed إلا أنه لا ينبغي أن يظهر لنا هذا التخطيط بشكل واضح^(٩).

وقد نظن النحل إذ بينى خلاياه أنه يقوم بعمل فنى ولكن هذا العمل لا ينتج عن العقل والإرادة بل هو صادر عن الغريزة وتلقائي ناتج عن الطبيعة وليس وليد العقل الانساني والارادة الانسانية الحرة.

والفن الجميل هو ناتج العبقرية genius

Beautiful art is the art of Genius

والعبقرية موهبة نظرية talent توجه الفن بما لا يمكن لأى قواعد مدروسة أن توجهه فإن أول خصائص العبقرية هي الأصالة Originality وما تنتجه العبقرية ليس تقليداً بل هو نموذجي exemplary يكون مقياساً أو معياراً نقيم على أساسه الأعمال الفنية.

^(٨) Kant. Critique de J. 45.

^(٩) Hence the purposiveness in the product of beautiful art, although it is designed must not seem to be designed, i.e. beautiful art must look like nature although we are conscious of it as art.

ولا يمكن للعبقري أن يحدد قواعد محددة يسير عليها الغير لكي يتحولوا إلى عباقرة وفى هذا تتميز العبقرية فى الفن عن العبقرية فى العلم.

وإذا كان الذوق كافياً للحكم على الجمال الطبيعى إلا أن العبقرية هى ملكة ابتكار الجمال الفنى، فالجمال الفنى artificial beauty هو التمثيل الجميل للأشياء والموضوعات الخاصة beautiful representation of a thing.

وفى الفن يمكن تصوير أى شئ ولو كان قبيحاً فى الطبيعة ولو كان دمار الحروب، ولكن هناك مالا يمكن أن يصور فى الفن وهو ما يثير الاشمئزاز disgust غير أن الذوق ينظم العبقرية ويوجهها فى الفنون الجميلة وهو الأداة التى بها نقوم بالحكم وتقدير الأعمال الفنية الجميلة.

ويقول كانط بوجود أفكار إستطيقية Des idées esthétiques هى ثمرة للعبقرية التى تقدمها فى الفنون الجميلة وخاصة فى الشعر. وتنشأ من اتفاق الخيال والذهن فيتهدى العبقري إلى الأفكار المناسبة لتصور معين والتعبير المناسب لتوصيل هذه الأفكار للغير بواسطة الرموز ويسمى هذا الملكة بملكة النفس I'âme spirit التى تنتج هذه الأفكار الجمالية أو الاستطيقية.

يمكن للأفكار الاستطيقية أن تتحول إلى رموز لأفكار العقل. ومن هنا يجد كانط ارتباطاً بين الجميل والأخلاقى والحر عن طريق هذه الرمزية^(١٠).

الجميل وعلاقته بالخير :

بعد أن ينتهى كانط فى الجزء الأول من كتابه نقد الحكم الاستطيقى يخصص الجزء الثانى من هذا النقد لموضوع آخر هو جدل الحكم الاستطيقى (Dialectic of Aesthetical Judgement). ويدور هذا الجزء حول مناقشة جدلية تتعلق بمدى اعتماد حكم الذوق على تصور أو عدم اعتماده على تصور Concept.

فالقضية الأولى ترى أن أحكام الذوق لا تستند إلى أية تصورات ونقيضها يتلخص فى أن أحكام الذوق يجب أن تستند إلى تصورات حتى نناقشها ونطالب الغير بأن يتفقوا معنا فيها. ولا يمكن أن يحل هذا التناقض إلا إذا فرنا التصور الذى يستند إليه حكم الذوق بأنه ليس تصوراً معرفياً بل تصوراً لحقيقة تفوق الحس. وأن الغاية التى يوهنا بها الجمال الطبيعى والفنى ليس غائية

(10) Kant, "Critique59".

مستمدة من الواقع بل ترجع إلى الطريقة التي ننظر بها إلى الطبيعة والفن^(١١)، وهي التي ترتفع باللذة التي نشعر بها تجاه الجميل من المستوى الحسي أو التجريبي إلى المستوى الروحي الذي يجعل منه حقيقة متفقة مع عالم الغايات الأخلاقية. ومن هنا يمضي كانط في بيان صلة الجميل بالخير.

يقول إن الجميل هو رمز للخير، والدليل على ذلك أن الكل متفقون على أن اللذة التي نستمدّها من الشعور بالجميل إنما هي لذة مختلفة عن مستوى اللذات الحسية.

وهذا الارتباط بين الجميل سواء كان في الطبيعة أو الفن يظهر فيما نطلقه من صفات أخلاقية على موضوعات الحكم بالجميل فنصف الأشجار أو المباني بأنها سامية ومحترمة dignified majestic-majestieux et magnifiques أو نصف الحقول بأنها ضاحكة باسمّة أو مرحلة بل حتى الألوان نسميها نقية طاهرة chaste رقيقة - tendre - modeste - innocente tender) لأنها تثير مشاعر مماثلة لتلك المشاعر التي تثيرها الأحكام الأخلاقية.

فالذوق ييسر الانتقال التدريجي من الجاذبية الحسية إلى الاهتمام بالأخلاقية حيث إنه يعرض الخيال على نحو يمهّد حراً ومتكيفاً؟ يطابق الذهن ويعودنا على أن نجد ارتياحاً متحرراً من المظهر الحسي^(١٢).

والخلاصة أن الخيال سواء كان في الطبيعة أو في الفن إنما هو عند كانط رمز يعبر عن حقيقة روحية وراءه. وهو بهذه الصفة يكشف عن اتفاق بين الطبيعة والإرادة الإنسانية بتدخلان في التجربة الحسية مما يفضي إلى القول بأن الإنسان بوصفه كائناً أخلاقياً إنما يعيش في عالم يتفق وحاجاته الروحية.

وقد مهد هذا الرأي لنشأة المثالية الألمانية في علم الجمال بعد ذلك خاصة عند شلنج وهيكل حيث أصبح الفن أداة مساعدة للفلسفة للكشف عن الحقيقة الروحية المطلقة.

(11) Kant, Critique. 56-57.

(12) Le goût rend possible en uelque sorte une transition de l'attrait sensible à l'interêt moral habituel, sans qu'il y ait un saut trop brusque, en représentant l'imagination comme déterminable selon les fins de l'entendement et en enseignant à trouver dans les objets des sens, l'inême sens attrait sensible, une libre satisfaction.

It accuustoms us to find a sense faction that is from sensuous allurement even in the Object of sense.

وأخيراً فلعل هذه المثالية الروحانية التي بدأت خيوطها تتكشف في فلسفة كانط الجمالية ثم تطورت فيما بعد مع فلاسفة المثالية المطلقة إنما يمكن أن تفسر على ضوء ظروف ألمانيا السياسية والاجتماعية التي قضت على حرية الطبقة المتوسطة فظلت مفككة منعزلة في ظروف إقطاع قوى الجذور.

وإذا كان عدد كبير من المفكرين وأساتذة الجامعات قد أعجبوا بالعقل الذي ساد حركة التنوير في فرنسا إبان القرن الثامن عشر، إلا أن هؤلاء قد حافظوا في نفس الوقت على نزعة مضادة للعقل تسلم بالإيمان أو تفسح المجال للشعور لكي يقاسم العقل والشعور والإيمان إلى تضارب النزعات المتناقضة في مذاهب فلاسفة المثالية الألمانية الذين أمعنوا في تأكيد النزعة العقلية غير أنهم من جهة أخرى عارضوا هذه النزعة بافتراضهم ملكات الحس والذوق.

من جهة أخرى فإن فلسفة كانط في الوقت الذي ردت فيه الاحساس بالجمال إلى الذات الإنسانية فإنها قد انتهت إلى معيار مطلق ثابت مشترك بين البشر جميعاً مما ترتب عليه نشأة اتجاه شكلي في النقد الفني ظل سائداً في الفكر حتى العصر الحديث. فالنزعة الذاتية عند كانط لم تنته إلى معايير نسبية في النقد الفني على نحو ما نجد عند الفلاسفة الحسيين والتجريبيين عموماً بل انتهت إلى نزعة مثالية تحدد للجمال معايير ثابتة مطلقة مستمدة من افتراض ثبات الطبيعة البشرية. وقد تجلت النزعة الشكلية المستمدة من فلسفة كانط عند خلفائه الذين عرفوا الجمال بأنه في الصورة المجردة أو في العلاقة بين الألوان والخطوط أو بين الأفكار كما يقول معاصره هربرت Herbart الذي ذهب إلى أن الصورة هي الحقيقة الثانية المعقولة في كل ظواهر الجمال.

من زاوية ثالثة قدم كانط الأساس الفكري لتلك المذاهب التي قربت بين الفن واللعب حين أكد أن الجميل مجرد عن النفع فترة عن كل غرض وقد كان من أبرز من عبر عن هذا الاتجاه في علم الجمال "شيللر" الذي عرف الفن بأنه يتركز في النشاط التلقائي الحر، كذلك انتهى هربرت سبنسر إلى تعريف الفن بأنه استنفاد الطاقة الزائدة عند الإنسان وقرب بينه وبين اللعب.

وأخيراً فإذا صح القول بأن كانط إنما قد انتقل بعلم الجمال من المرحلة الميتافيزيقية التي كان البحث فيها عن الجمال الفني والطبيعي يستمد من تأملات الفلاسفة في ماهية الجمال ووجوده وتعريفه إلى المرحلة النقدية أي مرحلة البحث في إمكانية وشروط إدراك الإنسان وحكمه بالجميل واستطاع بذلك أن يجعل من الخبرة الجمالية خبرة قائمة بذاتها لا تستمد من التأملات الميتافيزيقية

ولا تستقي من البحث النظري، فكان بذلك من أول من جعل الفن ميدانه الخاص المختلف عن ميدان المعرفة النظرية والحياة الأخلاقية، إلا أنه مع ذلك يؤخذ على كانط أنه عندما كتب مؤلفه الرئيسى نقد الحكم إنما كان مقوداً بنظريات سيكولوجية وخاضعاً لعلم نفس الملكات faculty psychology السائد فى عصره، أكثر مما كان مسترشداً بفنون عصره وآدابه ومقاييس الجمال والذوق عند فنانيه ونقادهم. أما إذا ألقينا بنظرة على قائمة الملكات فى النفس الإنسانية كما تصورها كانط لوجدنا أنها ثلاث ملكات رئيسية، ملكة الذهن الذى تنطبق تصوراتها على عالم الطبيعة وملكة العقل الذى تنطبق أفكاره على عالم الحرية وملكة الحكم بعد ذلك التى تفترض أفكاره عن الغائية والقصد teleology & purposiveness. وإذا كان الشعور باللذة والألم يتدخل أيضاً فى ملكة الحكم إلا أن دور اللذة فى تحليل كانط الاستطيقى وفكره الجمالى لم يكن له من الأهمية قدر ما كان لفكرة الغائية وهى الفكرة التى استغلها بعد ذلك لتوضيح نظرياته الطبيعية. فالغائية هى قبل كل مبدأ ترنسندنتالى، أو لنقل بمصطلح الفلسفة الكانطية هى شرط أولى يجعلنا ننسب للطبيعة تصورات الغاية لأن تصورات الذهن العلمية لا تنتهى إليها.

أما عن الخيال imagination فلم يخصص له كانط مكانة بين قوى الروح، وإنما وضعه كمساعد لقوى المعرفة ولذلك لم يلعب الخيال فى استطيقا كانط دوراً خلاقاً كما يقول بندتو كروتشه^(١٢).

ولذلك فقد عد كروتشه مواطنه الايطالى فيكو Giambattista Vico من أهم من ساعد على تأسيس علم الجمال الحديث، إذ قد نجح فيكو فيما لم يتوصل إليه كانط من تقديم تصور واضح للخيال القادر على الخلق.

وعلى أى الحالات فقد ترك كانط تفسير عملية الابتكار وخلق الاساطير لقدرة لم يوضحها تماماً الأمر الذى ألقى على عاتق فلاسفة الجمال فيما بعد مهمة البحث عن هذه القوة الخلاقية^(١٣) والتورط فى ثنائية لامفر منها ظهرت مثلاً عند نيتشه فيما سماه بإرادة الوهم the will to illusion وعند هانس فاهينجر Hans Vahinger مؤلف فلسفة "كأن"^(١٤) الذى قال بعالم

(12) B. Croce. A esthetic. Trans. by D. Ainslie. New York 1958 p. 277.

(13) A. W. Levi, Literature, Philosophy; and imagination. Indians U. Press. 1962. pp. 11-49.

(14) The Philosophy of as If.

نُحِبُّ في مقابل عالم الواقع، وإذا كانت هذه الثنائية استمدت من فلسفة ملكات النفس عند كانط وعند خلفائه فإنها بقيت على مستوى ميتافيزيقي في فلسفة برجسون في تفرقة الشهيرة بين عالم الحياة ذي الديمومة المدرك بالحواس والذي يكون الفن تعبيراً عنه وعالم المادة الجامد وقوامه الزمان الآلي الذي يكون العلم تعبيراً عنه. ثم هاهي الثنائية مرة أخرى تظهر على مستوى لغوي فيما يمكن أن يسمى بالاستطبيق السيمانتیکی في أيامنا المعاصرة عند فلاسفة الوضعية المنطقية والتحليل اللغوي ومرجعهم الرئيسي هو كتاب أوجدن وريتشاردز: C.K. Ogden & G.A. richards. "معنى المعنى" the meaning of Meaning. 1923. وقد قدم المؤلفان في هذا الكتاب تلك التفرقة الشهيرة بين اللغة المستخدمة في العلم واللغة المستخدمة في الدين والشعر والميتافيزيقا. ففي العلم تقوم اللغة بوظيفة مختلفة كل الاختلاف عن الوظيفة التي تقوم بها في الميتافيزيقا وفي الشعر، ذلك لأنها تكون في العلم لغة دالة على موضوع يمكن التحقق منه بالتجربة، إنها لغة إشارة referential – تشير إلى شيء to designate في حين أنه في الشعر لا تدل ولا تشير وإنما تعبر عما نفعل به على نحو ما تعبر به الموسيقى أو التصوير بالأصوات والألوان emotional to express. ولقد استطاع رودلف كارناب Rudolph Carnap فيلسوف هذا المذهب أن يلخص هذا التعارض السيمانتیکی بعبارته الشهيرة "إن لغة الميتافيزيقا، وفلسفة القيم والأخلاق ليست إلا شبه عبارات pseudo sentences – ليس لها مضمون منطقي وإنما هي مجرد تعبير عن الانفعالات والمشاعر تثير مشاعر الآخرين وميولهم وإن ما ينطبق على الميتافيزيقا ينطبق بالأحرى على عبارات الأدب والشعر والدين" (١٥).

(١٥) ef. The logical syntax of language London. Routledge and Kegan Paul. 1959 - p. 278.

نظر في هذا الرأي د. زكي نحيب محمود: خرافة الميتافيزيقا.

الفصل الثانى

هيجل

هو أرسطو العصر الحديث ومؤلف إنسكلوبيديا العلوم الفلسفية، عرض فيها المذهب استوعب ما قدمه السابقون وجدد مسار فكر اللاحقين. ولعله وجد فى أرسطو مثيلاً له حين وجده يحيط بأطراف الفكر السابق عليه كله فيستوعبه ثم يتجاوزه ويتسع مذهبه لتفسير كل ما فى الوجود والحياة الإنسانية من ظواهر متشابهة قوامها وحدة واتصال، وحدة، من جهة أخرى يضيق هيجل بالمجردات ويتمسك بالعنى ولا يتصور الحقيقة إلا فى نشاطها وفعلها ومعقوليتها. فلا عجب أن انتهى إلى القول بأن أرسطو هو أحق الفلاسفة بالدراسة إذ لم يعد الكلّى عنده ذا شكل مجرد على نحو ما كان يتصف به عند أفلاطون، بل صار أقرب ما يكون إلى الفكرة فى نشاطها وفى معقوليتها البادية فى الموجودات الحسية العينية. ولعل شأن هيجل من كانط هو أيضاً شأن أرسطو من أفلاطون، إذ وجد كل منهما فى سابقه نقطة البدء فى فلسفته ثم تناولها بالنقد والتعديل — فقد تأثر هيجل بما انتهى إليه كانط من نظرية فى الجدل القائم بين المعقولات العقلية. أما فى علم الجمال فقد أثر كانط على أتباعه عموماً بما ذهب إليه من أن التجربة الجمالية إنما تقوم بين عالم الإرادة الأخلاقية وبين عالم الطبيعة. وأن الإنسان بوصفه كائناً أخلاقياً يحيا فى مجال يتفق ورغباته الروحية — غير أن هيجل تجاوز مثالية كانط النقدية إلى المثالية المطلقة التى شاركه فيها معاصروه ومواطنوه اتباع الحركة الرومانطيقية أمثال فريدريك شيللر وشلنج وهولدلين^(١). وكان هذا الأخير من أعز أصدقائه أيام دراسته بجامعة توبنجن، وقرأ معاً شعراء الإغريق القدماء وشاركه الحماس للثورة الفرنسية. وعاصر هيجل جوته وأعجب بعقريته الفذة ومعرفته الشاملة — كذلك أعجب هيجل بحضارة الإغريق القدماء وتأثر بتصوراتهم للحياة الأخلاقية والسياسة المتمثلة فى نظام المدينة وما كان يسود حياتهم من إيمان بالدين الشعبى المعبر عن روح الأمة، وهى فكرة تشبع بها هيجل *volkereigion* — ومن جهة أخرى كان للثورة الفرنسية على تفكير هيجل دور خطير خاصة ما

^(١) جوهان كريستوف فريدريك فون شيللر J.C.F.S. schiller (١٧٥٩ — ١٨٠٥) مؤلف رسائل فى التربية الجمالية — فريدريك وليم جوزيف شلنج F.W. J. Schelling (١٧٧٥ — ١٨٥٤) ج. م. ف. هولدرلين F. Holdorlin

أتت به هذه الثورة من مثل جديدة غيرت معالم الحياة الأوروبية الحديثة. لذلك فقد اتخذت مشكلة مصير الإنسان ومعنى وجوده وحقيقة إيمانه مكانة في فلسفة هيغل ومن بعده في الفلسفات الحديثة والمعاصرة كما يتضح في الوجودية ابتداء من كيركجادر إلى هيدجر إلى سارتر وكامو. أما عن أهم معالم حياته الخاصة فإنها ترجع إلى نشأته التي تلقى منها آثار النزعة الوجدانية الصوفية وتعرف فيها على نظام أقرب إلى الحكم الشعبي الديمقراطي القائم على احترام ديني للسلطة كان له أثره في فلسفته السياسية. ويرجع تاريخ مولده في السابع والعشرين من أغسطس عام ١٧٧٠ في شتوتجارت وتعلم بجامعة توبنجن التي التقى فيها بهولدرن وشلنج. وفي عام ١٩١٦ قبل منصب أستاذ بجامعة هيدلبرج خلفاً لفريس J. H. Fries ونشر مؤلفه انسكلوبيديا العلوم الفلسفية — وفي عام ١٨١٨ تولى منصب الأستاذية بجامعة برلين بعد وفاة فشته، ثم بلغ أوج ازدهاره ما بين عامي ١٨٢٣ — ١٨٢٧ وظلت محاضراته رهن التحقيق والنشر المستمر على يد تلاميذه ومنها محاضراته في فلسفة الدين وفلسفة التاريخ وتاريخ الفلسفة ومحاضراته في علم الجمال.

وقد سلك هيغل في عرضه لمذهبه الجمالي مسلكاً ميتافيزيقياً إذ بدأ بحثه في الفكرة The Idea وفي المثال The Ideal وبعد أن بسط نظريته الميتافيزيقية وضع ما يشبه تاريخاً للفن وذلك في نظرية الأنماط الثلاثة الرئيسية التي فسر بها تطور الفن عبر الحضارات الإنسانية وختم محاضراته بعرض نسقي درس فيه خصائص الفنون الجميلة فكانت محاضراته في علم الجمال هي فلسفة في الفنون الجميلة كشفت عن إلمامه الواسع وحسه المرفه في تذوق الفنون. وبالإضافة إلى محاضراته في علم الجمال تناول هيغل الفن بالدراسة في مؤلفيه الانسكلوبيديا وفينومينولوجيا الروح، وأكد في كل أبحاثه مهمة الفن في التعبير عن الروح المطلق، كما وضع أيضاً مهمة الدين والفلسفة في عملية التعبير هذه وأكد بكل وضوح ارتباط الفن والدين والفلسفة حين نظر إليهما جميعاً على أنها مظهر للروح المطلق فأعلن أن الروح المطلق تعي نفسها من خلال هذه النظم الفكرية الثلاثة.

١ - الفن :

إن افتراض الروح المطلق هو محور مذهب هيغل ذلك لأن كل ما في الوجود من ظواهر طبيعية أو مادية أو نظم إنسانية أو فكرية إنما هي في النهاية مظهر من مظاهر تشكيلات الروح، وقانون هذه التشكيلات هو ما يسميه هيغل بالجدل، وقوام الجدل حركة أو صيرورة مستمرة. وغاية الروح هي في النهاية أن تعي ذاتها ووسيلها في بلوغ هذا الوعي الفن والدين والفلسفة.

يقول لقد أمكن أن يقدم الفن الحقيقة الإلهية للإغريق حين نجح الشعراء والفسانون هناك أن يصوروا للناس الألوهية وبذلك وضخوا وجهة نظر عامة الشعب عن الحياة والسلوك والآلهة. فالفن وإن كان مدخلاً لإدراك المطلق إلا أن هناك أيضاً مجالات أخرى يمكنها أن تقدم الحقيقة على نطاق أوسع مما يؤديه الفن إذ يحدث بالنسبة لتطور الأمم أن توجد لحظة لا يستطيع الفن فيها أن يؤدي دوره كاملاً في تقديم الحقيقة الإلهية. فعندما جاءت المسيحية مثلاً بأحداثها التاريخية من ظهور المسيح وما ارتبط بحياته وموته من أحداث دارت حول فكرة الفداء redemption استمد الفن مضموناً جديداً ظهر في التصوير خاصة فارتقى في إمكانيات التعبير غير أن الحاجة القوية إلى التأمل والتركيز على الباطل وانعطاف النفس على ذاتها جردت الدين من عناصره الحسية ومالت بالحقيقة الإلهية إلى التجريد – فإذا كان العمل الفني يقدم الحقيقة الإلهية أو الروح المطلق في صورة حسية إلا أن الدين يمكنه أن يوجه الذات إلى التأمل والتركيز على الباطن.

ولكن تأتي الفلسفة في النهاية لتضفي على موضوعية الفن وعلى ذاتية الدين قدراً أكبر من الفكر La Pensee ذلك لأنها تقدم للعقل الجانب الكلي الذي يصبح موضوعاً للتفكير كما أنها تضفي على الذاتية الخاصة بالدين فكراً يجعله أسمى صور الباطن، وعلى هذا النحو يتحد الفن بالدين في الفلسفة. فالموضوعية في الفن تصبح موضوعية الفكر والذاتية في الدين تصبح ذاتية الفكر، ذلك لأن الفكر هو الذاتية المحضة الخالصة.

والفن حين يعبر عن المطلق لا يتعامل بالتصورات المجردة بل هو يجمع إليها العيانات الحسية، ومن هنا يعرف هيكل الجمال بأنه تجلي الفكرة بطريقة حسية.

وموضوع الاستطيقا لا يتناول الجمال الطبيعي وإنما يتعلق بالجمال الفني، لأن الجمال في الفن أرفع مكانة من الجمال الطبيعي لأنه من إبداع الروح وخلق الوعى ونتاج الحرية، وما هو من إنتاج الروح يحمل طابعها ويكون أسمى من الطبيعة.

وإذا كان الفن عند هيكل يتناول المظهر، فالمظهر دال على الجوهر، والحقيقة لا تكون ما لم تظهر في وعى معين، فلا يضير الفن أنه يتناول المظهر بل يضره أى نوع من أنواع المظهر هو، وليس الإبداع الفني مجرد محاكاة، لأن المحاكاة يمكنها أن تكشف عن مهارة عملية تقنية ولا يمكنها أن تولد إبداعاً فنياً – يقول إن الفن الذى يحاكي الطبيعة لا ينتج آثاراً فنية ذات قيمة وإنما ينتج صنعة ومهارة، وإذا جازت المحاكاة بالنسبة لبعض الفنون كالنحت والتصوير فكيف يمكن أن تفهم بالنسبة للموسيقى أو العمارة أو الشعر إن لم يكن وصفاً؟

وإن حاول أحد أن يحاكي غناء البلابل مثلاً فإنما الأقرب إلى الاحتمال أنه يشوهه ولا ينتج عملاً فنياً - ويشير إلى أن الاسلام قد أداى محاولات المحاكاة، كما ذهب عامة المسلمين إلى القول بأن تصوير الطبيعة الذى كان موجوداً على جدران المعابد الوثنية سوف يدين مؤلفيها يوم الحساب.

والموضوع الفنى لا يخاطب الرغبة الحسية ولا يحقق نفعاً عملياً شأن موضوعات العالم الحسى، كما أن الموضوع الفنى من جهة أخرى يمتاز عن موضوعات التأمل النظرى وتصورات العلم بأنه موضوع فردى وليس تصوراً مجرداً - من هنا يكون الجانب الحسى فى الفن مجرداً عن المادية إذ ليس شأنه شأن أى موضوع من موضوعات العالم الطبيعى إنه شارك فى الفكرة. ومن هذا الجانب الفكرى فيه يشارك فى المثالى بمعنى أنه ليس فكرة مجردة بل إنه مثال يتحقق فى الخارج ويتمثل فى موجود معين والجانب الحسى من الفن يتمثل فى شكل يخاطب العقل. وأكثر الحواس قابلية للتعلق هما البصر والسمع ولذلك يستبعد الشم والذوق واللمس لأن هذه الحواس لا تتعامل إلا بما هو مادى واللذة المستمدة من موضوعات هذه الحواس لا تتعلق بالجمال الذى يسعى إليه الفن لأن المحسوس فى الفن يتحول إلى روحانى والروح من جهة أخرى تتمثل فى شكل حسى.

ويرى هيجل أن الفن يقدم للإنسان أعلى درجة من درجات الرضاء حين يرضى حاجته إلى فهم العالم خاصة عند بعض الشعوب، وفى فترات الزمان، فالإنسان هو وعى أو هو وجود لذاته، وللإنسان وجود مادى شأنه شأن باقى موجودات الطبيعة ولكن له وجود آخر، وجود لذاته يتضح حين يجعل من نفسه موضوعاً لتأمله وهو بهذا الوصف روح وهو يبلغ وجوده لذاته ووعيه بذاته بطريقتين:

طريق نظرى، لأنه ينعكس بفكره على نفسه ليدرك فكره وما يدور بباطنه - وطريق عملى لأنه يعرف نفسه بالنظر إلى الخارج وما يستطيع أن يؤثر به على الأشياء الخارجية، وهذا الميل فى التأثير على البيئة المحيطة به نجده لدى الطفل الصغير الذى يقذف بحجر فى الماء ليرى ما فعلته يده من تأثير فى البيئة الخارجية وهذه الحاجة فى الانسان تتخذ أشكالاً أكثر تعقيداً حين تصل إلى مرحلة الخلق والإبداع الفنى عند الانسان - بل إن الانسان ليتخذ من جسمه ونفسه مادة للإبداع الفنى عندما يلجأ إلى تغيير بعض ملامحه للترزين وقد تصل هذه الحاجة به إلى حد التشويه كما نلاحظ مثلاً عند البدائين أو الصينيين فى طرقهم لتجميل أقدامهم بتشويه شكلها الطبيعى.

وعلى هذا النحو يتضح أن الفن يكفى حاجة الإنسان إلى الوعي بعالمه الداخلى وعالمه الخارجى على السواء بواسطة تلك الموضوعات التى تعكس له ذاته وفعله ليرى نفسه من خلالها — ويكتسب الفن بناء على ذلك قيمته المعرفية الكبرى بالنسبة للإنسان، ولما كان الفن فى أسمى درجاته تعبيراً عن مضمون روحانى باطنى فيترتب على ذلك أنه كلما أفصححت الأعمال الفنية عن الباطن الروحانى كلما ارتقت فى سلم الكمال ونضجت فى الشكل. لذلك يرى هيجل أن تصوير الشكل الإنسانى كان اكتشافاً ساعد فنى النحت والتصوير على الارتقاء من مرحلة دنيا إلى مرحلة أعلى فى تصور الروح، فالتشكل الخارجى للجسم الإنسانى أدل على الباطن وأكثر شفافية فى التعبير عن الروح من النحت والتصوير الذى يتخذ موضوعاته من عالم الطبيعة أو العالم الحيوانى. وعلى الرغم من أن الصورة الانسانية مكونة من أعضاء مختلفة، إلا أن العضو الذى تمثل فيه الروح بأقصى درجة إنما هو العين، إذ أن الروح لا تبصر بالعين فحسب بل إنها تصبح مبصرة بها، أى أن الذى يميز العين عن باقى أعضاء الجسم الإنسانى هو أنها العضو الذى به نرى وبه أيضاً نكون مرتئين، يقول: ينبغى أن يتحول العمل الفنى عيناً فى كل أجزائه حتى يكسب قدرة على الدلالة على الباطن، إن كل عمل فنى يتحول إلى "أرجوس Argus"^(٢) ذى الأعين اللانهائية، ومن خلال هذه الأعين يظهر الباطن وتشع الروح.

ب : الفكرة والمثال أو (المثل الأعلى)^(٣)

يرجع الجمال فى الفن دائماً إلى اتحاد الفكرة بمظهرها الحسى، والنظر إلى الفكرة فى ذاتها يكون الحق ولكن النظر إلى مظهرها الحسى، يكون الجمال — أما الفن فيرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى المستوى المثالى ويكسيها طابعاً كلياً حين يخلصها من الجوانب العرضية والوقعية، فالفن يرد الواقعى إلى المثالية ويرتفع به إلى الروحانية. لذلك يرى هيجل أن الفكرة إذا تشكلت تشكلاً دالاً على تصورهما العقلى فإنها تتحول إلى مثال ideal - idear^(٤) الفكرة العينية حقيقة هى وحدها التى يمكنها أن تولد الشكل الصحيح المناسب لها ومن إتفاقها وهذا الشكل يتولد المثل الأعلى أو مثال الجمال^(٥).

^(٢) فى الأساطير اليونانية القديمة عملاق مولود للأرض تعطى جسده أعين كثيرة.

^(٣) ideal, ideal.

^(٤) L'ideé en tant que realite faconnee Conformément a son Concept est idéal.

^(٥) Thus it is only the truley Conerete idea that Can generte the true shape, and Corrspondance of the two is the ideal. (The) philosophy of Hegel. Friedrich, p. 374.

فالفكرة عند هيغل حقيقة عينية متطورة، وقد تكون الفكرة غامضة وقد تكون واضحة كاملة، فإذا تكاملت بحيث طابقت التصور الخاص بها كانت حقيقية، لذلك يقول هيغل إن المثال l'idéal أو المثل الأعلى للجمال لا يتحقق بمجرد مطابقة المضمون للشكل، ولكن ينبغي أن يكون المضمون نفسه على مستوى عال من السمو والكمال، وفي رأيه أن أهل الشرق القديم في الصين والهند ومصر لم يتوصلوا إلى تحقيق هذا المثل الأعلى للجمال في أعمالهم الفنية، ذلك لأن أفكارهم الميثولوجية التي تضمنتها أعمالهم الفنية لم تكن محددة ولا معقولة إلى حد كاف لم تكن حقيقية ولا كاملة، ذلك لأن العمل الفني إنما يرتفع في المستوى بقدر ما يكون المضمون الفكري الذي ينطوي عليه قد بلغ حداً معيناً من المعقولة والروحانية، وقد وصل إلى هذا الحد اليونان القدماء ولم يصل إليه الحضارات الشرقية القديمة.

ويقدم هيغل تفسيراً فلسفياً لتاريخ الفن على أساس من فلسفته في تحقيق الفكرة، فبحسب تحقيق الفكرة ظهرت أنماط الفن المختلفة على مدى تاريخ الحضارات والفكرة هي المضمون الذي يتخذ الأشكال الخارجية المناسبة لمستوى تطور هذا المضمون، فالشكل مرتبط كل الارتباط بالمضمون، واكتمال الشكل رهين باكتمال المضمون وقد لا ترتقى بعض أنماط الفن إلى المثل الأعلى ideal أو المثال ولكن لا يعني هذا أنها لا تنطوي على فكرة، ذلك لأن لكل عصر الفكرة المناسبة له وهي تجد دائماً النمط أو الشكل المناسب لها وهذا الارتباط بين الشكل والمضمون يقدم ثلاثة أنماط رئيسية للفن، وهي النمط الرمزي والنمط الكلاسيكي والنمط الرومانطيقي.

ففي النمط الرمزي تكون الفكرة مجردة وغامضة وغير محددة ونتيجة لهذا اللا — تحدد تقوى على إخراج الشكل الكامل، إن الفكرة تتعسف بالأشكال الطبيعية وتشوهها وعلاقتها بالشكل الخارجى هي علاقة تنافر مرجعه عدم اكتمال المبدأ الباطنى المصور فيها، فعلاقة الفكرة بالأشكال الخارجية المستمدة من الطبيعة علاقة مصطنعة وهي تتخذ من الأشكال الطبيعية رموزاً وتضخمها محاولة التقريب بينها وبين نفسها، ومظاهر هذا النمط تتضح فى الفن الذى يأخذ بوحدة الوجود عند قدماء الشرقيين حيث تحمل أتفه الأشياء مضموناً روحانياً متضخماً أو تضفى على الطبيعة معنى لا يتناسب معها ولذلك تنتهى إلى الغرابة والفجاجة.

ولكن لما كانت الفكرة بحكم طبيعتها متطورة نامية فإنها لا تظل على نفس الدرجة من التجريد واللا — تحديد والغموض إنها مبدأ النشاط والحركة وهي تدرك ذاتها على أنها روحاً، والروح تتحرك وتحدد ذاتها بذاتها وفى عملية هذا التحديد الذاتى تجد لنفسها الشكل الخارجى

المناسبات لها ومن هنا ينشأ اختلاف بين الفكرة ومظهرها الخارجى ويتحقق الشئ الأعلى للجمال
I'idée - The Ideal فى النمط الثانى للفن وهو النمط الكلاسيكى.

وفى هذا النمط تبلغ الفكرة مستوى إدراك الفردية والروحانية فتتصف الفكرة بأنها أصيلة
Der Ursprungliche Begriff وأنها تحد الشكل المناسب لها والذى يمكنه الكشف عن
مبدأ الفردية والروحانية وهو الشكل الإنسانى، فالنزعة الإنسانية الشخصية تمثل فى الفن تقدماً فى
التعبير عن الروح تميز النمط الكلاسيكى، ويصبح الشكل حقيقة حسية وجسمانية وتتقى مظاهر
التعارض الذى كان بسود النمط الرمزى، غير أن الروح هنا محدودة بشكل واحد محدد هو الشكل
الإنسانى، لذلك تظهر الحاجة إلى ظهور الروح المطلق اللانهاى فى النمط الرومانطيقى الذى يبلغ
الروحانية الخالصة - فالفكرة فى هذا النمط تتخلص من الشكل المحدود وتترك نفسها روحاً مطلقاً
خالياً من كل تحديد فتتجاوز الأشكال الحسية المحدودة وتعلو على الأشكال الخاصة بالعالم
الحسى الواقعى وتحقق فى عالم الوعى الباطنى وتهجر العالم الخارجى لكى تنعكس على ذاتها وهنا
يظهر النمط الرومانطيقى الذى يكون الشكل الخارجى فيه غريباً عن الفكرة بعد أن كان فى النمط
الكلاسيكى مؤلفاً بها.

وعلى هذا النحو يظهر تطور الأنماط من النمط الرمزى الذى يمثل مرحلة البحث عن المثال
وعن اتحاد الفكرة بالشكل الخارجى إلى النمط الكلاسيكى الذى يصل إلى المثال ويبلغ مرحلة
إتحاد الفكرة بالشكل الخارجى إلى النمط الرومانطيقى الذى يعلو بالفكرة ويتسامى بالمثال إلى حد
يجعلهما مرة أخرى غير متحدان بالشكل الخارجى.

ويتميز كل نمط من هذه الأنماط بخصائصه المستمدة من ميثافيزيقا هيكل فى علاقة الفكرة
يتجسدها الخارجى ويتخذ كل نمط من هذه الأنماط مجرى يتطور على مداه فيمر بدور الشئ
فالنضوج والتدهور. وتتفاوت قدرة الفنون على تلبية خصائص هذه الأنماط، فمنها ما يكون أكثر من
غيره تحقيقاً لخصائص هذا النمط أو ذاك فمثلاً تكون العمارة هى أكثر الفنون قدرة على التعبير عن
النمط الرمزى فى حين يكون النحت أكثرها تعبيراً عن النمط الكلاسيكى ثم تأتى فنون التصوير
والموسيقى والشعر لتكون أكثر الفنون تعبيراً عن النمط الرومانطيقى.

ولا يعنى هنا أن نستبعد من النمط الرمزى وجود سائر الفنون الأخرى من نحت وتصوير
وشعر وإنما تتخذ هذه الفنون آثار هذا النمط غير أن العمارة بالذات تجد مبدأها المنطقى فى النمط

الرمزى كما يجد النحت مبدأه المنطقى فى النمط الكلاسيكى ويرجع مبدأ الفنون الرومانطيقية إلى الحضارة الغربية المسيحية التى تضمنت تصوراً روحانياً للألوهية يعلو على الأشكال الحسية للعالم الواقعى.

ج : أنماط الفن الثلاثة

١ - النمط الرمزى وتطوره:

ساد هذا النمط الرمزى فترة طويلة من تاريخ الفن هى فترة الحضارات الشرقية القديمة وأول ما يتميز به هذا النمط من خصائص هو تعارض الموضوع الفكرى مع الشكل الخارجى ومن جهة أخرى يتميز المضمون الفكرى فيه بصفات الإبهام والألغاز ومن هنا يسوده الطابع السحري الممتلى بالأسرار.

وإذا تناولنا الأعمال الفنية التى تحمل سمات هذا النمط فإننا نجد أنها تتميز بأنها تحمل دلالة رمزية بمعنى أن الشكل الخارجى فيها لا يقتصر على أداء المعنى المطابق له فقد تعنى صورة الليث مثلاً الحيوان نفسه ولكنها قد تعنى معنى رمزياً حين يقصد به الرمز إلى القوة ولكن الرمز يظل مع ذلك منظوياً على كثير من الغموض والإبهام، ذلك يمكن أن نرسم للقوة برمز آخر حين نستخدم صورة الثور أو القرنين كما أنه يمكن أن نرسم بالليث لشيء آخر غير القوة كالعظمة مثلاً وكل هذا الإبهام مرجعه إلى أن اعتماد العمل الفنى على وظيفة الرمز لا يجعل لهذا العمل الفنى كياناً فنياً خالصاً حين تكون علاقة المضمون فيه بالشكل الخارجى علاقة مصطنعة أو علاقة اتفاقية، فالرمز لا يستغرق كل صفات مدلوله حين يشير إلى جانب معين من جوانب الفكرة أو حين يؤخذ بالمعنى الحرفى.

ومن خلال هذه الصلة المصطنعة بين الشكل الخارجى وبين المدلول أو المضمون الفكرى فى الأعمال الفنية يتكشف لهيجل صراع فى النمط الرمزى ويترتب على هذا الصراع التمييز بين مراحل مختلفة لتطور النمط الرمزى، فثمة مرحلة لا تكون الأعمال الفنية فيها متميزة تماماً عن موضوعات الطبيعة ويكون الصراع بين المضمون الفكرى والشكل الخارجى موجوداً ولكن على مستوى الرمزية اللاواعية^(*) (Symbolisme irrefléchi) ويمثل الفن الهندى القديم هذه المرحلة، ذلك لأنه يلجأ إلى تضخيم أقل الأشياء الطبيعية وينتهى إلى اللاتناسب الناتج عن تصور

(*) Le Symbolisme irreflechi, uncionscious, irreflective Symbol.

وحدة وجود الإلهية أن تتجسد في بقرة أو في قرد أو في فرد أو شخص من أفراد طبقة البراهمة كذلك يمثل الفن المصري القديم هذه المرحلة على أحسن وجه فتأتى العمارة لتكون الفن المعبر عن خصائص هذا النمط الرمزي إذ تجعل مهمتها تشكيل الطبيعة الخارجية تشكيلاً يناسب المضمون الفكري وتمهد الطريق لتحقيق الألوهية في المكان بالصراع مع الطبيعة الخارجية أنها تبعد المكان ليناسب وجود الروح. وتحفل الآثار المعمارية في مصر القديمة بالرموز حين ترمز المعابد والمسلات لقوى الطبيعة المقدسة وتقوم الأهرامات بالمحافظة على فردية أرواح الموتى فتكون أول خطوة نحو إدراك الروح الفردانية وخلودها بعد أن كانت الروح الفردية تغنى في وحدة شاملة تجمع كل الموجودات وفقاً للعقيدة الهندية ولكن تظل الأهرامات مع ذلك غلافاً جامداً ورمزاً خارجياً ومصطنعاً وغريباً عن الروح الساكنة بجوفه.

