

دراسات في علم الجمال

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم الدراسات الفلسفية

السنة الثانية

الفصل الأول





منشورات جامعة حلب

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

دراسات في علم الجمال

الدكتورة

لميس محمود بدوي

الأستاذ في قسم الدراسات الفلسفية

UNIVERSITY
OF
ALEPPO

مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية

لطلاب السنة الثانية

١٤٤٦ هـ - ٢٠٢٤ م

قسم الدراسات الفلسفية



الفهرس

١٠-٧	المقدمة
٥٧-١١	الفصل الأول: علم الجمال تعريفه ومفاهيمه
٣٣-١٣	أولاً: تعريف علم الجمال
٢١-١٩	١- نشأة علم الجمال (الاستيعاب)
٢٨-٢١	٢- القيمة الجمالية
٣٣-٢٨	٣- الاتجاهات الكبرى في علم الجمال
٤٨-٣٤	ثانياً: الخبرة الجمالية
٤٣-٣٤	١- الخبرة الجمالية هي كمال الخبرات الإنسانية
٤٧-٤٣	٢- دور النظريات السيكلوجية في فهم الخبرة الجمالية
٥٥-٤٧	ثالثاً: الوعي الجمالي
٥١-٤٧	١- الوعي الجمالي ، تعريفه
٥٣-٥١	٢- سمات الوعي الجمالي
٥٧-٥٣	٣- بنية الوعي الجمالي
١١٦-٥٩	الفصل الثاني: المقولات الجمالية
٧٢-٦٠	أولاً: مقولة الجميل
٦٣-٦٠	١- الجميل في الحضارة اليونانية يكمن في الانسجام والاتساق
٦٧-٦٣	٢- الجميل في العصر الوسيط يكمن في الإله المطلق
٧٢-٦٧	٣- الجميل في عصر النهضة والعصر الحديث يكمن في الطبيعة الإنسانية
٧٥-٧٢	٤- الجميل في القرن العشرين يكمن في النزعة اللاعقلية

٩٤-٧٥	ثانياً: مقولة الجليل
٧٦-٧٥	١- الجليل بحسب فلسفة لوكاسيوس لونجينوس
٨٣-٧٦	٢- الجليل بحسب فلسفة كانط
٨٩-٨٣	٣- الجليل بحسب فلسفة هيغل
٩٤-٨٩	٤- الجليل بحسب فلسفة شوبنهاور
١٠٥-٩٥	ثالثاً: مقولة التراجيديا (المأسوي)
٩٦-٩٦	١- نشأة التراجيديا وتعريفها
١٠٣-٩٦	٢- عناصر العمل التراجيدي عند أرسطو
١٠٥-١٠٣	٣- التراجيديا في الفلسفة الحديثة والمعاصرة
١١٢-١٠٥	رابعاً: مقولة الكوميديا (الملهاة)
١٠٧-١٠٥	١- نشأة الكوميديا وتعريفها
١١٠-١٠٧	٢- عناصر العمل الكوميدي عند أرسطو
١١٢-١١٠	٣- الكوميديا في الفلسفة الحديثة والمعاصرة
١٧٢-١١٥	الفصل الثالث: الفن طبيعته ومشكلاته
١٢٧-١١٦	أولاً: طبيعة المحاكاة الفنية
١١٨-١١٧	١- المحاكاة البسيطة
١٢٦-١١٨	٢- محاكاة المثال
١٢٧-١٢٢	٣- محاكاة الجوهر
١٤٩-١٢٧	ثانياً: الفن بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية
١٤٢-١٢٧	١- الفن في خدمة الأخلاق والمجتمع
١٣٧-١٢٧	أفلاطون (الفن في خدمة المجتمع)
١٣٧-١٣٢	تولستوي (الفن في خدمة الخير)

١٣٩-١٣٧	٢- الفن في خدمة الفن
١٤٠-١٣٩	كانط
١٤١-١٤٠	تيوفيل جوتييه
١٤٢-١٤١	بودلير
١٤٥-١٤٢	كروتشه
١٥٥-١٤٥	ثالثاً: علاقة الفن بالعلم
١٥٢-١٤٨	١- نقاط الاختلاف بين المعرفة العلمية والمعرفة الفنية
١٥٣-١٥٢	٢- أهمية المعرفة الفنية
١٥٥-١٥٣	٣- خصائص الحقيقة الفنية
١٦٧-١٥٥	رابعاً: علاقة الفن بالفلسفة
١٦١-١٥٧	١- فنانون استعانوا بالفلسفة
١٦٧-١٦١	٢- فلاسفة استعانوا بالفن
٢١٧-١٦٩	الفصل الرابع: تصنيف الفنون الجميلة
١٧٦-١٦٧	أولاً: تصنيف الفنون الجميلة بحسب المحاكاة
١٧٤-١٧٣	١- الوسيلة
١٧٥-١٧٤	٢- الموضوع
١٧٦-١٧٥	٣- الأسلوب
١٨٥-١٧٦	ثانياً: تصنيف الفنون بحسب أسلوب التعبير
١٧٩-١٧٧	١- فنون خاصة في الكلام
١٨١-١٧٩	٢- فنون خاصة في التصوير
١٨٥-١٨١	٣- فنون خاصة في التلاعب الحر بالأحاسيس
٢٠١-١٨٥	ثالثاً: تصنيف الفنون بحسب التطور المنطقي لتاريخ الفن

١٨٩-١٨٧	١- الفن الرمزي (العمارة)
١٩٣-١٨٩	٢- الفن الكلاسيكي (النحت)
٢٠١-١٩٣	٣- الفن الرومانتيكي (التصوير - الموسيقى - الشعر)
٢١١-٢٠١	رابعاً: تصنيف الفنون الجميلة بحسب وضوح المثل ودلالاتها بالنسبة للإرادة
٢٠٤-٢٠٢	١- العمارة
٢٠٥-٢٠٤	٢- فن تنسيق المياه وفن البستنة
٢٠٧-٢٠٥	٣- النحت والرسم
٢٠١-٢٠٧	٤- الشعر
٢١١-٢٠١	٥- الموسيقى
٢١٧-٢١١	خامساً: تصنيف الفنون بحسب التمييز فيما بين مواد العمل الفني وأدواته
٢١٣-٢١٢	١- نقد إيتان سوريو للطريقة التقليدية في تصنيف الفنون
٢١٧-٢١٣	٢- تصنيف إيتان سوريو للفنون الجميلة

UNIVERSITY
OF
ALEPPO

المقدمة

لعل تقديم كتاب جامعي يتناول دراسة مبسطة لعلم الجمال له بالغ الأهمية ، لاسيما أن معرفة الجمال ،وتذوقه، والإحساس به ،والقدرة على التعبير عنه أمور تساهم في فهم الإنسان لنفسه أولاً ،وفهم العالم ثانياً ، فالإنسان أدرك الجمال منذ أن بدأ يعي نفسه ذاتاً عاقلة ضمن عالم مليء بالظواهر الجميلة من أزهار ،وفراشات ،وطيور ،وجبال، وبحار .ولم يتوقف الإنسان عند التذوق الجمالي للطبيعة ، وإنما بدأ يعكس وعيه وإحساسه بالجمال عبر أعمال فنية جميلة ،تجلى ذلك في بناء المعابد ،والقصور ،و رسم اللوحات ،ونحت التماثيل ،وتأليف الألحان ،ونظم الأشعار، فمعرفة الإنسان للجمال قدم الإنسان ،وهي تتطور مع تطور الوعي الإنساني ،والاجتماعي والحضاري. كما أن إنتاجه للأعمال الفنية يتواكب زمانياً وتلك المعرفة، حيث تساءل الإنسان أسئلة فلسفية كبرى مازالت الإجابة عنها غير مكتملة حتى الآن ،وهي مجال بحث للفلاسفة والمشتغلين بعلم الجمال ؛مثل : ما هو تعريف الجمال ؟ وما هو تعريف الفن ؟ ولماذا الإنسان بحاجة إلى الفن ؟ ولماذا ابتكر الإنسان الفن أساساً ؟