ويلغ النمط الرمزي مرحلته الثانية حين يظهر صراع المضمون والشكل للوعى الإنسانى بحيث يمكن التفرقة فيه بين الجانبين وتبلغ الرمزية هنا مرحلة الرمزية الواعية ^(٦) وتمثل هذه المرحلة نهاية هذا النمط الرمزي تاريخياً. ولكن في إطار تطور النمط الرمزي، من المرحلة اللاواعية إلى مرحلة الرمزية الواعية تتحقق الأعمال الفنية الممثلة للروعة فيما يسمى برمز الرائع ^(٧) (Sublime)، إذ أن التقارب بين الرمزي والرائع والجليل واضح لاشتراك هذه الصفات في الدلالة على ما يفوق الحس وارتباط كل منهم بحقيقة عليا كلية فتصور الرائع الرمزي يرتفع إلى إدراك الألوهية التي تتجاوز جميع مخلوقاتنا في الوجود وتسمو عليها في الكمال ومن هنا ينشأ الفن المقدس (l'art Sacré) ^(٨) الذى يمجّد الألوهية الخالقة للعالم بعد أن كان الفن الرمزي القديم يأخذ بتصورات نشأة الموجودات عن طريق التولد في حضن الطبيعة كما يأخذ بوحدة الوجود. وتمثل فن الرائع الرمزي هذا في أناشيد التوراة Les Psaumes. وشعر قداماء اليهود كلها يدور حول تمجيد الألوهية الخالقة والتميز بينها وبين المخلوقات، ومع هذا التصور للألوهية يبلغ الإنسان مكانة أرفع في الحرية والاستدلال عما كان عليه في المرحلة السابقة على هذه المرحلة ومن خلال هذا التصور للألوهية الثابتة المفارقة يمكن للإنسان أن يتصور القانون الثابت الذى يخضع له في

^(٦) Symbolism reflechi, reflective Symbolilm.

^(٧) Symbolism du Sublime.

^(٨) l'art Sacré.

سلوكه وتصرفاته ومن خلال إدراك الرائع الرمزي يصل الوعى إلى التمييز بين الواقع الإنسانى والواقع الإلهى ويدرك قيم الخير والشر ووجوب الطاعة للإرادة الإلهية.

٢ - النمط الكلاسيكى وتطوره :

يظهر النمط الكلاسيكى للفن حين تصل الروح فى تطورها إلى مرتبة التحرر من الطبيعة وتسمو عن التجسيدات الحيوانية لتتخذ من الشكل الإنسانى مظهراً لها وعندئذ تدرك الروح ذاتها منفردة ذات شخصية.

وقد تم هذا الوعى فى فترة الحضارة اليونانية القديمة حين أمكن للفنانين والشعراء أن يقوموا بدور الأنبياء وقدموا وجهة نظر هذه الحضارة للألوهية فكان الدين عند اليونان هو الدين المطابق للفن وأمکن للفن أن يعبر عن المطلق وكان هذا خاصة مميزة للإيمان الدينى عند اليونان وتخلصت الألوهية من الشكل الحيوانى واكتسبت الصورة الإنسانية حين كشفت للإنسان عن ذاته وعن وعيه بذاته، وبذلك تحرر التراث الفنى من آثار الغرابة والغموض والقبح وتحقق المثل الأعلى للجمال فى الأعمال الفنية المعبرة عن هذه الروح الكلاسيكية. وقد اتصف المثل الأعلى للجمال عند اليونان بسمات الهدوء والصفاء^(٩) الكامل ولكن هذا الهدوء والصفاء ظل يفتقد التعبير عن الانفعالات الباطنية، بل إن هذا الهدوء والثبات الزائد قد جعلاً آلهة اليونان تتميز بالبرود واللامبالاة فكانت تعبيراً عن الكلى الأبدى، غير أن فكرة القدر والضرورة^(١٠) ظلت تحوم حول رعوس هذه الآلهة. ومن هنا كان شقاؤها ونقطة النهاية للمثل الأعلى للجمال الكلاسيكى وقد خضعت الآلهة على السواء لحكم القدر السارى عليها جميعاً والذى لا يمكن تجسيده فى شخصية فردية.

وكان فن النحت هو أقدر تعبيراً عن المثل الأعلى للجمال الكلاسيكى، ذلك لأنه أقدر الفنون على التعبير عن مبدأ الفردية وعن الشخصية اللامبالية المتباعدة عن إظهار التغيرات العرضية والانفعالات الإنسانية ولذلك كانت أعمال النحت اليونانى أقرب إلى التعبير عن المبدأ الكلى

Universelle^(١١)

(٩) Serenite.

(١٠) Destin-destiny. fate.

(١١) Universalite.

وقد أمكن للتشكيل في فن النحت أن يعبر عن الألوهية تعبيراً مباشراً ذلك لأن التمثال لا يشير إلى الإله بواسطة المعبد كما كان الحال في العمارة الرمزية القديمة وإنما نحت التمثال في الحضارة الكلاسيكية أقرب أن يكون تعبيراً مباشراً عن الإله.

والمادة الجامدة غير الحية التي يستخدمها النحت لم تعد غريبة عن الروح وإنما أصبحت جسداً لها وشكلاً متحداً بها.

ويقارن هيجل بين تصلب النحت المصرى القديم وبين الحرية التي تميز بها النحت اليوناني وتخلصه من الجمود والقواعد القديمة المتوارثة الأمر الذي ترتب عليه أن ظل الشكل في النحت المصرى غريباً عن الفكرة وظل الفنان مقيداً بالقواعد الصارمة مما سلب الأعمال الفنية مرونة التعبير ويضرب هيجل مثلاً لذلك بتمثال الآلهة إيزيس تحمل ابنها الإله حوريس ويلاحظ كيف ظل التمثال هنا جامداً خالياً من التعبير عن تجسيد الأمومة والشخصية، وتشابهت التماثيل كلها عند قدماء المصريين وتميزت بالأذرع الجامدة المضمومة إلى الجسم بغير رشاقة ولا حركة ولا حياة مستغرقة في فكر عميق.

أما في النحت اليوناني فقد أصبح الفنان أكثر حرية في التعبير عن الشخصية أو الفكرة التي يتناولها . ومن هنا أمكن للآلهة أن تتعدد ويتخذ كل منها شخصية وفردية واسمه الخاص كما أمكن لهذا النحت اليوناني أن يكون تعبيراً عن الروح القومية والمعتقدات الشعبية عند اليونان، غير أن فن النحت قد أشرف على نهاية التعبير عن هذه الروح الكلاسيكية عندما زاد اعتقاد الرومان في أفكار القدر وعبر الشعر التهكمي^(١٢) عن هذه القدرية.

كذلك لم يعد فن النحت يفي بالمضمون الفكري الذي جاءت به العصور المسيحية. فقد حفلت العقيدة المسيحية بتأملات وانفعالات وعذابات تتغلغل في باطن وجدان الانسان وكل هذا الباطن لا يصلح مضموناً مناسباً لفن النحت الذي يتخذ من الشكل الجسماني الفيزيائي ذى الأبعاد الثلاثة مادة وسيطة مناسبة لهذا المضمون.

أما العمارة وهي الفن الرمزي بالمعنى الأتم فقد انتقلت إلى طورها الكلاسيكي حين تحررت من قيود العمارة السائدة في حضارات الشرق القديم في بابل والهند ومصر إنها لم تعد تستعير من الطبيعة أشكالها وإنما بدأت تخضع لخطة معينة من إبداع العقل الإنساني، فاتخذت أجزاءها الشكل

(12) Satire.

المناسب لأداء وظيفتها – ويلاحظ هيجل هنا أن الأعمدة فى المعابد لم تعد تتخذ شكلاً نباتياً أوحياً وإنما تتخذ الشكل المناسب لوظيفتها فى رفع السقف. أما المعابد اليونانية فلم تعد تتخذ شكل الحجرة المقفلة المنطوية على الأسرار وإنما كان المعبد مهياً لتنظيم حركة المرتادين من الخارج إلى الداخل ومن الداخل إلى الخارج، وعلى العكس من ذلك جاءت العمارة الرومانية لظهورها تحمل سمات الحضارة المسيحية فتتجه إلى اللانهاى وتميزت بخصائص مخالفة كل الاختلاف لطابع العمارة الكلاسيكية الواضح فى المعابد اليونانية إذ اتجهت الأبنية إلى الابتعاد عن الطبيعية الخارجية.

وبعد أن كانت العمارة الكلاسيكية تمتد أفقياً فإن الكاتدرائيات والكنائس القوطية قد أخذت فى الاتجاه إلى الآفاق العليا لتتشرع على عالم اللانهاية وبدلاً من أن تفسح المجال للمنافذ الخارجية فإنها مالت إلى إغلاقها وإلى التحكم فى الضوء المستمد من أشعة الشمس ليدخل بحساب من خلال زجاج النوافذ وذلك لأن العالم الباطنى والتأمل قد أصبح هو غاية الإنسان المناسب لتصوراته فى الألوهية.

٣ – النمط الرومانطيقى وتطوره :

لم ينجح النمط الكلاسيكى فى تقديم الروح إلا متمثلاً فى وجودها الجسدى الفيزيائى، أما الروح فى ذاتها مستقلة عن تجسدها المادى وفى عيها بذاتها فقد تمثل فى النمط الرومانطيقى.

وقد تميزت الروح فى هذا النمط بتوافقها مع ذاتها بعد أن كانت فى النمط الكلاسيكى تتميز بتوافقها مع الشكل الخارجى وأصبح الحب هو العاطفة المعبرة عن هذا التوافق بين الروح وذاتها بعد أن كان الجمال هو المعبر عن توافق الروح مع تجسدها الفيزيائية.

ويتميز النمط الرومانطيقى باتحاد الألوهية بالإنسان ويتحرر الإنسان من وجوده المحدود ليبلغ الوجود الحقيقى بواسطة التضحية والألم المستمد من الإيمان بالدين المسيحى — وإذا صح أن إله المسيحية يتجسد فى الصورة الإنسانية إلا أنه لا يتجسد فى المسيح فقط بل فى الإنسانية بأسرها وكذلك يحل السلام بين الخالق والخلقة كلها.

ولكى يرتفع الإنسان إلى مستوى الألوهية، فإنه يتخلص من كل ما هو محدود، أى أنه يحاول تجريد طبيعته من الجانب الفيزيائى المادى ولا يتم هذا إلا بالتضحية ولأول مرة فى تاريخ الإنسانية يبدأ الإنسان فى النظر إلى الخلود نظرة جديدة هى نظرة مخالفة كل الاختلاف لنظرة

الاغريق القدماء، فالاغريق القدماء لم يكونوا يعنون بحقيقة الخلود ولا يعيرونها أى اهتمام. ففي الأوديسة^(١٣) مثلاً يقابل أوليس البطل أخيل فى العالم الآخر ويهنئه على أنه أسعد الخلق جميعاً سابقه ولاحقه على السواء ولكن أخيل لا يعبأ بهذه التحية لأنه لا يرى سعادة بعد الموت ويحب على أوليس بقوله إنه خير له أن يكون تابعاً لفلاح فقير على ظهر الأرض على أن يتوج ملكاً فى عالم الأشباح.

وتأتى روح الحضارة الرومانطيقية لتغير من هذه التصورات وتبين أن الموت ليس سوى نهاية الجانب الفيزيائى للوجود الإنسانى وبه تتحرر النفس من كل ما يحددها ويقيدها بالوجود الفيزيائى الأرضى.

وتتمثل أول مراحل تطور النمط الرومانطيقى فى المرحلة الدينية La Religion^(١٤) وهى تدور حول قضية الفداء^(١٥) المستمدة من تاريخ حياة المسيح فى مولده وموته وبعثه. ويحاول الإنسان بقدر طاقته بلوغ مستوى الألوهية والخلود بواسطة التضحية والمعاناة ولكن تأتى المرحلة الثانية لتطور مبدأ الفن الرومانطيقى فتتمثل فى إيجابية الذات الإنسانية وتبلغ مستوى الحرية الذى يمكنها من إثبات شخصيتها الإنسانية بمشاعر ثلاث رئيسية هى مشاعر الشرف والحب والوفاء — والشرف لم يفهمه القدماء إلا على أنه فعل يرد به المرء على الإهانة ولكن الشرف بمعنى التقدير للشخصية عموماً فهو عاطفة حديثة أتت بها الحضارة الحديثة، أما الحب فيعنى فناء المحب وتضحيته لمحبيه، إنه الحب الذى لم يعرفه القدماء على نحو ما عرفه بتراركة ودانتى فى الكوميديا الإلهية وشكسبير فى روميو وجوليت، أما الوفاء فهو العاطفة التى تربط التابع بشخصية سيده وتقوى الصلات الاجتماعية والإنسانية فى المجتمع — ويفضل هذه العواطف تتكون الشخصية الرومانطيقية وتودى إلى تصور المثل الأعلى للإنسان فى الفروسية^(١٦)، وهى تمثل النقلة من الذاتية التى تدور حول الباطن الدنى إلى الحياة الروحية فى العالم الدنى. ومع كل هذا تتسع إمكانات التعبير عن الباطن لتتناول آلاف المواقف المختلفة وتصوير العلاقات المتباعدة وكل ما هو إنسانى سواء كان

(13) XI. V. 482-491.

(14) La religion.

(15) La redemption.

(16) La chevalerie-Knighthood.

أخلاقاً أو لا أخلاقياً ويتغلغل الفن في تفاصيل الحياة الإنسانية وتتضح هذه الصفة في أعمال شكسبير بما أدخله في أعماله الفنية من تصوير للأحداث العرضية ومن الأقوال التافهة التي تجري على ألسنة الملوك والصعاليك على السواء. بل إن المسيحية نفسها قد صورت من الأحداث العرضية لحياة المسيح ما يثبت هذه الصفة.

ولكن التطرف في إبراز هذه التفاصيل إنما يمثل آخر مراحل الفن الرومانطيقى أو مرحلته الثالثة إنها المرحلة التي يمكن أن تلخص في تحرر الشخصية واستقلالها^(١٧) بحيث يسيل المضمون في العمل الفني إلى التعبير عن كل ما هو خاص وعرضي فيتناول الفن في هذه المرحلة المظاهر الجزئية وينأى من الموضوعات الرئيسية بل يعنى بوسائل التعبير إلى حد أن يأخذ في استعراض مهارته وسيطرته على المادة التي يتعامل بها في فنه فالمصورون الهولنديون مثلاً قد برعوا في اللعب بالألوان ومنهم فان إيك Van Eyck وهملنج Hemling وشورل Schoreel وذهبوا إلى حد إبراز البريق والخداع البصري. وتضخم قدرة الفنان على الخلق حتى يصبح الفن تعبيراً عن الفنان وعن براعته فينأى تقديم الأعمال الفنية ذات المضمون السامى وينتقل إلى مرحلة النزوات والسخرية.^(١٨)

ويتهى الفن حين يطغى الفنان على الفن ويطلق العنان لخياله وتصوراته بحيث يتضاءل المضمون وتختفى الموضوعية وتصل الحضارة إلى مرحلة يموت الفن فيها ويتخلى عن مهمة تقديم الحقيقة لنظام فكري آخر.

ولما كانت الذاتية^(١٩) هي مبدأ هذا الفن الرومانطيقى فإنها تتخذ واسطتها في التعبير تلك الفنون ذات الوسائط المثالية التي تكون أقدر على تقديم الروح في وجودها الذاتي ولأن النحت بحكم واسطته المادية الصلبة لا يمكنه الكشف عن الذاتية فإن التصوير يصبح أول خطوات الانتقال من الفنون التشكيلية إلى فنون الصوت وتتحول المادة ذات الأبعاد الثلاثة إلى سطح ويدخل الضوء والظلال والألوان للتعبير عن باطن النفس وتظهر الانفعالات خاصة في تصوير البورتريه^(٢٠).

(17) Formal independence of Character.

(18) Le Caprice.

(19) Subjectivite.

(20) Portait.

وتكون الموسيقى هي ثاني الفنون المعبرة عن النمط الرومانطيقى فتمثل خطوة أعلى من التصوير في التجريد المثالية والتعبير عن الذاتية ذلك لأن حاسة السمع أكثر قدرة على التجريد من حاسة البصر. والنفس في الموسيقى لا تتبع موضوعاً خارجياً وإنما تتأمل حركتها الباطنية وتمهد الموسيقى إلى الانتقال إلى أعلى الفنون في التعبير عن الروحانية وهو فن الشعر حيث يتحول الصوت إلى كلمة ورمز لمعنى ولذلك فإن مادة الشعر هي الخيال والفكر.

وعندما يبلغ فن الشعر أعلى مراحل تطوره فإنه يتجه إلى الاستغناء عن أى واسطة حسية ويحل النثر المعبر عن الأفكار محل الشعر الخيالى.

د : نسق الفنون عند هيغل

ينظم هيغل الفنون الجميلة كلها فى نسق درجى يخضع لنظريته الخاصة بالانماط الثلاثة التى تتحقق من خلالها فكرة الجمال ويتداخل مذهب فى الفنون بتاريخه للفن فيصبحان وجهين لعملية جدلية واحدة.

ويبدأ نسق الفنون عند هيغل بفن العمارة ويتوج بالشعر على قمته. وتكون العمارة هي أول خطوة على طريق الفن وهي أقل الفنون قدرة على تقديم المضمون الروحي لأنها الفن الذى يقف عند حد الفكرة المتعارضة مع الصورة كما أن المادة المستخدمة فى هذا الفن هي المادة الصلدة الخالية من الروح والتي لا تشكل إلا بحسب قوانين الوزن وأشكالها مستمدة من الطبيعة الخارجية.

والعمارة هي الفن الذى يرجع مبدأه للنمط الرمزي ولذا فإنها لا تمثل الألوهية مباشرة وإنما يمكن للنحت أن يقوم بهذه العملية لأن مبدأه يوجد فى النمط الكلاسيكى ومبدأ هذا النمط هو التعبير عن الفردية وفى النحت الكلاسيكى يكون الباطن الروحاني مرئياً ويكشف المظهر الجسماني الخارجي عن الروح وقد أمكن للنحت اليوناني أن يكشف عن المبدأ الإلهي فى عظمتة وهدوئه.

ثم تأتى مجموعة الفنون الرومانطيقية القادرة على تقديم النفس فى تركيزها على الباطن وعلى الذاتية وبذلك تتم النقلة من الفن الخارجي إلى الفن الموضوعى إلى فنون الذاتية وهي التصوير والموسيقى والشعر وتتميز كلها بقدرتها على تقديم الأفكار وتنوع الصور التى تتخذها ويكون الشعر هو أكثر الفنون تحراً من المادة غير أنه أيضاً الفن الذى يوشك أن تخبو فيه جذوة الروح الفنية ويكون نقطة انتقال إلى الفكر الدينى وإلى اللغة العلمية التى تستخدم النثر ذلك لأن الفن حين يعلو بالنفس إلى إدراك الحقيقة فإنه يتخلى عن مكانه للدين والفلسفة.

والشعر هو أقدر الفنون على تقديم الجمال بالوسائل المجردة الروحانية ولكنه في هذه النقطة بالذات توجد نقطة ضعفه لأنه يصبح الفن الذى يطغى عليه الفكر إلى حد أن يسلبه المظهر الحسى والمادى فيقف على الطرف النقيض من فن العمارة التى تطغى فيها المادة على الفكر. وإذا كان الجمال الفنى يقوم على أساس المظهر الحسى فإنه الشعر وهو أعلى الفنون عند هيجل يتهدده نقص مرجعه طغيان الفكر على المظهر الحسى. ولذلك ينتهى تصنيف هيجل إلى اعتبار فنون النحت والتصوير والموسيقى أنسب الفنون تعبيراً عن الجمال حيث إن المظهر والشكل فيها أكثر ملائمة للدلالة على المضمون، والتوازن فيها بين الجانب الفكرى والحسى أشد تحققاً مما هو الحال فى فنى العمارة والشعر.

وقد قسم هيجل الشعر تقسيماً ثلاثياً فمنه الشعر الملحمى epic والشعر الغنائى Lyric والشعر الدرامى المركب من النوعين السالفين.

كذلك ينقسم الشعر الدرامى إلى ثلاثة أنواع التراجيدى والكوميدي والدراما المركبة منهما وقد حل النثر تدريجياً فى الشكلين الأخيرين من الأدب، ويظهر الشعر الملحمى عادة فى مجتمع نام لم يصل بعد إلى مرحلة النضج وعلى العكس من ذلك فى حالة الشعر الغنائى الذى يفترض مجتمعاً قد اكتملت معالمه وتحددت علاقات أفرادها فاستقر على نظام ثابت.

ففى ظل هذا المجتمع يميل الفرد إلى الانعكاف على ذاته وتكون له أفكاره الخاصة ومشاعره الذاتية. والشعر الملحمى هو أقرب أنواع الشعر إلى النظرة التشكيلية لأن الشاعر يختفى فيه ويتوارى إزاء الأشياء والموضوعات التى يقدمها فى صورة موضوعية، والشاعر يقدم هنا عملاً عظيماً يتعلق بأمته وبعصره وعلى الرغم من أن هذا العمل هو موضوع متخيل إلا أن الشاعر يقتضى منه أن يتحد ويفنى فى روح شعبه وأمته.

أما الشعر الدرامى فحين يقدم فعلاً أو حدثاً فإنما يقدم هذا الحدث على أنه مرتبط بنوع من الصراع كما يرتبط النشاط الإنسانى بقوى القدر أو بقوة الإرادة الإنسانية.

وقد عنى هيجل عناية خاصة بالتراجيديا وكان لآرائه فيها أهميتها الخاصة عند النقد حتى لقد ذهب برادلى Bradley⁽²¹⁾ إلى القول بأن أحداً لم يدرس التراجيديا ويحللها بعمق أرسطو كما

(21) A. C. Bradley: Hegel's Theory of Tragedy, Oxford Lectures on Poetry. Lndon 1950 pp. 69-95.

فعل هيجل. ويلخص برادلى نظرية هيجل فى التراجيديا بقوله إن التراجيديا هى قصة عذاب تشير الشفقة والخوف ولا يشترط فيها النهاية المحزنة غير أن العذاب فى التراجيديا وما يثيره من شفقة وخوف ليس فى حد ذاته تراجيديا وإنما يكون تراجيديا إذا ما ترتب على الصراع الذى يمس جوهر الروح Spirit - Geist⁽²²⁾ إنه الصراع بين القوى التى تتحكم فى إرادة الإنسان وفعله وهو صراع يقع فى مجال القوى الأخلاقية، لكنه ليس صراع الخير والشر بقدر ما هو صراع الخير مع الخير بين القوى والقيم العليا مثل عادات الأسرة التى تتعارض مع قوانين الدولة أو بين الحب من جهة والشرف من جهة أخرى وكل من القوتين يعد صواباً ولكن صواب أحدهما يتحول إلى خطأ حين ترفض القوة الأخرى.

ويرجع وقوع الصراع إلى طبيعة الشخصيات التى يتمثل هذا الصراع بباطنها ومن خلال هذا الصراع يستمد البطل التراجيدى سر عظمتة وتتحد إرادته بالقوة التى توجهه، فانتيجونا مثلاً تتحد شخصيتها بواجبها نحو أخيها، وروميو ليس ابناً ولا مواطناً بل هو العاشق الذى يملأ الحب كيانه ويتهى الصراع بين القوة المختلفة بفضل ما يسميه هيجل قوة الجوهر الأخلاقى، إنها قوة مطلقة أوهى العدالة المطلقة وتظهر كقوة إلهية توفق بين القوى المتعارضة كما حدث مثلاً فى تراجيديا "يومينيس" : - Eumendes - أو تخضع إحدى القوتين للأخرى كما حدث مثلاً فى تراجيديا فيلوكتيتيس Philoctetes أو يحدث أن يستسلم البطل للعدالة المطلقة ويوفق بين إرادته وهذه الإرادة العليا كما حدث فى اديبوس فى كولون Oedipus at Colonus. ولكن يحدث أن يتخذ الصراع شكلاً عينياً ورتب على إنكار حق إحدى القوتين موت شخصية أو أكثر فتكون نهاية التراجيديا كارثة وتبدو القوة المطلقة على أنها قوة مدمرة ولكن حتى مع هذه النهاية يتم الوفاق حيث إن العدالة لا تهدر فى النهاية.

وعلى ضوء هذه النظرية أمكن لهيجل أن يوضح كثيراً من الأمثلة المستمدة من أسخيلوس وصوفوكليس فلقد قتلت كلتمنسترا زوجها أجاممنون فوق عاتق إبنتها أوريسست واجب القصص لأبيه وأتاه الأمر من الإله أبوللو ولكن قتل الأم جريمة مما يترتب عليه أن تنقسم القوة الروحية العليا على نفسها فالعلاقة المقدسة للأب والابن تتعارض مع العلاقة المقدسة للابن والأم وبعد أن يتم أوريسست فعله تتعقبه الجنيات ربات القصص Furies فيلجأ إلى أبوللو ليحميه منهن

(22) Geist - Spirit.

ويتم الحل بغير كارثة لأن الإلهة أثينا تتدخل لحسم النزاع وتقضى أثينا بأن تحمى أوربست وتكرم ربات القصاص في مدينة أثينا فتهدأ ثورتهم إلى الأبد. فالقوة العليا هنا توفق بين الأطراف المتعارضة ولكنها قد تتدخل لتنتهي الصراع بكارثة كما حدث في التراجيديا أنتيجونا وهي النموذج الكامل للتراجيديا عند هيكل لأن موت أنتيجونا وحببها ابن كريون ينهي الصراع الذي قام بين حقوق الأسرة ممثلة في أنتيجونا التي تدفن أخاها رغم أمر الملك وبين قوانين الدولة التي تقضى بعدم دفن المخائن والتي يمثلها كريون.

ويعنى هيكل بتفسير أوجه الاختلاف بين التراجيديا القديمة والتراجيديا الحديثة فيرى أن التراجيديا الحديثة أشد عناية بتصوير الذاتية والشخصية في حين تمثل التراجيديا القديمة القوى العليا المتحكمة في إرادة الشخصيات ولعل هذا هو الفارق بين هاملت وأوربست، فشخصية هاملت وذاتيته هي التي تبرز في التراجيديا الحديثة عند شكسبير في حين تتمثل فعل القوى العليا من خلال شخصية أوربست.

كذلك لا يمثل لنا عطيل العلاقة الأخلاقية في الأسرة بقدر ما يمثل لنا انفعاله الذاتي والحال بالمثل بالنسبة لروميو.

ويترتب على هذه الصفة في التراجيديا الحديثة أن يكثر تنوع الموضوعات وتتعذر المواقف الانسانية، وشخصيات التراجيديا القديمة لا تمثل الشر بنفس النسبة التي تمثله شخصيات التراجيديا الحديثة وأمثال مفيستوفاليس وياجو وجونريل لم يكن يجوز أن يظهرُوا في التراجيديا القديمة، فإذا اعترض معترض بأن كلتمنسترا مثلاً بقتلها زوجها تذكرونا بليدى ماكبث فمعن الواضح أن الرد الواضح على هذا السؤال يتلخص في أن ليدى ماكبث لم يكن لديها ما كان لدى كلتمنسترا من أسباب تدفعها للقتل، (فقد كانت كلتمنسترا مدفوعة للانتقام من أجاممنون لأنه قاتل ابنتها، كذلك تختلف طريقة حل الصراع ونهاية التراجيديا ففي حين ترجع هذه النهاية في التراجيديا القديمة إلى العدالة المطلقة أو القوة الأخلاقية العليا نجدها في التراجيديا الحديثة ترجع عادة إلى ظروف طارئة أو مصادفات وأسباب مرجعها علاقة الأفراد.

ومن الواضح أن هيكل قد رأى أن التراجيديا القديمة تمثل المبدأ التراجيدي أحسن بكثير من التراجيديا الحديثة خاصة في محاضراته في علم الجمال حيث كان مشبعاً بالإعجاب بفن الإغريق وبدأ يتضح سأمه من تضخم عنصر الذاتية والفردية في الأدب الحديث وابتعاد الأخلاق المسيحية عن

الطابع السياسى والمثل القومية. ولكن رغم ذلك تبقى التراجيديا فناً حديثاً رغم تفوق تراجيديى اليونان على نحو ما يظل فن النحت فناً كلاسيكياً رغم تفوق رجال عصر النهضة فيه على اليونان من أمثال ميكل أنجلو مثلاً.

أما الكوميديا فتقوم فى رأى هيجل على التعارض المستمر بين المصالح الخاصة للأشخاص ولاتكشف عن مسار واحد يتجه إليه الحدث بحيث يؤثر على إرادة الأفراد على نحو ما نجد فى التراجيديا ذلك لأن لكل شخصية من شخصيات التراجيديا صالحتها الذاتى ودوافعها الخاصة ويزداد هذا التنافر فى الكوميديا حتى يصل إلى نهاية السقوط، ومن هنا يفشل العمل الفنى فى تقديم الحقيقة المطلقة التى هى غاية الفن. ولذلك فقد رأى هيجل فى الكوميديا شكلاً معبراً عن نهاية الفن، موت الفن.

وعلى العموم فقد رأى هيجل أن الفن الحديث قد وصل إلى نقطة لم يعد بعدها قادراً على تقديم الحقيقة وكثيراً ما يجد نقاد هيجل فى هذه النظرية موضعاً للطعن فى حساسيته الفنية وفى هذا يقول كروتشه:

"لقد صار هيجل مثيلاً لأفلاطون فعلى الرغم من أن كلاً من الفيلسوفين كان من أكثر الفلاسفة إحساساً بالفن وتبعاً للأعمال الفنية المعاصرة لهما إلا أن هيجل قد رضى — كما رضى فيلسوف اليونان — لما اعتبره أمراً يأمر به الدين فإدان المحاكاة والشعر الهوميروى على حبه العميق له، كذلك فعل فيلسوف الألمان الذى لم يشأ أن يتحرر من مقتضيات مذهبه المنطقية فأعلن طبيعة الفن الفانية أو بالأحرى موته. إن استطيعاً هيجل إنما هى خطبة رثاء جمع فيها الصور المتوالية للفن واستعرض المراحل التى تقدم فيها الفن أثناء تطوره ورتبها فى قبر كتب على شاهدته الفلسفة" (٢٣)

ورغم كل ما قدمه هيجل من أسباب لتهاوى الفن فى العصر الحديث إلا أنه ليس المقصود من ظاهر أقواله انتهاء الفن كنظام من النظم الفكرية الإنسانية. ذلك لأن هيجل قد أكد أهمية الفن فى إرضاء حاجة الإنسان الروحية بل عده أحد لحظات وعى الروح شأنه شأن الدين والفلسفة، وعد الفلسفة مركباً من مضمون استيطيقي ومضمون ديني وليس هناك فلسفة لا تجمع هذين الجانبين.

(23) B. Croce, *Esthetica*, Bari. 1912. pp. 352-53.

لذلك يظل للفن وجود رغم أنه يكف في بعض الحضارات عن أن يكون له فاعلية الدين والفلسفة والعلم ولعل هذا هو المقصود بموت الفن وحلول الدين أو العلم محله، واستقراء هيغل لتاريخ الحضارات قد بين له أنه قد وجدت عصور بأكملها قد كرسست كل طاقتها الروحية لخلق الفن والتمتع بروائعه وآثاره، ومن أمثلة ذلك، القرن الخامس ق.م في أثينا وهو عصر كبار مؤلفي التراجيديا ومن هذه العصور أيضاً عصر النهضة في أوروبا وهو أيضاً عصر شكسبير وقد وصلت الحضارة في تلك الفترتين إلى استبدال الفن بالدين والفلسفة. إن منطق التاريخ هو الذى يفسر أن الدين والفلسفة والعلم تظهر لتستوعب حضارة الفن^(٢٤)

خاتمة :

لقد كان لمحاضرات هيغل في علم الجمال التي نشرت بعد وفاته عام ١٨٣٥ أعظم الأثر على فلسفة القرن العشرين. ولعل أهم ما جاءت به من رؤية جديدة هي النظر إلى الأعمال الفنية كالنظر إلى أى حقائق أخرى إنسانية أو طبيعية على أنها ذات قيمة نسبية ترجع إلى العصر والحضارة التي انبثقت ووضح ارتباط النظم الفكرية المختلفة من فن ودين وعلم وفلسفة بالمستوى الحضارى الذى تنبت عنه. وكان من أثر هذه النظرة في النقد الفنى أن زاد الاهتمام بالمعيار التاريخي الذى يحكم به على الأعمال الفنية وبالنظر إلى الفترات التاريخية التي ترجع إليها.

كذلك كان هيغل أيضاً من أول من بشروا بالمعايير الأيديولوجية في الفن حين أكد الارتباط الوثيق بين المضمون الفكرى والشكل أو الصورة في العمل الفنى ووضح كيف يتطور المضمون فيتبعه بالضرورة تطور الشكل، وأعاد هيغل العناية بمعيار الوحدة العضوية في الأعمال الفنية فكان بهذا تلميذاً لليونان وداعياً للوحدة من خلال الكثرة ومعجباً بفن اليونان إلى حد جعل للحضارة اليونانية الكلاسيكية وحدها فضل الكشف عن المثل الأعلى للجمال.

لكن هذه الفلسفة التي حفلت بكثير من النظريات والرؤى الأصيلة القيمة قد تورطت أيضاً في كثير من متاهات الميتافيزيقا إذ خضعت للمنطق القبلى الذى يميل إلى فرض التقسيمات الثلاثية لتطور الحضارة الإنسانية والأنماط الفنية وجعلت محور التطور هو عملية الوعي الخاص بالروح المطلق وما يرتبط به من تطور للمفاهيم الدينية. وانتهى في تصنيفه للفنون إلى نسق رتبها فيه ترتيباً تصاعدياً فجعلها تتفاوت في القيمة بحسب ما يستخدم فيها من مادة تتفاوت في الكثافة أو في

(24) Paolucci, Hegel and Tragedy.

المثالية أو ما تكشف عنه وتوحى به من مضمون ديني وتصورات للألوهية. فقدم نموذجاً للتصنيفات الميتافيزيقية التي سار عليها فيما بعد كثير من الفلاسفة وعلى رأسهم شوبنهاور الذى رتب الفنون ترتيباً تصاعدياً بحسب ما تكشف عنه من مثل أو أفكار فأحل العمارة فى أدنى الفنون لأنها تقدم مثل الثقل والصلابة يليها النحت لأنه يقدم العالم الحيوانى الذى لا يفصح إلا عن النوع ثم يأتى التصوير فيمثل تقدماً حين يكشف عن سمات الشخصية والخصائص الفردية للإنسان ويعبر الشعر عن الإنسانية أما الموسيقى فقد ارتفع بها إلى القمة ذلك لأنها وحدها التى تجسد الإرادة لب الكون.

ولقد نأت الفلسفة المعاصرة عن مثل هذه التصنيفات التى تقوم على أساس المفاضلة بين الفنون بناء على أسس ميتافيزيقية واعتمدت على أسس أكثر قدرة على التوضيح العلمى لعلاقة الفنون ببعضها. (٢٥)

(٢٥) انظر فى هذا كتابنا مقدمة فى علم الجمال، دار المعارف.

الفصل الثالث

"آرثر شوبنهاور"

١٧٨٨ - ١٨٦٠

ولد آرثر شوبنهاور بمدينة دانتسج عام ١٧٨٨ لأسرة ثرية تنحدر من أصول هولندية - وبعد إتمام دراسته بجامعة توبنجن وتخصصه في الفلسفة، اتصرف عن الحياة العملية التي كان والده يعدّه لها وتفرغ للكتابة ولحياته الأدبية وتذوق الفنون.

ورغم تأثره بالآداب الأوروبية المختلفة، إلا أن أثر أفلاطون وكانط على فلسفته في الفن والجمال كان أوضح على نحو ما يظهر في الجزء المكرس لهذه الموضوعات من مؤلفه الكبير ذي الأجزاء الأربعة والذي نشره عام ١٨١٩ بعنوان "العالم إرادة وتمثلاً" ^(١) The world as will and Idea.

وعلى الرغم من اختلاف شوبنهاور وكانط اختلافاً في الطبع والمزاج العام، إلا أن تأثير كانط كان واضحاً. فقد كان كانط بطبيعته وثقافته تقديمياً ذا نزعة عقلانية، في حين شوبنهاور بطبيعته وثقافته شكاكاً متشائماً ذا خيال يجسد المجردات ^(٢). ولكن شوبنهاور أخذ عن كانط الثنائية الميتافيزيقية التي تفرق بين عالمين من الموجودات مختلفين: عالم الظواهر Phenomena وعالم الحقائق Noumena أو الشئ في ذاته كما يقول كانط Ding-an-Sich.

وإذا كان عالم الظواهر سواء عند كانط أو عند شوبنهاور هو العالم الذي يظهر لنا في معرفتنا العقلية ويقدمه لنا العلم حين يخضعه لمقولة العلية وصورتى الزمان والمكان، إلا أن عالم الباطن أو عالم الحقائق عند شوبنهاور يختلف في جوهره عن عالم الأشياء في ذاتها عند كانط، لأنه عند كانط أشبه بالمعقولات إذا ما أخذنا في الاعتبار أن كلمة Noumena عند كانط ترجع إلى كلمة "نوس" أو العقل عند اليونان، ولكنه عند شوبنهاور عالم حقيقته قوة عمياء لا عقل لها ولا معقولة ولا تسعى لهدف أو لغاية لأن جوهره إرادة Will.

(١) A. Schopenhauer. The World as will and Idea. Trans. By R.B. Haldane and J. Kemp. London. Routledges Kegn Paul 1883-1896.

(٢) Carritt, E.F. Philosophies of Beauty. P. 136.

وقد ترتب على هذا أن تميزت ميتافيزيقا شوبنهاور عن كل ميتافيزيقا مثالية عقلانية سابقة عليه، لأنه إذا صح وكان جوهر الوجود في المذاهب الميتافيزيقية السابقة عليه عقلاً أو معقولاً، فإن أول ما يترتب على ذلك هو أن يتصف كل ما يصدر عنه من ظواهر وأحداث بأنه مبرر ومعقول ومنطقي، ولكن إذا انعكست الآية فسلبنا جوهر الوجود المعقولة وبالتالي التدبير والغاية والهدف، فلن يتبقى من ثم إلا القوة الغاشمة التي تخبط خبط عشواء، وبالتالي فلا مجال للتفاضل الميتافيزيقي وإنما التشاؤم الذي هو النتيجة المنطقية والضرورية لفلسفة شوبنهاور وميتافيزيقاه التي لا تبرر الوجود نفسه ولا ترى في حياتنا إلا مأساة مضحكة، ذلك لأن العذاب فيها ليس حتى على مستوى البطولة المطلوبة في التراجيديا على حد قوله ⁽³⁾.

أما عن صلة شوبنهاور بمعاصره هيجل (١٧٧٠ — ١٨٣١) فيبدو أنه لم يكن من أنصار فلسفته ولم يذكر أنه تأثر بفلسفته الجمالية ويؤيد ذلك أن محاضرات هيجل في علم الجمال لم تنشر إلا في وقت متأخر وبعد أن كان شوبنهاور قد نشر مؤلفه.

كذلك يظهر الاختلاف بينهما إذا ذكرنا أن العقل عند هيجل كان أداة لتفسير الحقيقة الميتافيزيقية والوجود، في حين اقتصر دور العقل عند شوبنهاور على إدراك الظواهر ووقف عند حد خدمة الحياة وظل أداة لتحقيق الإرادة على نحو ما سوف يظهر مرة أخرى عند برجسون.

ولكن رغم ذلك الاختلاف التقى شوبنهاور مع هيجل في إيمانه بإمكانية تفسير ومعرفة الحقيقة القصوى للوجود، ولكن كل بمنطق ومنهج مختلف كل الاختلاف عن الآخر، ففي حين توصل هيجل إلى المنطق الجدلي الذي يقبل التناقض ويقضي بذاتية الأضداد، لم يتجاوز شوبنهاور منطق الذاتية عند أرسطو الذي انتهى به إلى افتراض قوة لا — منطقية هي الحدس الميتافيزيقي.

ورغم عقلانية هيجل وحداسية شوبنهاور في هذه القضية إلا أنه من الضروري أن نفسر عقلانية هيجل بأنها عقلانية تحمل سمات عصر الرومانسية في القرن التاسع عشر وأنها تختلف كل الاختلاف عن النزعة العقلية التي سادت عصر التنوير.

فالعقل عند فلاسفة عصر التنوير هو العقل الذي يؤكد التمايز والانفصال بين الأشياء المعبرة عن ذلك على المستوى السياسي والاقتصادي بالمبدأ المعروف "دعه يعمل دعه يمر"، فهو منطق يحاول دائماً ضمان حرية الفرد في العمل واكتساب القوة والنفوذ بغير حدود.

⁽³⁾ F. Copelaron, F.S.J. Arthur schopenhaur. The Bellarmine series XI. 1946. P. 16.

ولكن منطق العقل عند هيجل ينتهى إلى نتيجة عكسية لأنه منطق لا يرى للفرد معنى إلا فى ضوء المجموع، ويرى أن كل ما هو محدود فهو ناقص، وبالتالي لا يمكن تفسير الجزء إلا من خلال الكل، ومن هنا كانت النظرة الشمولية التى ارتبطت بالروح الرومانسية التى سادت الأدب عند كل من "جوته" و "شيللى" و "وردزورث" و "بايردن" وكانت جذور هذا المنطق وهذه الحركة واحدة وراء فكر هيجل وشوبنهاور على السواء. ومن هنا فقد انتهى كلاهما إلى أن إدانة الفردية ووصفها بالأنانية، وقد أكد شوبنهاور هذا الإحساس بالكل عن طريق الحس الذى عبّرت عنه تلك العبارة التى يرددها فلاسفة الهنود بقولهم "ذلك هو أتت !!"⁽⁴⁾ "Tat" "This thou art" "twam assi".

وتأثير فلسفة شوبنهاور فى الفن وفى الفلسفة منذ نهاية القرن التاسع عشر ومتنصف القرن العشرين عميق إلى أبعد حد خاصة عند نيتشه وبرجسون وكروتشه ورجال التحليل النفسى ابتداء من فرويد.

أما تأثيره على نيتشه فأوضح ما يكون خاصة فى نظريات الموسيقى وتجسيدها للإرادة، فقد انتهى نيتشه بتأثير شوبنهاور إلى تفسير فن التراجيديات الإغريقية وهو مصدر إلهام الفلاسفة — بأن هذا الفن مدين بدوره إلى روح الموسيقى على نحو ما عبر عنها ديونيسوس إله النشوة والرقص والغناء — وإذا كانت الصور التشكيلية ولادة الحلم ومن وحى الإله أبوللون، إلا أن الغناء والموسيقى هما اقدر الفنون تعبيراً عن الألم التراجيديات.

هذا هو رأى نيتشه، وفيه كثير من التأملات والأفكار الجديدة التى لم ترد على فكر شوبنهاور، ولكن فلسفة شوبنهاور فى الموسيقى كانت المصدر وكانت فى كثير من جزئياتها تقترب بها من التشكيل وتربطها بروح السلام والتأمل الخالص، فكان شوبنهاور بنظرياته فى الموسيقى أقرب إلى ساتورن إله السلام عند قدماء الرومان الذى انعزل عن عالم الآلهة بعد أن سلبه ابنه جوبيتر القوة والسلطان فعاش متخفياً وراء السحاب⁽⁵⁾.

(4) Cf. Jouis. W.T.A History of western Philosophy Harcourt, Brace S World. 1969. P. 158-159.

(5) Cf. Rosser, Clément, L'Esthétique de Schopenhauer, P.V.F. 1969. PP. 110-117.

وإذا كان لفلسفة شوبنهاور هذا التأثير الكبير على نيتشه ثم على فلاسفة الوجود وعلى فرويد فإنما مرجع هذا التأثير هو تأكيد على حقيقة الصراع بين الدوافع اللا — عقلانية ووظائف التأمل والمعرفة.

ومحور هذا الصراع يرجع إلى نظريته التي تفسر جوهر الوجود الفيزيائي والعضوى والإنسانى بواسطة الإرادة — فالإرادة هى محصلة القوى الواعية وغير الواعية. إنها تفترض أن الذات الموضوع متصلان فى المعرفة العادية التى لا تقدم لنا الوجود خالصاً ولا الذات خالصة، ويقوم العقل بتقديم التصورات المختلفة فى العلوم من أجل خدمة حياتنا الإنسانية — ولكن الباطن والنفوس تدرك بحس معين أنها إرادة وتحاول تأمل هذه الإرادة التى هى جوهرها وهى جوهر الوجود.

وليس ثمة اتصال بين تصورات العلم وحس الذات الباطنى ولكن هناك فى الخبرة الجمالية معرفة تأملية تجعل الإرادة موضوعاً لتأمل الذات، فمن خلال هذا التأمل الجمالى تتضح نظريته فى معرفة الوجود ومن خلال خبرة الزهاد والقديسين تتخلص الذات من ألم الإرادة وتبلغ سعادة النيرفانا على حد قول زهاد الشرقيين، فالاستيقا لا تعتمد على الميتافيزيقا وإنما تقوم نظرية فى المعرفة الميتافيزيقية على أساس من الاستيقا عند شوبنهاور.

ولقد سبق لهيجل أن رأى أن المطلق يتبدى ويكشف عن نفسه من خلال الطبيعة والتاريخ، أما شوبنهاور فيستبدل الإرادة بالمطلق الهيجلى، ويرى أنها حين تصبح موضوعاً للتأمل الجمالى تتحول إلى ما يسميه بالتمثلات أو بالمثل Vorstellung-Ideas فالمثل عند شوبنهاور هى موضوعات لتأمل الفنان، إنها بحسب تعبيره تموضع Objectivation للإرادة وتأملها هو معرفة خاصة لا تخضع لصورتى الزمان والمكان ومقولة العلية — وذلك لأن الإرادة — جوهر الوجود — لا تكون موضوعاً مباشراً للتأمل، وإنما تتموضع فى المثل التى تبدى للتأمل الجمالى.

ويظهر هنا تأثير شوبنهاور بنظرية المثل الأفلاطونية، ذلك لأن المثل تمثلات الإرادة كليات أو أنواع لموجودات الطبيعة Species naturales أقرب شئ إلى عالم المثل الأفلاطونية — لأنها ليست تصورات مجردة تالية على الموجودات، ولكنها كليات سابقة على وجود الأشياء universalia ante reum أو نماذج نوعية Specific archetypes وليست مجردة تالية على الأشياء Universalia post reum .

ويرى شوبنهاور أننا ينبغي علينا أن نميز بين المثل فى ذاتها والمثل فى وجودها الظاهرى Phenomenal الذى يخضع لمبدأ العلة الكافية، أى عندما تتكرر فى عدد كبير من الأفراد والظواهر المحسوسة، فالتمثلات عنده أشبه بالسحب التى تتشكل فى أشكال وصور مختلفة لما تنطوى عليه من أبخرة وقوة طبيعية أو هى كالبرد الذى يظهر على الزجاج فيتخذ أشكالاً عديدة بحسب قوانين التبلور. ولكن هذه الصور والتشكلات المحسوسة ليست هى الماهية والجواهر، وإنما هى قادرة على أن تحيلنا إلى الماهية والجواهر عندما تخضع لتأملنا الجمالى والفنى.

فتأمل هذ المثل هو نوع من الحلس الذى تتحرر به الذات عن فرديتها وتتجاوز به المعرفة بالتصورات العلية التى تخضع لمبدأ العلة الكافية والتى تكون فى خدمة الإرادة والحياة العملية.

ويصف شوبنهاور هذه المعرفة التأملية الحدسية بأنها قادرة على أن تخلص الذات من عبوديتها للإرادة، فتصبح بفضل هذه الخبرة ذاتاً خالصة نقية من الغرض Will-less، impersonal subject.

ويظهر هنا إلتقاء نيتشه برأى كانط فى طبيعة البهجة الخالصة الخالية من أى منفعة أو غرض عند الحكم بالجميل الذى شرحه فى مؤلفه نقد الحكم.

ويضيف شوبنهاور أن فى هذا التأمل الجمالى معرفة وفى نفس الوقت سلام وسعادة مصدره خلاص الذات من شر الإرادة وإلحاحها، فهى سعادة أقرب شئ إليها حال الخلاص من الألم عند أبيقور، سعادة الأتراكسيا — وفيها تقف عجلة إكسيون Ixion عند الدوران، لأن الإنسان فى خضوعه لأسر الرغبة أشبه بمن ربط بهذه العجلة التى لا تكف عن الدوران أو أشبه بمن يحاول ملء إناء الدنايد Danaides المثقوب^(٦).

غير أن موضع الإرادة وتبديدها فى التمثلات أو المثل الأفلاطونية يتم على مستويات مختلفة بحسب درجات موضع الإرادة وإبدائها نفسها فى تمثلات تكشف عن قوى الطبيعة، وتختلف الفنون بحسب اختلاف المثل التى ترتبط بكل فن من هذه الفنون.

^(٦) هن بنات دانايوس الخمسون ابنه — حكمت عليهن الآلهة فى العالم الآخر بأن يظللن يملأن آنية مثقوب عقابا لقتلهن أزواجهن الخمسين ابنا لايجنوس ملك مصر — روى اسخيلوس قصتهن فى مسرحية الضارعات.

وتأمل المثل عند شوبنهاور يقترب تماماً من رؤية الفيلسوف الأفلاطوني الذى عايش الحقائق خارج الكهف – فهى تركيز على المثل الذى هو تعبير عن آلاف الصور كما يقول جوته إنه اكتشاف الكثرة من خلال الوحدة الكلية.

وهذه سمة من سمات العبقرية الفنية، إنها حالة تتغلب فيها قوى المعرفة على قوى الإرادة والرغبات، وهى حالة إنسانية بالمعنى الأتم للكلمة وهى تتضح إذا ذكرنا نقيض هذه الحال فى عالم الحيوان عندما تتبع المعرفة الإرادة، وتسيطر الرغبات فعندئذ نرى الرأس تميل نحو الأرض فتتجه إلى أسفل بحثاً عن إرضاء الحاجات الجسمانية، ولكن الرأس فى الإنسان تتجه إلى أعلى، ويميل تمثال أبوللون بلفدير كيف ترتفع رأس الإنسان فى زهو وخيلاء^(٦).

بل نجد فيما قدمه المصورون الهولنديون من تصوير للطبيعة الصامتة حين جذبوا إهتمام المتذوق لأبسط الأشياء، فجعلوا للموضوع على بساطته قيمة كبيرة ومحوراً لتأمل المتذوق لفنونهم.

وكذلك يرى شوبنهاور أننا عندما نحكم على شئ بالجمال فإننا نقرر أنه قد أصبح موضوعاً لتأملنا الجمالى والفنى، ورؤيتنا له تحولنا فى نفس اللحظة من الذاتية إلى حال الموضوعية، فلا نكون على وعى بأنفسنا كأفراد بل ذوات عارفة.

ولما كانت الإرادة جوهر الوجود تظهر فى كل شئ بدرجة معينة من الموضوعية والتحرر من كل العلاقات، فمن الممكن لأى شئ مهما كان ضئيلاً أن يتحول إلى شئ جميل، ويمكننا تفضيل شئ على آخر عندما يكون أطوع لتأملنا الاستطيقى الجمالى، وسبب ذلك هو أن هناك من المثل ما هو أدنى وما هو أعلى. فالعمارة مثلاً تقدم أدنى مستويات المثل والتمثلات، فى حين يقدم الأدب وعلى قمته فن التراجيديا أعلى مستويات المثل، وعلى ضوء هذه النظرية يقدم شوبنهاور تصنيفاً هرمياً للفنون الجميلة.

^(٦) Schopenhauer: The World as will and Idea. Bok. 37, 38.

تصنيف الفنون الجميلة عند شوبنهاور

يرتب شوبنهاور الفنون في تصنيف هرمي بحسب مدى تعبير المثل التي تظهر في هذه الفنون عن قوى الإرادة. بمعنى أن الفنون تتفاوت فيما بينها بقدر ما تكشف عنه من مضمون معرفي بالنسبة لحقيقة الوجود.

ولما كانت المثل الخاصة بقوى الطبيعة غير العضوية هي أدنى درجات المثل تعبيراً عن الإرادة، فإن الفن الذي يتبدى فيه هذه المثل وهو فن العمارة هو أدنى الفنون مرتبة، في حين تقدم التراجيديا المثل المعبرة عن صراع الإرادة الإنسانية فتكون على قمة درجات هذا التصنيف.

أما فن الموسيقى فله عند شوبنهاور وضع خاص، ذلك لأنه فن لا يعبر عن الإرادة من خلال المثل كسائر الفنون التي تدخل هذا التصنيف، لأن الموسيقى لا تعبر عن أية قوة من قوى الطبيعة يمكن أن تترجم إلى مثل كباقي الفنون. إنها تعبر عن قانون الوجود وعن الإرادة نفسها التي هي وراء قوى الطبيعة.

ورغم أن الفنون تختلف عن بعضها باختلاف المادة التي تناسب المضمون المثالي الذي ترتبط به، إلا أن المادة وحدها لا يمكن أن تكون أساساً لتصنيف الفنون لأنها ليست سوى مظهر من مظاهر العلية في العالم المحسوس، وهي تقوم بدور الصلة بين المثالي والموجودات الجزئية. ولكن هناك مستوى أدنى لتموضع الإرادة هو الذي يظهر لنا المثل الخاصة بالمادة اللا-عضوية وهي مثل النقل Gravity والصلابة Cohesion والجمود rigidity والإضاءة.

ووظيفة فن العمارة هو التعبير عن هذه المثل التي تكشف عن الصراع الذي يظهر من خلال الثقل والمقاومة، وهو في مقابل الصراع الذي يظهر في التراجيديا بين الإرادة الانسانية والكوارث التي تهددها. وتستخدم العمارة المادة المناسبة لهذه المثل، ولذلك فلا تصلح فيها المواد الهشة وإنما تلجأ إلى المواد ذات الصلابة، يقول شوبنهاور: "يجب أن يظهر في كل جزء من الكيان المعماري ثقل يتناسب مع المقاومة، فلا يظهر أن جزءاً ما قد استوجب أكثر مما يحتاجه من قوة تحميل".

وقد ظهرت هذه السمات بوضوح تام في العمارة اليونانية التي يبدو فيها التناسب واضحاً بين مقاومة الأعمدة للسقوف التي تحملها، وعلى العكس من ذلك تتضاءل قيمة العمارة القوطية إذ يختفى فيها معيار وضوح الأفكار وذلك بسبب ما تلجأ إليه من أبراج وأقواس وأعمدة تخفي قوى الثقل والصلابة.

وحيث إن المنفعة تتغلب على الجانب الجمالى فى فن العمارة، فإن فن العمارة أقل الفنون طواعية للتأمل الجمالى. ويرتبط بفن العمارة فن تنسيق مساقط المياه Artistic hydraulics لأنه يعرض مثل المادة السائلة بواسطة الشلالات والنافورات فى مقابل ما يعرضه فن العمارة من مثل المادة الصلبة.

ويتبعه فن تنسيق الحدائق الذى سبق لكانط أن أشار إليه فى تصنيفه، لأنه فن يعتمد على مثل الطبيعة النباتية. وكلما كانت الطبيعة حرة بعيدة عن تدخل يد الإنسان، كلما كانت أفضل، ولذا فهو يفضل الحدائق الإنجليزية التى تترك للنبات حرية الحركة.

وينتقل شوبنهاور من العمارة إلى النحت، ويرى أن الاغريق قد استطاعوا أن يقدموا معايير الجمال فى النحت كما قدموا هذه المعايير أيضاً فى العمارة. ولذلك فالنحت الحديث لا يتساوى مع النحت الاغريقى عند فيدياس وبراكستيل واسكوباس، لأن الجمال فى النحت يظهر النموذج Type الذى يمثل الخصائص النوعية لطبيعة النوع من خلال الفرد – ويوضح شوبنهاور رأيه فى فن النحت بقوله إن الفنان يستطيع أن يتوقع ما تسعى الطبيعة إليه فى الأفراد، ولذا يضيف الفنان بعمله ما قد فشلت الطبيعة أن تحققه.

وإذا كان النحت أقدر على تمثيل المثل النوعية، ويظهر الجمال فى الطبيعة الانسانية فى عموميتها، كما أنه يقدم الرشاقة فى حركة الإنسان والحيوان، إلا أن التصوير أقدر على التعبير عن الملامح الشخصية فى الإنسان ولذلك يمكن للتصوير أن يقدم الصور القبيحة والأجساد الضئيلة، فى حين لا يمكن أن يحدث هذا فى النحت، فالنحت يؤكد إرادة الحياة أما التصوير فيمكنه أن يصور سلب هذه الإرادة. ومن هنا يعلو درجة على النحت ويقترب من فنون الحضارة الحديثة، وفى إطار هذه الحضارة جاءت المسيحية بعقيدة تنكر الإرادة ولذلك يتفوق المحدثون على فناني العصر اليونانى فى هذا الفن.

أما فن الشعر فهو أرقى درجة من فن التصوير، لأنه يعبر عن المثل بواسطة الخيال الذى يجسد التصورات بواسطة الكلمات. والشعر بقدرته على تناول الكلى وتجسيده المحسوس يكون أكثر فلسفة من التاريخ على حد قول أرسطو، ذلك لأن المؤرخ يقف عند حدود عالم الظواهر الذى يخضع لمبدأ العلة الكافية، فى حين يرتفع الشاعر إلى المعنى الباطنى والمثالى.

ويميز أنواع الشعر المختلفة، فيتميز الغنائى بأنه تغلب عليه ذاتية الشاعر فى حين أن الملحمى يكون أقدر على تقديم المثل بموضوعية أكبر، ولكن الموضوعية التامة تظهر فى الشعر الدرامى. فالتراجيديات هى قمة فن الشعر وذلك لأنها تقدم لنا صراع الإرادة مع نفسها من خلال

الإرادة الإنسانية، وتوقظ التراجيديا فى الإنسان تلك المعرفة التى تذكره بأن الحياة ليست جديدة بأن تتمسك بها وأن السعادة فيها غير ممكنة - وقليلاً ما يظهر هذا فى التراجيديا القديمة ولكنه يكون أكثر وضوحاً فى التراجيديا الحديثة بوجه الخصوص فى أوروبا. بعد أن تلقت هذه المبادئ عن العقيدة المسيحية.

فالتراجيديا الحديثة مع شكسبير وعند أبطال جوته وكالدرون تفضل تراجيديات سوفوكليس، ذلك لأن التراجيديات القديمة لم تقدم لنا إلا نصف الحقيقة بإثباتها الرعب المرتبط بالوجود ولكنها لم تصل إلى إيقاظ شعور الاستسلام فى الرأى أو فى المشاهد. والبطل فيها يقف ثابتاً أمام ضربات القدر هادئاً متمسكاً بإرادة الحياة، فى حين أن غاية التراجيديا هى إنكار هذه الإرادة. لا تكفير عن جرم ارتكبه الإنسان بل تكفير عن الخطيئة الأولى وعن الوجود نفسه - الذى عبر عن مأسوية كالدرون بقوله "إن أعظم جرائم الإنسان هى أنه قد وجد".

ويفسر مصدر المأساة فى التراجيديا بأنها ترجع إلى ثلاثة أسباب رئيسية فقد يكون السبب هو الشر المتمثل فى إحدى شخصياتها مثل باجو فى عطيل وشيلوك فى تاجر البندقية أو كريبون فى أنتيجونا أو يرجع إلى القدر الأعمى كما فى أوديب أو من مجرد تصادم الإرادة بين شخصياتها بغير أن يكون لأحد الأطراف مسئولية.

غير أن اللذة الجمالية التى نشعر بها عند تذوق التراجيديا إنما يرجع مصدرها إلى أن الإنسان حتى وهو فى قمة النكبات التى تصيبه يستطيع أن يدرك أنه قادر على أن يتنازل عن إرادة الحياة.

وكذلك ينتهى التدرج الهرمى للفنون الجميلة بفن التراجيديا التى تقدم صراع الإرادة فى أعلى درجات تموضعه بأوضح أشكاله فى مقابل العمارة التى تقدم هذا الصراع فى أدنى درجات وضوحه حين تقدمه صراعاً بين الثقل والمقاومة فى الكتلة الصماء اللا - واعية .

ويبقى فن له مكانة خاصة عند شوبنهاور هو فن الموسيقى التى تقف على حده لأنها لا تكرر أى مثال لموجودات هذا العالم وإنما تجسد الإرادة مباشرة، فهى فى هذه الصفة ليست كباقي الفنون التى تتجسد من خلال المثل المعبرة عن موجودات هذا العالم.

وكذلك نجد أن الموسيقى لا تعبر عن صور معينة من ظواهر الحياة، إنها لا تعبر عن الانفعالات التى تجرى لنا كالفرح والحزن والخوف والسرور، بل عن جوهر هذه الانفعالات عن حقيقتها الأصلية ذلك لأنها كالأعداد والأشكال لغة عامة كلية تكشف عن قانون الوجود عن الفرح فى ذاته والحزن فى ذاته.

فالموسيقى تماثل الإرادة قانون الوجود، ومن ثم ففيها ما فى الإرادة من درجات ومستويات تجسد هذه الدرجات والمستويات فى الألحان المختلفة وفى الأصوات التى تتوافق أو تتصارع كما يحدث فى القوى التى تصدر عن تجسد الإرادة.

ولا يجوز للموسيقى أن تستخدم الكلام، لأن الكلمة ليست لغة الموسيقى وليس لها أن تحاكي الظواهر لأنها تعبر عن الباطن، ولذا فقد رفض شوبنهور موسيقى "الفصول" التى وضعها الموسيقار هايدن، كما وجه نقده لموسيقى فاجنر ورأى أنها شعر وليست موسيقى على نحو ما ثار نيثشة فيما بعد.

ولعل رؤية شوبنهور للموسيقى على أنها فن قائم بذاته يستمد قيمه الجمالية من قوانينه الخاصة، فالموسيقى عند تشكيل وعالم مستقل عن عالم الظواهر المحسوسة لأنها تجسد قوانين الوجود ولكنها لا تحاكي الوجود. ومن هنا فقد اقترب شوبنهور من عالم الموسيقى المجردة الخالصة موسيقى موزارت وروسينى وبشر بمواقف كثير من النقاد الذين لم يرو فى الموسيقى إلا قيماً موسيقية مثل باتير Pater وهانسليك Hanslik. هؤلاء الذين رفضوا أن تترجم الموسيقى بمحاكيات من الحياة العادية أو الظواهر الحسية لأنها تكشف عن عالم أو أعلى أو على حد تعبير شوبنهور عن الإرادة جوهر وقانون الوجود.

الفصل الرابع

فريدريك نيتشه

١٨٤٤ - ١٩٠٠

شاهد القرن الثامن عشر بعثاً جديداً للحضارة والفن الإغريقيين على يد لفييف من كبار مفكرى الألمان وفلاسفتهم. ويعد وينكلمان رائد هذه الحركة وداعية الكلاسيكية الجديدة فى دراساته العديدة فى تاريخ الفن. ولعله رأى فى أحياء مثال الجمال المطلق كما تصوره اليونان فى بساطته وسموه وعمقه أحياء روحياً للحضارة الأوروبية. يقول وينكلمان موضحاً فلسفة الإغريق فى الجمال:

"كما تظل أعماق البحر هادئة صافية ساكنة مهما تأرجح سطحه. كذلك يكون التعبير على وجه تماثيل الأغريق معبراً رغم الانفعال الصاخب عن نفس صافية هادئة" وقد صادفت دعوته هذه استجابة كبيرة فى أوساط الفن والفكر الأوروبي عامة والألماني خاصة.

وكان فن النحت أسرع الفنون استجابة لدعوة ونكلمان لسهولة تأثيره بفن النحت الإغريقى الذى أسفرت الاكتشافات الأثرية عن روائعه خاصة فى بومبي وهركولانيوم. ويكفى أن نذكر بهذا الصدد إسم أنطونيو كانوفا (١٧٥٧ - ١٨٢٢) فى طليعة من استجابوا لهذه الدعوة، تشهد بذلك روائعه فى النحت ومن أشهرها تمثال بولين بورجيزى أخت نابليون وتمثال كيوييد وبشيسة. كذلك نجد دافيد وانجر فى مجالى الرسم والتصوير يقتفیان أثر الاغريق والرومان وما كانوا ينشدون من تصورات المثل الأعلى للجمال - فقد رجع انجر لتصوير الإغريق على الأوانى فتميز فنه بسيادة الرسم على التلوين، أما تصوير دافيد فقد كان تطبيقاً لمبدأ ديدور فى أن يحث الفن الناس إلى الفضيلة وأن يكون دعوة إلى التعقل والعمل. ومن أشهر الأمثلة الموضحة لهذا المبدأ لوحته عن قسم "الأخوة هوراس". وهو نفس الموضوع الذى ألهم كورنى فى القرن السابع عشر لكتابه تراجيدية "هوراس".

أما فى الموسيقى فقد ظهر التأثير بالموضوعات الرومانية، فألف سبونتيني Spontini أوبرا "لافتال" La Vestal أودع موسيقاها كل عظمة الانتصارات الحربية لدى الرومان وكررت أكثر

من مائة مرة تمجيداً لنابليون. وبهذه المناسبة أيضاً كتب بيتهوفن سمفونيته البطولية Eroica التى أتم كتابتها عندما كان نابليون قد تحول إلى امبراطور فأهداها بيتهوفن لذكرى رجل عزيز. بل إن نابليون نفسه عندما تولى مقاليد الحكم فى فرنسا شارك الشعور العام السائد فى اقتفاء أثر القدماء خاصة يوليوس قيصر حين تدرج من قنصل جمهورى إلى امبراطور واتخذ من العصى الرومانية "Fasces" شعاراً لسلطانه وتوج رأسه بإكليل الغار الرومانى واستلهم الحضارة الايطالية كما كان يوليوس قيصر يستلهم حضارة اليونان فاستدعى نابليون مشاهير الفن الإيطالى أمثال كانوفا واسبونتينى وأعاد تأسيس كنيسة المادلين على غرار المعابد الرومانية وكلف معماريه ببناء قوس النصر فى قلب باريس محاكاة قوس نصر سبتيروس سفيروس فى قلب روما.

غير أن رؤية أخرى للحضارة اليونانية خالفت هذه الرؤية الكلاسيكية الجديدة وظهرت فى ذلك العصر على يد الشاعر الفيلسوف فردريك نيتشه وكان لأرائه فى الحضارة اليونانية وتأثره بها أكبر الأثر فى العصر الحاضر. ولم يكن غريباً أن يقتفى نيتشه أثر معاصريه فى استلهم الحضارة اليونانية ولكنه رأى فيها رأياً مخالفاً فكان أول من عارض تفسير عصر التنوير لهذه الحضارة حين أكد أول مرة ما أنطوت عليه من جوانب لا عقلانية ومن روح تفيض حماسة واندفاعاً وفى باكورة حياته الفلسفية كتب مؤلفه "نشأة التراجيديا" الذى كان له أثر خطير على الدراسات الكلاسيكية حتى اليوم.

ولقد بدأ نيتشه تكوينه العلمى بدراسة الفيلولوجيا والفلسفة اليونانية وألف رسالة عن ثيوجنيس. وبعد مؤلفه عن هوميروس من أهم المؤلفات التى أوضح فيها رأيه فى الفن والفلسفة. ولم يعجب نيتشه بهوميروس إذ عده مثلاً للروح الأبولونية كما عرفها فى كتابه نشأة التراجيديا، وكره سقراط ونزعتة العقلية وعده محطم الحضارة اليونانية فوصفه بأنه كبل الغرائز بقيود العقل وصد تيار الحياة^(١)، والحياة عند نيتشه هى إرادة قوة وهى دافع مستمر لتجديد، وفى فترة تفلسفه الأولى أعجب بالسابقين على سقراط وعد نفسه تابعاً لهيرقليطس وأبنا دوقليس وأخذ عنهما نظرية العود الأبدى وخلاصتها أن العالم لا بداية له ولا نهاية، وأن أحداثه تتكرر على شكل دورات لا نهائية أساسها وجود طاقة كونية محدودة غير أن تشكيلاتها غير محدودة.

وقد كان من أبرز المؤثرات على فلسفة نيتشه بالإضافة إلى الأثر اليونانى فلسفة الفيلسوف شوبنهاور وشخصية ريتشارد فاغنر - فأخذ عن شوبنهاور نظريته فى الإرادة الكلية وحددها بأنها إرادة القوة أما فاغنر فكان يمثل وجهة نظر التشاؤم الديونيسى التى سادت الفن اليونانى فى أوج

^(١) انظر النص (١) الملحق بهذا الفصل.

عصر التراجيديا ورأى نيتشه فى شخصه أملاً لنهضة فنية روحية تجدد للألمان أساطيرهم التراجيدية وتلهم بالروح الخلاقة كما كانت الروح اليونانية على عصر التراجيديين الإغريق. ولكن نيتشه لم يثبت على هذه الآراء التى تبناها فى باكورة حياته وما لبث أن انقلب عليها فى فترة متأخرة تبنى فيها فلسفة وضعية فأعاد النظر فيما سبق له قوله ووجه النقد لنفسه ولآرائه المبكرة.

وفى مؤلفه نشأة التراجيديا رأى نيتشه أن أصول الفن ومنابع الخلق الإنسانى إنما توجد فى المظهر المزدوج للطبيعة الإنسانية مظهرى الحلم Dream والأغنية Song، ونتيجة لذلك فقد أصبح الوجود عنده يفهم بالاستناد إلى المصطلح الجمالى الاستيقى — ولقد تأثر بهذه النظرية الجمالية إلى الوجود والطبيعة الإنسانية أتباع الفلسفة الوجودية المعاصرون الذين رأوا فى الفن طريقاً للكشف عن حقيقة الوجود والكائنات. فعرف مارتن هيدجر^(٢) العمل الفنى بأنه إنشاء وإحضار لجوانب الموجودات الخافية المستترة. كذلك وقف نيتشه على رأس التيار الوجودى الذى يصف حال الإنسان حين يجد نفسه وحيداً فى عالم لا غاية له ولا معنى وعليه أن يحدد لنفسه المعنى والقيم التى يستطيع بها أن يحدد وجوده ويوجه حريته — وظل نيتشه ينشد كما كان سابقه كيركجورد ينشد تلك الصفوة التى يمكنها أن تنظر إلى الوجود تلك النظرة الذاتية الخاصة، ورأى نتيجة لذلك أن الحقيقة لا يمكن فهمها خالصة من قبل سلبية وإنما أى أن الذات تضى على الحقيقة معنى مستمداً من رغباتها واتجاهاتها، ومن هنا فلقد مالت فلسفته إلى تأكيد الإرادة الإنسانية وإثبات الاختيار الإنسانى — ووجه نقده لنظرية القدماء فى الحقيقة الموضوعية الثابتة وعدها فكرة باطلة ذلك لأن الحقيقة إنما هى وجهة نظر زمانية معينة. واعتبر نيتشه أن الدوافع والرغبات الإنسانية ليست فى الواقع سوى مظاهر لإرادة كلية هى إرادة القوة تلك الإرادة التى يستطيع بها الإنسان إن يغير عالمه. وانتهى إلى القول بأن الفن والعلم والفلسفة ليست كلها إلا صوراً من الوهم يخلقه الإنسان لينظم بها عالمه. ومن أنواع التنظيم الوهمى الذى أنتجته عبقرية الإنسان فى الفن "التراجيديا" وهى كما فسرنا فى كتابه نشأة التراجيديا صورة من الفن ظهرت واندثرت فى العالم الأينى للأغريق. وقد تميزت التراجيديا اليونانية بالرؤية التى قدمتها لحقيقة الرعب فى الطبيعة والألم الناتج من تحدى الإنسان للطبيعة وأكبر تحدى للطبيعة هو محاولة السيطرة عليها بالمعرفة والحكمة.

ولكن كيف نشأت هذه الرؤية التراجيدية للعالم؟ إن الجواب على هذا السؤال إنما يوضحه نيتشه بما توصل إليه من اكتشاف عنصرين رئيسيين يسريان فى الفن والحضارة الإنسانية، وقد رمز لها الإغريق بأبوللون وديونيسوس. يقول^(٣):

^(٢) انظر مارتن هيدجر

Martin Heidegger. Holzwege.

انظر النص (١) الملحق بهذا الفصل.

^(٣) Nietzsche, La Naissance de la tragédie, trad. Geneviève Bianquis. Gallimard. 1949. P. 17.

"إننا نكون قد دفعنا بعلم الجمال - خطوات قدما إذا وعينا تماماً برؤية حدسية مباشرة لا بالتفكير العقلي أن تطور الفن إنما يرجع إلى ثنائية الأبولوجية والديونسية كما يرتبط التوالد بنائية الجنسين - وإنما تستمد هاتين اللفظتين من الإغريق الذين عبروا عن عقائدهم الجمالية بصور متميزة لألهتهم.

لن نرد الفنون كلها إلى مبدأ واحد تصدر عنه وإنما سوف نضع نصب أعيننا ذلكما المبدئين اللذين رمز لهما أبوللون وديونيسوس - وهما يمثلان عالمين من الفن مختلفين في جوهريهما المتعارضين، مبدأ التفرد والوضوح في الفن التشكيلي والمبدأ الموسيقى الذى لا يؤدي إلى بعث الظاهر وإنما يقدم صورة مباشرة للإرادة. إنه يقدم جوهر الوجود أو الشيء في ذاته في مقابل الظواهر كما يقول شوبنهاور".

كذلك أيضاً يصف العنصر الأبولوجي بأنه يتحقق في الخيال والحلم في حين يتحقق العنصر الديونيسى في السكر والعردة الوحشية وكلا الجانبين طبيعى في الإنسان، إلا أن الحضارات تختلف في تغليبها أحد الجانبين على الآخر - وقد استطاع شعراء أثينا في القرنين الخامس والرابع ق.م. أن يقدموا صورة فنية جمعت بين الحلم الأبولوجي والسكر الديونيسى وأمكن لجوقة الساتير أن تقدم لنا على خشبة المسرح اليونانى سلسلة من الصور الحاملة لآلام الإله ديونيسوس وبهذا أمكن لأول مرة حل الصراع بين المبدئين النقيضين المبدأ الفردانى الشكلى لحياة الحلم ومبدأ الاندماج الكلى للذات في حال السكر وذلك في فن التراجيديا الأتيكية.

أما عن الاحتفالات الديونيسية التى نشأت عنها التراجيديا فإنما كانت تعرض في المقام الأول آلام الإله وأصدق دليل على ذلك ما كان يردده الساتير سيلينوس رفيق ديونيسيو، حين ذكر أن الأفضل ألا يولد الإنسان، وإذا ولد فالأفضل أن يسرع إلى الموت - والألم التراجيدى هو ألم التحولات والتغير ومن خلال هذا الألم والطقوس التراجيدية يتصل الأفراد ببعضهم وفي هذه المشاركة تتولد النشوة ويتغلبون على الألم.

لكن المبدأ الديونيسى وما يؤكد من مضمون تراجيدى وتعبير عن الألم والنشوة لا يكفى وحده لنشأة التراجيديا إذ لابد من توفر مبدأ شكلى يفرض الوضوح والصور الجميلة وهذا المبدأ إنما يصدر عن العنصر الأبولوجي في الفن اليونانى وكان أبوللون هو إله الحلم والنبوة ورؤية المستقبل وهو أيضاً المبدأ الذى يفضى إلى المعرفة وإلى تحقيق التوازن والنسب وتحديد الفردية لذلك فقد عرف أبوللون بأنه إله الفنون البصرية، فجوهر التراجيديا هو إرادة لا محددة تكملها الصور المحددة لها أى أن الدراما التراجيدية هي خلاصة اتحاد الإرادة الديونيسية بالصور الأبولوجية.

وفى حين يتجسد المبدأ الديونيسى فى الكورس Chorus أو الجوقة الذى يندمج فى النشوة عن طريق الغناء والرقص والموسيقى فيعرض الألم والتحولات والصيرورة المستمرة فإن مبدأ التأمل الهادئ يتجسد فى الصورة الثابتة المستمدة من الروح الأبولونية التى أدواتها اللغة وحوار الشخصيات.

وبناء على هذا التفسير للتراجيديا كان كتاب الدراما الاغريق مثل اسخيلوس وصوفوكليس واعين تماماً بجوهر التراجيديا وكانت لديهم مع ذلك القدرة على تجاوز الانغمار والوقوف عند حد التأمل والنظر وخلق الروائع الفنية يقول:

"إن أبطال صوفوكليس ذوى الأقنعة الأبولونية إنما هم النتائج الطبيعى لنظرة عميقة استوعبت عنف الطبيعة وكأنها نقاط مضيق رسمت لتشفى عينا أصيبت من قسوة الظلام الدامس، وعلى هذا النحو فقط يمكننا أن نكون فكرة عن الصفاء Serenity الإغريقى، على الرغم من أننا نجد هذا الصفاء كثيراً ما يساء تفسيره فى هذه الأيام"⁽⁴⁾.

ولا ريب أن مبدأ التوازن والجمال فى العمل الفنى لم يرجعه نيتشه إلى حال سباتية بقدر ما يرجع إلى حال حركية إذ شأنه شأن السائر على الجبل يعكس توتراً مستمراً للقوى المتعارضة. والابداع الفنى إنما بدوره تعبير عن الصراع والمنافسة وثمره الانفعال الجياش لذلك يذهب نيتشه إلى القول بأن الإثارة Frenzy هى الدافع وراء الفن كما هى الدافع وراء الابداع والخلق والتغيير، بها نفرض إرادتنا على موجودات العالم وبها نغير هذه الموجودات وبهذا التغيير نرى أنفسنا ونعرفها. وبعد توفر شرطى الانفعال والاثارة يأتى الانجاز فى العمل الفنى. والانجاز يفترض التنظيم والتوجيه والسيطرة على الانفعال، ذلك لأن العمل العشوائى يتحول مع الانسان إلى فعل موجه يسيطر عليه الانسان. والانسان قادر على السيطرة على نفسه. ومن هنا يرى نيتشه أن أعظم عمل فنى يستطيع الانسان إبداعه إنما هو نفسه، أى أن يكون ذاته وقد اختار نيتشه جوته نموذجاً ومثالاً لهذا النوع من الابداع، ووصفه بأنه أصدق مثال للإنسان الأعلى لأن أبداع ما خلقه جوته من أعمال فنية إنما هو جوته نفسه⁽⁵⁾.

⁽⁴⁾ Nietzsche, The Genealogy of Morals. Thransl. By Golifing, PP. 178-179.

⁽⁵⁾ Niezsche: Beyond God and Evil. Transl. Cowan P. 3-6.

ويرى نيتشه أن الأوبرا المعاصرة له إنما هي الفن البديل للدراما التراجيدية القديمة، فقد كانت هذه الدراما جماع عدد كبير من الفنون تكاملت كلها لتنتج في النهاية هذا الفن الذي شاركت فيه العمارة والنحت والتصوير والغناء والرقص والموسيقى الآلية. وأدخل "أسخيلوس" لأول مرة الملابس الفضفاضة draperie بعد أن كانت الملابس وحشية بربرية.

ولم تكن التراجيديا القديمة تعتمد في تأثيرها الجماهيري على الكلمة ولا على الحدث أو الحوار وإنما كانت تعتمد أساساً على الموسيقى، وما ذهب إليه أرسطو من تغليب أهمية الحدث أو العقدة على سائر العناصر الموسيقية الأخرى إنما كان رأياً محدوداً بما شاهده أرسطو في عصره .. والحقيقة أن لب التراجيديا القديمة وجوهرها إنما كان العذاب Pathos والآلام التي يعانيها البطل. وكان التعبير المباشر عن هذا العذاب بالموسيقى والرقص وهنا يتضح خطأ من يتصورون أن لب التراجيديا هو الحدث action.

ولقد أخطأ فاجنر نفسه هذا الموضوع كما أخطأه كثير من علماء الفيلولوجيا الذين تناولوا بالتفسير كلمة "دراما" فلم ينتبهوا لأصلها الطقسي أو الديني.

ونتيجة لهذا الفهم الخاطئ انصرف فاجنر عن تراث الموسيقى ولم يعد ينتمي لتاريخها بقدر ما أصبح يعبر عن الجانب التمثيلي.

وإذا كان نيتشه قد توسم في فاجنر القدر على بعث روح الموسيقى في مؤلفاته الموسيقية والأوبرالية إلا أنه ما لبث أن انقلب عليه وقاطعه وأصبح الانقلاب موضوعاً جديراً بالدراسة والتفسير.

يقول نيتشه إن الذي أثاره ولم يعد يحتمله عند فاجنر هو ميوله الاستعراضية ووضعه القيم الموسيقية موضعاً ثانوياً بالنسبة للأفكار العقلية. ومن هنا فقد بدت موسيقى فاجنر لنيته في نهاية الأمر وحشية مصطنعة حتى سماها "بالسيروكو" واتهم فاجنر بأنه ليس موسيقياً بالأصالة وإنما هو بالإصالة خطيب وممثل. ولعل مرض نيتشه واعتلال صحته النفسية قد جعله في النهاية لا يحتمل من الموسيقى إلا ما كان منها رقيقاً أو ذا لحن^(٦). يقول إن موسيقى بيزيه Bizet هي الوحيدة التي أصبح يحتملها. على أي الحالات فقد احتلت الموسيقى عنده مكانة خاصة إذ عدها الفن المعبر عن روح الشعب وإن كانت أبطاً الفنون تطوراً ذلك لأنها لا تكتمل إلا بعد نضج الحضارة. فموسيقى هندل مثلاً هي التي عبرت عن روح العصور الوسطى المسيحية. ولكن لم يحدث هذا إلا بعد أن كان التصوير الهولندي قد اكتمل ولذلك فقد شبهها بأغنية البجعة، إنها أجمل إبداع تقدمه الحضارة بعد اكتمالها.

^(٦) انظر د. فؤاد زكريا، نيتشه - نوابع الفكر الغربي دار المعارف ١٩٥٦ ص ٢٢ إلى ص ٣٥.

ولقد صدق شوبنهاور حين رأى فى الموسيقى فنا يرقى إلى قمة الفنون كلها لأنها صورة للإرادة^(٧) وهى بالتالى تعبير عن جوهر الوجود أو عن الشئ فى ذاته فى مقابل الظواهر. وعلى هذا الأساس رأى نيتشه أنه لايجوز الحكم على الموسيقى بمقاييس الفنون التشكيلية التى تنشئ الجمال الشكلى أو الصور الجميلة لأن النشوة المستمدة من روح الموسيقى إنما هى نشوة خاصة مصدرها الخلاص من الفردية والشعور بأبدية الحياة وراء الظواهر المتفرقة.