تعددت الإجابات حول هذه الأسئلة بحسب طبيعة الرؤية الفلسفية والجمالية لكل فيلسوف ،أو فنان ،أو مشتغل في المضمار الجمالي، فأفلاطون اعتبر الجمال مثلاً عقلياً مفارقاً ،وأهميته تكمن في أنه صلة الوصل بين عالم المحسوس وعالم المعقول ،بينما وجد أرسطو في الجمال تحقيقاً للعلة الغائية والكمال ،الذين يسعيان إلى تطابق المادة مع الصورة ،والفن هو الوسيلة لتجاوز عيوب الطبيعة وتحقيق الكمال .ومع تطور الوعي الجمالي تأسس علم الجمال على يد الفيلسوف باومغارتن ،الذي عدّ الجمال معرفة حسية مرتبطة بالانفعال والمشاعر لدى الإنسان ،ليكمل كائناً مسيرته ،ويؤسس علماً للجمال له مقولاته الخاصة والمستقلة عن باقي العلوم .ليصبح علم الجمال والفن ومشكلتهما ركناً أساسياً لدى الفلاسفة كلهم ،نظراً لارتباطه بالمعرفة الإنسانية ، حيث عدّ هيغل الفن وسيلة مثلى للمعرفة ،ووسيلة لتعني الروح ذاتها ،وتصل إلى الروح المطلق، بينما عدّ شوبنهاور الجمال والفن معرفة حدسية تفوق المعرفة العقلية لأنها تمكنا من معرفة الأفكار الكلية والشعور بلحظات من السعادة وسط هذا العالم التعيس .

وعلى هذا النحو ، لم تعد معرفة الجمال والفن ترفاً فكرياً، وإنما هي وسيلة معرفية كبرى، كما أنه مرتبط بتحقيق غايات مثلى تساهم في بناء المجتمع وتطوره، فالتجربة الجمالية التي يعيشها الإنسان لا تحقق له المتعة وحسب، وإنما تمكنه من معرفة العالم عبر إخضاع قوانينه لما يتطلبه الفن، كما يساهم في الكشف عن قوانين علمية جديدة لم يكتشفها العلم النظري والتطبيقي بعد .

ومن هذا كله نجد أهمية دراسة علم الجمال ضمن العلوم الفلسفية التي بحثت وبعمق في ماهيته ومشاكله، كما تطرقت لدراسة الفن بكل أشكاله، محاولة تفسيره وفق الرؤية الفلسفية، ومبينة أهميته على الصعيد الاجتماعي، والإنساني، والحضاري .

وفي هذا الكتاب سنحاول أن أوضح ما هو علم الجمال؟ وماهي موضوعاته ومقولاته؟، كما سنتطرق لدراسة الفن من خلال تبيان أهميته على الصعيد الأخلاقي، والاجتماعي، والثقافي، مشيرين إلى دور الفنون الجميلة في تثقيف ملكات الإنسان المعرفية.

ولهذا فقد قمنا بتقسيم الكتاب إلى فصول أربعة، حاولنا في كل فصل شرح أهم المصطلحات الجمالية والفنية كما، تناولنا أهم الموضوعات التي كانت ومازالت ميداناً في البحث الجمالي والفني .

فقد حمل الفصل الأول عنوان **علم الجمال تعريفه ومفاهيمه**، وفي هذا الفصل حاولنا رصد أهم المصطلحات الجمالية، والتمييز بين الجمال، والفن، والاستيعاب، موضحين نشأة علم الجمال تاريخياً، كما تناولنا بالبحث موضوع القيمة الجمالية، هل هي قيمة مادية كامنة في الموضوع الجمالي، أم أنها قيمة مجردة تشبه القيمة الأخلاقية مرتبطة بالذات الإنسانية؟ وهذا يتبعه سؤال آخر: كيف يمكن لنا أن نطلق على عمل فني ما بأنه عمل جميل؟ وبالتالي ماهي مقومات العمل الفني الجميل؟ وإجابة هذه الأسئلة سنتقلنا إلى الاتجاهات الكبرى في علم الجمال، والتي تجلت في الاتجاه الموضوعي، والاتجاه الذاتي، والاتجاه الجدلي الذي يجمع ما بين الاتجاهين السابقين. ومن ثم سننتقل لمناقشة الخبرة الجمالية (التجربة الجمالية) على أنها من المحاور الأساسية في علم الجمال، ووضحنا أهمية الخبرة الجمالية كما بدت لدى الفيلسوف البراغماتي ديوي باعتبارها كمال الخبرات الإنسانية كلها، وما هو دور النظريات السيكلوجية في فهم الخبرة الجمالية، ومن ثم لا بد لنا من الحديث

عن الوعي الجمالي باعتباره وعياً متميزاً عن الوعي المعرفي ودوره في فهم الظاهرة الجمالية والحكم عليها .

أما في الفصل الثاني يحمل عنوان **المقولات الجمالية** وفيه تناولت المقولات الجمالية بالبحث ،لأنها تُعد دليلاً على تنامي الإنسان ووعيه جمالياً ،حيث قمنا برصد أربع مقولات كبرى اتفق عليها معظم الفلاسفة والباحثين في الشأن الجمالي . فكانت المقولة الأولى (الجميل) ،وفيها رصدنا تطور مفهوم الجميل في الفلسفة بدءاً من الحضارة اليونانية حتى الفلسفة المعاصرة. وفي المقولة الثانية (الجميل)، تحدثنا عن نشأة مفهوم الجميل في تاريخ الفكر الإنساني ،وتمايظه عن مفهوم الجميل من حيث الموضوع ،وطبيعة الحكم عليه عند كبار الفلاسفة: كانط ،و هيغل ،و شوبنهاور . ثم انتقلنا للمقولة الثالثة (التراجيديا)فتناولنا نشأة هذا الفن ،وعناصر العمل التراجيدي ،وكيف بدى هذا الفن العظيم عند فلاسفة العصر الحديث والفلسفة المعاصرة ،وفي المقولة الرابعة (الكوميديا)التي تُعد الجناح الآخر لفن الدراما ،وفيها بحثنا نشأتها ،والعناصر الأساسية التي تشكل هذا الفن ،موضحين الفرق بينها وبين التراجيديا ،ومن ثم موقف الفلاسفة في العصر الحديث والفلسفة المعاصرة من هذا الفن .

وفي الفصل الثالث انتقلنا لمناقشة المسائل الفنية ،إذ تُعد جزءاً أصيلاً من علم الجمال ،فحمل الفصل عنوان **الفن طبيعته ومشكلاته** ،وفيهِ تناولنا مشكلة المحاكاة الفنية عبر الحديث عن أهم أشكال المحاكاة الفنية التي عرفها تاريخ الفن ،ومن ثم حاولنا أن نشرح إشكالية القيمة الفنية ،فهل تكمن القيمة الفنية بمدى ارتباطها بالمفاهيم الأخلاقية والاجتماعية ،أم تكمن القيمة الفنية بمدى لذتها الجمالية ؟ ، فقد انقسم الفلاسفة والفنانون حول طبيعة العلاقة بين (الفن والجمال) و(الفن والأخلاق) ، فمنهم من رأى بأن الفن له رسالة وغاية أخلاقية فضلى ،لدوره في تربية الأفراد على الخلق القويم ،ولهذا فإن القيمة الفنية تكمن في الرسالة الأخلاقية والاجتماعية التي يؤديها العمل الفني ، بينما رأى آخرون أن الفن مستقل عن أية غاية أخلاقية ،أو معرفية ،أو اجتماعية ،فالفن لا يهدف إلا إلى تحقيق المتعة الجمالية التي ينشدها الإنسان .كما تناولنا في هذا الفصل علاقة الفن بالعلم ،من حيث تسليط الضوء على أهم نقاط الاختلاف والالتقاء بينهما ،موضحين أهمية المعرفة الفنية وخصائصها .ومن ثم ناقشنا موضوع علاقة الفن بالفلسفة ،على اعتبار أن علم الجمال هو فرع من فروع الفلسفة ، كما أن معظم الفلاسفة تناولوا هذا العلم بالبحث والمناقشة ، حيث

عرضنا شكلين من العلاقة ؛وهي علاقة الفنان بالفلسفة من خلال عرض الفنان أهم الأفكار والأسئلة الفلسفية من خلال الأعمال الفنية ،وكذلك علاقة الفيلسوف بالفن عبر التعبير عن النظريات الفلسفية بلغة فنية أصيلة .