وقد أرجع نيتشه ذبول الحضارة اليونانية إلى تحلل روح الموسيقى، هذا التحلل الذى أعقبه التصلب "الدورى" للفنون التشكيلية. ومن هنا فقد فقدت التراجيديات اليونانية جوهرها عندما غلب عليها الحوار والجدل. ورمز نيتشه بسقراط لظاهرة هذا التحلل الفنى، ذلك لتحديه روح الموسيقى ومعارضة النظرة التثاؤمية الديونيسية. ومن هنا فقد سماه بالرحل النظرى وممثل الأخلاق الذى يرى الطبيعة معقولة لأقصى حد، وهو الذى يستبدل بالفن العلم والبحث النظرى. ومع غلبة الروح السقراطية بدأت التراجيديات الاغريقية دور الاحتضار وقد مثل يوريبىدس لحظات احتضارها لتأثره بجدل سقراط.

ونشأت عن التراجيديات الكوميديا الجديدة الأتيكية ولعل أوضح مثال على ذلك هو تعلق شعراء الكوميديا يوريبىدس وعلى رأسهم مينندر وميليمون الذى ود لو شفق نفسه ليلحق يوريبىدس فى العالم الآخر، ولقد مهد يوريبىدس لشعراء الكوميديا حين أظهر على خشبة المسرح حياة البشر العاديين.

يقول نيتشه فى النهاية "لننظر إلى الظواهر المشابهة فى عصرنا الحاضر الذى يفصح عن تعطش رهيب للعلم والمعرفة وكلاهما عدو لدود للرؤية التراجيدية". وبهذه النتيجة يعود نيتشه إلى نقطة البدء من بحثه ليؤكد مرة أخرى افتقار الحضارة الأوروبية المعاصرة له إلى الروح الموسيقية أو الاحساس الباطنى أو القوى الارادية التى عدها المصدر الأول للابداع والخلق الفنى. وبذلك أعلن فى نهاية القرن التاسع عشر ذلك الاحتجاج الصارخ على المعرفة العقلية وعلى التصورات العلمية وليضع فى فلسفته الجمالية بذور هذه الاتجاهات المعاصرة للوجوديين والسورياليين والتعبيريين الذين عادوا إلى أغوار الباطن يستمدوا منه رؤى جديدة لفنونهم واكتشافات حطمت القواعد والقوانين العقلية وأساليب المعرفة المنطقية المتوارثة عن الفلسفة التقليدية وكانت نقطة بدء لتلك الاتجاهات المعروفة اليوم باسم اللامعقول فى الأدب والفن.

^(٧) انظر النص (٢) الملحق بهذا الفصل.

نصوص مختارة من كتاب نشأة التراجيديات عند اليونان

(١)

إن الإلهين راعيا للفنون أبوللون وديونيسوس يوحيان إلينا بتناقض كبير فى أصول وغايات عالم اليونان: تناقض بين فن النحت أو الفن الأبوللوني والفن اللاتشيكلى فن الموسيقى أو فن ديونيسوس - وقد سار هذان الدافعان المتعارضان جنباً إلى جنب، وغالباً ما اشتبكاً فى صراع صافر فأبدعا إبداعاً متجدداً قوياً. ذلك الإبداع هو الفن. وبازدياد حدة هذا الصراع المستعر انتهى الأمر بمعجزة ميتافيزيقية للإرادة الهلينية حين اتحدا ببعضهما فأنمرا ذلك الأثر الفنى الديونيسى الأبوللوني على السواء أى التراجيديات الأتيكية.

ولكى نتمثل هذين الدافعين تماماً لتصور مجالين مختلفين: مجال الحلم rêve ومجال السكر ivresse إن هذه الظواهر الفيزيولوجية تعكس نفس التناقض الموجود بين العنصر الأبوللوني والعنصر الديونيسى، ففى الحلم كما يقول كريستوس تمثلت الصورة الرائعة الإلهية للنفس الإنسانية وفيه أيضاً أدرك النحات تكوينها البهى الفائق على الإنسانى.

ولو سئل شاعر اغريقى عن أسرار الخلق الشعرى لذكر أنه الحلم وأجاب بإجابة مماثلة لهانس ساكس فى Meistersinger.

هاك يا صديقى ما يفعله الشاعر

إنه يفسر ويدون أحلامه

فاصدقنى القول بأن أصدق ما يعتقده الإنسان

يتراءى له فى الحلم

وكل الشعر ليس إلا

تفسيراً لأحلام حقيقية

فمظهر الجمال الذى يتوج عالم الأحلام الذى يخلقه الفنان الأصل هو شرط الفن التشكيلي ونجده أيضاً بالنسبة لفن الشعر. إننا ننتهج عندما نتأمل الأشكال فى أحلامنا، ليس فيها أبداً ما هو تافه أو زائد عن الحاجة.

وعلى الرغم من حيوية الحقيقة التى نراها فى الحلم فإنه يداخلنا شعور غامض بإنها ليست سوى مظهر.

تلك هى على الأقل خبرتى وهى خبرة جارية عادية يمكننى إثباتها بشواهد عديدة من الشعراء .. وإن كل من له اتجاه فلسفى يشعر بأن وراء هذه الحقيقة التى نعيشها توجد حقيقة أخرى مخالفة، وقد رأى شوبنهاور فى هذا الإدراك الذى يتناول الناس والأشياء بوصفها اشباحاً وأحلاماً قدرة فلسفية فى الانسان. كذلك كل من له شعور فنى ينظر إلى الحلم نظرة الفيلسوف للوجود، إنه يميل لملاحظتها عن قرب ويستمد منها تفسيراً للحياة ويتعامل بها ليتدرب على الحياة، وهو لا يتأثر بالصور الحسية المرححة فحسب بل يشاهد أيضاً الصور القاسية الحزينة القائمة لا بوصفها مجرد لعب بالظلال بل بوصفها مظهرًا، وفى غمرة الحلم المرعب يقنع الانسان نفسه بالاستمرار فى الحلم قائلاً لنفسه إنه ليس إلا مجرد حلم مما يثبت أننا فى أغوارنا نشترك فى تلوق لذة الأحلام.

ولقد جسد الاغريق هذه السعادة بالحلم من أبوللون. وأبو للون هو إله القوى التشكيلية وهو أيضاً إله النبوءات وهو الذى بحكم اسمه المضى إله النور يتوج على عالم الخيال.

وإن اكتمال هذه الحالات اللاشعورية فى مقابل الحياة اليومية العقلية ترمز لقدرة التنبؤ بل إن كل الفنون على العموم تيسر الحياة وتقنعنا بأنها تستحق أن نعيشها. لكن لا بد أن نتذكر دائماً التحفظ والاتزان والحرية من الانفعالات الوحشية والهدوء الفلسفى لإله النحت.

لا بد أن يكون بعينه ذلك البريق المثلل بضوء الشمس حتى لو كان غاضبا ويظل له جمال المظهر لينطبق على أبوللون وصف شوبنهاور عندما يتحدث الانسان الذى تغلفه حجاب المايا^(٨).

"كما يثبت البحار فى زورقه الصغير وسط مياه البحر اللامحدود من كل الجهات المتلاطم الأمواج، كذلك يثبت الفرد هادئاً فى خضم عالم من الأحزان ناثياً — متيقنا من مبدأ فرديته Pinciupium individualionis.

(٨) انظر العالم كإرادة وتصور، ص ٤١٦.

كذلك يمكننا أن نصف أبوللون بأنه ينطوى على الإيمان بهذا المبدأ وهدوء الإنسان المتمسك به ونعد أسمى تعبير عن مبدأ الفردية الذى يكشف لنا عن حكمة المظهر وبهجته وجماله. ولقد وصف شوبنهاور فى نفس مؤلفه الرهبة التى تغمر الانسان عندما لا يقوى على تفسير الصور المعرفية للظواهر عندما نجد مثلاً استثنائياً لا يفسره مبدأ العقل.

وإذا أضفنا لهذه الرهبة النشوة النابعة من أعماق الانسان أو الطبيعة فى لحظة انحسار مبدأ الفردية فإننا ندرك طبيعة الديونيسية التى سوف نتعرف عليها تماماً بتشبيهاها بالسكر.

فتحت تأثير المخدرات التى يذكرها البدائيون فى غنائهم أو عند مقدم الربيع حين يتخلل الطبيعة ويعم الفرح تصحو هذه الانفعالات الديونيسية، ومن غمرتها تنسى الذات نفسها.

كذلك حدث فى العصور الوسطى فى ألمانيا حين تزايد عدد الجماهير الشاذية الراقصة بدافع هذا العنصر الديونيسى.

إننا نكتشف فى رقصات القديس جون والقديس فيتوس St. Vitus الحركات الباخية للإغريق فى تاريخها القديم فى آسيا الصغرى وفى "سكاى" Sacaea.

وقد يقلل البعض من شأن هذه الظواهر إذ يعدها أمراضاً شعبية وذلك بدافع الاحتقار أو الرأفة الصادرة عن "صحتهم النفسية" غير أن هؤلاء البائسين لا يمكنهم أن يتصوروا هزال صحتهم العقلية إن قورنت بالحيوية الدافقة للمنشدين الديونيسيين. وبفضل السحر الديونيسى لا يلتحم بالإنسان بل تحتفل الطبيعة نفسها بعودة ابنها الشارد بعد طول غناء وقسوة.

وتكشف الأرض عن خيراتها وتدنو وحوش الجبال والصحارى بسلام من عربة ديونيسوس المزادنة بالورد والرياحين.

لقد تحطمت السدود بين الانسان والانسان وتحت سفر الانسجام الكلى لا يحس كل واحد بأنه قد اتحد باخيه فحسب بل كأن حجاب المايا قد تقطع وتناثر أمام الوحدة الأولية. فبالانشاد والرقص يعبر الانسان عن عضويته فى المجتمع الأسمى إذ قد نسى الكلام والمشى وانطلق راكضاً فى الفضاء فيصدر عنه أصوات تفوق الطبيعة على نحو ما تحدثت الوحوش ... إنه يحس بنفسه إلها ويمضى مسحوراً بنشوته مثل الآلهة التى شاهدها تسير فى أحلامه — لم يعد فنانا بل تحول هو نفسه إلى عمل فنى.

(٢)

لقد حاولنا أن نوضح أن التراجيديا قد انتهت عندما فقدت روح الموسيقى وهى التى لم تنشأ إلا فى حضن هذه الروح ... ولكى نتبين مصدر اقتناعنا سوف نتناول بعض الظواهر المماثلة فى الساعة الراهنة ولا بد أن نواجه الصراع الدائر فى عالمنا الحاضر بين تعطش دائم متفائل للمعرفة من جهة وحاجة تراجيدية للفن من جهة أخرى.

وسوف استبعد باقى الغرائز المعارضة للفن وخاصة للتراجيديا والتى تؤكد نفسها اليوم ومنها الفارس والباليه. ولن اتناول إلا العدو الأشهر للنظرة التراجيدية للعالم ألا وهو العلم وجوهره تفاعل وسلفه الأول هو سقراط.

وسوف أشير إلى القوى التى يمكن أن تحقق آمال سعيدة للشعب الألماني ونهضة جديدة للتراجيديا.

وقبل أن ندخل فى هذا الصراع لتسلح بالحقائق التى توصلنا إليها، سوف نركز بصرنا على القوانين الإلهيتين (الاستطقيتين) للفن عند الاغريق أبوللون وديونيسوس وتبين فيهما ممثليين لعالمين من الفن مختلفين فى طبيعتهما وأهدافها. ويظهر لى أبوللون على أنه تجسيد لمبدأ الفردانية فى حين تنقطع رابطة التفرد فى المبدأ الصوفى الديونيسى الذى يصلنا بلب الأشياء.

وهذا التناقض الذى يفصل بين الفن التشكيلى الأبوللوني والفن الموسيقى الديونيسى قد كان أوضح ما يكون فى ذهن مفكر من أعظم المفكرين أمكنه بغير أن يرجع إلى رموز الديانة اليونانية أن يتبين ما فى الموسيقى من خاصة متميزة كل التمييز عن سائر الفنون الأخرى، إنها صورة مباشرة للارادة وهى تمثل بالتالى الوجود الميتافيزيقى لكل العالم الفيزيقى — أى الشئ فى ذاته مقابل الظواهر^(٩).

وقد أيد ريتشارد فاغنر هذه الحقيقة الجمالية الأساسية — التى تعد أساساً لكل استطيقا — عندما أكد فى مؤلفه "بيتهوفن" أنه لكى نحكم على الموسيقى ينبغى لنا أن نلجأ إلى مبادئ استطيقية مخالفة كل الاختلاف لكل ما نعتمد عليه فى الحكم على الفنون التشكيلية الأخرى. وأكد على أن هذه المبادئ لا تستمد من مقولة الجميل — لقد تورطت الاستطيقا فى خطأ حين اعتمدت على فكرة الجمال السائدة فى مجال الفنون التشكيلية وطالبت الموسيقى بأثر مشابه لآثار الفنون التشكيلية أى طالبتها بإنتاج اللذة المستمدة من الأشكال الجميلة.

^(٩) انظر شوبهور، العالم كإرادة وتمثل. ح ١ ص ٣١٠

Wold as Will and Idea, ٤. p. 833, 6 th ed. in trans. by Haldane & Kemp.

لقد تبينت هذا التناقض وأحسست بجوهر التراجيديا اليونانية التي تكشف عن العبقريّة اليونانية. ويمكننا أن نتناول المشكلة الأساسية عندما نضع هذا السؤال .. ما هو الأثر الاستطقي لهذه القوى الأبوللونية والديونيسية حين تتدخل في التراجيديا؟ أو ما هي علاقة الموسيقى بالصورة الخيالية image وبالتصور concept؟

لقد أشاد ريتشارد فاجنر برأى شوبنهور الثاقب في هذا الموضوع الذي سنورده بالنص من كتابه العالم كإرادة وتمثل^(١٠).

"لكل هذه الأسباب يمكننا أن ننظر إلى عالم الظواهر من جهة والموسيقى من جهة أخرى على أنهما تعبيران مختلفان عن نفس الحقيقة^(١١)."

فالموسيقى بوصفها تعبيراً عن الكون هي نفسها لغة عامة لأقصى درجة وعلاقتها بالتصورات كعلاقة التصورات العامة بالأشياء الجزئية، غير أن عموميتها universality ليست على الإطلاق عمومية فارغة مستمدة من التجريد، إنها تشبه الأشكال الهندسية والأعداد التي هي على الرغم من أنها صورة عامة لكل الأشياء الممكنة في الخبرة وتنطبق على كل شيء بطريقة أولية إلا أنها ليست مجردة بل محسوسة عينية ومحددة تماماً – وعلى ذلك فإن كل الدوافع والانفعالات وكل مظاهر الإرادة وكل الظواهر الباطنة في الإنسان التي يضعها العقل تحت مجال الشعور يمكن التعبير عنها بعدد لا نهائي من الألحان الممكنة، ولكن بطريقة عامة بالشكل لا بالمادة وبحسب الشيء في ذاته لا الظواهر، كما لو كانت بالروح لا بالجسد.

وهذه العلاقة العميقة بين الموسيقى وحقيقة وجود الأشياء تفسر لنا كيف أن الموسيقى حين تصاحب نظراً أو فعلاً أو حدثاً يبدو لنا أنها تكشف عن معناه في أغوار أسرارته فتكون له بمثابة أدق شرح وأوجز تفسير.

وهذه العلاقة تفسر لنا أيضاً أنه عندما نستغرق في سماع سيمفونية مثلاً فترأى لنا أحداث الحياة والعالم – ولا يقدم لنا التفكير العقلي أي تماثل بين هذه الموسيقى والأشياء التي نظن أن رأيناها، ذلك لأن الموسيقى تختلف عن كل الفنون الأخرى في هذه النقطة وهي أنها لا تقدم صورة الظواهر أو الموضوعية الكاملة للإرادة بل تقدم الصورة المباشرة للإرادة وهي تقدم الوجود الميتافيزيقي لكل الأشياء الفيزيكية أي الوجود في ذاته لكل الظواهر.

^(١٠) جزء ١ ص ٣٠٩.

^(١١) يقصد شوبنهور بالحقيقة الإرادة.

ويمكن بالتالى أن نقول عن العالم إنه موسيقى متجسدة كما أنه أيضاً الإرادة متجسدة.

وفى هذا نجد تفسيراً لما تقدمه الموسيقى من لوحات ومناظر الحياة الواقعية والعالم وتؤكد معناه فى حدود أن لحنها مماثل لجوهر الظواهر، ويترتب على ذلك أنه يمكن أن ترافق الموسيقى الشعر والغناء والتمثيل أو كلها فى الأوبرا.

ذلك لأن الألحان تشبه الأفكار الكلية – إنها تقديم تجردى للواقع – فالواقع أو عالم الأشياء الجزئية يقدم العنى الجزئى الفردى أو الحالة الفردية المحسوسة للتصورات الكلية.

ولكن هناك فرق بين عمومية التصورات وعمومية الألحان، فالتصورات لا تحتوى إلا على الأشكال التى جردناها من الحقائق العينية أو القشرة الخارجية المنزوعة عن الأشياء – أما الموسيقى فهى على العكس من ذلك تحتوى على الماهية الجوانية الباطنية السابقة على كل الصور أو على نواة الأشياء.

ويمكن التعبير عن هذه العلاقة بلغة اسكولائية فنقول إن التصورات هى كليات تالية على الأشياء *universalia post rem* فى حين تعبر الموسيقى عن الكليات السابقة على الأشياء *universalia ante rem* أما الحقيقة فهى الكليات فى الأشياء *universalia in rem* أما إن أمكن وجود علاقة بين مؤلف موسيقى وتمثيل شئ عنى فمرجع هذا أن كليهما تعبير عن حقيقة أو عن ماهية باطنية للعالم.

وعندما يتوفر تحقق هذه العلاقة أى عندما ينجح المؤلف فى التعبير بلغة الموسيقى العالمية عن حركات الإرادة التى هى جوهر الحوادث يصبح اللحن الغنائى أو الموسيقى الأوبرالية معبرة ولكن يشترط أن يتم اكتشاف هذا التشابه بين هاتين الحقيقتين بغير تدخل العقل الواعى وباتصال مباشر بجوهر العالم.

ولا ينبغى أن تكون محاكاة واعية إرادية وتحقق بواسطة الأفكار وإلا فسوف تقصر الموسيقى عن التعبير عن الجوهر الباطنى أو الإرادة ذاتها إنها ستكتفى بمحاكاة مظهر الإرادة بطريقة غير كاملة وهذا هو ما نراه فى كل موسيقى محاكية".

ويذهب شوبنهاور إلى القول بأننا نفهم لغة الموسيقى التى هى لغة الإرادة بطريقة مباشرة وبتار خيالنا إلى خلج الصور على هذا العالم الروحانى الذى يخاطبنا، هذا العالم الخفى الجياش بالمشاعر ونحن نميل إلى أن نتمثله فى الواقع العينى بأمثلة مشتبهة له.

ومن جهة أخرى فإن الموسيقى المطابقة له ترتفع بمعنى الصورة الخيالية والفكرة المتصورة. والفن الديونيسي يؤثر على الملكة الاستيقية الأبولونية تأثيراً مزدوجاً، فالموسيقى توحى برؤية رمزية للحقيقة الديونيسية كما أنها تضيء على الصور الخيالية الرمزية أسمى معانيها.

ومن هذه الظواهر المعقولة القابلة للدراسة انتهى إلى القول بأن الموسيقى قادرة على توليد الأسطورة وخاصة الأسطورة التراجيدية أى التي تعبر بالرموز عن الحقائق الديونيسية.

أما عن الشاعر الغنائي^(١٢) فقد ذكرت كيف تحاول الموسيقى أن تعبر عن طبيعته بصور أبولونية.

وإذا تصورنا أن الموسيقى فى أعلى صورها تسعى إلى أعلى أشكال الرمزية فينبغى لنا أن نسلم بأنها تجد التعبير الرمزي مناسباً لحكمتها الديونيسية. ولن نجد هذا التعبير إلا فى التراجيديا.

إن الجانب التراجيدى لا يمكن أن يستمد من طبيعة الفن الذى نتصوره بحسب مقولة المظهر والجمال فحسب، وإنما يمكننا أن نفهم حقيقة الفرح المستمد من فناء الفردية من روح الموسيقى وحدها.

ذلك لأن الأمثلة المتعلقة بهذا الفناء إنما تكشف لنا عن ظاهرة الفن الديونيسى الذى يعبر عن الإرادة التى تتجاوز مبدأ الفردية، ذلك لأن الحياة تستمر برغم كل أنواع الدمار.

إن الفرح الميتافيزيقى الصادر عن الفن التراجيدى إنما يترجم الحكمة الديونيسية الغريزية اللاشعورية إلى لغة من الصور الخيالية، والبطل الذى هو أعلى مظاهر الإرادة ينتفى وجوده لأنه ليس إلا ظاهرة، أما الحياة الخالدة للإرادة فلا تتأثر بإلغائه.

إن الذى تعلنه التراجيديا هو "أننا نؤمن بالحياة الخالدة، وتقدم لنا الموسيقى الفكرة المباشرة عن هذه الحياة".

أما الفن التشكيلي فإنما يستهدف غاية أخرى مخالفة كل الاختلاف: إذ ينتصر هنا أبولون على عذاب الفردية ويحقق مجدداً باهراً لخلود الظاهرة — وهنا ينتصر الجمال على الألم المباطن للحياة وينتفى الألم من قسمات الطبيعة.

(12) The lyrist.

أما فى الفن الديونيسى وفى رمزية التراجيدية فتخاطبنا الطبيعة نفسها بلغة واضحة صريحة
لتقول لنا :

"كونوا مثلى! إننى الأم الأولية الخالقة إلى الأبد، وراء السيلان المستمر للظواهر، أفرض
الوجود، وأكتفى بذاتى دائماً وسط الظواهر" ^(١٣).

(١٣) F. Nietzsche, "la Naissance de la tragedie." trad, Par Geneviève Bainquis,
Gallimard, Clifton, Clifton, 1959, pp. 17-21.
F. Nietzsche, "The birth of Tragedy from the Spirit of Music, trans. by Fadino.

الفصل الخامس

ليون تولستوى

والثورة الاشتراكية

١٨٢٨ - ١٩١٠

عندما كتب ليون تولستوى مؤلفه ما هو الفن^(١) عام ١٨٩٦ كان القرن التاسع عشر أوشك على الغروب وكانت مذاهب النقد الفنى والأدبى قد خلقت معارك عنيفة وأثمرت شعارات متعددة خاصة لدى رواد الواقعية والطبيعية فى الفن والأدب، وأتفق معهم المفكرون الاشتراكيون على ضرورة إرباط الأدب والفن بتصوير الواقع الاجتماعى خاصة بعد أن تفاقمت مشكلات المجتمع الصناعى فى أوروبا وفى فرنسا بالذات، ودعا المفكرون والنقاد أن يصور الفن هذه المشكلات وكان لهذه الدعوة من الاقناع والأصالة مما أدى ببعض الشعراء الرومانتيكيين إلى الاستجابة لهذه الدعوة فكتب فكتور هوجو قصة البؤساء استجابة لهذه الدعوة، غير أن جماعة من الأدباء والفنانين رأت أن تخرج الفن والأدب عن أى موضوعات معينة وانتهت إلى انفصال الفن عن مجال الأخلاق ورفعت شعار الفن للفن، ثم إلى اتجاه هروب من الواقع وألوان من الترف والبحث عن عالم مثالى والتغنى بالجمال الأفلاطونى. وكانت هذه الدعوة تتمشى وحياة الترف للبرجوازية المترفة فى ظل الامبراطورية الثانية فى فرنسا. وكانت هذه النظريات بالذات هى التى شاعت خاصة فى فرنسا وانجلترا وهى التى أثارت عند المفكرين الاشتراكيين والديمقراطيين فى روسيا القيصرية رد فعل تبلور خاصة فى ثورة ليون تولستوى على الفن المنحدر لدى الطبقة الرأسمالية المترفة التى اتخذت من الفن وسيلة لملء فراغها والقضاء على مللها وسأمها بأنواع شتى من التسلية التى لا تليق بالفن الجاد.

وأكد تولستوى ما للفن من تأثير على الحياة يجعله غير مستقل عن مجال الدين والأخلاق، إنه قوة فعالة يمكن أن ترفع الإنسان إلى أعلى الآفاق وتنحط به إلى أحط المستويات. وكان تولستوى فى سن الثانية والستين حين نشر كتابه هذا عن الفن أى بعد ثلاثين عاماً من نشر كتابه

^(١) Tolstoy : What is Art, Trans. Aylmer Maude. 1905.

الحرب والسلام وبعد تسعة عشر عاما من نشر روايته "أنا كرينا". وعلى الرغم من أنه كتاب دار معظمه حول تعريف الفن وقضاياها المختلفة ولم ترد فيه كلمة الثورة إلا أنه يعد مع ذلك سجلاً تاريخياً حمل بذور ذلك الصراع العنيف الذى تبلور فى نهاية القرن التاسع عشر بين الطبقة العاملة والطبقة الارستقراطية فى روسيا القيصرية. وهو يعد من أهم المحاولات التى شاهدها علم الجمال الاجتماعى فى تأميم الثقافة، ومؤشراً لما حدث بعد ذلك من ثورات اندلعت على أرض بلاده وتحققت بفضلها الاشتراكية الماركسية فى ثورتى ١٩٠٥، ١٩١٧ ومن أجل الذين قاموا بهذه الثورات كتب تولستوى كتابه ما هو الفن. وقد راع تولستوى تلك الهوة العميقة التى تفصل بين الفن الأوروبي فن الطبقة المترفة فى روسيا وبين ذوق الجماهير الشعبية التى لا تفهمه ولا تستوعبه ورأى أن الفن الأوروبي قد وصل إلى نقطة خرج فيها عن أداء مهمته الأصلية فى المجتمع مهمة نشر القيم الإنسانية والارتقاء بالحياة الاجتماعية للشعوب. وكان لهذا الجانب النقدى من فلسفة الفن عند تولستوى أثره الكبير خاصة عند رواد الواقعية الاشتراكية فيما بعد.

أما عن تعريفه للفن فهو تعريف ينأى عن الأخذ بالتصورات التى تدور حول فكرة الجمال الغامضة أو التعريفات اللاذية التى تعرف الفن بأنه ما يشبع فى الإنسان لذات معينة، وإنما يعرف تولستوى الفن بأنه نشاط إنفعالى أو هو بمعنى أدق لغة وتوصيل للانفعالات، وقد سبقه فى هذا التفسير للفن المفكر الفرنسى أوجين فيرون Veron الذى ذهب فى كتابه الاستطيقا^(٢) L'Esthetiaue إلى القول بأن بعض الفنون لا يمكن تعريفها بأنها تعبير عن الانفعالات لأنها فنون زخرفية decoratives غايتها فى المقام الأول خلق الجمال وهى الفنون التشكيلية على العموم، غير أن هناك قسم آخر من الفنون هى الفنون التعبيرية expressives وتلك غايتها التعبير عن الانفعالات وعليها عندما نقيم الفن التعبيرية ألا نقيمه بمعايير الجمال واللذة بل بمعايير التعبير والمعنى إذ تغلب على هذه الفنون الذاتية لا الموضوعية وفى حين سادت الفنون الزخرفية العالم القديم صارت لهذه الفنون التعبيرية السيادة فى العصر الحديث.

وقد عادت هذه النظرية للظهور مع بعض الاختلاف عام ١٨٩٦ عند ليون تولستوى فى كتابه ما هو الفن، ففى حين أكد فيرون ان الفن تعبير عن الانفعالات أضاف تولستوى، أن الفن ليس مجرد تعبير، وإنما هو توصيل للانفعالات، أو هو بمعنى آخر لغة من الانفعالات، وتعريف تولستوى

⁽²⁾ Eugène Vêron: L'Esthétique. 1878.

للفن بأنه نوع من اللغة هو تعريف أخذ به أكثر مذاهب علم الجمال الحديث، فهذا هو سوزان لانجر في العصر الحاضر تعرف الفن بأنه لغة الشعور السابقة في الإنسان على لغة المنطق، ومنذ تقدم البحث في الرموز ودلالاتها فيما يعرف باسم السماتيك تؤكد ووضح تعريف الفن بأنه نوع من اللغة الرمزية.

فإذا حاولنا البحث فيما قدمه تولستوى من إجابة على السؤال ما هو الفن؟ فإننا نجدها باختصار في قوله إن الفن هو توصيل للانفعالات ووظيفته بالتالي تشبه وظيفة اللغة، ولكن في حين تقدم اللغة الأفكار يقدم الفن الانفعالات والعواطف بين أفراد المجتمع بواسطة الكلمات أو الألوان، ولا يقتصر الاتصال الذي يقوم به الفن بين أفراد المجتمع بعضهم وبعض، بل يقوم بمهمة التواصل بين الأجيال المختلفة بل تتصل الحضارات ماضيها بحاضرها وحاضرها بمستقبلها يقول:

"إن الناس سوف تفهم معنى الفن إذا كفوا عن تصور أن غاية هذا النشاط هو الجمال أو اللذة، ففي مظهره الذاتي يكون الجمال هو في الشعور بلذة معينة، وفي مظهره الموضوعي هو الكمال الذي نحصل عند إدراكه بلذة معينة فتعريفات الفن التي تستند على فكرة الجمال تنتهي إلى أنه أنواع من اللذة، إن وظيفة الفن هي أن تبعث في الغير شعوراً سبق لنا أن عايناه بواسطه الحركات أو الألوان أو الأصوات أو الصور اللغوية إنه وسيلة اتحاد بين الناس لا غنى عنها لتقدم الأفراد والمجتمعات.

وقد استمد تولستوى معايير في النقد الفني بالاعتماد على هذه المهمة التي حددها للعمل الفني فرأى أن انتشار العمل الفني هو مقياس لأصالته وجودته، أما إقتصاره على فئة ضيقة أو طبقة محددة فإنما هو دليل على زيفه وعدم أصالته يقول مفسراً معياره هذا في النقد الفني:

"عندما نقول إن عملاً فنياً ما جيد ولكنه غير مفهوم لأغلبية الناس فإنما يشبه قولنا إن نوعاً ما من الطعام شهى جداً ولكن أكثر الناس لا يمكنها أن تتذوقه ... إن العمل الفني الأصيل لا يحتاج لتربية عقلية على نحو ما ينبغي أن يتعلم الإنسان الهندسة قبل أن يتعلم حساب المثلثات، وإنما يمكن للفلاح البسيط أن يفهم العمل الفني الجيد وقد لا يفهمه المثقف المنحرف عن الدين ... وفضلاً عن ذلك لا يمكن أن يكون العمل الفني موضع تفسير، لأنه لو كان من الممكن تفسيره

باللغة العادية لعبير عنه الفنان باللغة وبالكلمات والعمل الفنى
الأصيل يلغى الفواصل بين الفنان والمتذوق فى التقارب والاتصال
تكون قوة الفن"

كذلك ينتهى تولستوى إلى ضرورة الثقة الكاملة فى ذوق العامة البسطاء من الناس وهو لا
يقف عند حد استبعاد الفن المنحدر الذى يدور حول موضوعات الجنس والحب لإزالة ملل الطبقة
المترفة بل يذهب إلى القول بإقصاء روائع الفن فى الحضارة الأوروبية منذ النهضة حتى أيامه،
فاستبعد موسيقى الأوبرا المعاصرة له وحمل على موسيقى فاجنر بوجه خاص لاغراقه فى التعقيد
الدرامى ومحاولته إحياء الدراما الاغريقية البعيدة عن فهم الجماهير الشعبية، بل ذهب تولستوى فى
تشدده الأخلاقى إلى حد رفض السمفونية التاسعة لبيتهوفن رغم ما انطوت عليه من مضمون إنسانى
عظيم بدا بوضوح فى نشيدها الختامى الذى يتغنى بحبة البشر كذلك يستبعد الكوميديا الإلهية
ومعظم شعر شكسبير وجوته ويبدو من كل هذا أن تولستوى قد تورط إلى أبعد حد وإلى نهاية
الشوط فى تمسكه بمعيار فى النقد لا يحاول الارتفاع بذوق الجمهور إلى فهم أروع آثار الحضارة
الغربية ولعل دافعه إلى ذلك هو محاولته تطبيق فلسفته الاجتماعية فى العدالة أو المساواة على مجال
الفن، وهذا مالم يذهب إليه حتى الماركسيون فى عصره الذين أكدوا ضرورة ارتباط الفن بالقيم التى
تشيد بالعمل الانسانى والعدالة الاجتماعية، إلا أنهم بحثوا فى تاريخ الفن عن مقدمات تدعم نظرتهم
فى الواقعية الاشتراكية وطالبوا بتربية ذوق الجمهور.

والملاحظ أن المعيار الذى أخذ به تولستوى فى النقد الفنى إنما هو معيار كمى يقدر قيمة
العمل الفنى بعدد العروض التى تتأثر به وبناء عليه ينقلب كثير من القيم الفنية الأصيلة حين تستبدل
الأصالة بالسهولة، ذلك لأن أكثر الناس سوف تفضل بلا شك الأسهل لا الأجود وبناء عليه سوف
تتخذ بعض الأغاني الشعبية الشائعة فى ريف بلد ما قيمة أكبر من أوبرا موزارت أو مسرحيات
شكسبير ما دامت سوف تجذب جمهوراً أكبر من سكان هذا الريف.

وقد ترتب على معيار السهولة التى تورط فيه تولستوى نتيجة أخرى ظهرت فى تعامله
الشديد على نقاد الفن، إذ اتهمهم بأنهم طبقة تشيع فساد الذوق، وأنهم بادعائهم الاختصاص قد
أساؤا إلى الفن والذوق لسلبهم عملاً كان ينبغى أن يترك للمجتمع بأسره بحيث توكل مهمة تقييم
الأعمال الفنية لذوق الجمهور فيما ان ينجح العمل أو يفشل، وكأنه يريد أن يعود فى الحكم على
الأعمال الفنية لذوق الجمهور فيما ان ينجح العمل أو يفشل، وكأنه يريد ان يعود فى الحكم على

الأعمال الفنية إلى ما كانت الديمقراطية اليونانية تقوم به من حكم على الأعمال الفنية أيام سقراط وأفلاطون ولعل أهم الأسباب التي دفعت تولستوى إلى التورط في هذه الآراء عن النقد الفني ترجع إلى رأيه في علاقة الفن بالدين، فقد عد الفن وسيلة لتحقيق القيم الدينية التي تمثلت عنده في تعاليم المسيح وفي المحبة بين البشر والتسامح المميز للمسيحية المبسطة يقول:

" إذا قربت المشاعر التي يوصلها الفن إلى الناس المثل التي تدعو لها أديانهم كانت هذه المشاعر جيدة أما إذا عارضت هذه المثل فهي سيئة ... ومنذ ذلك الوقت الذي فقدت فيه الطبقات العليا ثقتها بالدين والمسيحية صار الجمال واللذة المستمدة منه هي المعيار الوحيد الذين يقيمون به الفن ...

وإن المشاعر التي يتلقاها الرجل العامل في عصرنا من مثل هذا الفن ليست إلا مشاعر الحنق والاحتقار أما إذا دعا الفن للسمو الروحاني فإنه يصبح في متناول الجميع، فإن لم يكن في متناول الجميع فواحد من هذين الأمرين:

إما أن الفن لم يعد حيويًا أو أن ما نسميه فنا ليس هو الفن".

وقد كان المثل الأعلى الذي يرضى هذا الحس الديني في نظره هو فن العصور الوسطى الذي كان يصور كافة المشاعر الدينية لا لطبقة واحدة بل للإنسانية جمعاء. وقد بدأت أسباب فساد الفن في نظره إبتداء من عصر النهضة حيث بدأت تنقطع أوصال الفن الحديث بالنبوع الذي كان يمدّه بالإلهام في العصور الوسطى يقول "ضلّحت ينابيع الفن حين اقتصر الفنان منذ بوكاتشي إلى مارسيل بریفو على التعبير عن الحب والجنس ثم انتهى به الأمر إلى التعبير عن الملل عند بيروت وهابني ثم فشا الغموض بالإضافة إلى الفساد عند الشعراء الانحلايين والرمزيين.

Décadants - Symbolistes

وعلى أساس هذا المضمون الديني أراد تولستوى أن يقيم الفن، وعلى أساس هذا المضمون أيضاً أقام تولستوى معياره الشكلي الذي قيم به الفن على أساس درجة سرّياته في الجمهور وقد عرض تولستوى نماذج من تاريخ الفن المستمدة من الوعي الديني للمجتمعات المختلفة كتب لها دائماً الانتشار ومن أمثلتها ملاحم هوميروس والتراجيديات اليونانية التي استلهمت الأساطير الدينية وشعراء اليهود الذين استلهموا قصص العهد القديم، وفن العصور الوسطى الذي استلهم قصص الكتاب المقدس، يقول إن قصة يوسف الصديق والمسيح يصلب من أجل البشر، وسيكاموني ينبذ

الثراء، هي من قبيل الوحي الذى يهز مشاعر البشر اينما كانوا ويدعم مشاعر المحبة والأخوة العالمى، ورغم ما تورط فيه تولستوى من آراء بدت سدا جتها فى مجال النقد الفنى إلا أن فكرته عن قيمة الفن عموماً تنطوى على إيجابية، وذلك حين رفض أن يكون الفن مجرد تأمل أو رؤية تشيع اللذة فى الإنسان، وإنما هو أداة لتحقيق القيم الديمقراطية بين أفراد المجتمع وكانت دعوته فى ديمقراطية الفن على نقيض من دعوة معاصره الألمانى فريدريك نيتشه الذى دعا إلى قيم مناقضة تماماً للقيم التى دعا إليها تولستوى القضاء على هذه الهوة التى تباعد بين ثقافة الصفوة والقاعدة الجماهيرية حارب نيتشه فقد دعا نيتشه إلى فن الصفوة المحبذ لقيم الإنسان الأعلى أو "السوبرمان" وعلى حين حاول تولستوى بكل قواه على بقاء هذه الهوة. لقد كانت دعوة تولستوى نحو ديمقراطية الفن هي الجانب الإيجابى من نظريته، وهذا الجانب الإيجابى هو الذى كتب له أن يعيش بعد الثورة الاشتراكية فى روسيا عند المفكرين والفنانيين الديمقراطيين الاشتراكيين أمثال إسكندر بلوك ومايا كوفسكى ويليكانوف. فلو استعرضنا آثار هذه النظرية عند جميع هؤلاء فسوف نجد بلوك الشاعر السوفيتى الذى تبنى أسلوب الرمزية يفسر أزمة الثقافة الرأسمالية على أنها تعنى نهاية عصر وبداية عصر جديد يستلهم الفن فيه مشاعر الشعب وأساطيره. فكما استلهمت حضارة العصور الوسطى المسيحية روح شعوب البرابرة جاء الوقت الذى تستلهم فيها الحضارة الاشتراكية مشاعر الجماهير، ذلك لأن الفنان الحق هو من تتحد روحه بروح شعبه وتصل إلى جذور أمته ويستمد جذور الخلق من فنه ورغم ماتبناه شعراء الثورة السوفيتية أمثال بلوك ومايا كوفسكى من أسلوب رمزى أو مستقبلى إلا أنهما ضمنا أشعارهما مضموناً ثورياً لكن بأسلوب مختلف عن أسلوب بوشكين أو تولستوى.

أما عن أهم مفكرى الديمقراطية الاشتراكية الذين ساروا فى طريق تولستوى من ضرورة تبنى الفنانين والشعراء لقضايا شعوبهم فيمكن أن نذكر بليكانوف الذى حارب شعار الفن للفن كما حاربها تولستوى غير أنه رأى فى تولستوى أرسقراطياً متشائماً خابت آماله، فى عصر الصناعة فحن إلى البساطة الأولى. قال بليكانوف^(٢) فى الرد على تولستوى "لقد ظل الكونت تولستوى حتى نهاية حياته سيداً كبيراً ولما عرف أن استغلال الشعب هو سبب ثرائه تنازل عن هذا الثراء ولكنه لم يدرك أنه لا ينبغي أن نقف عند حد عدم الاستغلال بل ينبغي أن نساعد الشعب المستغل على أن يكون علاقات اجتماعية تلغى التفرقة الطبقيّة وإمكانية استغلاله. أما عن موقفه الأخلاقى فهو موقف سلبي فهو لم يؤمن أبداً بالاشتراكية الماركسية مما باعد بينه وبين مفكرى المادية الاشتراكية.

(٢) انظر بليكانوف الفن والحياة الاجتماعية.

ومما وجهه بليكانوف إلى نظرية تولستوى في الفن قوله:

"لقد اراد الكونت تولستوى أن يعرف الفن بأنه نقل للمشاعر في حين أن اللغة تنقل الأفكار. وليس هذا الرأي صحيحاً فإن الكلمات كما تنقل لنا الأفكار يمكن لها أيضاً أن تنقل المشاعر والانفعالات، والبرهان على ذلك أن الشعر المعبر عن الانفعالات والمشاعر ليس إلا لغة وكذلك الحال بالنسبة للفن، فالفن بدوره لا يقتصر على نقل المشاعر بل يمكن لنا عن طريقه أن ننقل إلى الغير أفكارنا لا بطريقة مجردة بل بتصويرها بواسطة الصور الخيالية Images إنه يقول إن في كل زمن وكل مجتمع من المجتمعات وجد دائماً حس ديني سائد بين أفراد المجتمع وأن هذا الحس الديني هو الذي يحدد قيمة الانفعالات التي ينقلها لنا الفن ولكن أليس الفن بظاهرة اجتماعية وأنه بوصفه كذلك يمكن تحليله من وجهة نظر المادية التاريخية وهو تفسير يختلف كل الاختلاف عن التعبير المثالي للتاريخ، إن التفسير المثالي لسير التاريخ ولنظام المجتمع يفسر الواقع ابتداء من فكرة عقلية سابقة. فقد قال سان سيمون وهو من مفكرى الاشتراكية الخيالية إن النظام الديمقراطي عند اليونان كان تطبيقاً لتصوراتهم الدينية استمدوه من حياة الآلهة الأولمبية أما المادية فتقول على العكس من ذلك إن جمهور الأولمب كما تصوره الاغريق القدماء إنما هو صورة تعكس نظامهم الاجتماعي الديمقراطي^(٤١)".