أما الفصل الرابع الذي يحمل عنوان **تصنيف الفنون الجميلة** ، وبه رصدنا تطور تصنيف الفنون الجميلة في تاريخ الفكر الجمالي ،إذ يعد أرسطو أول من قام بتصنيف الفنون الجميلة ،ومن ثم تصنيف الفنون عند كانط ،باعتباره المؤسس الحقيقي لعلم الجمال ،كما كان لابد من المرور بتصنيف هيغل للفنون الجميلة ،لأن فلسفته الجمالية هي بمثابة تاريخ للفن وفلسفته .وتابعنا تصنيف الفنون عند شوبنهاور ،نظراً لارتباطه العميق برؤيته الميتافيزيقية ،ثم أنهينا الفصل بتصنيف الفنون الجميلة في الفلسفة المعاصرة عند إيتان سوريو ،موضحين التطور الذي طال تصنيف الفنون الجميلة ،الذي يكشف تنامي وعي الإنسان معرفياً وجمالياً .

آملين في هذا الكتاب ،أن نكون قد وفقنا إلى رصد أهم موضوعات علم الجمال وعرضها بطريقة سلسلة لطلابنا ،ليتمكن الطالب من فهم أهم المصطلحات الجمالية والمشكلات الفنية ،للدخول إلى محراب الجمال والفن .

والله ولي التوفيق

تم بعون الله وفضله

الأستاذ الدكتور : لميس محمود بدوي

حلب ٢٠٢٤

الفصل الأول

علم الجمال

تعريفه ومفاهيمه

أولاً: تعريف علم الجمال

١ - نشأة علم الجمال (الإستيطيقا)

٢ - القيمة الجمالية

٣ - الاتجاهات الكبرى في علم الجمال

ثانياً: الخبرة الجمالية

١ - الخبرة الجمالية هي كمال الخبرات الإنسانية

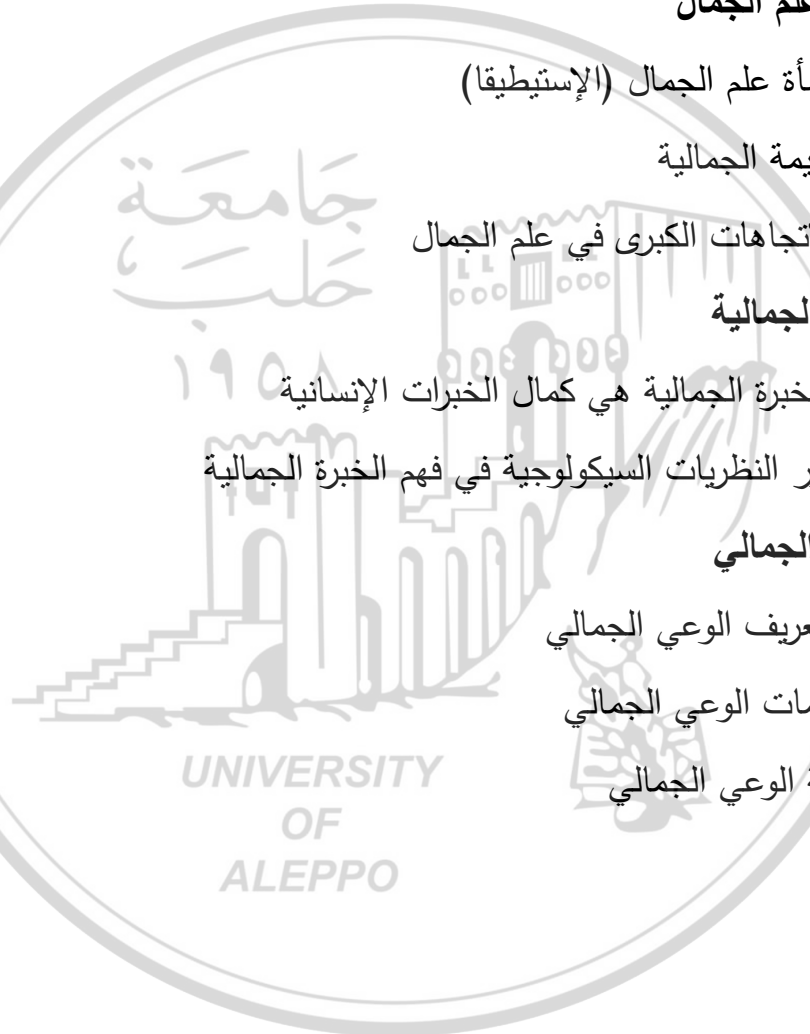
٢ - دور النظريات السيكلوجية في فهم الخبرة الجمالية

ثالثاً: الوعي الجمالي

١ - تعريف الوعي الجمالي

٢ - سمات الوعي الجمالي

٣ - بنية الوعي الجمالي





الفصل الأول

علم الجمال

تعريفه ومفاهيمه

عرف الإنسان القديم معنى الجمال عبر تأمله لمظاهر الطبيعة، فشاهد الجبال، والوديان، والأزهار، والعصافير الملونة؛ أي أن شعور الإنسان بالجمال هو الأسبق من النشاط الجمالي، أي (الفن)، وإن شعور الإنسان القديم بالجمال دفعه لتقديس آلهة الجمال مثل: (عشتار وأفروديت وفينوس)، حتى إن الإنسان اليوناني القديم جعل للفنون ربات مقدسة، يقدم لها الولاء والطاعة لما تقدمه من لذة جمالية يسعى إليها.

أولاً : تعريف علم الجمال:

إن تحديد معنى الجميل يُعد من الأمور الشائكة، إذ يختلف الناس عموماً في تحديد معناه، على الرغم من الاستخدام الواسع لهذا المصطلح، فالناس عموماً يصفون أشياء كثيرة بالجمال، وإن كانت هذه الأشياء تختلف عن بعضها البعض. فمثلاً يصف الإنسان الزهرة بالجمال، والموسيقا بالجمال، والثوب بالجمال، والبناء المعماري بالجمال، والسماء المرصعة بالنجوم بالجمال، كما يصف الحيوان والإنسان بالجمال أيضاً. أي إن الموضوعات التي نصفها بالجمال مختلفة ومتنوعة، وهذا يتطلب منا تحديد ماهية الجمال والتفريق بينه وبين المصطلحات الأخرى، التي وحد الإنسان بينها وهي:

١- الفرق بين الجميل والمفيد : إذ ليس كل جميل مفيداً، وليس كل ما هو مفيد جميلاً. ولكي نميز بين المصطلحين سنقدم الأمثلة الآتية : إن مرارة الدواء تجعله مفيداً بالنسبة للصحة ولكن لا تجعله جميلاً. كما أنه ليس من الضرورة عندما نقول بأن هذا المنظر الطبيعي جميل أن يكون مفيداً. كذلك قد نصف حشرات مؤذية للإنسان بأنها جميلة، ونصف الثعبان والنمر وبعض الطيور الجارحة بأنها جميلة، بالرغم من أنها مؤذية للإنسان. لنصل إلى نتيجة مفادها أن ليس كل ما هو جميل مفيد.

٢-**الفرق بين الجميل والملائم** : فالملائم هو ما يهدف إلى تحقيق غاية بالنسبة إليّ ؛أي أنه متبدل ومتغير تبعاً للغاية التي أهدف إليها ،لذلك فإن هناك فرقاً بين الجميل والملائم ،فمثلاً قد أشتري سيارة ملائمة بالنسبة إلي في قطع المسافات الطويلة بسرعة فائقة ،ولكن ليس من الضرورة أن تكون جميلة ، فالجمال يختلف عما هو ملائم .

٣-**الفرق بين الجميل واللذيذ** : فاللذيذ يرتبط بما هو فردي ؛أي بالذوق ،فمثلاً نحن نشعر باللذة من بعض الطعام ،أو بعض الروائح ،ولكن ما قد يروق لي من طعام أو رائحة قد لا يروق للآخرين ،وهذا ما يجعل فرقاً بين الجميل واللذيذ ،بالرغم من أن بعض الناس قد يستعملون المصطلح بشكل خاطئ ،فيقولون: هذا طعام جميل والصحيح هو طعام لذيذ.