ورغم هذا النقد الذى وجهه بليكانوف إلى تولستوى نجد لينين يعيد تقييم فكر تولستوى وفنه وبعده وجوركى وششسدرين أشد الفنانين تعبيراً عن روح الشعب الروسى وكتب خمس مقالات عن تولستوى بعد وفاته.

وصف لينين تولستوى فى هذه المقالات بأنه مرآة للثورة الروسية الأولى إذ عكس بفنه وفكره كل خصائص وسمات ثورة عام ١٩٠٥ فى إيجابياتها وسلبياتها. كانت ثورة بورجوازية قام بها الفلاحون وكان أول ما هدفت إليه هو محاربة الدولة ونظامها القيصرى والكنيسة وانحافها وهذا هو ما دعا إليه تولستوى وأن تناقضات فكر تولستوى فى ثورته على المجتمع الطبقي وفى دعوته إلى العودة إلى البساطة الأولى وعدم مقاومة الشر، إنما تعكس لنا تناقضات الواقع الاجتماعى الذى أحاط بهذه الثورة الروسية الأولى. والحق ان لينين قد وصف تولستوى وأشاد بمقدرته الفائقة فى تصوير المجتمع الروسى فى عصره ووصفه بأنه إنما كان يفعل ذلك من وجهة نظر فلاح ساذج يعيش فى ظل النظام الرئاسى، وفى رأى لينين أن ما عبر عنه تولستوى إنما هو انعكاس لمشاعر ملايين الروس الذين كانوا قد بلغوا حد الكراهية لسادتهم، ولكنهم لم يكونوا قد بلغوا بعد حد النضال الواعى الثابت العنيف ضدهم، يصفه لينين بأنه فلاح صميم حتى النخاع!

(٤١) المرجع السابق.

يقول: حتى اللحظة التي أقبل فيها هذا الرجل النبيل لم يكن في أدبنا فلاح حقيقي ^(٥).

ويلخص الفيلسوف المجري المعاصر جورج لوكاتش اختلاف التقسيم الذي دار حول فلسفة تولستوى الجمالية فيقول في دراسته في الواقعة الأوروبية ^(٦) أن الأيديولوجيات الرجعية تدعى أن ذلك الواقعى الروسى العظيم ينتمى إليها وهى تبذل المحاولات لتصوره فى صورة المتأمل الصوفى المتعلق بأطراف الماضى، وهذا تزييف لصورة تولستوى يخدم هدفاً ثانياً من أهداف الأيديولوجيات الرجعية هو إعطاء انطباع زائف عن الاتجاهات السائدة فى حياة الشعب الروسى ونتيجة لذلك كله خرجت أسطورة التصوف الروسى إلى حد أن قسماً هاماً من المثقفين رأى تناقضاً بين روسيا الجديدة الحرة التى انتصرت فى معركة التحرر عام ١٩١٧ وبين الأدب الروسى القديم، ولكن الزمن دحض كل هذه الدعاوى. ويطبق لوكاتش فى دراسته لتولستوى منهجاً يحرص فيه على بيان الأسس الاجتماعية التى قام عليها وجود تولستوى والقوى الاجتماعية التى تطورت تحت تأثيرها شخصيته ويتساءل: ماذا تقدم أعمال تولستوى؟ ويرى أنه كما ألقى جوركى بمرساته بين العمال الصناعيين، ضرب تولستوى جذوره وسط جماهير الفلاحين الروس وكلاهما كان مرتبطاً حتى أعماق روحه بالحركات الباحثة عن تحرر الشعب والكفاح من أجلها.

أما عن آراء تولستوى الجمالية فقد تسامت فى رأى لوكاتش إلى أرفع المستويات بما أظهرته من التكامل الانسانى ضد التشويهات المصاحبة بالضرورة للمدنية الرأسمالية، يقول لوكاتش ^(٧) لقد وجه تولستوى صراعه الفكرى أساساً ضد تجريد الحياة من إنسانيتها، ومضى يوجه الفن وجهة شعبية وجعل هذا التوجيه خطأ أساسياً لمذهبه الجمالى توجيه الفن صوب المشكلات الكبرى للحياة التى يمكن أن تفهم من جميع الناس بسبب عمقها وشمولها توجيه الفن إلى الوضوح القديم فى الشكل الذى جعل هوميروس والانجيل يفهمان على جميع الناس، ويتنبأ تولستوى فى أحلامه الطوبائية عن مستقبل بلا كائنات طفيلية، بفن يكون قادراً فى المستقبل على أن يكون مفهوماً من أى عامل ويمكن بسبب ذلك أن يتفوق فى الأسس الشكلية على ما يصنعه المحدثون من مهارات فنية معقدة وتمحيصات غير مقبولة بالنظر إلى الفن من هذه الزاوية يلاحظ تولستوى أنه

^(٥) لينين، رسائل عن الفن ..

^(٦) أنظر دراسات فى الواقعة الأوروبية، تأليف جورج لوكاتش، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة

للكتاب ١٩٧٢ مقدمة المترجم.

^(٧) المرجع السابق ص ١٩٢ و ١٩٣.

مجرد خلط فوضوى لا يوجد فيه مقياس لما هو صواب وما هو خطأ، وكثير ما تظهر بعض الأعمال الفنية الكاذبة بسبب تفوقها التكنيكي أعلى وأسمى فنياً من الأعمال الأكثر أصالة وما من رجل من رجال الأدب أو الجمال يمكنه أن يجد معياراً لذلك، ولكن الفلاح بما له من ذوق لم يفسد يستطيع أن يميز العمل الصورى الكاذب من العمل الأصيل.

يقول: "إن فلاح تولستوى الذى يملك قدرة الحكم الصحيح على أمور الفن كحلقة تاريخية فى السلسلة التى تمتد من خادم مولير إلى طاهى لينين الذى كان مدعواً لأن يكون قادراً على تسير دفة الحكومة.

يقول: لقد رفع تولستوى صوته بالاحتجاج فى زمان كان فيه التدهور أشد وطأة وإذلال الانسان أشد عمقاً بأكثر مما فعل الكتاب الانسانيون والكلاسيكيون، ولهذا السبب كان صوته أشد قنوطاً وأكثر بدائية وارعاماً، وقل رقة وتنغيماً من أصواتهم، ولكنه كان فى الوقت نفسه أوثق ارتباطاً بالاحتجاج الحقيقى الواقعى للفلاحين ضد لا إنسانية الحياة التى كانوا مجبرين على أن يعيشوها، لقد كان مذهب تولستوى الجمالى مثلما كان فنه بشيراً بالتمرد الأعظم للفلاحين فى ثورات ١٩٠٥ - ١٩١٧.

أنقذ تولستوى التقاليد الخاصة بالواقعيين العظماء وواصلها وطورها إلى أبعد مدى فى شكل مجسد ومحورى فى عصر تدهورت فيه الواقعية إلى نزعة طبيعية أو شكلية .. لقد أنقذ الفكرة القائلة بأن الفن العظيم يضرب بجذوره فى نفوس الجماهير بطريقة لا يمكن انتزاعه منها، وأنه لا بد أن يموت إذا ما اقتلع من تربته وأن سمو الشكل الفنى يرتبط بشعبية الشكل والمضمون ارتباطاً لا يمكن أن ينقسم، هنا تكمن الجدارة الخالدة لمذهبه الجمالى^(٨).

وعلى أساس هذه المبادئ الماركسية اللينينية قام مذهب الواقعية الاشتراكية التى أكدت ضرورة توجيه الثقافة والفن لخدمة الشعوب التى حرمت منها حقها طويلاً من الزمان وبينت الارتباط بين الفن والطبقة الحاكمة على مدى التاريخ، ففى مجتمع تسيطر عليه الرأسمالية لا يمكن للفنان الاشتراكي أن يجد حريته أو يعبر عن قضايا شعبه، وقد تجاوزت الواقعية الاشتراكية الواقعية النقدية التى كانت تقتصر على النقل الفوتوغرافى للواقع تخطيطها بتفسير الواقع فى تغييره وحركته بحيث أصبح الفن والأدب أداة تغيير نحو تحقيق المجتمع الاشتراكي هذا عن أثر كتاب تولستوى فى حياة الفكر على أرض بلاده، ولكن ماذا يقال عن آرائه؟ وهل تنطبق على الفن الحديث؟

^(٨) المرجع نفسه ص ١٩٥ و ١٩٦.

وإذا كان للفن الحديث قد عكس لنا الكثير من ملامح حياة الشعوب وأثر التكنولوجيا على الفنون المختلفة فظهرت الموسيقى الالكترونية والأسلوب التلغرافى فى القصة والتصوير الضوئى أوفن التصوير البصرى Op-art فهل أمكن للفن الغربى أن يصل إلى تحقيق حلم تولستوى بأن يكون مفهوما لدى الجميع؟

لقد أثار نفس هذه القضية فى ثلاثينيات هذا القرن الفيلسوف الإسباني "جوزى أورتيجا إى جاسيت" فى بحث سماه "تجرد الفن من العنصر الإنسانى"^(٩).

إذ لاحظ أورتيجا جاسيت أن الفن المعاصر فى القرن العشرين إن قورن بفن القرن التاسع عشر فسوف يعد فنا أبعد مايكون عن الشعبية Unpopular بل هو فن غير قابل للفهم إلا بالنسبة لقلّة من المتذوقين فى حين ان الكثرة لم تعد أن تفهمه، إن أعمال زولا و "شاتوبريان" وموسيقى بيتهوفن وفاجنر التى عدها تولستوى غير مفهومة فى عصره تعد شديدة الوضوح إن قورنت بموسيقى القرن العشرين الذى اتجه إلى التخلص من واقعية القرن التاسع عشر وعمد إلى التجريد الذى لم تعد الاكثريّة تفهمه – وتفسر ذلك فى رأى جاسيت يتلخص فى طبيعة التذوق الفنى فقد كان فنان القرن التاسع عشر وما قبله يقدم لنا اعترافا يعرفنا بحقيقته وطبيعته كإنسان بحيث نجد دائماً مقابلاً لما يصوره لنا او يعبر عنه فى تجربته العادية وكان المصور يقدم شيئاً يمكن التعرف عليه وكانت اللذة الجمالية المستمدة من الفن ترجع إلى محاولة الإنسان التعرف على حقائق مستمدة من الحياة حول من خلال العمل الفنى كان المهم أن نتعرف على شخصية شارل الخامس فى خلال لوحة "تيسيان Titian" أو على مكان معين يصوره الفنان أو على مشاعر وعواطف يصورها الشاعر وليست كذلك طبيعة التذوق الفنى للعمل المعاصر، فالعمل الفنى ليس أداة لتقديم الواقع وإنما هو حقيقة مستقلة علينا أن نباعد بينه وبين الحياة الواقعية لنفهم الفكرة الخاصة بالفنان إنه أسلوب وفكرة جديدة إنه ليس صورة للواقع وإنما هو بدروه واقع آخر يضاف إلى واقع الحياة ومن هنا فقد تميز الفن بأنه قد تجرد عن العنصر الإنسانى De humanization – وتذوقه يحتاج إلى مسافة معينة حتى نستطيع أن نقيم العمل الفنى، لقد اصبح سخرية من الواقع irony وتحريفاً له.

^(٩) José Ortega y Gasset, The Dehumanization of Art.
Princeton University Press 1968.

ولعل هذا الاتجاه الذى سار عليه الفن الحديث يفسر لنا كيف أن الفن قد أصبح نوعاً من التخصص لا يخاطب إلا ذوى الاحساس المدرب انه لغة تخاطب من تعلمها وفهمها وبناء على هذا التفسير يمكن أن نقول ليس الفن وان استمد جذوره من الحياة هو الحياة وإنما هو إضافة إلى الحياة.

الباب الثالث

الاتجاهات المعاصرة

الفصل الأول

مقدمة عامة

الإطار الفنى لفلسفة الجمال المعاصرة :

– رأى أورتيجا إى جاسيت :

يصعب على الباحث فى فلسفة الجمال فى القرن العشرين أن يكتفى بمنظور واحد ذلك لأن لكل فنان ومفكر رؤيته الخاصة المستمدة من الامكانيات الهائلة التى أصبحت أمام التعبير الفنى، خاصة بعد أن تحققت الانجازات العلمية والصناعية التى جاء بها عصر غزو الفضاء وبعد الإطلاع على الفنون البدائية وعلى فنون الشرق القديم والشرق الأقصى، الأمر الذى ترتب عليه تحرر الفن من التراث الكلاسيكى اليونانى الرومانى الذى ظل مقيداً به لقرون طويلة.

من جهة أخرى زادت حرية اختيار الفنان لنقطة بدئه بعد أن بدأ يشك فى قيمة الحضارة الغربية المعاصرة له وبمفاهيمها المتوارثة حين أخذ يعانى فشلها فى تحقيق السعادة والسلام المنشود من العلم والتكنولوجيا والنظم السياسية والاجتماعية السائدة، وقد صاحب ذلك أن تحرر الفكر المعاصر من قيود المنطق العقلى القديم بل تجاوز النزعة العلمية التجريبية التى كانت قد سيطرت على عقلية القرن التاسع عشر وزادت الدعوة إلى منطق يقبل التطور والحركة والتناقض، بل يتسع لخبرة الحياة الاجتماعية والنفسية والتى تشمل التعبير عن جوانب الانسان اللاشعورية وقدراته فى الخلق والخيال. وأصبحت غاية النزعات الفنية الجديدة فى الانطباعية والتعبيرية والسوريالية والرمزية هى التأثير السيكولوجى فى المشاهد بالألوان والأشكال والأصوات والكلمات وعدم التقيد بمحاكاة موضوعات محددة معينة منتقاة من العالم الخارجى، الأمر الذى جعل الفن الحديث يستعصى على الرؤية العادية ويكسب فى رأى فيلسوف معاصر هو الفيلسوف الإسباني "أورتيجا جاسيت" ^(١) صفة اللا – شعبية Unpopular – وهو يفسر هذه اللاشعبية بأنه قد اصبح فنا لا يفهم من عامة الجماهير

^(١) أورتيجا إى جاسيت ١٨٨٣ – ١٩٥٥ José Ortega Gasset من اشهر فلاسفة إسبانيا المعاصرين أخذ بفلسفة الحياة حين أكد أولويتها على الفكر ومال إلى اتخاذ اتحاه وجودى حين استبعد التصورات العقلية المسبقة. من أهم مؤلفاته فى علم الجمال.

قد تخلص من عنصر الواقع الإنسانى dehumanization – فحتى هذا القرن الحالى، كانت للذة الجمالية المستمدة من تذوق الفن تستمد من محاولة الانسان التعرف على واقعه الخارجى، فهو يميل إلى أن يتبين من خلال العمل الفنى موضوعات مشاهدة له بالرؤية العادية مصدرها المكان والزمان المحدودان برؤيته الخاصة، فمن كان يشاهد مثلاً لوحة تيسيان Titian التى صور فيها شارل الخامس وهو يمتطى صهوة جواده، كان يقوم بمقارنة بين العمل الفنى وبين موضوع مستمد من العالم الخارجى، وكان الفنان يقوم بعملية اشبه بالاعتراف الذى يفصح فيه عن عواطفه وتجاربه، ولكن يقول أورتيجا ليس الفن مناسبة لكى نجتز مشاعرنا أو ننقل خبرتنا، إنه يخلق عالماً آخر له وسائله وخصائصه ومضمونه الخاص به.

ولعل هذا التجريد من الواقع الانسانى هو الذى ارتفع بفن الموسيقى مع "ديوسى" Debussy – إلى مصاف التجديد إذا خلص الموسيقى من تمثيل العواطف الخاصة بنا وهذا أيضاً هو ما قد حققه المارميه بالنسبة للشعر.

معنى هذا كله أن الفن الحديث ينظر إلى العمل الفنى على أنه حقيقة أخرى مخالفة كل الاختلاف لحقائق الحياة الانسانية العادية والفنان حين يبدع العمل الفنى فإنما يضيف إلى الواقع شيئاً جديداً ولا يأخذ منه، ومن هنا كانت كلمة "مؤلف author فى أصلها اللاتينى auctor تفيد لقباً أطلقته روما على كل غاز أمكنه أن يضيف إلى الدولة أراضى جديدة"^(٢).

ويتضح هذا فى التعبير والتكبيبية اللتان سادتا التصوير الحديث، ففى هذه الاتجاهات يحاول الفنان أن ينقل لنا الواقع ولكن من خلال فكرته هو الخاصة به – لقد مال الفن الحديث كما يقول أورتيجا إلى أن يكون لعبة ساخرة من الواقع irony – إنه أشبه ما يكون بالمرابا المقوسة تضلل عن الحقيقة ولا تعكسها كما هى فى الرؤية العادية. ويشبه أورتيجا^(٣) تاريخ الفن بأنه يشبه فى تطوره توالى الصور السينمائية على شريط واحد وحين ينتقل نظر الانسان من صورة إلى أخرى يظن أن الصور تتحرك.

ويفسر تطور فن التصوير الغربى من جيوتو حتى القرن العشرين بأنه قد تم بالانتقال من تركيز النظر إلى الموضوع إلى تركيز النظر الذات الإنسانية فقد عنى المصورون الأوائل فى هولندا

(2) Ortega, Ibid. p.21.

(3) cf. Ortega, Ibid, on point of View in the Arts pp. 107-140.

وإيطاليا بتصوير الأحجام التي للأشياء الخارجية، وأدخل أهل فينسيا فى اعتبارهم المكان والمسافات، فبدأت لوحات جيورجونى وتيسان تصور الفراغ وترتب على ذلك أن مالت الأشياء إلى أن تفقد حدودها لتسبح فى الفراغ كالسحاب، وكان فيلاسكيز، من أهم من حقق هذا التجريد.

وقد كان كل هذا بمثابة صدى لتطور الفلسفة وانتقالها من التركيز على وصف الجواهر والموجود فى الخارج إلى البحث فى الامتداد المكانى وتفسير الأشياء ابتداء من هذه الفكرة المجردة على يد ديكاوت - ولكن المثالية الحديثة التى سادت تاريخ الفلسفة بعد ذلك قد انتهت إلى رد الأشياء الخارجية كلها إلى مجموعة الإحساسات التى تصل الإنسان من الخارج، فظهرت المثالية التجريبية فى انجلترا ثم الوضعية وسادت معها النزعة الانطباعية فتحول التصوير مع قدوم هذه النزعة إلى تسجيل الإحساسات الذاتية بحيث لم يعد الموضوع الخارجى هو القائم فى المحل الأول بل أصبح المهم هو أثره على الذات الإنسانية. وتطور التصوير بعد ذلك فظهرت التكعيبية Cubism. وقد يظن البعض لأول وهلة أن التصوير قد ارتد إلى تقديم الأحجام، ولكن الحقيقة فى الفن الحديث غير ذلك لأن الذاتية ما زالت تسود على الموضوعية. والمصور الذى يقدم الأحجام فى لوحته لا يعنيه أن يحاكيها كما هى فى الخارج وإنما يقوم غالباً بالتنقيب عن الأفكار الخاصة به ثم يجسدها فى صورة أحجام، إن الأفكار الخاصة بالفنان قد حلت محل الإحساسات الخاصة به وأصبحت توحى له بأشياء ممكنة لا حصر لها وحرية فى التعبير لا نهاية لها. ومن هنا يمكن أن نقول إنه ليس هناك أدنى علاقة بين الكتلة عند ديوتو مثلاً والكتلة عند سيزان، ذلك لأن جيوتو إنما كان يبغي تقديم الأحجام الحقيقية للأشياء الواقعية، أما عند سيزان لا يصور أشياء فى الخارج بقدر ما يصور الأفكار - وأكدت النزعة التعبيرية أن الأفكار تخلق الأشياء وليس العكس، وكذلك يظهر من تحليل جاسيت للفكر المعاصر أن الواقعية المعاصرة مخالفة كل الاختلاف للواقعية الساذجة وأنه قد أصبح مقابل الوعى الإنسانى عالماً ممكناً هو الظاهر من عالما المعاصر وتم التلازم بالضرورة بين الفكر الفلسفى والابداع الفنى.

وننتهى مما سبق إلى أنه إذا كان كل عصر من عصور الفن قد قدم لنا صورة محددة للعالم وللإنسان إلا أنه من العبث أن نجد فى الفن الحديث مثل هذا التجديد، وليس المسئول عن ذلك تعدد الصور أو اقترابنا من إنسان هذا العصر بقدر ما يكون المسئول عن ذلك هو فلسفة هذا العصر. هذه الفلسفة التى لم تعد تجد للإنسان طبيعة محددة أو ماهية ثابتة كما كان الحال فى الفلسفة التقليدية. ذلك أن الإنسان على العكس من كل شئ آخر يتعالى على كل صورة وعلى كل تعريف.

ولعل فن الرواية Novel يجسد هذه النظرة، فعبثاً ما نحاول أن نتبين وجه أبطالها، إذ هم أبطال بلا وجه ولا إسم يمكن أن يكونوا كل الناس ولا واحد منهم على نحو ما نجد أبطال روايات كافكا. وهامهم أقطاب أدب اللامعقول يؤكدون تداخل العدم والوجود كما نجد فى مسرح بيكيت^(٤٢). وليس كل هذه الاتجاهات إلا مقابلاً فنياً وتجسيداً مباشراً لما أتت به الوجودية المعاصرة من تأكيد لعرضية الحياة وعيبتها.

وفلسفة الجمال المعاصرة إنما تعبر عما عبر عنه الفن المعاصر من ملامح الحضارة المعاصرة. ذلك أن الفن يجسد بالصور المحسوسة ماثووعه الفلسفة من تصورات وأفكار مجردة، وتفاوتت قدرة المذاهب فى توضيح هذه السمات بقدر ما تفاوتت فى تفسيرها لطبيعة العمل الفنى والخبرة الفنية.

ولقد حاولت بعض المذاهب أن تؤكد ما للفن من قيمة فى مقابل العلم الذى كاد يسلبه وجوده ومعناه، فظهرت مذاهب حاولت أن تثبت أن الفن يكشف عن حقيقة لا يمكن للفلسفة ولا للعلم أن يكتشف عنها. ومن خلال هذه الرؤية يمكن لنا أن نتبين تياراً حدسياً على رأسه برجسون وكروتشه. وحاولت بعض المذاهب الفلسفية أن تناقش دلالة العمل الفنى بعد أن كادت الفلسفة معها تنحصر فى البحث عن المعنى، ومن هنا ظهرت اتجاهات رمزية "سمانتية" تبحث فى المعانى المعبر عنها فى الفن، واتجاهات "وضعية" وتحليلية تنظر إلى الفن نظرتها إلى اللغة لتبين أى نوع من اللغة هو، أو قد يكون لغة من الانفعالات كما يرى أتباع الوضعية وعلى رأسهم ريتشاردز وفتجنشتين وإير وكارناب، أو لغة من الرموز أمثال أرنست كاسيرر وسوزان لانجر.

وقد تتخذ فلسفة الجمال تفسيراً اجتماعياً واثروبولوجياً، كما يذهب أتباع الفلسفة الماركسية أو تميل إلى تحليل ظواهر الوعى الإنسانى المتمثل فى فعل الإبداع الفنى كما عنى سارتر فى بحثه عن الخيال وعلاقته بالإدراك وبالحرية جوهر وجود الإنسان. وسوف نجد عرضاً لهذه الاتجاهات المعاصرة الثلاثة التى تمثل فى الاتجاه الحدسى والاتجاه الوجودى والاتجاه الرمزى.

^(٤٢) انظر فى أنظار جودو Waiting for Godot

الفصل الثانى

الاتجاه الحدسى

(١) برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) وفلسفة الضحك^(١)

يمثل برجسون تياراً لعب دوراً خطيراً فى فلسفة الفن هو التيار الحدسى الذى أخذ به أيضاً كروتشه وهربرت ريد. وفى رأى أتباع هذا المذهب أن الفن نوع من المعرفة غير أنه معرفة لا تتعلق بالكليات أو بالقوانين العامة بل تتناول ما هو جزئى أو فردى. وهم وإن كان لكل منهم مذهبه فى الفن وفى تفسير الحدس وعلاقته بالخبرة الفنية إنما يمثلون فى الواقع حركة احتجاج على النزعة العقلية التى سادت فلسفة القرن الثامن عشر بعد الثورة العلمية فى ذلك العصر.

وقد حمل برجسون على العقل حملة جعلته ينظر إليه على أنه مجرد أداة للإنسان للتحكم فى البيئة والتقى فى هذا أيضاً مع الفلسفة البرجماتية التى ردت معيار الحقيقة إلى ما يترتب على الفكرة من نتائج عملية يمكن التحقق منها فى الواقع العملى والتجريبى كما يقول شارل بيرس ووليم جيمس وجون ديوى.

على أى الحالات فقد فرق برجسون بين العقل intellect أداة سيطرة الانسان على البيئة والذى يعتمد على الوصف ويركن إلى التصورات العامة التى تساعد الانسان فى السلوك العملى وبين الحدس intuition الذى لا ندرك به سوى حقائق الشعور الباطنى وما شابهها من معرفة لا تهدف إلى العمل والمنفعة بل تتجه إلى ما هو مطلق لا تصل إليه التصورات العقلية. يقول موضعاً فلسفته فى هذا الموضوع:

"هناك منهجان مختلفان لمعرفة الأشياء، الأول يقضى بأن تدور حولها، أما الثانى فيقضى بأن ننفذ إليها، ويعتمد المنهج الأول على وجهة النظر التى نرتكن إليها وعلى الرموز التى نعبر بها عن أنفسنا، أما المنهج الآخر فلا يعتمد على أى رموز تتناولها والنوع الأول هو المعرفة التى ندرك بها ما هو نسبى، أما الآخر فهو المعرفة التى تصل إلى المطلق".

^(١) Bergson, H., Le rire, essai sur la sinification du comique. Paris. P.U.F. 1940.

ويقول "لنفترض شخصية يصفها الكاتب في قصة، ويأخذ في سرد سمات هذه الشخصية في أقوالها وأفعالها وسلوكها، غير أنه مهما بلغ هذا الكاتب من دقة في الوصف فإنه لن يصل إلى الشعور البسيط الذي أحس به إذا اتصل بهذه الشخصية، لأن الوصف والتحليل لا يتساويان بخبرة الشخصية ذاتها^(٢)".

ويترتب على ذلك أن ما هو قبيل المطلق لا يمكن إدراكه إلا بالحدس intuition أما أي شيء آخر فإنما يقع في مجال التحليل analysis وفي حين يتصف الحدس عند برجسون بأنه نوع من التعاطف العقلي sympathie intellectuelle الذي نعرف به الشيء معرفة من الباطن حتى نكشف ما هو فريد فيه ولا يمكن وصفه أو التعبير عنه، تكون المعرفة التحليلية على العكس من ذلك لأنها ترد الأشياء إلى عناصر مشتركة بينها وبين غيرها. فهي أقرب إلى ترجمة الشيء برموز وليس كذلك الحال في المعرفة الحدسية لأنها فعل مباشر بسيط يحفظ للأشياء وحدتها وفردتها الأصلية.

ويرى برجسون أن هناك حقيقة واحدة على الأقل ندركها بوضوح بواسطة الحدس ولا يمكن إدراكها بالتحليل على الإطلاق - إنها ذاتنا المستمرة في الزمان، وهذا الزمان الذي ندركه بالحدس الباطني شيء مختلف كل الاختلاف عن الزمان الكمي المنقسم الذي يقدمه لنا العلم، إنه سيال متجدد أو هو ديمومة durée . وعلى هذا النحو أيضاً ينظر برجسون إلى الخبرة الفنية فيرى أنها بدورها تعتمد على حدس بكيفيات الأشياء، وهو يستطيع بعد ذلك أن يلفت نظر الغير إليها عن طريق إنتاجه الفني، وهكذا على سبيل المثال علم المصور الانجليزي كونستابل constable فناني الحركة الرومانسية من الانجليز والفرنسيين كيف ينظرون إلى الطبيعة نظرة جديدة لم يسبق لهم أن التفتوا إليها بفضل الحدس الذي به يكتشف الفنان دائماً الجديد".

وإذا كان برجسون قد تحدث عن الفن وألقى أضواء على الخبرة الفنية في ثنايا بحثه في الميتافيزيقا إلا أنه لم يخصص للفن مؤلفاً خاصاً، غير أن له دراسة فريدة تناولت تفسير "الكوميديا" وتحليل ظاهرة الضحك وخصائص المضحك، وفي هذا البحث بالذات ظهر تدخل القوى العقلية والمنطقية التي لم يكن يحسب حسابها في الفنون على الإطلاق. وذلك لأنه عد الكوميديا الفن الوحيد الذي يتدخل فيه العقل intellect ويغيب فيه فعل الحدس بحيث تصدق هنا عبارة من قال:

⁽²⁾ Bergson, An introduction to metaphysics, translated by T. F. Hulme New York 1912 pp

"إن العالم كوميديا لهؤلاء الذين يفكرون وتراجيديا لهؤلاء الذين يحسون". وعند برجسون لا تقع الكوميديا ولا الضحك على الفردى بل تقع على النمط الكلى Type. ولذلك يمكن أن تعد دراسة برجسون عن المضحك خارج نطاق المجال الاستطيقى لأن دراسته أقرب إلى النقد الاجتماعى الذى يحكم العقل ويجعله أداة لإصلاح التصلب والجمود والانعزالية التى تصيب الإنسان.

ويمكن أن نلخص ملاحظات برجسون الرئيسية فى بحثه عن الضحك فيما يأتى:

أولاً : أنه لا مضحك إلا فيما هو إنسانى، فإذا اتخذ موضوع أو موقف مظهراً مضحكاً فلا بد هنا من وجود علاقة إنسانية معينة، وإذا افترضنا أن ضحكنا من حيوان أو من جماد فإنما بسبب ما تبيناه فيه من تعبير إنسانى أو وضع من الأوضاع الانسانية.

ثانياً : يفترض المضحك حالة اللامبالاة العاطفية أو حالة الخلو من التأثير والانفعال، فمجتمع العقول لا ييكن وإنما يضحك أى أن المضحك لا يتجه إلى القلب وإنما يخاطب العقل.

ثالثاً : يفترض الضحك مجتمعاً، ذلك لأنه بحاجة دائمة إلى صدى، لذلك يلاحظ أن ضحك المشاهد فى المسرح يكون اشد كلما كانت القاعة أغص وأكثر امتلاء بالناس. لهذه الملاحظة أهميتها فى فلسفة الضحك عند برجسون التى تؤكد الدلالة الاجتماعية لظاهرة الضحك.

ويعنى برجسون بدراسة المضحك فى الأشكال وفى الحركات والظروف والكلمات والطباع. ويرجع السبب الرئيسى فى المضحك إلى التصلب والآلية اللذين يطغيان على الجانب الحى فى الشخصية أو المجتمع فتشل حركته حتى لتوهم هنا أن المادة تطفى على الروح وحركتها وتقضى على رشاقتهما، ومن أمثلة ذلك أن نضحك من شخص يحاول الجلوس فيسقط حين يسحب الكرسي من تحته إذ يبدو هنا فاقداً لمرونة الحركة عديم التكيف، وقد نضحك من الذاهل المسترسل فى ذهوله إذ يبدو بدوره متصلباً ذا حركة آلية، ومن هنا يعد برجسون الضحك نوعاً من أنواع تصلب الكائن الانسانى فى حركته، وعلى هذا الأساس يفسر فن الكاريكاتور.

ففى الكاريكاتير يكون التشويه نوعاً من التصلب يصيب الشكل ويرجع إلى تصلب حركة فقدت مرونتها إلى حد أن تحولت إلى تجعيدة وسكنت سكوناً لا نهائياً، فكأنما الطبيعة قد تصلبت فى أنف قد استطال إلى ما لانهاية، أو قد يبدو الكاريكاتور فى صورة أحذب يبدو لرجل تقوس فى وقفته.

ومن هنا لا يعد برجسون المضحك مجرد نوع من التشويه كما يذهب أرسطو وإنما هو تشويه قد التبس بالصلب.

ويتفرع عن التفكير السابق ان يصبح التكرار فى الزى أو فى الشكل مشاراً للضحك، وقد ينصرف هذا التزى المصطنع إلى المجتمع بأسره إذا ما اتخذ صورة من صور التكرار أو فرض عليه مظهر يجعله يكتسى بغلاف جامد جاهز مما يضافى عليه ظاهرة التصلب ويمنعه عن مرونة الحياة، ولهذا كانت كثير من المراسيم الاجتماعية تنطوى على عنصر مضحك.

فإذا انتقلنا من مضحك الأشكال إلى مضحك الظروف والأفعال يلاحظ برجسون هنا أننا إنما نضحك من كل ما يغلب الآلية على الطبيعة الحية، فمن هذه المواقف مثلاً من يظن نفسه حراً فى حين توجهه قوة خارجية كما لو كان دمية تحركها خيوط خارجية أو إذا تكررت حركته بطريقة آلية بغير ان تناسب الموقف كما لو كرر الخطيب حركة لا تطابق المعنى الذى يعنيه.

ويبحث برجسون فى مضحك الطباع حيث قد ظهر له أن لا مضحك إلا الإنسان. وليس من الضروري أن يكون المضحك هنا لا - أخلاقياً كبخيل مولير "أرباجون" بل يمكن أن يكون المضحك على خلق غير أنه لا يتوافق مع المجتمع. ولذلك تعتمد الملهاة على الأفعال والحركات التى تكشف عن خلق أو عن طبع لا يتوافق مع المجتمع. والفرق بين المأساة والملهاة يتلخص فى أن المأساة تعنى بالشخصية الفردية أما الملهاة فتتجه إلى الطبع النمط Type، فبطل التراجيديا يمثل شخصية فريدة فى نوعها فى حين تمثل أبطال الملهاة أنماطاً من الناس إذ قد تدور حول البخيل أو الغيور أو من يمثل إطار مهنة بحيث يقدم لنا نمط أهل المهنة فى كل تصرفاتهم فتراه يتحدث فى الشئون العامة بلغة أهل مهنته ويقحم مصطلحات المهنة أو عاداتها فيما لا يتناسب معها ولا يتطلبها، ذلك لأن الشخصية تتحول هنا إلى شخصية مقيدة تتسلط عليها فكرة أو إطار أو نمط فتضفى على تصرفاتها فى النهاية آلية نمطية وتجعلها بعيدة عن الأصالة والتفرد فى نوعها.

وينتهى برجسون من هذا إلى القول بأنه من الضروري أن تنصرف عناية مؤلف الكوميديا إلى الملاحظة الاستقرائية التى تستنبط الطابع العام من الجزئيات وليس هذا ضرورياً بالنسبة لمؤلف التراجيديا الذى تكون ملاحظاته فردية تتعمق فى جوانب تفرد الشخصية بل تكاد تحيا حياتها الخاصة الفريدة فى نوعها، ولا يجوز لمؤلف التراجيديا بناء على ذلك أن يستنبط ملاحظاته عن عطيل أو عن هاملت لأنهما أبطال تراجيديون يمثلون الجوانب الخاصة الفريدة فى نوعها وعلى العكس من ذلك يجوز لمؤلف الكوميديا أن يسترسل فى استنباط سمات أبطاله لأنه يتجه إلى النمط العام.

تلك بعض آراء لبرجسون فى الفن وفى المضحك كان لها أهميتها فى علم الجمال المعاصر - وإذا كان اتجاهه العام فى تفسير الفن هو الاتجاه الحدسى الذى يجعله ينظر إلى الفن نظرتة إلى الحقائق الميتافيزيقية، إلا ان بحثه فى الضحك قد جاء على العكس ومن ذلك حين أثبت الاتصال الوثيق بين فن المضحك وبين الحياة وانتهى من هذا إلى اعتبار الضحك سلاحاً يغالب به الانسان أنواع الجمود والانعزالية التى تهدد المجتمع.

ولقد أشاع هذا الاتجاه الحدسى البرجسونى تأثيراً كبيراً على معاصريه خاصة كما نلاحظ عند هربرت ريد الذى يرى فى الحياة الفنية حياة للاحساس لا يمكن للعلم ولا للعقل النظرى أن يزودنا بها. وذكر هربرت ريد فضل برجسون فى تنبيه الانسان المعاصر إلى الرؤية الفنية التى تخاطب حس الانسان بلغة اللون والشكل والصوت^(٢).

ويعد الفيلسوف الايطالى بندتو كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) من أهم من يمثلون هذا الاتجاه الحدسى الذى أخذ به برجسون.

(ب) كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢)^(٣) وعلم الجمال.

يعد علم الجمال عند كروتشه مدخلاً لفلسفته المثالية فى الروح. وينسب كروتشه للروح نوعين من النشاط، نشاط نظرى ونشاط عملى. النشاط النظرى مظهرين: مظهر جمالى يتبدى فى المعرفة الحدسية وأداتها المخيلة وغاية الجمال ومظهر نظرى يبدو فى المعرفة المنطقية وأداتها للعقل وغايته الحق. أما النشاط العملى للروح فيظهر فى الاقتصاد ويغى المنفعة العملية ويستند إلى الرغبة. كما يظهر من جهة أخرى فى الأخلاق التى تسعى إلى الخير وتستند إلى الإرادة.

فإذا استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التى يرسو عليها ذلك البناء الهرمى الضخم ذلك لأنه أول درجات التعبير عن نشاط الروح وبغيره لا يمكن للأنشطة الأخرى أن توجد. إنه أولى خطوات تعبير الروح كما سبق أن بين هيجل، ذلك لأن الحدس مادة الفن يسبق دائماً التصورات المنطقية التى تتعامل بها الفلسفة والعلم.

(٣) H. Read : Art Now. Faber and Faber 1960 pp 39-40.

(٢) بندتو كروتشه - Croce - B أنظر :

- Aesthetic as Science of expression and General linguistics. Transl. by Douglas Ainslie. Noorday Press. New York 1958.

The Breviary of Aesthetic. Trans. 1913.

وترجمته "المجمل فى فلسفة الفن" د. سامى الدروبي مايو ١٩٤٧ دار الفكر العربى.

ويعرف كروتشه علم الجمال بأنه علم لغويات عام، Beneral Linguistic ذلك لأنه العلم الذى تنصرف عنايته إلى وسائل التعبير expressive media وهو أيضاً علم فلسفى، إنه فلسفة اللغة وهو مرادف لفلسفة الفن^(٤).

وبهذا التعريف يلخص كروتشه وجهة نظر القرن العشرين فى علم الجمال حين يستبدل التعبير بالجمال.

والموضوع الرئيسى الذى يكون محور علم الجمال عند كروتشه هو الحدس intuition. ويشرح كروتشه فكرته عن الحدس فيؤكد أن الحدس ليس إحساساً تطبعه الأشياء على العقل كما لو كان سطحياً خالياً وإنما الحدس نشاط وفاعلية تجرى فى العقل الإنسانى، وهو منتج للصور producing images أى أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون فى وعى الإنسان كثمرة للانفعالات feelings والصور الخيالية images. وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائى Lyrical expression هو قوام كل الفنون.

"إذا ما مضينا نفحص قصيدة من الشعر لنحدد ما الذى يجعلها قصيدة، فسوف نجد دائماً عنصرين أساسيين، مجموعة من الصور الخيالية، وانفعال يسرى فيبعث فيها الحيوية. والذى يعبر عنه الشعر ليس شيئاً يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه.

ولا يمكن النظر إلى هذين العنصرين على أنهما خيطان متميزان عن بعضهما، ذلك لأن الانفعال the feeling يتحول إلى صور فيصبح انفعالاً يمكن تأمله، ولذا لا يوصف الشعر بأنه انفعال ولا صورة ولا مجموع الاثنين معاً بل يوصف بأنه تأمل للانفعال أو هو حدس غنائى lyrical intuition أو حدس خالص pure intuition. وما يقال عن الشعر يصدق على كل الفنون الأخرى سواء كانت تصويراً أو نحتاً أو عمارة أو موسيقى^(٥).

وفى مكان آخر يقول:

"فالحدس لا يكون إذن إلا حدساً غنائياً وليست الغنائية صفة أو نعتاً للحدس وإنما هى مرادف له، ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية النحوية فما ذلك إلا للتمييز بين الحدس الصورة

(٤) B. Croce. Aesthstic. p. 142.

(٥) دائرة المعارف البريطانية، طبعة ١٤، سنة ١٩٣٢، المجلد ص ٢٦٣ إلى ص ٢٧٢.

الذى هو مجموعة من الصور (إن ما نسميه صورة هو دائماً مجموعة من الصور، فليس هنالك ذرات ... كما أنه ليس هنالك أفكار ذرات) أعنى الحس الحقيقى الذى يؤلف جسماً حياً وينطوى لذلك على مبدأ حيوى هو الجسم الحى نفسه وبين ذلك الحس الزائف الذى هو كومة من الصور على سبيل التسلية أو فى سبيل أى غاية أخرى بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبد لك لكونها عملية، جسماً حياً بل جسماً آلياً أما فيما عدا هذه الغاية الجدلية فليس لاستعمالنا لفظة (الغنائية) فى صورة النعت من قيمة. وحسبنا أن نقول إن الفن حدس حتى نعرف الفن أكمل تعريف^(٦).

والحدس عند كروتشه هو أحد صورتين للمعرفة فالمعرفة إما حدسية أو منطقية، المعرفة الحدسية مستمدة من الخيال والمعرفة المنطقية مستمدة من العقل، الأولى تتعلق بالفردى والثانية تتعلق بالكلى وبالعلاقات القائمة بين الأشياء، الأولى منتجة للصور الخيالية images والثانية منتجة للتصورات concepts.

ونحن نلجأ للاستعانة بالحدس فى الحياة اليومية لأن هناك من الحقائق ما لا يمكن أن نخضعه لتعريف أو لقياس منطقى، وكثيراً ما يجد الساسة قصوراً لدى من يقتصر على التفكير المحدود ولا يتوفر له الحدس الحى بالظروف الواقعية، والمفكر التربوى يؤكد ضرورة تنمية ملكة الحدس فى الأولاد ويقدم هذه الملكة على غيرها من الملكات الأخرى. وكذلك نجد الناقد عند حكمه على العمل الفنى يستبعد النظرية والأفكار المجردة ويحكم بفضل الحدس المباشر، وكذلك نجد رجل الأعمال يهتدى فى حياته بالحدس لا بالعقل.

ثم يمضى كروتشه فى تمييز الحدس عن الإدراك فيبين أن الحدس أوسع من الإدراك لأن كل إدراك محتاج لحدس وليس كل حدس إدراكاً. فالحدس يجتاز المدرجات إلى الممكنات كما أنه أوسع من الإحساس، لأن الإحساس محدود بمقولاتى المكان والزمان، فلون السماء مثلاً لون شعور معين أو صرخة ألم أو شحذ إرادة يمكن أن يكون موضوعاً لحدس وليس لإحساس.

وينتهى كروتشه إلى التوحيد بين الحدس والتعبير، ذلك لأن من أهم خصائص الحدس الحقيقى عند كروتشه إمكانية تجسده فى تعبير أما ما لا يتجسد فى موضوع خارجى فيظل على مستوى الإحساس لأن الروح عندما تحس تقوم بفعل تصوير وتعبير، والتعبير الذى نقصده أوسع بكثير من التعبير بالكلمات، إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة، تعبير بالخطوط والألوان والأصوات، إن

(٦) المحمل فى فلسفة الفن، المرجع السابق ص ٤٩، ٥٠.

مجرد قدرتنا على حلس شكل هندسى يتضمن قدرتنا على أن نصوره فى ورقة أو لوحة، ومن العبث أن نقول إننا جميعاً نستطيع أن نتخيل عذراء رافائيل بفضل مهارته فى تجسيدها على اللوحة، ولكن ما بعد هذه الظنون كلها عن الحقيقة لأن الفنان حين يلمح موضوعه يستطيع أن يرى فيه مالا يراه الغير، أن الرؤية الحدسية استيضاح للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلى موضوع وصورة، وفى هذا يذكر كروتشه قول ميخائيل انجلو "لايصور المصور بيديه بل بعقله". إن عدم قدرتنا على التعبير ترجع إلى عدم قدرتنا على الحلس الصحيح. ويلخص فكرته بقوله:

"بناء على ماسبق يمكن أن نصف المعرفة الحدسية بأنها معرفة تعبيرية intuitive Knowledge is expressive Knowledge . إنها مستقلة ومتميزة عن الوظيفة الفكرية ومستقلة عن التحديدات التجريبية ومستقلة عن الواقع واللاواقع وعن إدراكات المكان والزمان. إنها متميزة كصورة لما يكون مادة للحس أو المعاناة وهذه الصورة هى التعبير. إن الحلس هو التعبير ولا شئ إلا التعبير^(٧)". إن الحلس الذى هو فى نفس الوقت تعبير هو عملية عقلية تجرى على مستوى الروح أما الوساطة فهى أداة التوصيل ومن هنا لا يجوز فى رأى كروتشه الخلط بين العمل الفنى وبين واسطية المادية أو الموضوع الفيزيائى الذى هو أداة الاتصال بين الفنان والجمهور. ويترتب على ذلك ضرورة التمييز عند كروتشه بين الفن وبين الصنعة Technique يقول :

إن توصيل الصور الفنية بواسطة المهارة الصناعية technique غايته إنتاج الموضوعات المادية المسماة بالأعمال الفنية كاللوحات والمقطوعات الموسيقية والأعمال الأدبية وغيرها، ولكن ليست كل هذه الأصوات والرموز أعمالاً فنية لأن وجود الأعمال الفنية لا يقع إلا فى العقل الخالق لها. ولكى نستبعد أى لبس يحيط بلا مادية الأشياء الجميلة قد يكون من المناسب أن نذكر قضية مستعارة من علم الاقتصاد : فمن الواضح جيداً فى هذا العلم أنه لا يوجد موضوعات ترجع فائدتها إلى ماداتها الفيزيقية أو الطبيعية بل إن قيمتها ترجع إلى الطلب والعمل المتعلقان بها وتعد محاولة الاستدلال على القيمة الاقتصادية للشيء من صفاته الفيزيقية أو الطبيعية خطأ راجعاً للجهل ignoratio elenchi . وبناء على هذا يمكن أن نقول أيضاً إن التفرقة بين الفنون المختلفة والتمييز بينها وفقاً لمادتها إن كانت أصواتاً أو كلمات أو غير ذلك إنما يرجع إلى مجرد المهارة الصناعية^(٨) Technical.

(٧) Croce, Aesthetic. p.11.

(٨) المقال المذكور بدائرة المعارف البريطانية.

وبناء على ذلك يستبعد كروتشه من تفسيره للعمل الفني أهمية الجانب الفيزيقي المادى فى حين يؤكد أهمية الجانب الفكرى الذى يتم على مستوى الوعى والروح. يجيب على السؤال الرئيسى ما هو الفن؟ بقوله: إنه رؤيا أو حدس Vision or intuition فالفنان يقدم صورة خيالية image-phantasm والمتذوق يقوم بإعادة تكوين هذه الصورة فى وعيه. وكلمات حدس ورؤيا وتأمل وتخيل وخیال وتصور وتمثل, intuition, vision, contemplation, imagination, fancy, figuration, representation كلها مترادفات تترد باستمرار حين نتحدث عن الفن وتنطوى هذه الإجابة على استبعاد كل الآراء والمذاهب التى يرى كروتشه أنها تتنافى مع مذهبه فى الفن وهى المذاهب التى توجد بين الفن وبين الواقعية المادية physical fact أو التى توحد بين الفن والمنفعة العملية أو اللذة أو التى توحد بين العمل الفنى وبين الفعل أو السلوك الأخلاقى أو التى توحد بين الفن والمعرفة التصويرية.

يقول مفندا الراى الأول: إن الإنسان يميل بطبعه إلى البحث عن أسباب الأشياء الجميلة بالبحث فى طبيعتها الخارجية من أشكال هندسية مثلاً أو أصوات أو نسب بين الأشكال والأصوات، ولكن لو حاولنا تفسير المادة نفسها تفسيراً علمياً لوجدنا أنها قد انتهت إلى مبدأ لا - مادی كالذرة أو الأثير، وبناء على ذلك، لا يفيدنا أن نرجع إلى المظهر المادى للعمل نفسه، فنعد الكلمات التى تتألف منها الأبيات ونقسم الكلمات إلى مقاطع وحروف ونغفل التأثير الفنى الذى يحدثه فينا هذا العمل، وهذا يكفى لتوضيح أن الفن ليس ظاهرة مادية.

ولا يمكن للعمل الفنى أن يتعلق بتحقيق منفعة أو لذة معينة فليس فى أرواء الظلم أو استنشاق الهواء الطلق فن بل كثيراً ما يتعارض الفن الجيد وما يسبب لنا لذة وقد يكون العمل من الناحية الفنية جيداً ومع ذلك لا يسبب لذة، ومن هنا يستبعد كروتشه كل المذاهب الهيدونية وما يتفرع عنها من مذاهب توحد بين الفن واللعب مثلاً، كما نجد عند شيلر وجروس أو توحد بين الفن وإشباع القوى الحيوية للإنسان كما يذهب جوهر مثلاً. وينكر كروتشه أن ننظر إلى الفن على أنه فعل أخلاقى، فقد تعبر الصورة مثلاً عن فعل يحمى أو يذم من الناحية الأخلاقية. ولكن الصورة نفسها من حيث هى صورة لا يمكن أن تكون موضوعاً نحكم عليه بالذم أو بالمديح، فإن جاز لنا مثلاً أن نحكم على المربع بأنه أخلاقى أو على المثلث بأنه لا أخلاقى فعندئذ فقط يمكن لنا أن نمضى فنحكم على فرنسيسكا دانتي بأنها منافية للأخلاق وعلى كورداليا شكسبير بأنها تراعى الأخلاق ولكنها أشبه بنوتات موسيقية فى نفس دانتي وشكسبير ليس لها إلا وظيفة فنية" (٩).

(٩) Cf. croce, The Breviary of Aesthetics. Mehrin Rader Amodern Book of Esthetics pp. 88-97.

والمجمل ترجمة: سامى الدروبي ص ٢٤ إلى ص ٢٧.

إن المذاهب التي تنادى بوجوب أن يوجه الفن الناس إلى الخير ويث فيهم كراهية الشر وينشر فيهم المثل العليا إنما هي تطالب الفن بوظيفة ليس له ولا يستطيع أن يقوم الفن بها أكثر مما تقوم بها الهندسة - وبذلك يؤكد كروتشه أن للفن مجاله الخاص به، المستقل عن مجال الأخلاق ومجال اللعب أو اللذة.

وأخيراً يؤكد كروتشه اختلاف الفن عن الفلسفة، فالفلسفة غايتها تقديم الواقع الفعلى كما هو، أما الحلس الفن فغايتها تقديم الصورة المثالية بغير تمييز بين الواقع واللاواقع. وليس لنا أن نسأل الفنان مثلاً إن كان ما يعبر عنه صادقاً أو كاذباً تاريخياً أو من جهة الوجود والميتافيزيقا، ولا ينبغي الفن كذلك وضع مجردات وبناءات شكلية على نحو ما تبغى العلوم الرياضية، لأن الفن لا يحيا بغير أن تغذيه الصور الخيالية، ولقد وقع في هذا الخطأ الذى يوحد بين الفن والفلسفة والدين كثير من أصحاب المذاهب الميتافيزيقية مثل هيغل وشيلنج أو من وحدوا بين الفن والعلوم الطبيعية أمثال تين Taine أو بين الفن والرياضيات أمثال هربارت.

والخلاصة أن هناك فرقاً كبيراً بين المعرفة العلمية وبين الحلس الفن لاعتماد الأولى على التصورات الفعلية واعتماد الفن على الحلس، والحلس يتناول العالم المرئى phenomena أما التصورات فتتعامل مع الحقيقة noumena والخلط بين هذين المجالين هو أساس كل الأخطاء التي وقعت فيها الاستطيقا.

ويفسر كروتشه الجمال والقبح على أساس نظريته، فالجمال عنده هو التعبير الموفق، أما القبح فهو التعبير المخفق، ومن ثم يقدم الجمال وحدة بينما يقدم القبح متعدداً.

لذلك يختم كروتشه مؤلفه فى الاستطيقا بفصل يشرح فيه السبب الذى من أجله أضاف إلى عنوان الكتاب عبارة علم التعبير واللغويات العام فعلم التعبير واضح من حيث إن الفن عند كروتشه هو التعبير ولكنه يبنى بهذه الإضافة تأكيد اتحاد علم الجمال بعلم اللغويات لأن فلسفة اللغة هى أيضاً فلسفة الفن إذ اللغة نوع من التعبير، وعلم الجمال هو علم التعبير الشامل الذى يضم لغة الشاعر ولوحة المصور وأنغام الموسيقى على السواء.

تلك هى الملامح الرئيسية لأهم مذهب مثالى فى علم الجمال المعاصر سيطر فى مستهل القرن العشرين، وكان من أهم الروافد التي استقى منها النقد الفن الحديث، ذلك النقد الذى يفسر الفن بأنه خلق لعالم قائم بذاته وأنه ليس مجرد تعبير عن انفعال بقدر ما هو فاعلية ويرى فى العمل

وحده لا تقبل التجزئة ولا التحليل لأنه رؤية شاملة تتمرد على القواعد والتصنيفات المصطنعة. لكن مثالية كروتشه التي انتهت إلى تفسير العمل الفني بأنه عملية فعلية صرفة، قد استبعدت جانباً هاماً من عناصر العمل الفني هو الجانب المادى الفيزيقي، ومن هنا تعرضت لكثير من الاعتراضات مصدرها أن العمل الفني لا يمكن تصور وجوده بغير أن يتجسد في مادة وسيطة، وأن هذا الجانب المادى والقدرة على الإحساس بالمادة وسيطرة الفنان عليها لا تقل في الأهمية عن العملية الخيالية التي تتم بالحدس.

وفى هذا المعنى يقول صامويل الكسندر: إن كروتشه يقلب نظام الوقائع حين يضع العالم الفيزيقي في المرتبة الثانية^(١٠).

(10) Beauty and other forme of Value. London Macmillan, and Co, 1933. pp. 57, 133. ef. A. History of Esthetics by K. E. Gilbert & H. Kuhn 4ed 1962 p. 552.



ج. م. و. ترنر

الفصل الثالث

الاتجاه الوجودى

(أ) مصادر الوجودية

لقد ساد فلسفة برجسون وكروتشه العقدين الثانى والثالث من هذا القرن، غير أنه ابتداء من الخمسينيات أخذ الفكر الوجودى خاصة مع سارتر ومارتن هيدجر يوجه الفلسفة الجمالية فى اتجاه جديد معاصر. وقد تأصل هذا الاتجاه بما استفاده هذان الفيلسوفان من منهج الفينومينولوجيا الذى يرجع إلى أدموند هسرل Husserl وهو المنهج الذى يستبعد افتراض الحقائق فى ذاتها ويقتصر على البحث فى الأشياء كما تبدو لنا وكما نجدها فى الوعى الإنسانى مباشرة مع عدم التورط فى الإجابة عم إن كان للأشياء أو للوعى وجود معين. وقد استعمل هسرل لفظة • Bracketing - epochê • أى التقويس — للدلالة على التوقف عن الحكم وهى كلمة استعارها من مصطلح شكاك الفلسفة اليونانية الذين توقفوا عن الحكم على حقيقة الأشياء. واقتصر هسرل وأتباعه وأشهرهم فى فرنسا موريس ميرلوبونتي Merleau- Ponty على مجرد وصف الأشياء كما تبدو لنا أو وصف المركبات التى تدخل فى نطاق الوعى الإنسانى، ومن أمثلة هذه المركبات الإدراك والذاكرة والرموز والخيال، إنها مركبات الشعور التى سماها هوسرل بالماهيات — essences — وكلها تنتهى إلى افتراض أن هناك أشياء فى الوعى ووعى بالأشياء، فالوعى لا وجود له خالياً بل هو متعلق أبداً ودائماً بموضوع معين. وابتداء من هذه النقطة تجاوزت الفينومينولوجيا وريبتها الفلسفة الوجودية الميتافيزيقا التقليدية التى أخذت بالتفرقة بين الموجودات وبين الوعى، وأصبحت المسألة الرئيسية فى الفلسفة الوجودية هى البحث فى ظواهر الوجود كما تبدو فى الذات الانسانية التى هى موضوع وذات فى آن واحد.

وإذا كانت الفلسفة الوجودية قد تشعبت مع أتباعها ووقع الخلاف بين شخصياتها لا على المسائل الفرعية فحسب بل كاد يصل إلى الأسس ذاتها فمن الطبيعى أن تتنوع نظرياتهم الجمالية ومواقفهم من الوجود والحياة، ولكن الذى لا تخلو منه مذهب من مذاهبهم هو قولهم أن الإنسان لا يمكنه الوجود بغير رؤية فلسفية أيا كانت هذه الرؤية، إن لم يجدها لدى الفيلسوف الأكاديمى بحث عنها لدى الروائى أو رجل الدين أو الفنان. لذلك فقد مال كل الفلاسفة الوجوديون إلى الفن

لأنه يصف مظهراً من مظاهر الوجود الإنساني، إنه يقدم حالة وجودية لا فكرياً تعقيداً، ولأن الوجود عندهم جميعاً ليس فكرة عامة مجردة ولكنه فعل مبدئي تترتب عليه أفعال أخرى كثيرة يمكن على أساسه أن تكتسب الأشياء كل معانيها. لذلك فقد تميزت كل المذاهب الوجودية في تأكيدها لأهمية الوجود الفردى وأسبقيته على التصورات المجردة.

وهاهو مارتن هيدجر يختار كلمة Dasein للدلالة على الوجود الإنساني ويفسرها بقوله إنه الوجود الذي أكونه أنا أى حالة الإنسان الذي يستطيع دائماً أن يرجع إلى نفسه بأن يسأل عن معنى الوجود أى أنه وجود الإنسان القادر على التساؤل عن وجوده وهو ليس شيئاً مقابل للعالم بل هو متمتج بالعالم موجود فيه. وإلى هذا المعنى يشير سارتر حين يتحدث عن وجود الذات فى العالم فيصفه بأنه الوجود لذاته le pour soi لأنه الوعى الذى يلقى الضوء على الأشياء ليهبها المعنى، كما أنه القادر على التمييز والنفى إنه الوجود الذى يدخل العدم إلى الأشياء القادر على إحداث الصدع والقطع فى داخل الأشياء الصماء أو ما يسميه بالوجود فى ذاته l'en - soi.

والإنسان عند سارتر يثبت وجوده عن طريق الفعل، فالفعل هو محاولة لتغيير الحالة الراهنة لتحقيق حالة أخرى مغايرة ففيه إلغاء لشيء وإثبات لشيء آخر، وليس أى سلوك يسلكه الإنسان فعلاً، فقد نرى الكرسي يقع أو إنساناً ينزلق فهذا سلوك وليس فعلاً، لأن الفعل قدرة على تغيير أوضاع تؤثر فى عالم الموجودات، وقد يضيق نطاق الفعل وقد يتسع قد يكون تحية عابرة وقد يكون معركة تقتل فيها مدينة بأسرها، وسارتر لا يقيم قيمة الفعل بما يترتب عليه من نتائج، وإنما المهم عنده كما هو عند سابقه كانط أن يصدر الفعل عن حريتنا وعن إرادتنا، فالفعل الإنساني يفترض الحرية وهو تعبير عنها، وينتهى سارتر إلى القول بأن الحرية ليس مجرد صفة للوجود الإنساني بل إنها قوام هذا الوجود، وقد يحاول الإنسان أن يهرب من حريته ومسئوليته، يحاول أن ينكر ذاته ويرفض أنه موجود لذاته على حد تعبير سارتر ويسعى لإيهام نفسه بأنه موضوع وشئ كباقي الأشياء ولكن مثل هذا الشعور يسميه سارتر بخداع النفس أو سوء الطوية self-deception-mauvaise foi ويذهب سارتر فى إثبات الحرية للذات الإنسانية إلى حد القول بأن الإنسان حتى فى حالة عدم وعيه بحريته وتخليه عن إرادته فإنما يكون حراً، ذلك لأنه قد اختار عدم الاختيار، إنه الكائن المحكوم عليه بالحرية وهو لا يستطيع أن يهرب من حريته، لذلك يتسع مفهوم الحرية عند سارتر ليشمل الشعور والعاطفة بالإضافة إلى الفكر الواعى، وليس هناك شروط لتحديد أى الأفعال خير من غيره إلا مقدار صدورهما عن حرية فاعلها، وليس هناك أسوأ من حالة النكوص عن المسؤولية وتخلي الذات

عن حريتها حين تقبل كل ما هو معطى لها جاهز. ولقد استطاع سارتر أن يوضح هذه النظريات من خلال أدبه الروائي والمسرحي. وليس ادل على ذلك مما ذهب إليه في مسرحية الجلسة السرية Huit clos - No exit من افتراض ثلاث شخصيات قد تخلصوا جميعاً عن حريتهم وقبلوا أن يكونوا ما اراده لهم الغير، وهم بعد موتهم يواجهون ماضياً ثابتاً لا يمكن تغييره، لأنهم قبلوا أن يتحولوا إلى أشياء، وهم لذلك أنذال أى من ذلك الصنف الذى قد غفل عن حريته وبعد فوات الأوان لا يستطيع أن يغير ما قد فاته - وعلى العكس من ذلك يصور فى شخصية أوريسست فى مسرحية الذهاب البطل الوجودى بالمعنى الأتم الذى يقبل أن يتحمل مسئولية فعله إلى النهاية وهو راض عن فعله مهما وصفه الآخرون ذلك لأنه يدرك أنه حر لأنه إنسان وعليه أن يتحمل تبعات هذه الحرية لا يلقبها على إله وعلى قدر على نحو ما كانت تذهب الأسطورة اليونانية المستمدة منها الأحداث.

والى مثل هذه الدعوة تنتهى فلسفة ألبير كامو فى التمرد⁽¹⁾ فالتمرد عند كامو تجربة فردية أقرب ما تكون إلى حالة القلق الصادر عن مواجهة عالم لا معنى له عالم عبثى لا معقول، وقد استطاع كامو أن يقدم نماذج للتمرد الذى ينتهى إلى التدمير والعدمية فى شخصيات مسرحياته، ومن أوضحها شخصية مارتا فى مسرحية "سوء تفاهم Le malentendu وكاليجولا فى المسرحية التى اتخذت هذا الاسم. إن تمرد مارتا تمرد بسيط، فهى تعيش من العمل المعمل بفندق بتشيكوسلوفاكيا وهى تمرد على حياة لا تستحق أن تعيشها، وتعرف أن الحياة يمكن أن تكون أجمل فتتفق مع امها على قتل بعض النزلاء وتشاء المصادفة أن تقتل أخاها الذى جاء إلى الفندق متخفياً، وبعد الجريمة تتمسك مارتا بجريمتها وتبررها بأنها قد فعلت ما كان يجب أن يعمل. أما كاليجولا فهى أيضاً شخصية إنسان عاش الجانب السلبي من تمرد، كانت سعادته فى حبه لأخته التى عاشها معاشرة الأزواج وتتحطم سعادته بموتها ونتيجة لذلك ولأن العالم لا مبرر له ولا تفسير له وليس معقولاً فقد الأمل فى السعادة إذ ليس هناك إلا حقيقة واحدة هى لا معقولة العالم وعبثيته وعليه أن يقبل هذه اللا - معقولة وتبدأ مهزلة أفعاله بالتجويع والقتل والاغتصاب، فيأتمر الشيوخ ويتفقوا على قتل الامبراطور فيسخر من تفكيرهم ومن ظنهم أن للعالم والحياة معنى وأنه باختفاء كاليجولا سوف ينتهى العبث، لكن "شيريا" المتمرد على الظلم يقدم صورة أخرى للتمرد مختلفة عن تمرد كاليجولا ويتضح هذا حين يسأله كاليجولا عن أسباب تمرده فيجيبه بأنه يعرف أن حرية الإنسان قد تدعوه إلى أعمال لا - معقولة ولكنها ضرورية ويرى أن اختفاء كاليجولا من هذا النوع من الأفعال، إنه يشارك

⁽¹⁾ L'homme révolté. Gallimari, Paris 1951.

كاليجولا رأيته في لا – معقولة العالم، ولكنه يرى أن الإنسان شيء آخر غير العالم إذ له حرية، ويدرك كاليجولا خطأه في النهاية فقد انتهى تمرد به إلى الإخفاق والسلبية لأنه لم يحط بأبعاد الحقيقة ولم يحقق مفهومه الصحيح. إن تجربة التمرد تضع الإنسان إزاء عالم لا معنى له، غير أنه لا يظل سلبياً إزاء هذا العالم وإنما يكتشف قيمته حين ينخرط في تجربة التمرد وقد نجح كامو في إقامة نظريته الجمالية على أساس من فلسفته في التمرد. ففي حضن التمرد تنشأ القيم كلها سواء كانت اجتماعية أو أخلاقية أو جمالية. والإنسان المتمرد بالأصالة فنان لأن الفن كالتنمر لا يقبل الواقع ويتلقاه بسلبية ولا ينصرف عنه وإنما هو علاقة جدلية بالواقع إنه محاولة تحويل له وتضمينه أسلوباً معيناً.

يتضح مما سبق أن أثر الاتجاه الوجودي لا يسود فلسفة القرن العشرين فحسب بل يمتد فيلون أدبه ونقده، ويعد جان بول سارتر على رأس مدرسة في النقد الأدبي استطاعت أن تحدد مهمة الأدب ودوره في التأثير على حرية الأفراد وأودع كتابه ما هو الأدب؟^(٢) تفرقه الحاسمة بين فن الكتابة وسائر الفنون الأخرى من شعر وتصوير وموسيقى، وعنده أن الشاعر شأنه شأن المصور والموسيقى يفعل بالكلمة كما يفعل المصور والموسيقى باللون والصوت لأنه لا يعامل هذه الوسائط معاملة الرموز بل معاملة الأشياء، إن الشاعر ومثله المصور والموسيقى لا ينبغي أن يدرك ما وراء مادته الوسيطة من معاني أما الكاتب فهو على العكس من كل هؤلاء، عليه أن يختار موقفاً محدداً يلتزم فيه بقضية معينة، إنه يؤثر على إرادة الآخرين وحريرتهم. كذلك عني سارتر في مقالاته النقدية بتقييم أعمال مشاهير أدباء عصره، فعنى عناية خاصة بوليم فوكنر وفرنسوا مورياك وجون دوس باسوس وألبير كامو وفرانس كافكا والشاعر بودليير والمسرحي جان جينيه، غير أنه مما لاشك فيه أن آراءه في الأدب والنقد ليس في الواقع بآراء مستقلة عن نظرياته في علم الجمال وإنه لما يحتاج لعناية خاصة اكتشاف أوجه الارتباط بين هذه الآراء في النقد الأدبي وبين نظرياته في الفلسفة بعامة وعلم الجمال بوجه خاص.

ولعل مما يوضح هذا الارتباط تحليله لأدب الروائي الأمريكي جون دوس باسوس^(٣)

.John Dos Passos

(2) qu'est ce que la Littérature? Gallimard 1984.

(3) Situation 1, III. Transl. by Anette Michelson. Jean-Paul Sartre. Literary Essays. New York 1957. "John Dos Passos and 1910".

ولقد قدم جون دوس باسوس أهم إنتاجه الأدبي خلال الحرب العالمية الأولى وكان هذا الإنتاج الأدبي نصب عيني سارتر حين كان بصدد كتابة ثلاثيته "دروب الحرية" إبان الحرب العالمية الثانية، واكتشف سارتر أصالة دوس باسوس وتجديده في الرواية ورأى الثورة التي أتى بها هذا الفن إنما تلتخص في تشبيه فن الرواية بالمرأة، يقول إن الرواية مرآة⁽⁴⁾ أو مجرد انعكاس *reflexion* يقتصر على أن يرينا الأشياء ولا يحمل نفسه طاقة تفسيرها أو التعليق عليها، والمؤلف كذلك ليس من مهمته تفسيرها أو التعليق عليها، ذلك لأنه لا يرغب في ربط الأحداث ولا تنظيمها وإنما مجرد تقديمها ولذلك لا يعنى دوس باسوس بتقديم ما يمكن أن ينطبق على جميع الناس بل على العكس من ذلك يعنيه التفرد والسمات الخاصة الفريدة فسي بابها. ذلك لأن الحرية هى السمة الوحيدة للشخصية.

ويستخلص سارتر من فن دوس باسوس تصوراً جديداً للرواية لأنه حين يشبه الرواية بمرآة يترتب على ذلك أن المرأة سطح بلا أعماق وكل ما تقدمه الرواية هو مجرد انعكاس وتتابع للأشياء والأحداث وليس على المؤلف أن يفسر أو يقنن أو يعلق لأنه ليس ثمة خطة مسبقة يترتب المؤلف عليها الأحداث وإنما تترى الأحداث وتتوالى كما تتوالى حالات الوعي فى شعور الإنسان بغير أن نفترض وراء الوعي *Ego conscience* ذاتاً *Ego* ، قائمة بنفسها. على هذا النحو يستعين سارتر بفن الرواية الحديثة ليفسر فلسفته فى الوعي.

ولقد كان محور فلسفة سارتر فى الوعي هو رفضه ما قد ذهبت إليه الفلسفة التقليدية من ديكارت إلى هسرل من القول بوجود الذات *Ego - L' self* ، كتركيب سابق على الوعي، وقد كانت هذه هى القضية التي أثارها فى مؤلفه ترنسندنتالية الانا⁽⁵⁾. فمنهج سارتر الفينومينولوجى يبين استحالة تجاوز الفكر المعطى له مباشرة من الوعي، أى استحالة اجتياز حالات الوعي إلى القول بوجود ذات قائمة وراءه. وإلى مثل هذا المعنى ذهب جون جوس باسوس حين أنكر على المؤلف فى الرواية أن يفترض تركيباً مسبقاً لما يعرضه من أحداث.

والخلاصة أن رفض سارتر إثبات وجود الذات وراء الوعي هو ثورة وانقلاب يقابله فى الأدب ذلك الانقلاب الذى أتى به جون دوس فى الرواية الأمريكية.

⁽⁴⁾ Ibid., p. 88.

⁽⁵⁾ La transcendance de l'ego 1939.

ولأن الوعي عند سارتر هو ما ليس هو، أى مالا يثبت أو يجمد على حال واحدة، فإن أقرب شئ يشير إليه هو ذلك الوجود الذى يتجاوز ثبات الواقع وجموده. إنه وجود المتخيل. فتعلق الوعي بمثل حجر الزاوية فى فلسفة سارتر الجمالية.

والواقع أن اهتمام سارتر بحياة الخيال عند الإنسان إنما يرجع إلى أن الخيال حين يباعد بين الإنسان وبين عالم الواقع إنما يكشف عن عالم آخر تتمثل فيه الحرية بأكمل درجاتها فوظيفة الخيال عند الإنسان تلخص فى أنه يقدم عالماً بديلاً للعالم الواقعى، ولذلك يرى سارتر فى الخيال قدرة على نفى الواقع وهى القدرة الأساسية التى تميز الوعي عند الإنسان. فما قدمه فى مؤلفه الخيال من آراء عن الوعي إنما تمثل مقدمة أساسية لما قدمه بعد ذلك فى كتابه الرئيسى "الوجود والعدم".

ولقد كانت أول عناية سارتر بالخيال فى مؤلفه "الخيال" عام ١٩٣٦ I'imagination. وقد وجه فى هذا الكتاب نقده للنظريات السيكلوجية وفضل عليها منهج هسرل الفينومينولوجى الذى وضح فيها أنه لا بد للخيال من أن يتعلق بموضوع ثم مضى سارتر فى كتابه الخيالى ١٩٤٠ I'imaginaire فى تحليل الوعي الخيالى وحياة التأمل الجمالى والكشف عن طبيعة وجود العمل الفنى ويمكن أن نحمل هذه الآراء فيما يلى:

(ب) تحليل الخيال عند سارتر :

يبدأ سارتر برفض نظريات علم النفس المتوارثة عن الفيلسوف الانجليزى دافيد هيوم، وهى النظريات التى تفترض وجود شئ اسمه الصورة المتخيلة I'image وأنها تكمن وتستقر فى وعينا على نحو ما يستقر الطائر فى قفصه، يقول سارتر إن مثل هذا التفسير للخيال يسلمنا إلى وهم يطلق عليه إسم "وهم التضامن I'illusion d'immanence". إن الخيال عند سارتر ليس إلا علاقة الوعي بشئ أو بموضوع خارجه. وتتضح هذه العلاقة بشكل أوضح إذا ما تناولناها بالنسبة للإدراك، فإذا تصادف مثلاً ووقع أمام بصرى كرسى فأدركته، فإنى فى هذه الحال لا أجزم بأن صورته قد دخلت واستقرت فى وعيى، وإنما وعيى أصبح على علاقة بهذا الكرسى وبالمثل ينبغى أن يكون الحال كذلك بالنسبة للخيال، فإذا تخيلت كرسياً فلن يختلف الأمر إذ سوف يتعلق وعيى بشئ خارجه ولكن بطريقة مختلفة عن طريق الإدراك، ذلك لأن الصورة الخيالية ليست سوى علاقة rapport بموضوع معين كأن يكون كرسياً أو شجرة أو زيداً من الناس^(٦).

(٦) cf. Sartre, l'imaginaire, Psychologie phénoménologique de l'imagination. Paris Gallimard, 1940. l'imaog est une Cons cience. pp. 14-15.

فالفرق بين الإدراك والخيال لا يرجع إلى وجود صورة خيالية في الوعي وعدم وجودها بل يتلخص الفرق في الطريقة العملية التي يتعلق بها الوعي بموضوعاته أى في الفعل الذى يقوم الوعي به إزاء موضوع خارجي.

وثانى أوجه الاختلاف بين الخيال والإدراك يرجع إلى الطريقة التى ننظر بها إلى موضوعاتهما، ففي الإدراك نعتد على الملاحظة observation فى حين لا نعتد فى الخيال على ملاحظة بل على "ما يشبه الملاحظة quasi- observation".

إن فعل الإدراك يستدعى استمرار الملاحظة بحيث يمكن لى أن أمضى فى إضافة لقطات وزوايا للنظر مع استمرارى فى الملاحظة، فى حين أن استمرارى فى الملاحظة لا يضيف شيئاً عندما أقوم بعملية التخيل.

إن محاولة تفسير الخيال تتطلب فعل انعكاس من الوعي reflexion لا يقع على الشئ الخارجى بقدر ما يقع على الطريقة التى يعمل بها الوعي عند التخيل، فالوعي يقوم بعمليات مختلفة يتناول بها الموضوعات الخارجية، فهو يدرك percevoir ويتصور Concevoir ويتخيل imaginer، فهذه كلها طرق مختلفة يمكن للوعي أن يتناول بها شيئاً واحداً، أى يمكن لى أن أدرك شجرة وأن أتصور شجرة وأن أتخيل نفس الشجرة فالموضوع واحد غير أن علاقة وعيى به تختلف من حال إلى أخرى.

يوضح سارتر فكرته فى اعتماد الإدراك على الملاحظة بحالة قيامى مثلاً بملاحظة مكعب فمن خلال هذه الملاحظة لا يتيسر لى أن ادرك كل جوانبه الستة دفعة واحدة بل رأى ثلاثة منها فقط فإذا غيرت اتجاه نظرى بدت لى منه جوانب أخرى واختفت جوانب غيرها كنت أراها، فإذا استمرت الملاحظة استمرت الإضافات، لأن الشئ ما هو إلا - سيلة هذه الزوايا المختلفة التى تظهر لى منه.

إن التحليل السابق ينطبق على إدراكى للمكعب لكن لو جعلت المكعب موضوعاً لتصورى فإننى أفكر فيه وأستطيع أن أعقل جوانبه الستة وزواياه الثماني، وفى نفس الوقت أعقل أن الزوايا كلها قائمة وأن جوانبه مربعة وإننى فى كل هذه العمليات أفكر فيه ولا إدراكه إدراكاً حسيماً.

أما بالنسبة لعمل الخيال فقد يبدو لى لأول وهلة أننى التقطت منه جوانب كما يحدث فى الإدراك ولكننى إذا حاولت أن استمر فى ملاحظتى له فإننى لا أحس - بل على جديد ذلك لأن

الموضوع المتخيل يعطى لى دفعة واحدة، إننى أحصل منه على لمحات كما يقول الألمان Abschattungen أى تتم لى معرفته دفعة واحدة فى حين إننى عندما أجعله موضوعاً لادراكى يختلف الأمر إذ تتم معرفتى به ببطئ وبالتدريج وفى هذا يكون الفرق بين الخيال والإدراك، إننى استخرج فى حالة الإدراك علاقات لا نهاية لها بين الشئ وسائر الأشياء الأخرى فى حين يفتقد الخيال هذه العلاقات بالعالم ويقف عند حدود بعض العلاقات بالعالم ويقف عند حدود بعض العلاقات التى دخلت فى إطار التخيل ولا يحمل التخيل أى إمكانيات لعلاقات أخرى يمكن أن تدخل فى معرفتى بعد ذلك.

وثالث خصائص الخيال، أنه بدلاً من أن يضيف الوجود على موضوعه كما هو الحال فى الإدراك فإنه يسلب موضوعه الوجود إنه يخلق عليه العدم ومهما كانت الصورة الخيالية تفيض بالحيوية والوضوح على موضوعها إلا أنها تفترض عدم وجوده الواقعى، لذلك يوحد سارتر بين الخيال وبين وظيفة النفى أو السلب negation وهى الوظيفة التى تميز الوعى الإنسانى فأهم صفات الوعى عند سارتر هى القدرة على السلب والوعى حين يقوم بعمليات الخيال فإنما يتعامل مع عالم بديل مختلف عن عالم الموجودات فى الواقع.

وأخيراً يصف سارتر الوعى الخيالى بالتلقائية spontanéité بمعنى أنه ينطوى على قدرة فى إنتاج موضوعات جديدة، إن الخيال هو الوعى الخلاق الإيجابى فهو مختلف فى ذلك عن الإدراك الذى يتلقى الموضوعات بغير أن ينشئها.

ويدخل سارتر بعد تحليله للخيال تفسيرات أخرى يحاول بها التمييز بين الصور الخيالية التى يكون مصدرها أو وسائطها أشياء مادية كأن صوراً فتوغرافية أو رسماً أو نحتاً، والصور الخيالية التى تستمد من مشاعر النفس وأحاسيسها، لأن الموضوع المتخيل يستخدم باستمرار ما يسميه سارتر "مماثلات analoga" هى تلك الأشياء المحسوسة المادية التى تنبه خيالنا وتثيره للعمل ولهذه الفكرة دورها الكبير فى تفسير العمل الفنى الذى عنى بتفسيره بعد ما قدمه من تحليلات للخيال.

(جـ) العمل الفني عند سارتر

يقول سارتر^(٧):

إن محاولة حل مشكلة العمل الفني وإن كانت تعتمد اعتماداً وثيقاً على موضوع الخيال، تستحق أن يفرد لها بحث خاص. ولكن يبدو أنه قد آن الآوان أن نستخلص بعض النتائج من الدراسات الطويلة التي اعتمدناها أمثلة لنا من التمثال ولوحة شارل الثامن أو الرواية. والملاحظات التالية تتعلق أساساً بالمركز الوجودي للعمل الفني. ويمكن من الآن أن نصوغ الملاحظة الرئيسة في الآتي:

إن العمل الفني هو شيء لا واقعي *irrèel*. ولقد اتضح لنا هذا عندما كنا بصدد لوحة شارل الثامن هذا هو موضوع – *Objet* – وليس هو اللوحة ذاتها ولا هو النسيج ولا طبقات الألوان الزيتية – فشارل الثامن هو الموضوع الجمالي لا يظهر لنا طالما وجهنا نظرنا إلى النسيج أو الإطار، وليس معنى هذا أن مادة اللوحة تخفيه ولكن معنى هذا أنه لا يكون أبداً في متناول وعينا بالواقعي، وإنما يظهر في اللحظة التي يقوم الوعي فيها بلفتة أساسية أي حين يدخل العدم في العالم ويتحول إلى "وعي خيالي *conscience imageante* فالأمر هنا أشبه ما يكون بموقفنا إذا كنا بصدد النظر إلى رسم لمكعبات قد تبيينها خمسة أو ستة حسب المنظور الذي نختاره، فلا يصح أن نقول إننا عندما نبصرها خمسة نخفي مظهرها الذي تبدو عليه ستة، بل الأولى أن نقول إنه لا يمكن أن نراها خمسة وستة في آن واحد. إن الفعل المتعلق بإدراكها خمسة يكفي ذاته وهو كامل ويستبعد العقل المتعلق بإدراكها ستة، وكذلك يكون الأمر بالنسبة لإدراك شارل الثامن بوصفه صورة تظهر على اللوحة، إنه مرتبط كل الارتباط بالفعل "المتعلق – بإدراكه – *l'acte intentionnel*" الذي يجري في الوعي الخيالي.

وكما يكون شارل الثامن حين ندركه على النسيج ونجعله موضوعاً لتذوقنا الجمالي شيئاً لا واقعياً، فإننا ننتهي من هذا القول بأن الموضوع الاستطقي – الجمالي – في أي لوحة هو دائماً شيء لا واقعي.

ولهذه التفرقة أهميتها الكبيرة خاصة إذا ما ذكرنا اللبس الذي يقع عادة بين الجانب الواقعي والجانب الخيالي في العمل الفني، فكثيراً ما نسمع أن لدى الفنان فكرة، وأنه يحققها على النسيج

(٧) Ibid., pp 239-246.

فى شكل صورة، ويكمن الخطأ هنا حين نظن أن الفنان قد بدأ يتصور صورة خيالية خاصة به ولا يدركها الناس وانتهى بموضوع يمكن لكل الناس أن تراه أى أنه قد انتقل من الخيالى إلى الواقعى — ولكن ليس هذا صحيحاً، لأن العنصر الواقعى — وهذا أمر لا ينبغى أن نمل من تكراره — هو ذلك الجانب المتمثل فيما حققه من ضربات فرشاته ومن تغطية النسيج وصقل الألوان، ولكن كل هذه الأشياء لا تكون موضعاً للتذوق الجمالى.