٤-**الفرق بين الجمال والخير** : ظل مصطلح الجمال مرتبط بما هو خير وأخلاقي ،ففي العصور القديمة كان الإنسان يعتقد أن الجميل مرتبط بكل ما يتصف بالخير والكمال والبهاء .إلى أن جاء الفيلسوف كانط الذي طالب في فلسفته الجمالية فصل الجمال عما هو أخلاقي من جهة ، وعما هو معرفي من جهة أخرى ،ليكمل بعده الفلاسفة والفنانون الذين ينتمون لمدرسة الفن للفن . ويرون أن الإنسان قد يكون جميلاً في منظره وشريراً في أفعاله ؛ أي أن مصطلح الجميل مستقل عن مصطلح الخير . كما أن الفنان قد يرسم لوحة تمثل شحاذاً ضعيفاً متسولاً في شارع ضيق ومظلم .ومع ذلك تشعر بجمال اللوحة على الرغم من قسوة الواقع ولا أخلاقيته .^١

ولعل محاولة الإنسان تحديد ماهية الجميل ، وتمييزه عن المصطلحات الأخرى ،والإجابة عن العديد من الأسئلة المتعلقة بما هو جميل ، مثل ماهي طبيعة الحكم الجمالي؟ وما معنى الخبرة الجمالية؟ وكيف تبدو علاقة الجمال بالفن؟ دفعته إلى تأسيس علم الجمال . فعلم الجمال ،شأنه شأن باقي العلوم ، ولد من رحم الفلسفة أم العلوم جميعاً ،لذلك لا يمكن أن نحدد معنى علم الجمال إذا لم نتوقف قليلاً عند معنى الفلسفة ،إذ تتصف الفلسفة بأنها نقدية ،بمعنى أنها تفحص الأشياء لتحديد ماهو عرضي وما هو ماهوي .

أي أن الفلسفة ترفض قبول أي اعتقاد لا يمكن إثبات صحته بأدلة واستنتاجات عقلية ، وترى أن أي اعتقاد لا يمكن البرهنة عليه بوساطة الاستدلال العقلي لا يستحق ولاعنا

^١ ينظر ، حسين علي ، فلسفة الفن ، الدار المصرية السعودية ، القاهرة : ٢٠٠٥ ، ص ١٧ - ١٨ .

العقلي ، فالفلسفة تأخذ على عاتقها مهمة البحث الفاحص في الاعتقادات ،التي نكون قد قبلناها بطريقة غير نقدية من سلطات متعددة .

إذن ،الفلسفة لا تقبل لأي اعتقاد أو موضوع أن يتجاوز الاختبار العقلي فقط ،لأنه يستند إلى تراث ثقافي معين ،أو لأن الناس يجدون رضى في الأخذ به ،أو لأنه يتمشى و التفكير الشائع لدى الناس ،أو لأن أناساً حكماء قد نادوا به. فالفلسفة تحاول ألا تأخذ أي شيء على أنه قضية مسلمٌ بها ،إلا بعد الفحص العقلي الناقد .

ولما كان علم الجمال فرعاً من فروع الفلسفة فإن ما يصدق عن النهج الفلسفي يصدق على النهج في علم الجمال ؛أي أن علم الجمال يأخذ على عاتقه القيام باختبار نقدي لاعتقاداتنا المتعلقة بأمور ، مثل : ما طبيعة الفن الجميل ؟ ما الذي يميز الفنان المبدع عن غيره ؟ هل يمكننا أن نبتّ في الخلاف حول الفن ؟ ما هو الدور المشترك الذي تقوم به الفنون كافة رغم اختلافها ؟^١ ولهذا يمكن أن نقسم علم الجمال إلى قسمين :

١- "قسم نظري : يبحث في الصفات المشتركة بين الأشياء الجميلة ،التي تولد الشعور بالجمال ،ويحلل هذا الشعور ،ويفسره تفسيراً فلسفياً ،ويضع له قيوده وضوابطه ،وهو بهذا ضرب من العلوم .

٢-قسم عملي : وهو علم الجمال العملي ،الذي يبحث في مختلف صور الفن ،ويحمله على نماذج الفردية"^٢

وبذلك يصبح علم الجمال فلسفةً تضع معتقداتنا كلها اتجاه الفن للنقد والفحص، وتبحث بشكل دائم عن شواهد جديدة لما يخص الجمال والفن ،وعندما لا تحمل هذه المعتقدات الفنية أية شواهد قاطعة ،فإنه لايركن إليها .

ولهذا فإن دراسة فلسفة الفن استناداً إلى ما تقدم لابد أن تركز على محاور ثلاثة هي

١-المحور النقدي الذي يهدف إلى اختبار المعتقدات الفنية.

٢-المحور التجريبي الذي يقوم على التزود بأكبر قدر ممكن من المعرفة الواقعية عن الفن ومشكلاته.

^١ ينظر ، رياض عوض ، مقدمات في فلسفة الفن ،جروس برس ، لبنان : ١٩٩٤ ، ص ١٨ - ١٩ .

^٢ حسين علي ، فلسفة الفن ، ص ٢٠ .

٣- المحور الذاتي المرتبط بذات الإنسان وإحساسه بالأشياء الجميلة، وحبّه لهذا العلم، ورغبته في الخوض في مضماره^١.

في الحديث عن الفن أو الاستمتاع نلاحظ أن هناك ألفاظاً رئيسية ثلاثة تبرز من خلاله؛ وهي : **الفن - الجمال - علم الجمال (الإستيطيقا)**. والناس غالباً ما تخلط بين هذه المصطلحات الثلاثة ،ويستعملون الواحد منها بدل الآخر، فما هو الفرق بين هذه المصطلحات الثلاثة ؟

الفن :

يطلق لفظ الفن على جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لإثارة الشعور بالجمال، كالتصوير، والنحت، والعمارة، والشعر، والموسيقا... إلخ وتسمى هذه الفنون بالفنون الجميلة. فالفن هو جملة من القواعد التي يتعبها الإنسان لتحقيق غاية معينة، فإذا كانت هذه الغاية تحقيق الجمال سمي الفن بفن الجمال، أما إذا كانت غايته تحقيق الخير سمي بفن الأخلاق، وإذا كانت غايته تحقيق المنفعة سمي الفن بالصناعة^٢.

الجمال :

وهو مصطلح يشير إلى جاذبية الأشياء أو قيمتها. وهو تعريف أولي، إذ يتنامى شعور الإنسان بالجمال مع تنامي وعيه للعالم، ليرتبط الجمال بإحساس الإنسان المتذوق للجمال، والمرتبط بالتصور الموجود في عقله، ومن ثم ينتقل إلى الحكم على الأشياء بالجمال أو اللاجمال^٣.

علم الجمال (الإستيطيقا) :

"هو العلم الذي يبحث في شروط الجمال، ومقاييسه، ونظرياته، وفي الذوق الفني، وفي أحكام القيم المتعلقة بالآثار الفنية، وهو باب من الفلسفة"^٤ ويعرف الناقد والفيلسوف الأمريكي (ستيفان كوبرن بير) الإستيطيقا (علم الجمال) بأنها "البحث عن قوانين التذوق الجمالي، و موضوعها تلك الأشياء التي نحبا لذاتها، في حين أن باقي الأشياء نحبا لأنها تحقق غاية أخرى، وهو يبحث في أبسط الأشياء التي نحبا، كالصوت، أو اللون، أو الإيقاع

^١ ينظر، رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، ص ١٩.

^٢ ينظر، جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني: بيروت، ج٢، ١٩٨٢، ص ١٦٥.

^٣ ينظر، راوية عبد المنعم عباس، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية: مصر، ١٩٨٧، ص ١٧٧.

^٤ صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج ١، ص ٤٠٨.