فالجميل على العكس من ذلك ليس كائناً قابلاً لأن يكون موضوعاً للإدراك إنه فى صميم طبيعته بمفارق للعالم. ولقد فسرنا فيما سبق أننا لا يمكن أن نكشف عنه بأن نسلط عليه ضوءاً — لأن الذى سوف يستضاء هنا إنما هو النسيج وليس الموضوع الجميل.

فالواقع أن الفنان لا يحقق صورة نعقلها وإنما يقدم "مماثلاً مادياً" *analogon matériel* يمكن لكل من اراد أن يدركه بمجرد أن ينظر إليه ويلتفت له. أما الصورة الخيالية فتظل رغم تحقق المماثل المادى لها محوطة على المستوى الخيالى، إذ ليس هناك تحقق واقعى *realisation* لما هو خيالى، وإنما تموضع له *Objectivation* — فكل ضربة فرشاة من الفنان ليست مقصودة لذاتها ولا من أجل الكائن الواقعى بل تقصد إلى مركب لا واقعى يظهره الفنان من خلال هذه العناصر الواقعية، وعلى هذا الأساس ينبغى أن نفهم اللوحة على أنها شئ مادى يزوره من آن لآخر ذلك الموضوع المصور فيه.

وقد تفضلنا تلك اللذة الحسية التى نستمدّها من بعض الألوان الواقعة على النسيج مثل ألوان الأحمر عند ماتيس *Matisse*، ولكن ينبغى أن نعلم أن هذه اللذة التى نحسها نحو الألوان فى حد ذاتها معزولة عن سياقها — أى عن موضوعها الفنى — كأن تكون موجودة فى الطبيعة لا تنطوى على أى صفة جمالية — فى حين لو أدركناها متضمنة فى لوحة لماتيس مكونة موضوعاً لا واقعياً فإنها عندئذ تكتسب صفتها الجمالية ..

أما فيما يتعلق باللذة الجمالية، فهى شئ واقعى ولكنها ليس فى حد ذاتها ناشئة عن لون واقعى، إنها ليست أكثر من طريقة لفهم الموضوع اللاواقعى، فهى لا تنصرف إلى اللوحة الواقعية بل إنها تهيب بالموضوع الخيالى من خلال النسيج الواقعى، وهذا هو تفسير تجرد النظرة الاستطيقية من كل غرض عملى — وهو يفسر لنا أيضاً عبارة كانط إنه ليس من المهم أن يكون الموضوع الجميل حين نحس بجماله موجوداً فى الواقع أو غير موجود فيه، وهذا هو أيضاً رأى شوبنهاور عندما يأخذ فى الحديث عن توقف إرادة القوة، وليس مرجع هذا هو أسلوب سحرى فى فهم الواقع وإنما الذى يحدث هو أن الوعى الخيالى يقوم بتركيب الموضوع الاستطيقى وفهمه حين يرتفع به إلى مرتبة اللاواقعى.

وإن ما قد ذكرناه عن التصوير لينطبق أيضاً على فن الرواية والشعر والفن المسرحي، فمن الواضح أن الروائي والشاعر والكاتب المسرحي ينشأون جميعاً موضوعاً لا واقعياً بواسطة "المماثلات الكلامية *analoga verbeaux* . ويترتب على ذلك أن الممثل الذى يقوم بدور هاملت يستخدم ذاته وبدنه كله كمماثل *analogon* لهذه الشخصية الخيالية، وهنا يمكن لنا أن نجد حلاً لهذا الجدل الشهير الخاص بمفارقة الممثل، فقد ذهب البعض إلى القول بأن الممثل لا يتقمص الشخصية التى يقوم بتقديمها فى حين يذهب الآخرون إلى القول بأن الممثل يتقمص الشخصية التى يقدمها ^(٨) . ولكن يبدو لى أن هذين الرأيين لا يتعارضان لأن الإيمان بالشخصية — أى تقمصها — لو فسرناه بأنه تحقق واقعى لها، فمن الواضح أن الممثل لا يفترض نفسه هاملت، ولكن هذا لا ينفى أنه يوظف نفسه تماماً لتقديم هاملت، إنه يستعمل كل مشاعره وقوته وحركاته كمماثلات مادية *analoga* لمشاعر هاملت وسلوكه، ولكنه فى نفس الوقت يجردها من الواقع ويحيا على مستوى عالم لا واقعى، فإذا انخرط الممثل فى البكاء حقيقة فى سورة انفعاله، فليس هذا البكاء واقعياً لأنه يعرف والجمهور أيضاً يعرف أنه ليس بكاء هاملت وأن دموعه هى مجرد ممثالات للبكاء اللا واقعى، ذلك أن الممثل هنا مأخوذ باللاواقعى، كما أن الشخصية " لا تتحقق *ne se realise pas* " فى الممثل وإنما " يتجرد الممثل عن الواقع *s'irréalise*" فى الشخصية التى يقدمها.

لكن ألا توجد فنون تحتم طبيعة موضوعاتها الانصراف عن هذه اللاواقعية؟

فهل نقول مثلاً إن لحناً موسيقياً يحيلنا إلى شئ آخر غير ذاته؟ ألا تكون الكاتدرائية مثلاً هى تلك الكتل الحجرية التى تشرف على الأسطح المجاورة؟

لتدبر الأمر بمزيد من الدقة، فأقول إننى أسمع مثلاً أوركسترا تقدم السمفونية السابعة لبتوفن والذى يدفعنى عادة إلى هذا هو رغبتى فى سماع السمفونية السابعة، ومن الطبيعى أن أمانع فى الاستماع لأوركسترا من الهواة وسوف يكون لدى دواعى لتفضيل قائد أوركسترا على آخر. ولكن كل هذا يرجع إلى رغبتى فى سماع السمفونية السابعة منفذة على وجه الكمال لتكون هى هى تماماً.

^(٨) انظر فى هذا الموضوع مفارقه الممثل للفيلسوف الفرنسى :

Diderot, le paradoxe du comédien.

وأخطاء الأوركسترا التي تقدم حركاتها أسرع أو أبطأ مما يجب تحجب العمل نفسه وتشوّهه لأن أحسن الأحوال هو أن تختفى الأوركسترا أمام العمل الذي تؤدّيه، وإذا كنت أثق في المؤيدين للسّمفونية وفي قائدهم فإنني أحسن بأنني أمام السّمفونية السابعة ذاتها، وهو أمر يتفق عليه معي الجميع، ولكن ما هي السّمفونية السابعة في ذاتها؟ لاشك في أنها شيء، فهل هذا الشيء من باب الواقعي أم اللاواقعي؟ .. لنفترض أنني أستمع للسّمفونية السابعة حين تؤديها فرق مختلفة في أماكن متعددة فليست هي ذاتها مقيدة بزمان ولا مكان، إنها خارج الواقع وخارج الزمان ولا يمكنني أن أمسها بأي تغيير، فأبدل فيها "نوتة" أو أبطئ أو أسرع من حركاتها، ومع ذلك فإنها تعتمد في ظهورها على الواقع، فإن أصاب القائد إغماء أو اشتعل حريق في صالة العرض وتوقف العزف فإننا لن نقول إن السّمفونية قد انقطعت وإنما نقول إن العزف هو الذي انقطع، وفي هذا يتضح لنا أن أداء السّمفونية هو المماثل المادي، ذلك لأنها شيء لا واقعي، ولكنها لا تظهر لنا إلا بواسطة المماثلات التي نتحقق في زمن معين ولكي ندركها يتحتم أن نقوم بعملية خيالية لأن الأصوات الواقعية مماثلات، أما السّمفونية فهي خالدة وفي مستوى آخر من الوجود، إنها غياب أبدى. ولا يجب أن نتصور أنها توجد في عالم آخر أو في سماء المعقولات، إنها ليست خارج الزمان والمكان فحسب مثل الماهيات *les essences*، بل إنها خارج الواقع وخارج الوجود، وإنني لأستمع لها وأنا على مستوى الواقع بل خيالياً، وإن في هذا الأمر تفسير لما نحسه من صعوبة الانتقال من عالم المسرح أو الموسيقى إلى عالم اهتماماتنا اليومية فهو في حقيقة الأمر ليس انتقالاً من عالم إلى آخر بل من الموقف الخيالي إلى الموقف الواقعي.

من هذه الملاحظات يمكن أن ننتهي إلى القول بأن الواقعي ليس أبداً جميلاً، والجمال هو قيمة لا تنطبق إلا على الخيالي وهو يضيفي العدم على العالم في تركيبه الأساسي، ومن هنا يتضح غياب من يخلط بين الأخلاق والاستطيقا، ذلك لأن قيم الخير تفترض – الوجود في العالم – وهي تتعلق بالسلوك الواقعي وتخضع للوجود وعيّه، أما اتخاذ موقف استطيقا تجاه الحياة فيعني خلط الواقع بالخيال، وقد يحدث أن نتخذ موقف التأمل الاستطيقا عندما نواجه أحداثاً أو موضوعات واقعية، ولكن في هذه الحالات ينزل موضوع التأمل إلى العدم *le neant* وفي هذه اللحظة لا يصبح الشيء موضوعاً للادراك بل مجرد مماثل مادي لذاته *analogon* والصورة الخيالية *l'image* اللاواقعية تكشف لنا من خلال ما يظهر لنا في الواقع، فالموضوع الواقعي يمكن أن يتحول صورة خيالية ولكن بعد أن يصبح محايداً أو منفيّاً كما لو تأملت امرأة جميلة أو منظر

مصارعة الثيران أوحين يكون مظهرًا مبهمًا لأي شيء آخر كما لو التقط الفنان انسجام لونين صانحين من خلال بقع يصادفها على جدار، عندئذ يختفى الشيء وراء نفسه ويصبح "غير قابل للمس intouchable" بعيداً عن متناولنا، ومن هنا يتجرد من كل أغراض نفعية، وبهذا المعنى يمكن أن نقول إن الجمال الفائق للمرأة يذهب الرغبة فيها، فلكي نرغب فيها لابد أن ننسى أنها جميلة لأن الرغبة اندفاع في حضن الوجود فيما هو عرضي وعيني absurde، ولتأمل الاستطيقى للموجودات الواقعية يشبه في تركيبه "مرض الذاكرة - البار اميزيا paramnésie الذى يحدث فيه أن يتحول الشيء الواقعي إلى معائل لذاته في الماضي. ولكن في الحالة الأولى يحدث نفى أو إثبات للعدم negating - neantisation " فى حين يحدث فى الحالة الثانية إرجاع للشيء فى الماضي relegation - passéification " إذ يكون الفرق بين البرانيزيا وبين الموقف الاستطيقى كالفرق بين الذاكرة والخيال".

يتضح لنا مما سبق كيف أخذ سارتر فى فلسفته الجمالية بالتفسير الذى يرجع الخبرة الجمالية إلى النشاط الخيالى عند الانسان فاقترب فى هذا الرأى من رأى الفيلسوف الإيطالى بندتو كروتشه غير أنه قد أضاف تفسيره الخاص للوسائط المادية التى يتعامل بها الفنان تلك الوسائط التى سماها بالمماثلات analoga.

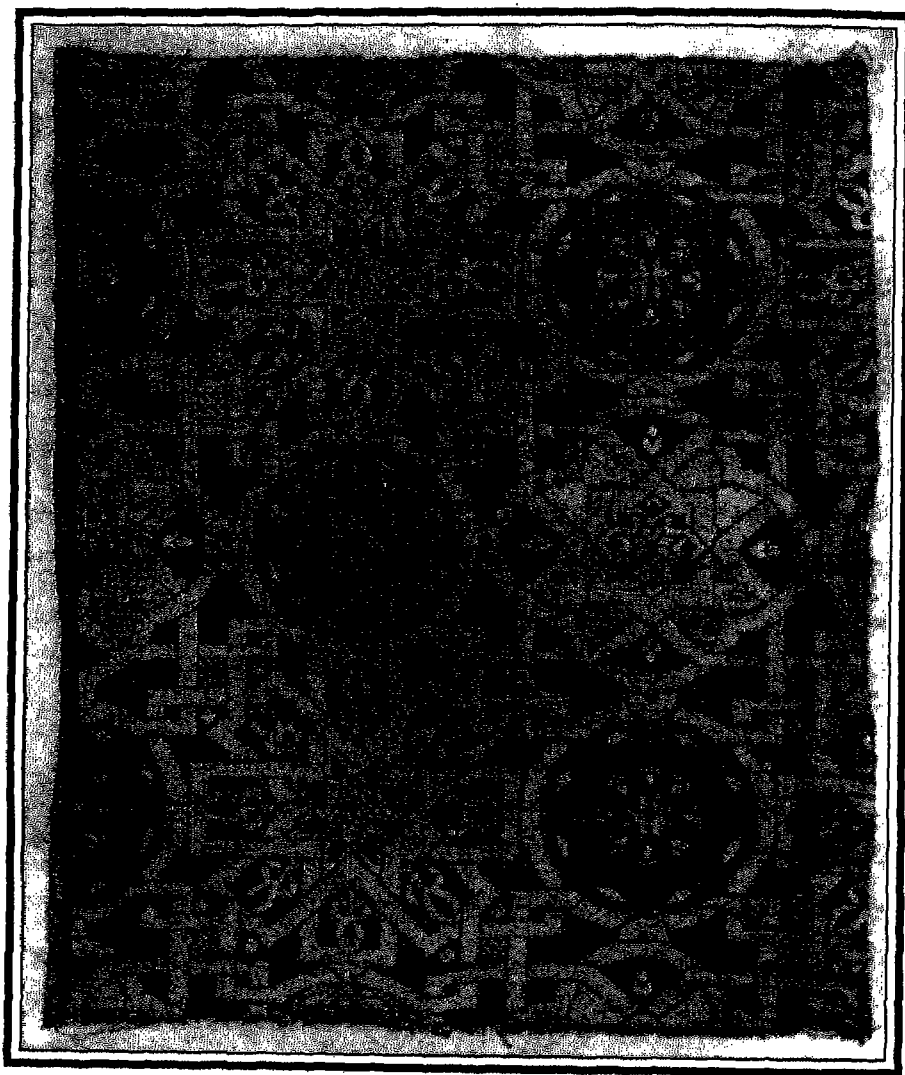
ويعد مؤلفه الخيالى مدخلاً إلى فلسفته فى الوجود والعدم التى انتهت إلى القول بأن حرية الإنسان فى الفعل ليست ثمرة قدرته على إدراك الأشياء على ما هى عليه بقدر ثمرة قدرته على إدراكها على ما ليست هى عليه. فإن لم يقدر الإنسان على تصور المواقف على نحو آخر مخالف للوضع القائم فإنه لا يقدر بالتالى على التدخل فى تغييرها، ومن هنا يظهر لنا ارتباط فلسفته فى الحرية وفى الفعل بتفسيره الخيالى للفن، إذ ليست العبرة فى رأيه فى أن نقبل ما هو معطى لنا، بل العبرة فى أن تكون لنا القدرة على تخيل ما هو معطى على نحو مختلف.

ولقد كان لهذه التحليلات الفينومينولوجية للوعى الفنى والخبرة الجمالية أبعاد الأثر فى الفكر الجمالى الذى استلهم المنهج الفينومينولوجى، كما نجده عند رومان إنجاردن^(٩) Roman Ingarden الذى عنى بدراسة العمل الفنى باعتباره موضوعاً تقصد إليه الذات intentional

^(٩) Roman Ingarden, Des Literarische Kunstwerk, 1930.

object وميكل دوفرن^(١٠) Mikel Dufrenne الذى اتبع فلسفة سارتر وميرلوبونتي فسي منهجيهما الفينومينولوجى وتأثر بكتابات هيدجر الجمالية خاصة فى تفسيره للخبرة الجمالية واعتباره لها كشفاً عن كينونة الأشياء، ووجه عناية خاصة إلى البحث عن طبيعة وجود الموضوع الاستطيقى وموضعه الإنطولوجى، وانتهى دفرون إلى الرأى الذى يأخذ بأن الموضوع الجمالى متخيل ولكنه فنى نفس الوقت موضوع مدرك.

⁽¹⁰⁾ Mikel Dufrenne: Phénoménologie de l'expérience esthétique 2 Vols 1953.



نسيجات بزخرفة إسلامية

الفصل الرابع

الاتجاه الرمزي في الفلسفة والفن

مقدمة :

تعرض الفلسفة اليوم لهجوم عنيف، إذ أصبحت في نظر كثرة من المتخصصين فيها نوعاً من الألفاظ غير المعجدة في الحياة. ولعل مرجع ذلك أن الأسس الفكرية، أو بمعنى أدق أن الأفكار الموجهة لها *generative ideas*⁽¹⁾ التي كانت ثمرة ابتداء من القرن السابع عشر قد استنفدت طاقتها ونضبت عن الابداع. ولذلك فقد أصبح لزاماً على الفلسفة في أيامنا هذه أن تشق لنفسها طريقاً جديدة إذا أرادت أن تصل إلى منابع الخصب والابداع وأن تطور من نفسها حتى تواكب التقدم العلمي والتطبيقات التكنولوجية الهائلة التي تمت في هذا القرن العشرين.

وإذا حاولنا الوصول إلى جذور الفكر الفلسفي الحديث فسوف نجد أنها ترجع إلى الاتجاه التجريبي الذي دعا إليه يكون وهوبز ولوك وهيوم — ثم أثمر بعد ذلك الفلسفة الوضعية *positivism* التي جعلت موضوعها الرئيسي تأمل خطوات العلماء، فجعلت الفلسفة، تابعة للعلوم الطبيعية — ومن الواضح أن هذه النزعة التجريبية وريبتها الوضعية لا يمكن لهما أن يشكا في وجود العالم الخارجي، كما أنهما لا تثيران مشكلات رئيسية في نظرية المعرفة، بل لقد سلم أكثر المفكرين في هذا الاتجاه بأن الحقيقة هي ابنة الواقع التجريبي.

وحاولت العلوم الإنسانية التي ولدت في حضن هذا المناخ التشبه بعلوم الطبيعة، ودافع علم الاجتماع وعلم النفس عن دقة نتائجها بأنهما مازالا يافعان ومازالا يصنعان، ولكن الملاحظ أنهما لا ينموان نمواً طبيعياً كما نمت علوم الفيزياء والكيمياء شأن أي مخلوق من المخلوقات الطبيعية.

أما عن فروع الفلسفة وخاصة المنطق، فقد قام بوظيفة "حامل الرأية" *Line-man* ملاحظ سير القطار وموجهه كي لا يخرج على القضبان، فمهمته أن يوجه التفكير على النحو السليم ليصل إلى النتائج الصحيحة.

⁽¹⁾ cf. S.K. Langer *Q Philosophy in a new Key* mentor Books, 1952, ch.I.

غير أن هذه المهمة بدأت تتغير منذ قامت فلسفة الرياضيات فى العشرينات من هذا القرن وبدأت تؤكد حقيقة معينة، هى أن الرياضيات وإن تعاملت مع الكم العددي أو الهندسى، إلا أنها لا تدعى أن نقطة البداية فيها هى المعطيات الحسية sense Data ، وإنما يتعامل الرياضيون بواسطة ثوابت ومتغيرات لا تعتمد على ملاحظة الواقع التجريبي — إنما معطياتها إشارات ورموز Symbols. ثم ما لبثت العلوم الطبيعية المعاصرة أن استخدمت هذا المنهج الرياضى الذى يتعامل برموز ومجردات هى بمثابة اختزال للواقع التجريبي. وكذلك دخلت الرياضيات كأداة لا غنى عنها فى هذه العلوم الطبيعية التجريبية.

وكأن أساس كل ذلك هو قدرة العقل الإنسانى والعلوم الحديث على استبدال العلامات والرموز المجردة بالوقائع الحسية، وحلت التصورات Concepts محل الكائنات أو موجودات العالم الخارجى.

وإذا كانت البناءات الرياضية مجرد رموز، فإن معناها يتلخص فى العلاقات relations لا فى الجواهر substances الموجودة. فالأعداد والدرجات degrees تقوم بوظيفة معينة هى أنها تعنى صفات للأشياء الموجودة فى العالم.

ففى عالم العلوم الرياضية والطبيعية يفترض العالم أن "س" تعنى شيئاً وأن "ص" تعنى شيئاً آخر، وأن "س" و "ص" ترتبطان بعلاقة معينة، وأن نتائج معينة تترتب على هذه العلاقة، فإذا جاءت التجربة وكذبت هذه العلاقة، فعندئذ يحاول العالم تغيير معنى الرموز المذكورة (س) و (ص). ولكن لا يمكن لأى عالم يعتمد على المنهج الرياضى أن يقول: هذا هو "س" فيترتب على ذلك أن يكون له من الصفات كذا وكذا.

وإيمان العلماء المحدثين فى دقة وقيمين الرياضيات جعلهم يؤمنون تدريجياً أن عملهم يعتمد على الحسابات أكثر ما يعتمد على الملاحظات، واستبدل العلماء الرموز بالقوائم القديمة التى كانت تضم الكائنات الملاحظة فى الواقع. وكثيراً ما تكون التجربة الحاسمة فى العلوم التجريبية المعاصرة قائمة على رموز لا على ملاحظات مباشرة للأشياء.

وكذلك نجد العلماء فى معاملهم قد غيروا تماماً من طرق التجريب القديمة، فهم لا يلاحظون الموجودات المحسوسة التى يودون دراستها بقدر ما يتعاملون برموزها. إنهم يلاحظون حركات الإبرة والمؤشر أو لوحات حساسة من الأضواء، فالقراءات قد حلت محل الملاحظة

المباشرة، لأن الأشياء لم تعد سوى نقاط أو خطوط منحنيات على الورق، فهذه النقاط وهذه الخطوط لها قيمة تحريرية لا شك في ذلك، لأنها تشير إلى الظواهر المراد دراستها.

ومما سبق ذكره يتضح كيف أن العلم المعاصر قد زوّد الفلسفة بمفتاح جديد لمشكلاتها القديمة حين كشف عن سر الرموز ودورها في تقدم وبناء المعرفة الإنسانية.

وقد بدأت معالم هذا الاتجاه تميز خلال عشرينات وثلاثينيات هذا القرن. ومن أبرز المؤلفات التي كتبت في ضوء هذا الاتجاه الجديد. كتاب أوجدن وريتشاردز "معنى المعنى" سنة ١٩٢٣، و "فلسفة الأشكال الرمزية" لأرنست كاسيرر في ثلاثة أجزاء — برلين أعوام ١٩٢٣، ١٩٢٤، ١٩٢٩، وكتاب "اللغة والحق والمنطق" لآير — لندن سنة ١٩٣٦، "والتركيب المنطقي للغة" لرودلف كارناب — لندن سنة ١٩٣٥، و "الرمزية معناها وآثارها" لألفرد نورث وايتهيد — نيويورك سنة ١٩٢٧، و "أسس الإشارات" لتشارلز موريس — شيكاغو سنة ١٩٣٨. وهذه كلها نماذج لا تستغرق كل أهمية الرمزية وفلسفة العلم وفلسفة الفن، ولكنها أمثلة توضح أهمية هذا الاتجاه.

ولقد كان تأثير هذا الاتجاه الرمزي أوضح ما يكون في مجالين من أهم مجالات العلوم الإنسانية، هما مجال علم النفس وعلم المنطق. ففي علم النفس ظهر اتجاه التحليل النفسي، وفي علم المنطق ظهر المنطق الرمزي. وفي كل من هذين المجالين المختلفين لعبت قوة الرمز دوراً رئيسياً، وإن كان المحرك لهذه القوة هو الطب في مجال التحليل النفسي، والرياضيات في مجال المنطق. واختلفت كذلك وظيفة الرمز في كل من هذين المجالين، لأن المنطق الرمزي ليس رمزياً بالمعنى الفرويدي، وتحليل الأحلام لفرويد لا صلة له بالتركيب المنطقي، وكل منهما استغل الرمز على طريقته الخاصة.

ولقد ظهر أن محاولة تطبيق العلية الطبيعية — التي تقدمت بفضلها العلوم الطبيعية — في مجال العلوم الإنسانية خاصة علوم الاجتماع والنفس وعلم الجمال، لم تؤد إلى نتائج ذات أهمية. وعلى الرغم من أن البحث في المنبه والاستجابة قد اتخذ أبعاداً كبيرة في علم النفس، إلا أنها مع ذلك لم تؤد إلى نتائج علمية دقيقة، وإذا تمسكنا بمنهج العلوم الطبيعية في علم النفس، فإننا ننزل إلى علوم الفيزيولوجيا والحياة والوراثة ونبتعد عن المشكلات التي كنا نقصد إيجاد حلول لها.

ومن هنا فإن النزعة الطبيعية التجريبية الموروثة عن القرن التاسع عشر لم تثمر كثيراً في مجال العلوم الإنسانية، الأمر الذي جعل الاتجاه إلى البحث بمنهج جديد في نظرية العلم والمعرفة

كان أساسه التصور الرمزي للمنطق والذي التقى بمشكلات جديدة في المعرفة الإنسانية. وكان أهم ما انتهى إليه هذا الاتجاه الجديد في نظرية المعرفة هو اكتشاف أن الاستجابة الانسانية human response ليست استجابة سلبية، ولكنها دائماً استجابة إنشائية constructive ، لأن العقل لا يتعامل مع الواقع الخارجى مباشرة، بل يتعامل مع رموز من صنعه، سواء كان ذلك فى العلم أم فى سائر الخبرات الأخرى العملية أو الوجدانية.

ويهمنا بهذا الصدد أن نذكر أهم إنجاز لهذا الاتجاه فى علم الجمال عند أرنست كاسيرر وسوزان لانجر.

كاسيرر : ١٨٧٤ - ١٩٤٥

تأثر كاسيرر بفلسفة كانط عندما تتلمذ فى برلين على جورج زمل Simmel وهرمان كوهين، ثم أصبح من أبرز الكانطيين الجدد الذين ضمتهم جماعة ماربورج. وأهم ما أضافه كاسيرر لفلسفة كانط هو نظريته إلى المعرفة على أنها لا تكشف عن طبيعة الكون وحده بقدر ما تكشف عن طبيعة العقل الإنسانى. ثم أن المعرفة لاتمثل إلا مظهراً من مظاهر نشاط العقل الانسانى، فالعقل الانسانى يقوم بوظائف مختلفة فى علاقته بالبيئة المحيطة به، ولكى نعرف نوعية العمليات التى تندخل فى علمه ومعرفته، فلا بد أيضاً من فهم مظاهر النشاط الأخرى التى يقوم بها فى ميادين اللغة والأساطير.

وعمليات الإدراك الإنسانى مثلاً لا تتم بغير أن يصطنع العقل لنفسه أدوات وتصورات يدرك من خلالها البيئة الخارجية، ومن هذه التصورات: اللغة وتصورات المكان والزمان والعدد والعلية والجوهر. ومعنى هذا هو أن الفكر الإنسانى يصطنع لنفسه أدوات هى نظم من الرموز ينظم بها معطيات الخبرة، وهو فى ذلك لا يبتدع أسلوباً مختلفاً عن أسلوبه عندما يحاول أن ينظم حياته الانفعالية ومشاعره نحو نفسه وغيره ويثبته من خلال الفن والأساطير. فأى خبرة إنسانية سواء كانت خبرة نظرية علمية أم وجدانية خيالية أو انفعالية سلوكية، لا تتم بغير أدوات منظمة يبتدعها الإنسان.

لذلك فقد تجاوزت اهتمامات كاسيرر فلسفة العلم لتكون فلسفة للحضارة تشمل فلسفة اللغة والفن والأساطير، فبهذه النظم ارتفع وعى الإنسان عن مستوى الوعى الحيوانى. وفلسفته تعد امتداداً لفلسفة هيكل التى كانت محاولة لتفسير ظواهر الروح، ولكنه لم يخضع هذه الظواهر لمنطق عقلانى قبلى كما فعل هيكل، وإنما اعتمد على كثير من نتائج علوم الحياة وعلم النفس والأشروبولوجيا.

وكان أهم ما وضعه كاسيرر وميّز به الإنسان هو قدرة الإنسان على تجاوز مرحلة الاستجابة للمنبه التي يقف عندها الحيوان والطفل، والارتقاء إلى مستوى القدرة على الاستجابة غير المباشرة للأشياء المحيطة، إذ تتحول المنبهات إلى رموز ومعاني بواسطة ما يسميه كاسيرر بالجهاز الرمزي. فيفضل هذا الجهاز لا يتعامل الإنسان مع الأشياء مباشرة، بل يتعامل برموز لها معاني معينة ينشؤها الإنسان لنفسه ويستجيب لها. إن هذا الجهاز عند الإنسان أشبه ما يكون بمحول كهربائي هائل يتلقى المؤثرات التي تقع في خبرة الإنسان ثم يشكلها في لغة أو في علم أو في أساطير أو في فن.

وكثير ما يستجيب الإنسان لظواهر معينة باستجابات لا يمكن أن تصدر عن الحيوان، فقد يتزين، وقد يلجأ إلى الوشم، وقد يرقص بطقوس معينة إرضاء لقوى الطبيعة، أو قد يظل يطوف راقصاً حول مغارة لتتفتح أبوابها، في حين لا يمكن لفأر أن يقوم بمثل هذا السلوك في محاولته الخروج من متاهة أو فتح باب المصيدة!^(٢)

كذلك نجد الإنسان ينشئ أشياء لا تحقق أى حاجات عملية وإنما لمجرد نشاط هذا الجهاز والتعبير عن قدراته، ولذلك حين يثرثر الطفل أو يتحدث الإنسان لمجرد لذة الكلام، فاللغة وإن كانت تقوم بعملية التواصل بين أفراد المجتمع، إلا أنها من جهة أخرى إفراز ونشاط ويحاول الإنسان بواسطته التعبير عن خبرته الخاصة، لأنها ليست إلا نوعاً من أنواع العمليات الرمزية التي يقوم بها الإنسان.

ومن هذه العمليات أيضاً ما يأخذ شكل سلوك معين في إنشاء طقوس وأساطير السحر، وذلك عند محاولة الإنسان التعبير عن خبراته الانفعالية الجماعية التي تصاحب الصيد والحرب والزواج والموت. عندئذ يقوم جهازه الرمزي بإفراز أشبه ما يكون بإفراز النحل للعسل أو بناء الطير لعشه وهنا يتصرف الإنسان وكأنه مدفوع بقوة ضاغطة تضطره إلى هذا السلوك، فشأنه شأن الإنسان الذي يسلك بضغوط دوافع اللاشعور سلوكاً لا يبدو عقلانياً ولا مبرراً وفقاً لمدرسة التحليل النفسي. ومن هنا يتضح التقاء فلسفة الأشكال الرمزية عند كاسيرر بمدرسة التحليل النفسي عند فرويد في تفسيرهما لظواهر الحياة الإنسانية سواء كانت سوية عند كاسيرر أو مرضية عند فرويد. فالرقص والفن والأساطير والعلم هي أعراض لعمليات رمزية يفرزها الإنسان شأنها شأن الحلم والهلديان حين تكون أعراض ضغط اللاشعور الجنسي عند فرويد.

(2) cf. Langer. Ibid., p. 29.

ولقد حاول كاسيرر التمييز بين أشكال الفكر الإنساني المختلفة لبيان اختلاف المنظور في كل منهما، فالعلم تعميم يستخدم اللغة والتصورات المنظمة للادراك الحسى، فهي تموضع أو تجسد objectification لانطباعاتنا، أما الفن فيعتمد على تكثيف الخبرات الشعورية وهى تموضع لحدسنا بالصور. وتقترب الأساطير من الفن، فكلاهما تكثيف للانفعالات التى تصاحب خبرات الانسان فى الحياة، ولكن الأساطير تقترب من الدين، لأنها تنطوى على معتقدات معينة، ولا يكون الفن كذلك لأنه أقرب إلى الوهم. والأساطير تراث اجتماعى، فهي ترتبط كل الارتباط بطرق السلوك الذى يأخذ شكل الطقوس فى المجتمعات القديمة، وهى تقدم التفسير النظرى الذى يبرر قيام الجماعة بهذه الطقوس وما يصاحبها من انفعالات.

وأخذ كاسيرر عن كانط وعن الكانطيين الجدد تفسيرهم للفن على أنه ميدان مستقل عن ميدان المعرفة العلمية التى تعتمد على تصورات الذهن، ورأى أن الخلق الفنى أقرب ما يكون إلى عملية إبداع وتشكيل، أو هو ثمرة تفاعل تصورات الذهن وانطلاق الخيال الحر، فالصورة والحرية كلاهما من أهم منابع الخلق الفنى، وهما ليسا خصمين بل حليفين ضروريين مكملان لبعضهما فى كل العبقريات الفنية.

سوزان لانجر (١٨٩٥ - ؟)

وقد سارت سوزان على خطى كاسيرر، فهي ألمانية الأصل مثله تأثرت باتجاهه الرم الذى ظهر فى دراستها للمنطق فكتبت مقدمة للمنطق الرمضى عام ١٩٣٧، ثم طورت أفكار وطبقت منهجها على الفلسفة بوجه عام فى كتابها "الفلسفة فى ضوء جديد" (٩٤٢) Philosophy in New Key عرضت فيه للرمزية فى مجالات مختلفة عديدة كالعلم والدير والفن والموسيقى، ثم عممت نظريتها فى الموسيقى على كافة الفنون فى مؤلفها "الوجدان والشكل" (١٩٥٣) Feeling and From و "مشكلات فى الفن" (١٩٥٧) Problems of Art.

وقد حافظت لانجر على أسس فلسفة كاسيرر الكانطية الجديدة، فتوسعت فى فهم الملكات والمبادئ المنظمة للخبرة الانسانية سواء كانت فى العلم أو فى الفن أو فى الدين، وبينت كيف يتجاوز الإنسان باللغة مرحلة الاستجابة المباشرة للبيئة، وكيف يستطيع بفهمه لمعانى الأشياء أن يحيا فى عالم هو من الاتساع أضعاف عالم الحيوان. إنه لا يتعامل مع الأشياء مباشرة، بل مع شبكة من الرموز، ولغة الإنسان ليست مجرد اتصال communicative ، بل هى أكثر من ذلك، لأنها تشكل عالم المحسوسات وتقدمه للإنسان فى صورة يفهمها representative.

والفن يشكل عالم الوجدان الإنساني، وبواسطة هذا التشكيل يصبح الوجدان موضوعاً للتأمل. لذلك تتفق سوزان لانجر مع عدد كبير من نقاد الفن الذين عرّفوا الفن بأنه شكل أو صورة معبرة *Singificant Form* ، على حد تعبير الناقد التشكيلي كليف Clive Bell وروجر فرأى Fry، فقد انتهى هذان الناقدان إلى هذا الرأي فيما يتعلق بالتصوير، خاصة بعد تطور هذا الفن تطوراً نأى به عن أن يكون تمثيلاً، وظهرت فيه الاتجاهات التجريدية إلى حد أن كاد يستغنى في بعض الأحيان عن تقديم أى موضوع في بعض اتجاهاته *Non Objective Art*. كذلك عرّف بل وفراى الانفعال الجمالى بأنه استجابة للعلاقات الشكلية ولتنوq الصورة فى العمل الفنى لأنها موضع الابداع والخلق والعنصر الثابت الخالد فى أى عمل فنى.

وإذا صدق هذا رأى بالنسبة للفنون التشكيلية، فإنه يصدق بوضوح أكثر إذا ما طبق فى مجال الموسيقى، فالموسيقى فن لا – تمثيلى، وهى فن يحتفى المضمون فيه حتى ليتحد بالشكل، وفى الموسيقى لا يحتاج المتذوق لها أن يبحث عن أى تصورات أو أى تمثيل مستمد من العالم الخارجى لأنها على حد قول الناقد الموسيقى إدوارد هانسليك لا تمثل شيئاً من العالم الخارجى وإنما هى عالم آخر من الأفكار الموسيقية.

ولكن سوزان لانجر تضيف فى تفسيرها للشكل والصورة فى فن الموسيقى بأنها أشكال معبرة عن جانب هام جداً من الإنسان هو عالم الوجدان تعبر عنه، فالانغماس الموسيقية فى نموها وصراعها وتوقعها وسرعتها تماثل مايجرى فى باطن الإنسان من مشاعر ووجدانات. ويمكن أن تكون الموسيقى بهذا المعنى تجسيداََ لحياة الوجدان، وتشكياًََ يرمز لما يجرى فى باطن الإنسان انفعالات، ولكنها ليست تعبيراً مباشراً عن انفعالات الإنسان ووجداناته، وإنما هى تشكيل لتصوراته عن هذه الانفعالات والوجدانات يمكن تأمله ويمكن أن يكون مشتركاً بين الفرد وغيره من أفراد المجتمع. وبذلك ينطوى الفن على قيمة معرفية مصدرها أن الانفعال يتحول إلى موضوع يمكن فهمه وله تصورات ومعى.

وفى هذا تختلف سوزان لانجر عن فلاسفة التحليل المنطقى وأتباع الوضعية المنطقية عندما يفسرون القيم الجمالية تفسيراً سيكولوجياً فيسلبونه المعنى طالما كان فى رأيهم مجرد تعبير عن الانفعالات الخاصة بالمتذوق وطالما كانت الأحكام الجمالية عبارات لا تنطوى على أية حقيقة، إذ لايمكن وصفها بالصدق أو بالكذب.

وكذلك تختلف لانجر عن فلاسفة التحليل المنطقي حين ترى أن عالم المعنى لا يقتصر على المعرفة العلمية وحدها، بل إن الإنسان يستخدم قدراته العقلية في تصوير ما يخفيه وما يحبه، وهو لا يستخدم قدراته العقلية في العلم فقط، بل يستخدمها في تشكيل عالمه الفني وفي تصوراته الأسطورية، ولذلك فهي ترى أن للفن دوراً عظيماً في الكشف عن عالم من المعاني والبناءات التي ينشئها الإنسان ولا تكون أقل أهمية في الكشف عن حقيقة فكره عن النظم العلمية المختلفة.

وتنتهي لانجر إلى القول بأن هناك قدراً من المعرفة يتدخل في الإدراك الفني عند الفنان والمتذوق. ولشرح القيمة المعرفية في الإدراك الفني يمكن أن نجعل نقطة البدء ما ذهب إليه كثير من الفلاسفة والمفكرين من أن الفن يعتمد على حدس intuition معين. ولكن تورط أكثر القائلين بهذا الحدس الفني في وصفهم لهذا الحدس بخصائص تجعله أقرب إلى الإلهام وإلى الرؤية اللاعقلانية أو إلى أنه شعور feeling، وهنا توجه لانجر نقدها لهذه التفسيرات التي ارتبطت بالحدس. وأول ما تؤكد أنه ضرورة الاحتراس من الخلط بين المعرفة الحدسية وبين الشعور feeling، ذلك لأن الشعور هو ميل للاعتقاد في مبدأ معين يوجه سلوك الإنسان، وليس الشعور معرفة. كذلك ليس هذا الحدس إدراكاً إلهامياً بكائنات غيبية لا علاقة لها بأحداث الواقع، بل إنه فهم وإدراك يتعامل برموز مرئية أو كائنات مدركة إدراكاً حسياً.

والخلاصة أن الحدس لا يمكن تفسيره على أنه نوع من المعرفة التي تعلو على الحدس والعقل، ولكنه منهج في المعرفة يتدخل مع الحس والعقل.

وتشير لانجر إلى التفسير الذي وضعه أيونج C.A. Ewing في محاضرة له في الأكاديمية البريطانية عام ١٩٤١ عنوانها "العقل والحدس" Reason and Intuition، إذ يذهب في مقالته هذه إلى القول بوجود إدراك مباشر غير استدلالى ومن الضروري افتراض وجوده في كل استدلال. فمثلاً عندما نستدل على نتيجة معينة فنحن ندرك مقدماً بأن هناك ارتباطاً بين هذه المقدمات وهذه النتيجة، وهذا الإدراك المباشر ليس استدلالاً، ولكنه حدس ضرورى يخدم الاستدلال.

وهذا الإدراك الحدسى سبق أن توصل إليه الفيلسوف الانجليزى جون لوك في بحثه في "الفهم الإنسانى" ^(٣) وسماه بالنور الطبيعى Natural Light، وضرب أمثلة توضحه في معرفتنا التي تقوم على أنواع من الإدراك الحدسى المباشر، وأهم هذه الأمثلة قوله إن العقل يدرك أن

⁽³⁾ Loke Q Human Understanding

الأبيض ليس أسود، وأن الدائرة ليست مكونة من زوايا، وأن الثلاثة أكثر من الإثنين ومساوية لواحد وإثنين. إن مثل هذه الإدراكات المباشرة للعقل غير استدلالية وهى المقصود بالحدس. ويفهم من ذلك أن الحدس عند لوك ليس اكتشافاً لحقيقة ميتافيزيقية تسمى بالجوهر Substance، ولا هو التقاء بماهية لا يدركها الإنسان العادى، بل هو منهج فى المعرفة لا يتعارض والتفكير الاستدلالي، بل إن التفكير الاستدلالي يفترض وجوده عندما يتعلق الأمر بإدراك العلاقات والأشكال والمعاني. وبهذا تأخذ لانجر بما سماه لوك بالنور الطبيعي، لأنه حدس منتج لمعرفة منطقية، وهو ذلك النوع من الإدراك المباشر الذى يدرك الخصائص الشكلية والعلاقات والمعاني والمجردات والأمثلة، وهو أسبق من أى إيمان belief يحتتمل الصواب والخطأ وأسبق من أى عمليات تفكير استدلالى يمكن أيضاً أن تصح أو تخطئ. إنه لا يكون صادقاً أو كاذباً، ولكنه إما موجود أو غير موجود.