أو الكلمة، أو الأعمال الفنية ؛ مثل النحت ،والعمارة ،والتصوير ،وموسيقا ،و الأدب والرقص"^١. إذن الإستيطيقا (علم الجمال) علم يهدف إلى تحديد ما هو جميل، عبر إدراكه ومن ثم الحكم عليه ،وهو يختلف عن فلسفة الجمال ،التي تهتم بنظريات الفلاسفة وأرائهم في إحساس الإنسان بالجمال ،وحكمه عليه ،وإبداعه في الفنون الجميلة ،كما تهتم بتفسير القيم الجمالية. وتتميز فلسفة الجمال عندما تتناول الفنون الجميلة وتاريخها بأنها لا تهتم بدراسة تاريخ الفن بقدر اهتمامها بالعوامل والمؤثرات المكونة للوعي الجمالي عند الإنسان^٢.

وهنا يمكن أن نطرح التساؤل الآتي :ما هي العلاقة بين الجمال والفن ، وكيف تبدو العلاقة بين الجمال والإستيطيقا ؟

علاقة الفن بالجمال والفرق بينهما :

إن العلاقة بين الجمال والفن هي علاقة جدلية مترابطة إلى حد بعيد ،إذ ارتبطت الأعمال الفنية بالجمال ،كما ارتبط الجمال بالأعمال الفنية، ولكننا سنحاول هنا أن نميز بين الجمال والفن من خلال ما يأتي:

أ-إن الأعمال الفنية باعتبارها جهد بشري كما ذكرنا سابقاً ،لا يمكن وصفها بالجمال جميعها ،وإن كان هناك أعمال تتسم بطابع معين من اللطافة والإثارة ،ولكننا لا نستطيع وصفها بالجمال ،لأن نطاق هذه الأعمال يبقى محدوداً ،ولهذا نطلق عليها صفة (مبهجة أو لطيفة) .فعلى سبيل المثال عندما نشاهد مسرحية كوميدية رخيصة فإنه من غير المعقول أن نخلع عليها صفة الجمال ،وإن كانت مضحكة إلى حد صاخب . كما أن هنالك أعمالاً فنية يمكن أن يكون نطاق الجمال فيها محدوداً ،فلا يجوز أن ننعته بالجميلة . لأن الأعمال الفنية الجميلة هي الأعمال الفنية الشامخة والرائدة مثل مسرحيات هوميروس أو تراجيديات شيكسبير أو السيمفونية التاسعة لبيتهوفن^٣.

ب-أما الموضوعات الجميلة فهي موضوعات تشمل الأعمال الفنية ،التي هي من صنع البشر ،وموضوعات طبيعية لا دخل للجهد البشري فيها، وإنما هي من إبداع الخالق ، فنحن نصف الأزهار الملونة ، وأصداف البحر المتنوعة، والمروج الخضراء بالجمال ،و

^١ أميرة حلمي مطر ، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، دار المعارف: مصر ، ١٩٨٩، ص ٩.

^٢ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن ، دار التنوير : مصر ، ٢٠١٣، ص ١٢.

^٣ ينظر ، حسين علي ، فلسفة الفن ، ص ٢٥-٢٦.

هذه المظاهر الطبيعية الجميلة هي نقطة انطلاق لعمل الفنان ، لإنتاج عمل فني جميل ، فهو إما أن يحاكي الطبيعة كما هي ، أو يضيف عليها من خياله وإبداعه .

ت-إن دراسة الفن تختلف ل الاختلاف كله عن دراسة الجمال ، فإذا أردنا أن نعرف ما هو الجميل؟ و ماالذي يجعل الشيء جميلاً ؟ فينبغي علينا ألا نتوقف عند دراسة الأعمال الفنية فقط ، وإنما يجب علينا أن نهتم بموضوعات الطبيعة ومظاهرها أيضاً، لأنها تساعدنا في الكشف عن معنى الجمال ، وإن كانت الأعمال الفنية أهم الموضوعات الجمالية، و أوضحها في تحديد الجميل ^١

علاقة علم الجمال (الاستيعاقا) بالجمال والفن :

ذكرنا في تعريف الاستيعاقا بأنها علم يهدف إلى تحديد ما هو جميل عبر إدراكه ، ولكن أي نوع من الإدراك سنستخدمه في الاستيعاقا ؟

في الحقيقة ،هناك عدة طرق يمكن أن ندرك فيها العمل الفني ومنها :

أ-إدراك الأعمال الفنية لخدمة الغاية الاجتماعية ،أو السياسية ،أو الأخلاقية ،أو الدينية . فمثلاً عندما ننظر إلى العمل الفني على أنه وسيلة للدعاية أو تكوين رأي عام ،فإن اهتمامنا هنا بالأعمال الفنية منصب لغايات اقتصادية وسياسية .وعندما ندرس العمل الفني كما يفعل عالم التاريخ أو عالم الاجتماع ؛أي : دراسة العمل الفني من خلال تصويره للعصر، أو الحضارة التي أنتج فيها فإن اهتمامنا بالفن هنا منصب لغايات اجتماعية أو دينية ؛مثل الرسومات المصرية التي تكشف عن الحضارة الفرعونية بتفاصيلها كلها (اعتقاد ديني -حياة اجتماعية - نظام سياسي) .

ب-إدراك الأعمال الفنية باعتبارها غاية بحد ذاتها ،وهنا يكون اهتمامنا بالعمل الفني لا يعود لأسباب دينية ،أو أخلاقية ،أو اجتماعية ،وإنما إلى القيمة الكامنة داخل العمل الفني وحسب ،وهذه القيمة هي أهم أنواع القيم في الفن؛ أي أننا عندما نتذوق العمل الفني ونستمتع به ،فإننا نستمتع به بغض النظر عن أية غاية أو هدف ؛ مثل تذوقنا للوحة فنية أو سمفونية موسيقية . والإدراك الاستيعاقا في هذا المجال لا ينصب فقط على الأعمال

^١ ينظر ، حسين علي ، فلسفة الفن ،ص ٢٦ .

الفنية ، وإنما يشمل المظاهر الطبيعية أيضاً ؛ مثل استمتاعنا بمشاهدة غروب الشمس على شاطئ البحر^١ .

إذن نلاحظ أنّ مصطلح الاستيطيقا أشمل من مصطلح الجمال والفن ، لأنه لا يقتصر على الموضوعات الطبيعية ، ولا يتوقف عند الأعمال الفنية ، ولا يقتصر عمله على جاذبية الأشياء أو قيمتها ، وإنما يهتم بالموضوعات التي تحتوي قيمة جمالية، فيدركها ومن ثم يحكم عليها.

نشأة علم الجمال (الاستيطيقا) :

يرجع لفظ إستيطيقا Aesthetics علم الجمال تاريخياً إلى الحضارة اليونانية ، إذ استخدمها اليونانيون للدلالة على الإدراك الحسي ، وفي نهاية القرن الثامن عشر أراد الفيلسوف باومغارتن أن يجعل علم الجمال علماً مستقلاً عن الفلسفة ، حيث وضع منهجاً خاصاً بها ، كما حدد موضوعها بالدراسات التي تدور حول منطق الشعور والخيال الفني ، وهو منطق يختلف كلياً عن منطق العلم النظري .

اعتقد الفيلسوف باومغارتن أن الحياة الوجدانية للإنسان تحتل الجزء السفلي من عقله وأطلق على هذا النوع من المعرفة بالمعرفة السفلى ، وتتميز تلك المعرفة بأنها معرفة غامضة ومختلطة يحتل فيها الشعور والاحساس مركز الأساس فيها ، ولهذا يُعدّ علم الجمال الممثل الحقيقي لهذا النوع من المعرفة .

أما المعرفة العليا فهي التي تجعل من المعرفة العقلية أساساً لها ، ولذلك فهي معرفة واضحة ؛ ومتميزة مثل العلوم الرياضية^٢ .

ومنذ ذلك الوقت أصبح لعلم الجمال (الإستيطيقا) مجاله الخاص المستقل عن المعرفة النظرية ، أو السلوك الأخلاقي ، كما كان سائداً من قبل ، وسار في تأكيد هذا الاتجاه الفيلسوف عمانوئيل كانط الذي قرر بأن معرفتنا الجمالية لا تعود إلى العقل النظري الذي يقوم بتحقيق شروط المعرفة في العلم الرياضي ، أو الفيزيائي ، ولا إلى العقل العملي الذي بواسطته يحدد السلوك الأخلاقي المعتمد على الإرادة . فالمعرفة الجمالية تنشأ نتيجة الشعور باللذة الناتجة عن اللعب الحر بين المخيلة والفهم .

^١ ينظر ، حسين علي ، فلسفة الفن ، ص ٢٧ - ٢٨ .

^٢ ينظر ، راوية عبد المنعم عباس ، القيم الجمالية ، ص ١٧٧ - ١٧٨ .

وليس معنى ذلك أن مشكلات علم الجمال لم تُدرس قبل ذلك ، فالتفكير الفلسفي اهتم بتعريف الجمال والفنون الجميلة منذ سقراط ، بل قبله من الفلاسفة الطبيعيين^١ .

وعلى الرغم من أن الفيلسوفين باومغارتن وكايط حاولا جعل علم الجمال علماً مستقلاً، له ميدانه الخاص، ومعرفته الخاصة، إلا أن هذا العلم واجه جملة من الاعتراضات هي :
-**الاعتراض الأول** : هنالك من يرى بأنه لا داعي لوجود علم الجمال أصلاً، مستنديين بذلك على أن العلوم الإنسانية ؛ مثل : علم الاجتماع ، وعلم النفس ، وعلم التاريخ ، فهذه العلوم قادرة أن تحل محل علم الجمال ، وتجب عن أسئلة الفن وقضاياها .

وفي الحقيقة ، فإن هذه العلوم المذكورة لها أهميتها في الدراسة الفنية والجمالية ؛ فمثلاً علم النفس يقدم تفسيراً وتحليلاً للحالات النفسية التي يشعر بها الإنسان عند معاينته للموضوعات الفنية . وعلم الاجتماع يهتم بالإجابة عن الأسئلة المتعلقة بأصل الفن ، وعلاقته بالنظم الاجتماعية الأخرى . ولا يمكننا أن ننكر دور الدراسة التي يقدمها تاريخ الفن في تطور الأساليب الفنية . ولكن تلك العلوم جميعها لا تتطرق إلى مسائل حاسمة كثيرة في الفن ، ونقصد القيمة الفنية والجمالية . بينما يقدم علم الجمال إجابة عما يتعلق بالقيمة الجمالية ، مستنداً إلى ميادين البحث المختلفة ، التي تهتم في اختبار معنى القيمة ، ليصبح العلم الوحيد الذي يتصدى لمشكلة القيمة في الفن ، بينما العلوم الأخرى تهرب أمام هذه المسألة الأساسية في الفن .

-**الاعتراض الثاني** : يرى بعض الفنانين و بعض النقاد أن دخول الفلسفة إلى ميدان علم الجمال وعالم الفن سيؤدي بالضرورة إلى القضاء على الحيوية والعفوية الموجودة في العمل الفني . حيث كتب الشاعر (كيتس)^٢ قائلاً:

ألا يفر كل ما هو خلاب هارباً
بلمسة مجردة من الفلسفة الباردة ؟؟
إن الفلسفة لتحبس أجنحة الملاك ،
وتقهر كل الأسرار بالمسطرة والخط ،

^١ ينظر ، أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن ، ص ١١ - ١٢ .
^٢ جون كيتس شاعر بريطاني يُعد من أهم الشعراء الرومانسيين في القرن التاسع عشر

فالفلسفة عندما تقوم بتحليل الأعمال الفنية ،وتتوقف بالنقد عند كل كبيرة وصغيرة ،سيؤدي ذلك إلى قتل الفن . ولكن هذا لا يقلل من أهمية المنهج الفلسفي المتبع في تحليل الآثار الفنية لأنها ستكشف عن قيم جديدة ،ومجالات جديدة للاهتمام بالفن.

- **الاعتراض الثالث :** ومن الحجج التي تساق ضد علم الجمال ،بأن علم الجمال علم عقيم ،لأن الأعمال الفنية الخالدة هي أعمال فريدة ، فصحيح أن فلسفة الفن تسعى إلى تحديد ما هو مشترك بين الأعمال الفنية ،ولكن قد لا تشترك الأعمال الفنية فيما بينها إلا بالقليل ،أو قد لا تشترك مطلقاً ، فكل عمل فني هو عمل فريد لا يشبهه أي عمل فني آخر ،لأن الأعمال الفنية ليست مثل صناعة السيارات أو الآلات ،التي لها نمط واحد تأتي جميعها ضمن هذا النمط .

وفي الحقيقة فإن هذا الاعتراض يحتوي على جدية حقيقية ،ولكن هذا الأمر لا يلغي أهمية علم الجمال ،ودوره في تحليل الأعمال الفنية ،وفتح الأبواب لنا للدخول في محراب الجمال ،والتعرف على آفاقه الواسعة^١.

القيمة الجمالية :

إن تحديد القيمة الجمالية أمرٌ من الأمور الشائكة المعقدة ،مثله مثل القيمة الأخلاقية ، فكما ذكرنا سابقاً ، ارتبطت القيمة الجمالية بالقيمة الأخلاقية (الخير) ،بحيث أرجع هذا الفريق القيمة (أخلاقية ، جمالية) إلى عالم مثالي مفارق متفوق على الواقع ،أو يرون أن مرجع القيمة الجمالية يعود لما هو يعجبنا أو نفضله ،فهو جميل من جهة وخير من جهة أخرى .

ولكن ما يحدث في الواقع ، أن الناس قد يعجبون بعمل فني ويتجاهلون عملاً آخر ، ومع مرور الزمن يتبين أن العمل الفني الذي أبدى الناس إعجابهم به ليس بذى قيمة ،وأن العمل الفني الذي تجاهله الناس أكثر قيمةً وثباتاً . فتاريخ الفن حافل بمثل هذه الأمثلة ،إذ أن هناك العديد من الأعمال الفنية الجميلة ،التي لم يقدرها أهل زمانها التقدير اللائق بها ،وإنما نالت هذا التقدير في مرحلة زمنية لاحقة .

^١ ينظر ، رياض عوض ، مقدمات في فلسفة الفن ، ص ٢٠ - ٢١ - ٢٢ .

وربما يعود هذا الأمر إلى أنّ الناس تعجب بالأعمال الفنية التي ترى فيها الألفة، والسهولة، والبساطة، ولهذا يصبح تقدير القيمة الجمالية لبعض الأعمال غير دقيق. لذلك يرى البعض أن تعريف القيمة بأنها الأعمال القادرة على إثارة تفضيلنا وإعجابنا، سواء استجاب الناس أو لم يستجيبوا لهذا العمل الفني في وقته، وتحدث الاستجابة عندما تتوفر الظروف السليمة والمناسبة لتلك الاستجابة، أي أن القيمة الجمالية موجودة بالقوة، على حد تعبير أرسطو، وليست موجودة بالفعل، وتبرز متى تحققت الظروف المناسبة لإيجادها^١.

وهذا يطرح علينا سؤالاً كيف يمكن أن يكون العمل الفني ذا قيمة جمالية؟ وما هي المقاييس التي يأخذ بها علم الجمال للدلالة على أماكن الجمال في الآثار الفنية؟

إن الإجابة على هذا السؤال أمر بالغ الصعوبة، وذلك لتنوع الأفكار والنظريات، وتشعب الآراء والمدارس الفنية والجمالية، إذ لا توجد إجابة جامعة مانعة لهذا السؤال، بل تكاد تكون الإجابة مستحيلة إذا لم تكن مستحيلة فعلاً.