وعندما نكون فى مجال الفن فنحن لابد أن نعتد على هذا الإدراك الحدسى، لأننا لا نقوم بعمليات فكرية استدلالية عند تذوقنا للفن. إننا ندرك الشكل، وهو رمز يبدعه الفنان وينشؤه، ولكنه لا يقصد أن يشير به إلى تصورات محددة ولكنه يتركه يوحى لنا بمضمون Import وليس بمعنى محدد Meaning. فالعمل الفنى يتميز بأنه رمز وليس إشارة أو علامة Sign، إنه ليس كالعلامات التى تستخدمها العلوم المختلفة وتسمى مجازاً برموز، لأنه ليس أداة بها معنى محدد. وقد سبق أن وضح تشارلز موريس الفرق بين الرمز الفنى وبين الرموز أو الإشارات والعلامات المستخدمة فى العلوم Signs، حين ذكر أن الإشارة ليس لها معنى نستعده من تأملنا لها، وإنما تستمد معناها من دلالتها على شئ نتفق على أن نستعملها للإشارة إليه، أما الرمز Symbol فله فى ذاته مضمون خاص به ندركه مباشرة من مجرد تأملنا له وانفعالنا به، فكأن الشكل يوحى بالمضمون ويتحد به اتحاداً عضوياً بحيث يترتب على ذلك أن أى تغيير فى الشكل يتبعه تغيير فى المضمون، فلو غيرنا فى اللون الأسود فى اللوحة واستبدلناه بالأحمر فلن يظل المعنى واحداً، أما الإشارة فى فصلتها بمعناها صلة إتفاقية مصطنعة، ومن ثم يصبح فى إمكاننا أن نستبدل إشارة بإشارة أخرى متى اتفقنا على أن يكون لها نفس المعنى كما لو استبدلنا العدد ٣ بالعبارة ٢ + ١ أو رمزنا لها بالمثلث.^(٤)

وبناء على هذا التفسير لطبيعة الإدراك الخاص بالرموز الفنية يمكن للانجر أن تقول إن اللوحة والتمثال هى رموز لها مضمون وجدانى وتكشف عن نوع معين من التصورات المعرفية بهذا المضمون، وأن كل هذه العناصر هى التى تكون موضوعاً للإدراك الحدسى الذى يتدخل عند تذوق الفنون، ويزداد هذا الإدراك كلما كان الشكل أكثر تعبيراً وإيضاحاً عن المضمون.

(٤) cf. Charles Morris : Science, Art and technology. The Kenyon. Rview. 1939. PP. 409-423.

وواضح مما سبق أن الإدراك الفني يقع دائماً على الشكل ويفهم بغير تعميم أو استدلال أوتجريد، لأن الفن الجيد فيه التجريد والتعيين معاً وفي آن واحد، إنه تجسيد لما هو كلىّ. ويقترب الكاتب الفرنسي Flaubert من هذا الرأي عندما يقول إن الفكرة Idea لا تدرك منفصلة عن رمزها، إنها الكلى فى الشيء Universalium in Re فالإدراك الحدسى الذى نتذوق بواسطته الأعمال الفنية ليس شيئاً مختلفاً كل الاختلاف عن إدراكنا الحدسى للأشكال والعلاقات التى تدخل مادة لتفكيرنا الاستدلالي فى الحياة اليومية.

كذلك يتضح لنا أن الرؤية الفنية لا تنفصل عن رؤيتنا لموجودات هذا العالم المحيط بنا فى حياتنا اليومية، ولكنها تتميز بأنها تدرك الصور المعبرة عن ذلك الجانب الوجدانى الذى لا تستطيع اللغة العادية التعبير عنه والذى يشكل أسلوب الحضارة والثقافة التى نعيشها.

فاللغة والفن يقومان بمهمة واحدة هى تصوير وتشكيل خبراتنا. اللغة تشكل وتصوغ إدراكنا لموجودات البيئة الخارجية المحيطة بنا وعلاقنا به. أما الفن فهو يشكل ويصور حقائق عالمنا الباطنى وما فيه من وجدان وانفعال ومشاعر ويقدمها فى رموز ويلعب الخيال الفنى الدور الرئيسى فى إبداعها. ومما لا شك فيه أن الفن يكشف عن عالمنا الداخلى بقدر ما تكشف اللغة عن عالمنا الخارجى؛ فاللغة تنظم خبراتنا الحسية وانطباعاتنا بما حولنا من أشياء وتستخدم فى هذا الرموز الاستدلالية Discursive، أما الفن فيقوم بتصوير خبرتنا الشعورية بواسطة رموز تمثيلية Presentational Symbols.

وبخلاصة القول هو أن الفن يقوم بدور عظيم فى الكشف عن أساليب الوجدان التى تختلف باختلاف الحضارات وتتغير بتغير الأجيال، كما أنه يؤثر فى طرق وأسلوب الإدراك الفنى حين يقوم بتجسيد الوجدان وتصويره فى أشكال وصور قابلة للإدراك الفنى، أى أنه يحول ما هو وجدان ذاتى فى طبيعة الإنسان إلى موضوع Objectification of emotions ولكنه فى نفس الوقت يمكن أن يقوم بعملية أخرى عكسية حين يدرّب عيوننا وآذاننا وإدراكنا على استيعاب جانب من البيئة الخارجية ويحوّله إلى عالم خاص بنا فتتبع الحقيقة الخارجية بمعانى وصور وخيالات من خلق أنفسنا، وبهذا فهو يخلق الذاتية على الطبيعة الخارجية Subjectification of Nature.

الفن باختصار فى رأى الفيلسوفة المعاصرة سوزان لانجر يقوم بوظيفتين عكسيّتين: الوظيفة الأولى هى أنه يحول الخبرة الذاتية إلى موضوع ندركه إدراكاً فنياً، والوظيفة الأخرى المقابلة هى أنه يحول الموضوع إلى خبرة ذاتية.

وتنتهى سوزان لانجر من ذلك إلى تأكيد أهمية التربية الفنية حين تصفها بأنها تربية للوجدان والمشاعر الإنسانية، وتهذيب لهذا الجانب الذى لاتستطيع اللغة العلمية الوصول إليه. وترى أن إهمال هذه التربية يعرض أفراد المجتمع لفوضى الانفعال والوجدان الذى يسئ إلى الطبيعة البشرية، فالفن السئ رمز لشعور ووجدان سئ⁽⁵⁾.

⁽⁵⁾ cf. Langer : Artistic perception and Natura +++ Problems of Art. pp. 53.

الفصل الخامس

نماذج من الفكر الجمالى فى أدبنا المصرى الحديث

على مدى تاريخ الفلسفة كانت فلسفة الجمال تعنى بالبحث فى مبادئ النقد الفنى والإحساس بالجمال وإبداعه وهى على صلة وثيقة بمبادئ المعرفة والسلوك الأخلاقى. فالجمال وإن كان القيمة العليا التى يسعى إلى تحقيقها فيما يبدعه ويتذوقه من آثار فنية وأدبية فإنه على صلة بالخير الذى هو القيمة العليا التى توجه أحكامه بالخير والشر على السلوك وعلى الحق الذى هو غاية المعرفة.

ولما كان لكل قيمة من هذه القيم الثلاث معاييرها التى تختلف باختلاف الزمان والمكان وباختلاف حاجات الإنسان ورغباته، فقد تعددت فلسفات الجمال واختلفت مذاهبه ومن هنا كان لتاريخ الفكر الجمالى أهميته منذ اليونان حتى العصور الحديثة والمعاصرة.

ولما كان فكرنا العربى المعاصر يكون حلقة خاصة لها جذورها الممتدة فى التراث الإنسانى والمتشابهة بالحضارة المعاصرة، وكان للإبداع الفنى والأدبى أثره فى فكر مفكرينا، فقد رأينا ضرورة إضافة هذه الحلقة لتكمل الحلقات السابقة وذلك بعرض بعض النماذج الهامة لدى بعض أعلام فكرنا المصرى الحديث وفى مقدمتهم عباس محمود العقاد وتوفيق الحكيم وزكى نجيب محمود.

أ - الجمال والحرية عند العقاد

ذهب مفكرنا وأدينا الراحل عباس محمود العقاد مذهباً فى الفن والجمال يدور حول العلاقة بين الجمال والفن والحرية.

ورأى العقاد أن تقدير الأمم للفنون الجميلة يعبر عن مقدار حبها وتعلقها بالحرية، ذلك لأن الصناعات والعلوم إنما تحقق مطالب العيش، والأمم تساق إلى مزاولتها مرغمة مجبرة شأنها فى ذلك شأن من يأكل ويشرب ويلبس ويلبى حاجاته بالضرورة وليس مختاراً مريداً، وإنما تعرف الأمم

الحرية حين تأخذ فى التفضيل بين شئ جميل وشئ أجمل منه وتتوق إلى التمييز بين مطلب محبوب ومطلب أحب وأوقع فى القلب وأدنى إلى إرضاء الذوق وإعجاب الحس. ولا يكون ذلك فيها إلا حين تحب الجمال منظوراً أو مسموعاً أو جاثلاً فى النفس أو مُمثلاً فى ظواهر الأشياء وذلك الذى عنينا به بالفنون الجميلة.

ومما لا شك فيه أن ممارسة الفنون ممارسة لحرية اختيار الإنسان عندما تراه يفاضل ويميز بين شيئين جميلين لا يبغي من وراء هذا التفضيل اجتناء منفعة أو حاجة سوى إثبات القمة الجمالية. والحرية التى يقصدها العقاد لا تعنى عنده التخلص من القيود لأن القيود والقوانين هى أساس اختيار الحرية.

يقول : انظر إلى بيت من الشعر وتصرف الشاعر فيه، إنه مثلٌ حق لما ينبغى أن تكون عليه الحياة من قوانين الضرورة وحرية الجمال.

فهى قيود شتى من وزن وقافية غير أن الشاعر يعرب عن إطلاقه نفس لا حد لها حين يخطو بين كل هذه السدود خطوة اللعب، ويطفر من فوقها طفرة النشاط ويطير بالخيال فى عالم لا قائمة فيه للعقبات والعراقيل.

ولعل أساس توحيد العقاد بين الحرية والجمال مستمد من تعلقه بعالم الأحياء، فما نراه متناسباً فى الحجم والشكل، إنما يكتسب صفة الجمال لأنه أقرب الصفات التى تساعد الكائن أو العضو على أداء وظيفته فى يسر وسهولة.

وكلما زاد نصيب الشئ من العوائق التى تقيد أدائه لوظيفته، تناقص نصيبه من الحرية والجمال على السواء.

وليس مجرد أداء العضو أو الكائن لوظيفته هو المقصود، ولكن المقصود هو كل ما يسر للعضو حرية الحركة.

ويعمم العقاد هذه الفكرة فيقول : إن الملمس الجميل هو الملمس الناعم الذى تناسب عليه اليد فلا تحس ما يعوق حركتها، والصوت الجميل هو الصوت الحر السالك الذى لا ينحاش كما يقول المغنون والذى تحس وأنت تسمعه أنه خارج حنجرة لا عقلة فيها، بل يمكنك أن تقول مثل هذا القول فى الفكر الجميل، فتصفه بأنه هو الفكر الحر الذى لا ترين عليه الجهالة ولا تنقله الخرافات ولا يصدده عن أن يصل إلى وجهته صاد من العجز.

ثم يمكنك أن تقول مثل ذلك فى الفنون الجميلة جملة واحدة. لأنها هى الفنون التى تشيع فىنا حساسة الحرية وتتخطى بنا حدود الضرورة والحاجة، وما من شئ تستجمله وتحف نفسك إليه وهو مغلول الخيال منقبض عن وظائفه حتى الأخلاق ما من جميل فيها إلا كان جماله على قدر ما فيه من غلبة على الهوى وترفع عن الضرورة وقوة على تصريف أعمال النفس فى دائرة الحرية والاختيار.

فالجمال إذن هو الحرية والجمال فى الجسم الإنسانى هو حرية وظائف الحياة وسهولة محررها ومطوعة أعضاء الجسم لأغراضها وقيام هذه الأعضاء مقام الأدوات الملية لكل إشارة من إشارتها.

ب - التعادلية والمثالية الأفلاطونية عند الحكيم

عاصر توفيق الحكيم ما جرى على الساحة الفكرية فى مصر من كفاح ضد الاستعمار وشارك الدعوة للاستقلال والحكم النيابى كما شاهد الصراع الذى احتدم فى الثلاثينات والأربعينات بين انصار التراث وانصار الثقافة الغربية.

وقد صاغ الحكيم نظريته التى أطلق عليها اسم التعادلية بعد أن دعى الاتجاهات السائدة فى الفكر والفن والأدب المعاصر له.

والتعادلية عنده تدعو إلى إيجاد توازن فى كل أنحاء الحياة الانسانية وقد وضع أن هذا التوازن كان موجوداً دائماً لدى المصرى منذ أقدم العصور إلى أن جاء عصر العلم ففضى على هذا التوازن لصالح العقل، ومن هنا فقد دعا الحكيم إلى أهمية الإيمان ليعادل العقل، ورأى أن الإنسان حر ولكنه مجبر ومسير ومحدود بالإرادة الإلهية — كذلك فإن الشر والخير متعادلان وكلاهما ضرورى ليعادل أحدهما الآخر.

وفى السياسة رأى وجوب أن تعادل قوة الحاكم قوة المحكوم بحيث لا تنفرد قوة واحدة دون الأخرى.

والتعادل كما هو مطلوب لحياة الإنسان، فهو أيضاً قانون الطبيعة ورد فعل مستمر، وعلى هذا النحو ينبغى للفن والأدب أن يحققا التعادل بين الشكل والمضمون وأن يهدفا إلى تحقيق التعادل بين المتعة والجمال.

هذه الفلسفة التعاقدية عند الحكيم هي محور حياده الفكرى وهى أساس حياته التأملية وسيادة نزعتة المثالية التى تفسر عزوفه عن أى انتماءات حزبية أو سياسية.

لكن إدراكه للعدل الاجتماعى والحرية السياسية سرى إلى عديد من كتاباته ومسرحياته التى كرسها لنقد الثروة السياسية والنفاق الاجتماعى الدائر حوله ففى عام ١٩٣٩ ندد بالممارسات البرلمانية فى مسرحية براكسا وفى يوميات نائب فى الأرياف صور نماذج وأحوالاً اجتماعية متخلفة فى الريف المصرى وبين كيف تتحول نصوص القانون أسلحة فى أيدى السلطة تقرب بها من تشاء وكتب مسرحية السلطان الحائر، أثار فيها مشكلة السلطة وهل تكون الغلبة فيها للسيف أم للقانون.

وبعد ثورة ١٩٥٢ صور فى مسرحية الأيدى الناعمة تحول الفن فى الطريق الاستقرائية التى لم تكن تدرى شيئاً عن قيمة العمل ثم نشر عام ١٩٥٦ مسرحية الصفقة مندداً بالظلم الواقع على الكادحين وما يقع على كاهلهم من الملاك الذين لا يربطهم بالأرض سوى الاستغلال، وبعد النكسة ١٩٦٧ كتب بنك القلق فى شكل جديد سماه المسرواية.

والحقيقة هى أن الحكيم، لم يرض عن الليبرالية السائدة قبل الثورة كما لم يرض عن اشتراكية الثورة ولا عن الرأسمالية التى كانت مستغلة لثروة البلاد، ووصف الليبرالية السابقة على الثورة بأنها ليست ليبرالية سليمة، ووصف الاشتراكية المطبوعة بعد ذلك أيضاً بأنها اشتراكية غير سليمة، لأن الليبرالية الحقيقية هى التى تسمح بوجود أحزاب تمثل الطبقات تمثيلاً صادقاً. أما الأحزاب التى كانت تحكم فقد كانت أحزاب أصحاب المصالح، والثورة التى جاءت بعد ذلك مهدت فقط لاشتراكية لحمت أشياء فى أشياء بما يمكن أن يسمى الاسترأسمالية.

لكل هذا لم يرض الحكيم اليمين ولا اليسار فكان فى فكره مغترباً متفلسفاً يحكم بحكم مثالى على نحو ما كان يرى فيلسوف اليونان وأبو المثالية أفلاطون فى جمهوريته الفاضلة.

وكانت تلك المثالية الأفلاطونية وراء إيمان الحكيم بعالم القيم المفارقة للحياة الواقعية، وهى التى أملت عليه أن يرى فى الفن تعبيراً عن مثال الجمال الخالد الذى ينأى عن الاشتغال الأرضى وعن تحقيق أى منفعة.

يلخص أحد أبطال مسرحيته بيجماليون هذه النظرية الجمالية فيقول "أنا أقدر الجمال ولكنى أزدري الجميلات"، ويقول فى رده على مقال لأحمد أمين عن غاية الأدب والفن.

"إن الإنسان الأعلى هو الذى يصون الجمال الفنى عن الاشتغال الأرضى" ^(١)

^(١) تحت شمس الفكر ص ٥٤.

والحقيقة هي أن الجمال في حد ذاته هو قيمة مصاحبة للفن حين يكون الفن تعبيراً عن حياة الإنسان وليس ثمة تناقض كما يرى الحكيم بين الخيال والحياة، فتاريخ الفن يبين ارتباط الفن بنشاط الحياة الانسانية، وقديماً كان الإنسان حين يخرج إلى الحرب أو الصيد أو يقوم بالزراعة أو جنى الثمار والحصاد تصاحبه الموسيقى والغناء.

على أن للحكيم رأياً في الفن لا يخلو من الطرافة، يذكر في كتابه عدالة وفن أو من ذكريات الفن والقضاء أن تصادف وهو في مقعد النيابة أن مثل أمام القاضى "حاوى" نشال وادعى للقاضى أنه فنان، فما كان من الحكيم وهو مستغرق في تأملاته أن أخذ يفكر في الحدود الفاصلة بين مهارة الحواة وحقيقة الإبداع في الفن، وانتهى إلى التفرقة بين ماله بريق ومابه إشعاع، فيقول قد يكون البريق خاطفاً كبريق النحاس المجلو ولكنه يصدأ بعد حين، وتاريخ الفن يدلنا على أعمال فنية كانت في غاية من البراعة والبريق في عصرها ولكنها صددت وانطفأت بعد ذلك إلى الأبد، كما يدلنا على أعمال فنية أخرى لم يكن لها مثل تلك البراعة في وقتها ولكنها استطاعت ان تحتفظ بما لها من إشعاع داخلي على مدى العصور التالية. إن البريق وحده يخطف البصر، أما الإشعاع فقد لا يخطف البصر ولكنه ينفذ إلى أعماق النفس وإلى أبعاد الزمن - ولا نجد أبرع من هذا التفسير عندما نحاول البحث في حقيقة القيم الجمالية في أعمال الفن الخالد التي تبقى على مر العصور.

أما عن الروح المصرية وفلسفتها في الفن فيفسرها بقوله: في مصر أفكار ثابتة لم تتغير منذ عهد الأساطير القديمة لأنها مستوحاة من نفس طين هذا الوادى الخصيب ومن نفس هذا النيل الخالد، ما اليونان بأساطيرها وفلسفتها بغير البحر المتوسط وما أساطير النرويج والشمال بغير الغابات، فتماثيل مصر وصورها تمثل الشباب لأن الحياة في مصر تتجدد وتبعث وتوحى بالحياة الخالدة إن العمر لا وزن له في مصر، آلهتهم وملوكهم وكهانهم وعبيدهم نحفاء لا يبدو عليهم العمر ولا أثر واحد من آثار الزمن إن مصر كانت تؤمن بانتصارها على الزمن ومن هذا النيل خرجت أساطير البحث ولم تكن لتؤمن بالمسيحية والإسلام لو لم تجد في هذين الدينين فكرة البعث^(١).

ولقد أدرك المصري القديم هذه الأفكار بالقلب لا بالعقل، ولهذا فقد كان للإيمان القلبي دوره في الكشف عن الروح وعن القيم.

^(١) تحت شمس الفكر ، من رسالة إلى طه حسين ص ٧٢.

أما عن سيادة العقل ورجحان لغة المادة فقد جاء مع اليونان ومع منطق سقراط الذى طغى على روح هو "ميروس" ومن هنا جاءت غضبة نيتشه الذى تأثر به الحكيم فى رفضه لسيادة منطق العقل ومن هنا فقد جاءت دعوة الحكيم لضرورة التوازن بين الإيمان والعقل وتطعيم المادة بالروح.

وقد ظهر أثر القلب والروح فى الفن المصرى القديم، فلم يكن جمال الجسم أو الطبيعة هو السائد فى فن النحت المصرى القديم، إنما كانت الفكرة هى التى تعنى المصرى القديم، إنه كان يستنطق الحجر كلاماً وأفكاراً وعقائد ويشعر بالقوانين المستترة التى تسيطر على الأشكال، هذا كله كان يحسه الفنان المصرى لأن له بصيرة غريزية تنفذ إلى ما وراء الأشكال الظاهرة.

أليس هذا هو ما أعجب أفلاطون فيلسوف اليونان فى فن مصر القديمة؟؟ ألم يعجب أفلاطون بالتصوير المصرى الذى يراعى النسب الهندسية ويستبعد الظاهر المحسوس ويلغى بدعة المنظور؟؟

ج - الوضعية المنطقية والتحليلية فى جماليات زكى نجيب محمود

تدور فلسفة زكى نجيب محمود الجمالية حول عدة محاور أهمها منطق التحليل اللغوى المستمد من فلسفة الوضعية المنطقية ونظريته الانفعالية فى القيم ثم موقفه فى النقد الأدبى والفنى.

لقد تمسك زكى نجيب بمنهج التحليل الذى يطبق معيار التحقق على لغة العلم فذهب إلى القول بأن صدق العبارات فى العلوم الطبيعية يرجع إلى مطابقة العبارة للواقع، أما فى العلوم الرياضية فيكون المعيار هو اتساق النتائج مع المقدمات.

ويسلط زكى نجيب سلاح التحليل على عبارات الفلسفة الميتافيزيقية التقليدية التى تتحدث عن مطلقات لا تشاهد فى الواقع وبالتالي لا يمكن تطبيق معيار الصدق والكذب على مدلول لها وينتهى إلى القول بأن ما تتحدث عنه الميتافيزيقا من مطلقات كالقول بالمثل أو الجوهر أو الأنا الكلى هى عبارات لاهى صادقة ولا هى كاذبة وإنما هى عبارات من باب اللغو خالية من المعنى.

ومنهج التحليل المنطقى للغة الذى يسلطه على لغة اللوم بل واللغة الجارية هو الأداة التى يفرق بها بين اللغة العلمية وما عداها من لغات لا تدخل المجال العلمى كعبارات الشعر والأدب والدين والفن.

ويضرب مثلاً لذلك ما دارت حوله الفلسفة المثالية الأفلاطونية من حديث عن مثل الخير والجمال ووجودهما في عالم مفارق خالد مستقل عن عالم الواقع المحسوس، يعقب زكي نجيب على ذلك بقوله: "إننا في الحقيقة لا ندري كيف يكون لمثل هذا الكلام معنى — لأنه ليس هناك من الكلمات ما يدل على موجودات فعلية إلا أسماء الأعلام وأي كلمة مثل إنسان في حد ذاتها هي رمز ناقص لا يرمز إلى شيء مجرد إلى أن يعرف الفرد الجزئي الذي يتصف بمجموعة الصفات التي تدل عليها هذه الكلمة.

وكذلك نقول في كلمة جمال فهي ليست كلمة واحدة كما يبدو، ولكنها مجموعة من صفات لا يكون لها مدلول فعلي إلا إذا وقفنا على الفرد الجزئي الذي تتمثل فيه تلك الصفات، أي أن هذه الكلمة عند تحليلها ليست اسماً لشيء محدد معين.

وحتى لو فرضنا أن كلمة جمال اسم لفكرة معينة نراها متمثلة في كل الأشياء التي نقول عنها إنها جميلة، فنحن لا نسأل ما هذه الفكرة الواحدة التي تكون في الشفق وتكون في قصيدة الشعر في آن واحد... فلن كان جمال الشفق في لونه فليس لقصيدة الشعر لون وإذا كان جمال القصيدة في صورتها أو في لفظها الموزون، فليس للشفق صورة ولا لفظ موزون منظم، قل ما شئت في العنصر الذي نراه مصدر الجمال في شيء ما نجد أن هذا العنصر غائب في أشياء أخرى مما تصفه بالجمال.

إن كلمة جميل يدور دورها من كلمات لا تشير إلى شيء قائم في عالم الأشياء الخارجة، بل تشير إلى حالة نفسية يحسها قائلها فليس في الشفق الجميل إلا سحب مصبوغ بألوان يمكن تحديدها بأطوال موجاتها الضوئية وأن الجمل فيما هو من نفس رأيها وكلمة جميل دال على حالة ذاتية عند فرد معين وليس ثمة تناقض بين شخصين يقفان أمام الشفق الواحد، ويقول أحدهما إنه جميل بينما يقول الآخر إنه خال من الجمال.^(١)

ويوضح زكي نجيب نظريته في القيم الأخلاقية والجمالية بقوله إن أحكامنا على سلوك معين بالخير أو على موضوع أو شيء بأنه جميل، إنما هو أحكام تصف شعورنا وانفعالنا بما يعجبنا أولاً يعجبنا ومن هنا تخرج أحكامنا وعبارتنا التي نتحدث عن الخير والجمال تخرج عن جمال العلم.

يوضح زكي نجيب محمود نظريته في القيم بقوله:

^(١) نجر فلسفة علمية ص ١٠٨.

" إن العبارة الأخلاقية وكذلك العبارة الجمالية لا تصنف شيئاً، إنما هي تعبير عن انفعال المتكلم وهي تقال لعلها تثير في السامع انفعالا شبيهاً به، كما يصبح حيوان من ذعر فتشير الصيحة ذعرًا شبيهاً به عند سائر أفراد الفصيلة التي تسمع الصيحة، والأمل في أن يستخدم المنفعل كلمة معينة فيشير بها انفعالاً شبيهاً بانفعاله عند السامع مرجعه أن أنباء الجماعة الواحدة يربون على طريقة واحدة فتصطب كلمة ما بشعور ما في عملية التربية حتى إذا ما نطقت كلمة بعد ذلك أحدثت في نفس سامعها نفس الشعور الذي كان قد اصطب بها مراراً أثناء تنشئته وتربيته.^(١)

أما في النقد الفني فيتبنى زكي نجيب محمود مذهب النقد الجديد New - criticism وخلاصته أن الناقد عندما يتناول موضوعاً من موضوعات الفن والأدب فعليه ألا يبحث عما يحاكيه هذا العمل الفني أو الأدبي سواء كان باطن نفس الفنان أو خارجها، على الناقد أن يعكف على تحليل العمل نفسه ولا ينفذ من خلاله إلى نفس الفنان ولا إلى العالم الخارجي، عليه أن يقف عنده ليرى كيف تألفت عناصره.

يقول لا يجوز للناقد أن يسأل عن لوحة مثلاً قاتلاً فراهها أو ما معناها لأنه لا مغزى ولا معنى في الفنون إذا الفن خلق لكائن جديد هل نسال عن جبل أو عن نهر أو عن شروق أو غروب فانلن ما مغزى وما معنى أو هل ترانا ننظر إلى التكوين وحده معجبين أو نأفركين.^(٢)

وعندما يتحدث زكي نجيب عن موقفه النقدي فإنه لا يقف عند حدود التأثير والا نفعلا وإنما ينظر إلى الأعمال الأدبية والشعرية نظرة المحلل المدقق، ويرى أن الشاعر عندما يبدع فإنه يجسد اللامحدود في لفظة مكثفة محدودة، ويضرب مثلاً لذلك قصيدة أنس الوجود للعقاد عبر فيها العقاد عن تجسد مصر كلها في آثارها القابعة في معابدها، إذ يرى العقاد كيف يرقد الزمان في جوف تلك التماثيل وكأنها مسحورة ترجو كاهناً يزيل عنها السحر.^(٣)

فما يقوله شاعرنا العقاد

^(١) موقف من الميتافيزيقا دار الشروق ص ١٢٧.

^(٢) في فلسفة النقد ص ١٢٢ إلى ص ٢٢٥.

^(٣) مع الشعراء ص ١٥.

قضى نحبّه فيه الزمان الذى مضى

فكان له رسماً وكان له قبراً

وأشهدنا منه شخصاً كأنه

مساحير ترجو كاهنا يطل السحرا

كذلك ينظر زكى نجيب فى فلسفة الفارابى ونقده للشعر ويرى فى نص موجز ورد فى كتاب احصاء العلوم ما يقترب من مذهب الناقد الانجليزى الشهير إيفورد ريتشارد فى كتابه مبادئ النقد الأدبى.

فى مذهب الناقد الانجليزى ريتشاردز أن "العين عند قراءة قصيدة تسير فى عمليات متتابعة تدرك بها الكلمات المكتوبة فتحدث استجابات شتى يصل عددها إلى ست، وتتلخص فى الاحساسات البصرية الحادثة عند قراءة الكلمات ثم ترتبط بها الصور الخيالية التى تنطوى عليها هذه الكلمات ثم تطرأ خيالات أخرى تستدعيها هذه الصور وأفكار عن موضوعات تثير انفعالات وأخيراً ينجم عن ذلك مواقف سلوكية.^(١)

وإلى مثل هذا التعبير يتحدث الفارابى عن طبيعة التخيل الشعرى ويبين أثره على القوة النزوعية للمتلقى فيقول فى الفصل الذى عقده لعلم المنطق فى كتابه احصاء العلوم عندما كان بصدد مقارنة العبارة الشعرية بغيرها من العبارات الدالة:

الأقاويل الشعرية هى التى تؤلف فيها أشياء من شأنها أن تخيل فى الأمر الذى فيه المخاطبة خيلاً ما أو شيئاً أفضل أو أحسن، ذلك إما جملاً أو قبحاً أو جلالاً أو هواناً أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه .

ثم يصف المرحلة الثانية التى لا يقف عندها القارئ وكفى بل لثار فى ذهنه خبرات ما ضية تشبه الصور الحاضرة أمام ذهنه فنقول:

" ويعرض لنا عند استعمال الأقاويل الشعرية عند التخيل الذى يقع عنها فى أنفسنا شبيه بما يعرض لنا عند نظرنا إلى الشئ الذى يشبه ما يعاف، فإنا من ساعتنا يخيل لنا فى ذلك الشئ أنه مما يعاف فتقوم أنفسنا منه فتحنّبه إن تيقنا انه ليس فى الحقيقة ما يخيل لنا."

^(١) I.A. Richards. Principles of Literary criticism, Rout ledge. 1960. p. 177.

أى قد يحدث أن ينظر الإنسان إلى شئ ليس فى ذاته كريهاً لكنه يشبه شيئاً آخر كريهاً
فيستدعى بحسب قانون التداعى شبيهاً له.

أما المرحلة التالية فهى تصور الأثر النزوعى الذى يتبع الوهم والخيال إذ يميل الإنسان إلى أن
يتصرف وفق وهمه غاضباً نظره عن المعرفة العقلية، وبهذا يكون لدوافع - اللا واعي - من التأثير فى
السلوك مالا يكون للعقل الواعى. يقول الفارابى اتنا نفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية كفعلنا فيها
لو أن الأمر كما تخيله لنا ذلك القول - وأى علمنا ان الامر ليس كذلك ، فإن الانسان كثيراً ما تتبع
أفعاله تخيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه - فإنه كثيراً ما يكون ظنه أو علمه مضاداً لتخيله فيكون فعله
بحسب تخيله لا بحسب ظنه أو علمه. ^(١)

^(١) نفس المرجع ص ٢٣١.

المراجع الخاصة

سقراط : مذكرات كسينوفون . Xenophane : Memorabilia

أفلاطون :

المحاورات : "الجمهورية" ترجمة فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر
سنة ١٩٦٨.

"فايدروس" ترجمة. د. أميرة حلمي مطر، دار المعارف بمصر ١٩٦٩.

"إيسون" ترجمة د. سهير القلماوي و د. محمد صقر خفاجة.

أرسطو :

أرسطوطاليس "فن الشعر" ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، النهضة المصرية ١٩٥٣.

Butcher, Aristotle's Theory pf Poetry and fine arts 4th ed Macmillan
1932.

أفلوطين :

Plotin, Enneades, et trad. par E. Bréhier, coll-G-Bude' Plotinus,
Enneads, trans by Mac Kenna. London. Feber 1956. 1,6.
Longinus, On the Sublime

كانط :

Kant, Critiaue du Jugement

trad. J Gibelin, Paris, Vrin, 1928.

- English Trans. By Bernard, T. H. New York Hafner 1951

ہیجل :

Hegel, G.W.F., The Philosophy of fine Arts, Trans. by F.P.B Osmaston, 4 Vols London- 1920.

Hegel's Basic Writings, edit. by Carl Friedrich, a Modern library book, New York.

Hegel, Esthétique, Textes choisis par Khodoss P.U.F Paris, 1954

Bradley, A.C., Hegel's Theory of Tragedy, Oxford lectures on Poetry London 1950.

Paolucci, Anne and Henry, Hegel on Tragedy. Anchor Books New York 1962.

شوپنہور :

Schopenhauer :The world As will and Idea. Transl. By R. B. Haldanne & T. Kemp. 3 vols London. Kegan Paul. 1883.

نیتشہ :

Nietzsche, La naissance de la tragédie, trad. Genevieve Bianquis, Gallimard, 1949.

تولستوی :

Tolstoy, What is Art, trans. by Aylmer Maude, 1905.

اوریجا جاست :

José Ortega y gasset, The Dehumanization of Art. Princeton University Press, 1968.

برجسون :

Bergson, H., Le rire, essai sur la signification du Comiaue Paris P.U.P
1940. Introduction à la métaphysique

كروتشه :

Croce. B., Aesthetic as science of experssion and general linguistic,
trans. by Douglas Ainslie Noonday Press New York 1958.

- The Breiciary of Aesthetic, trans 1913.

"المجمل في فلسفة الفن" ترجمة د. سامي الدروبي ، مايو ١٩٤٧ دار الفكر العربي.
" كروتشه " مقال بدائرة المعارف البريطانية عن علم الجمال، طبعة ١٤ سنة ١٩٣٢ ص
٢٦٣ إلى ص ٢٧٢.

سارتر :

Sartre, J.P. l'imaginaire Paris Galimard 1940.

- The Psychology of inagination, Methuen London, 1972 literary
Essays Transl. situation 1 and III by Annette Michelson, The
Wisdom Library New York 1955.

Kaelin, E.F. An Existentialist Aesthetic, University of Wisconsin press
1962

كاسيرر :

Cassirer, E., An Essay on Man the myth of the state. Anchor Books
1955 s. Languager and Myth Trans. S. langer Dover Pbu
V.S.A. 1946.

لانجر :

Langer, S.K. Philosophy in a New key menter book 1942, Philoso
plincal sketches. Press. 1962 Problems and From, Prollem of
Art.

مراجع عامة

- Bosanquet B., A History of Awsthetic Allen & Unwin London 1949.
- Katharine. E. Gilbert & Helmut Kulin, A history of Esthetics, Indiana University Press 1954.
- Amodern Book of Esthetics, An Anthology edit, by Melvin Rader' Holt, Rinehart & winston New york 1960 Philosophies of Art & Beauty, Modern Library, edit. by Albert Hofstadter & Richard Kuhns 1964.
- Hauser, A, The Social History of Art. 4 Vols Vintage Books New York 1957.
- (*) Knox, Jsrael, The Aesthetic Theories of Kant Hegel schopenhauer New Jersey : Humanities Press. Susserc Horvester preis. 1936.

وللكتاب ترجمة عربية بقلم الدكتور فؤاد زكريا — المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.

مراجع عربية :

- "الجمال فى تفسيره الماركسى" بقلم عدد من الفلاسفة السوفييت ، ترجمة يوسف الحلاق، مراجعة أسماء صالح دمشق ١٩٦٨.
- د. أميرة حلمى مطر، مقدمة فى علم الجمال النهضة العربية ١٩٧٢.
- د. زكريا إبراهيم ، "فلسفة الفن فى الفكر المعاصر" مكتبة مصر ١٩٦٦.
- جورج سانتيانا، "الاحساس بالجمال" ترجمة د. محمد مصطفى بدوى الانجلو.
- د. محمد على أبو ريان — "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة". الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٧٤.
- "مبادئ النقد الأدبى" تأليف ريتشاردز ترجمة د. مصطفى بدوى. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣.
- مارتن هيدجر "فى الفلسفة والشعر". ترجمة د. عثمان أمين الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٣.

المحتويات

الصفحة	
٧	اهــءاء
٩	ءءءئر الطءبة الأولى
١١	المءءءمة
١٥	الباب الأول : العصر اليونانى
٣٣ - ١٧	- الفصل الأول : نظريات الفن والءمال فى القرن السادس والخامس ق.م... (الفن اليونانى وعلاقته بالفن فى العصر الحجرى - النزعة الطءبعية والواقعية فى الفن اليونانى - الفلسفة السفسطائية والفن الواقعى فى القرن الخامس ق.م. بروتاجوراس - نظرية الءمال عند جورءياس - النظرية الفىثاغورية فى الءمال - الءمال وصلته بالخير عند سقراط)
٦٥ - ٣٥	- الفصل الثانى : الفلسفة والفن عند أفلاطون
	(الحب والءمال فى الفلسفة عند افلاطون - المءاوراة الأفلاطونية - الفن ومءاكاة الءمال عند أفلاطون - فى الشعر - فى الخطابة).
٨٦ - ٦٧	- الفصل الثالث : فلسفة الفن عند أرسطو
	(المءاكاة - المأساة : تعريفها وأجزاءها - فن الشعر)
١٠٣ - ٨٧	- الفصل الرابع : الفن والتصوف عند أفلوطين
	(الءمال عند أفلوطين - نص من تاسوعات أفلوطين)
١٠٥	الباب الثانى : العصر الحديث
١٢٢ - ١٠٧	- الفصل الأول : عمانوئيل كانط
	(الحكم الاستطيقى أو حكم الذوق : (١) اللحظة الأولى وفقاً للءكيف (٢) اللحظة الثانية لتحءىء حكم الذوق من جهة الكم (٣) اللحظة الثالثة لتحءىء حكم الذوق بحسب الجهة (٤) اللحظة الرابعة لتحءىء حكم الذوق بحسب العلاقة بالغايات - تحليل الءمىل - طءبعة الفن - الءمىل وعلاقته بالخير).

١٤٣ - ١٢٣	 - الفصل الثاني : هيغل
	(الفن - الفكرة والمثال - أنماط الفن الثلاثة :
	النمط الكلاسيكي وتطوره - النمط الرومانطيقى وتطوره - نسق الفنون عند
	هيغل - خاتمة.
١٥٤ - ١٤٥	 - الفصل الثالث : آرثر شوبنهاور
	(تصنيف الفنون الجميلة عند شوبنهاور)
١٧٠ - ١٥٥	 - الفصل الرابع : فردريك نيتشه
	نصوص مختارة من كتاب : نشأة التراجيديا عند اليونان
١٨١ - ١٧١	 - الفصل الخامس : ليون تولستوى والثورة الاشتراكية
١٨٣	 الباب الثالث : الاتجاهات المعاصرة
١٨٨ - ١٨٥	 - الفصل الأول : مقدمة عامة
	(الاطار الفنى لفلسفة الجمال المعاصرة - رأى أورتيجا إي جاسيت)
٢٠١ - ١٨٩	 - الفصل الثانى : الاتجاه الحدسى
	أ - برجسون وفلسفة الضحك ، ب - كروتشه وعلم الجمال
٢١٧ - ٢٠٣	 - الفصل الثالث : الاتجاه الوجودى
	أ - مصادر الوجودية ب - تحليل الخيال عند سارتر
	ج - العمل الفنى عند سارتر.
٢٢٩ - ٢١٩	 - الفصل الرابع : الاتجاه الرمزى فى الفلسفة والفن
	مقدمة - كاسيرر - سوزان لانجر
٢٤٠ - ٢٣١	 - الفصل الخامس : نماذج فى الفكر الجمالى فى أدبنا المصرى الحديث
	أ - الجمال والحرية - عند العقاد ب - التعاودية عند الحكيم
	ج - الوضعية المنطقية والتحليلية فى جماليات زكى نجيب محمود
٢٤٣ - ٢٤١	 - المراجع الخاصة
٢٤٥	 - مراجع عامة
٢٤٨ - ٢٤٧	 - الفهرست

هذا الكتاب

مؤلفة هذا الكتاب شغلت أستاذية الفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة، وأشرفت على حل من الدة، تُخصيصين يتولون تدريس هذا العلم في العديد من الجامعات. وكان علم الجمال من أول تخصصاتها المبكرة في الفلسفة، فترجمت عن الفرنسية كتاب علم الجمال لوبسمان.

تم نشرت لها وزارة الثقافة مؤلفها علم الجمال في مجموعة المكتبة الثقافية، وشاركت في سلسلة كتابات الفسادة عن دار المعارف بكتاب فلسفة الجمال، وفيها تعريف بهذا التخصص الفلسفي الهام في الثقافة العامة.

أما في مجال التخصص فلها كتاب مقدمة في علم الجمال، أودعته الفضايا الأساسية لهذه الفلسفة ثم توحت إنتاجها بهذا الكتاب الذي عرضت فيه لأهم مذاهب فلسفة الجمال منذ نشأتها وعلى مدى تاريخ الفلسفة حتى الاتجاهات المعاصرة.

وقد حاز هذا الكتاب على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٥ مع نوط الامتياز من الطبقة الأولى.

محمد غريب