ولذلك فإن محاولة الإجابة على سؤال: كيف يكون العمل الفني جميلاً؟ يتطلب من الباحث الحياد، فالتساع الآراء وتناقضها يشكلان أفقاً واسعاً للنقاش والحوار البناء^٢. وهذا ما يجعلنا نستعرض رأي العالم والفنان وليم هوغارت^٣ لأنه حظي بثقافة جمالية واسعة، وحاول الإجابة على سؤال كيف يكون العمل الفني جميلاً، بطرح مبادئ عامة ومقبولة، تشكل أساساً لصفات العمل الفني الجميل. فيرى أن العمل الفني الجميل يجب أن يتصف بصفات عدة؛ هي:

١- **التناسب**: إن التناسب أمر هام وضروري في كل الأعمال الفنية، كما أنه ضروري في الكائنات جميعها لتحديد معنى الجمال، فمثلاً البناء الضخم إذا أريد له أن يكون جميلاً يجب أن يُراعى في تصميمه التناسب بين ضخامة شكله الكلي وضخامة أجزائه؛ كالأعمدة والأبواب والنوافذ.... وغيرها. كذلك التناسب ضروري في فن الشعر ونقص التناسب في الشعر من حيث الشكل فهو تساوي الشطرين في البيت الواحد، فإذا نقص

^١ ينظر، أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، ص ١٤-١٥.

^٢ ينظر، رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، ص ٣١.

^٣ وليم هوغارت ١٦٩٧-١٧٦٤: عالم وفنان إنكليزي، بدأ أعماله الفنية بالتصوير، معتمداً على الذكرى وذلك بأن يبدأ بالملاحظة المباشرة للأشياء والمناظر، ثم يحتجب عنها، ويرجع إلى ذاكرته لتكون وحدها منبع الإلهام ومصدر عمله الفني. ينظر، عبد الرؤوف برجواي، فصول في علم الجمال، بيروت، منشورات دار الآفاق، ١٩٨١، ص ٣٧.

أحد أجزاء البيت وقع الشاعر في عيب شكل الشعر، وحتى في عيب لفظه، كما أن التناسب ضروري في الكائنات، إذ يجب أن يكون هناك تناسب بين شكل العين، والأنف، والفم، حتى يتصف الكائن بالجمال؛ فمثلاً يجعل المهرج أنفه أكبر بكثير من باقي أجزاء الوجه، مما يفقده الجمال، ويستدعي الضحك من قبل الجمهور، لعدم التناسب بين أجزاء الوجه، ليكون التناسب المقياس الأول للجمال.

٢-التنوع : يعد التنوع عاملاً مؤثراً في المتذوق، ويشعره بلذة مستمرة اتجاه العمل الفني، لأن العمل الفني إذا كان متماثلاً بشكل مستمر فإن الفرد يشعر حينها بالرتابة والملل، وقد عرف الإنسان التنوع من الطبيعة، فهي مليئة بأزهار مختلفة ألوانها، وطيور مختلفة أشكالها، وكما تتنوع أوراق الشجر وتعدد ألوان الفراشات... إلخ، وهذا التنوع يؤدي إلى الشعور بالبهجة والسرور في نفس المتلقي. لذلك فإن الأعمال الفنية مطالبة أيضاً بالتنوع (رسم - موسيقا - نحت... إلخ).

٣-التدرج : يرتبط مفهوم التدرج بمفهوم التنوع، أي أن الفن مطالب بأن يكون متنوعاً، ولكن هذا التنوع ليس تنوعاً اعتباطياً، وإنما يجب أن يكون مخططاً له، ويحمل سمة التدرج، والفنان الذي يريد أن ينتج عملاً فنياً مبدعاً عليه ألا يسقط أمر التدرج من حساباته، فلا ينتقل فجأة، ومن مبرر، من لون إلى نقيضه، ومن صوت منخفض إلى صوت مرتفع، وإنما يجب أن يكون ذلك انتقالاً تدريجياً. ولذلك نجد سمة التدرج في معظم الأعمال الفنية؛ مثل قلعة بعلبك، وقصور العرب في إسبانيا وكنائس العصور الوسطى. كذلك نستطيع أن نرى سمة التدرج في فن الموسيقى؛ فمثلاً الفنان (فيردي) عندما تعرض لمأساة الإنسان والقدر، فقد جعل سمة التدرج سمة أساسية في خطواته كلها، بحيث يصور القدر في بداية الأمر رحيماً مع الإنسان حتى يطمئن الإنسان إليه، ويضع آماله وأهدافه بين يديه، فيقبلها القدر بشيء من الرفق، ثم يرتفع بقوته وجبروته شيئاً فشيئاً، حتى يدمر، ويبطش، ويزيد، ثم يعود هادئاً لترويض إنسان آخر من جديد.

٤-البساطة : تعني البساطة إبعاد العمل الفني عن التعقيد، وهي سمة هامة من سمات العمل الفني الجميل، ولكن يجب على الفنان أن يستخدم هذه السمة في مكانها، لأنه إذا استخدمها في غير مكانها فإنه سيفرغ العمل الفني من محتواه، ويجعله عملاً خاوياً لا معنى له.

٥-**التعقيد** : تُعد مسألة التعقيد مسألة سيكولوجية بالأساس ،قبل أن تكون مقياساً للجمال ،فالإنسان الذي ينال الهدف بعد تعب مشقة يشعر بسعادة وفرح ،لأنه انتصر على الصعاب واجتاز العقبات ، وكذلك أمر التعقيد في الأعمال الفنية ،فمثلاً النحات يشعر بلذة كبيرة بعد تعب شاق في إنجاز المنحوتة على الشكل المطلوب ،وكذلك أيضاً الأعمال الفنية التي تحتوي على خطوط معقدة فإنها توحى للمتلقي شعوراً بالحياة والحركة .

ولكن يجب الانتباه في استخدام التعقيد في الأعمال الفنية ،لأن الإفراط في التعقيد سيؤدي إلى معاناة ومشقة في فهم العمل الفني ،مما سيجعل المتلقي ينفر من هذه الأعمال لصعوبتها الفائقة .فالتعقيد في الفن وغموض مضمونه سمتان تبنتهما المدرسة الرمزية ،والمدرسة التكعيبية ،والسريالية ،بحيث تجعل المتلقي في حيرة في فهم مضمون العمل الفني والغاية منه .

٦-**الضخامة** : إن سمة الضخامة لها تأثير كبير على فكرة الجمال ؛فمثلاً عندما نتأمل الأهرامات المصرية ،أو الجبال العالية ، أو المحيطات اللامتناهية ، فإننا نشعر بالرهبة والروعة اتجاهها بداية الأمر ، ثم يتحول هذا الشعور إلى شعور بالإعجاب ،بحيث تبدو قيمتها الجمالية فضلاً إلى حجمها الهائل ،مقارنة بالأبنية أو المظاهر الطبيعية الأخرى ،ولهذا قد يلجأ الفنان إلى استخدام سمة الضخامة مقياساً للجمال ،لأن الفن يهدف إلى منح العقل آفاقاً أوسع من الواقع والفهم أيضاً.

٧-**المبالغة** : تتبع سمة المبالغة لسمة الضخامة ، فقد يلجأ الفنان إلى تضخيم أجزاء من العمل الفني حتى ينبه المتلقي لأهمية الأجزاء المتصفة بالضخامة ؛فمثلاً إن مصوري الرومان القدماء عندما صوروا السيد المسيح في رسوماتهم فإنهم صوروه بحجم يزيد ثلاث أو أربع مرات عن تلاميذه ،بهدف إبراز العظمة والأهمية والقداسة لشخصيته ،و قد يلجأ الفنان إلى المبالغة عندما يقارن بين الرجل والمرأة فيما يتعلق بمسألة القوة البدنية ،لذلك يصور الرجل بقامة مديدة مبرزاً عضلاته، في حين يصور المرأة بشكل أصغر مقارنة بالرجل وأصغر ،مما هي عليه في الواقع .

وقد يلجأ الفنان للمبالغة تعبيراً عن مشاعره الحقيقية اتجاه الأشياء التي يقوم بتصويرها؛ فمثلاً الفنان تلوز لوتريك^١ عندما فقد ساقيه، أصبحت رسوماته تركز وتبالغ في تصوير السيقان الطويلة ذات العضلات الضخمة، التي تقود الدراجة أو تتركب الخيل. وذلك تعبيراً عن شعوره بفقد ساقيه ورغبته بالحياة الصاخبة مع قدميه. كما أن سمة المبالغة من أسباب نجاح بعض الشعراء العرب، عندما اعتمدوا عليها في أشعارهم للتعبير عن مشاعرهم، لتصبح سمة المبالغة الترجمان الحقيقي لمشاعر هؤلاء الشعراء؛ مثل قصيدة النابغة الذبياني عندما وصف سيوف الغساسنة، وكذلك مدائح المتنبي في سيف الدولة^٢.

ومما سبق نستنتج : أن هذه السمات التي ذكرها هوغارت تسلط الضوء على مفهوم الجمال عند الإنسان الواعي المثقف جمالياً، ولكن هذه السمات لا تساعد في تحديد معنى الجمال بشكل دقيق وناجز ، لأن هذه الصفات إن اجتمعت في عمل فني فقد لا تلقى قبولاً جمالياً لدى الناس وذلك للأسباب الآتية :

اختلاف الأذواق لدى الناس :

وهذا الاختلاف سيؤدي بدوره إلى تفاوت في التذوق الجمالي، أما أسباب اختلاف الأذواق لدى الناس فتعود إلى ما يأتي :

١- **اختلاف الناس في الخبرة الجمالية التي عايشوها :** وهذا سيؤدي إلى اختلاف الناس في القدرة على الاستمتاع بالعمل الجمالي ، بمعنى أن الفنان عندما ينظر إلى لوحته الفنية سيكون شعوره اتجاهها مختلفاً عن الأفراد المتذوقين لتلك اللوحة ، كما أن الأفراد أنفسهم يختلفون في مدى شعورهم اتجاه هذا العمل الفني ، نتيجة الخبرة والتجربة الجمالية التي مروا بها .

٢- **اختلاف الحالة النفسية بين الناس :** إذ تتميز الطبيعة البشرية بأنها طبيعة متحركة متغيرة أي أنها غير جامدة أو ثابتة، وهذا سيؤدي إلى أن إدراك الأفراد للعمل الفني لا يبقى ثابتاً ، بل سيكون مرتبطاً بالطبيعة البشرية ، ونقصد بالحالة النفسية التي يمر بها الفرد من شعور بالفرح ، أو الحزن ، أو الغضب ، أو الخوف ، أو الاندماج ، وهذا الشعور

^١ دو تولوز لوتريك ١٨٦٤-١٩٠١ رسام فرنسي ، يعد من كبار الرسامين في فترة ما بعد الانطباعية .
^٢ ينظر ، عبد الرؤوف برجوي ، فصول في علم الجمال ، مرجع سابق ، ص ٣٨-٣٩-٤٠-٤١-٤٢-٤٣ . وينظر ، رياض عوض ، مقدمات في فلسفة الفن ، مرجع سابق ، ص ٣٢-٣٣ .

النفسي سيؤثر على إدراك الفرد للعمل الفني ،ويجعله مختلفاً عن الآخرين ،بحسب الحالة النفسية التي يمر بها كل فرد

٣-**اختلاف الناس بالميول والاهتمامات** : أي أن الرؤية الجمالية مختلفة لدى الناس بحسب ميولهم واهتمامهم ،وهذا ما أدى إلى أن الشعور اتجاه العمل الفني لا يمكن قوننته أو إخضاعه لمبادئ حسابية لا يختلف عليها اثنان ^١.

شدة التركيز والانتباه :

يختلف الناس في القدرة على الانتباه وشدة التركيز ،فبعض الناس يستمتعون بالعمل الفني بمجرد مرورهم ،به ولو بلمحة عابرة ،بينما آخرون يحتاجون لوقت طويل حتى يستمتعوا بالعمل الفني ،ويدركوا كل أجزائه وتفاصيله ^٢.
وقد رأى بعض علماء الجمال "أن المتذوق يخضع في استمتاعه الجمالي للفنون إلى اتجاهين :

الاتجاه الأول تحليلي : يحاول به المتذوق أن يفتت العمل الفني ويجزئه إلى علاقات من الخطوط ،والمساحات ،والأنغام ،والحركات ،علاقات بينها تباين أو توافق ،إذ أن العمل الفني - رغم أنه مجموعة أجزاء داخلية ،تتركب بعضها مع بعض ،وكلاً يساوي مجموع الأجزاء والتراكيب - غير أن هذا الكل يظل يساوي أكثر من مجموع الأجزاء الداخلة في تركيبه ،كما تؤكد ذلك نظرية الجشتالت ،بحيث تظهر الصورة في العمل الفني مرتبطة في وحدة لها تأثير جمالي متميز .

الاتجاه الثاني تركيب : فالنظرة الكلية هي لحظة من اللذة والتقدير ، يمر بها الشخص ،فتثار حواسه ،وتتيقظ انفعالاته ،من غير أن يجادل في سبب هذا التأثير ، أو يسأل عن مصدره ،فالنظرة الكلية أشمل من التحليلية ،وعن طريقها تتم اللذة ،ويحدث التجاوب في حالة شبه لا شعورية ^٣. ولعل اختلاف الناس في التحليل أو التركيب سبباً في اختلاف تذوقهم للعمل الفني والحكم عليه جمالياً.

^١ ينظر ، عبد الرؤوف برجوي ، فصول في علم الجمال ، ص ٤٤-٤٥ .

^٢ ينظر ، عبد الرؤوف برجوي ، فصول في علم الجمال ، ص ٤٥ .

^٣ ينظر ، عبد الرؤوف برجوي ، فصول في علم الجمال ، ص ٤٧-٤٨ .

تنوع التربية الجمالية وتفاوتها :

وهذا الأمر معروف في علم الجمال ،إذ يختلف الناس في تذوق الأعمال الفنية ،نتيجة التربية والثقافة التي عايشها هذا الفرد ،فمثلاً الإنسان الصيني قد يجد أعمالاً فنية جميلة لا يراها الأوربي أو الإفريقي جميلة نظراً للتربية الاجتماعية والثقافية التي عايشها هؤلاء الأشخاص .

فالتربية الجمالية تعمل على إعداد الفرد ليتمكن من تذوق الأعمال الفنية ،لأن تذوق الفنون جمالياً لا يجب أن يتوقف على الاستعداد الفطري عند الإنسان وحسب ، بل يحتاج إلى تنمية هذا الاستعداد وتربيته وتنقيفه ،حتى نصل به إلى مراتب عليا مجردة ،بحيث لا يستطيع فيها ذوق الرجل العادي الساذج أن يدركها ، فمثلاً هناك فنون راقية تستقطب جمهوراً مثقفاً يدرك مستواها ويندوق أعماقها ،وهناك فنون منحطة تستقطب جمهوراً بسيطاً يجد في مثل هذه الأعمال الفنية لذة تتوافق مع ميوله ورغباته .

ومن هنا يمكن أن نستنتج :بأن الاختلاف والتباين في التربية الجمالية سيؤدي إلى التباين والاختلاف في الأذواق لدى الناس^١ ومما سبق نلاحظ بأن القيمة الجمالية لا يمكن تحديدها على النحو الدقيق، نظراً لارتباطها بمشاعر الإنسان ،وبيئته وثقافته ،والزمان الذي يعيش فيه .

الاتجاهات الكبرى في علم الجمال :

كما ذكرنا سابقاً، أن علم الجمال يهتم في إدراك الظواهر الجمالية المختلفة في الحياة (الطبيعة والفن) ،كما يهتم بقوانين الوعي الجمالي لهذه الظواهر ،ويدرس النشاط الجمالي وعلاقته بالنشاطات الإنسانية الأخرى ،ويبحث في قوانين الإبداع والخلق الفني . محاولاً الإجابة عن سؤال أين يكمن الجمال؟. هل في الموضوع (العالم الخارجي) ؟ ،أم هو في ذاتنا نحن؟، أم هو علاقة جدلية ما بين الذات والموضوع؟،ولهذا أصبح لعلم الجمال اتجاهات عدة بحسب النظرة إلى موضع الجمال ،وبناء على ذلك يمكن تقسيم الاتجاهات في علم الجمال إلى :

^١ ينظر ،عبد الرؤوف برجوي ، فصول في علم الجمال ، ص ٤٦

الاتجاه الموضوعي :

يعد الاتجاه الموضوعي من أقدم الاتجاهات في علم الجمال ،حيث بدأ مع أفكار المدرسة الفيثاغورثية ، التي رأت بأن الجمال يكمن في الموضوع ؛أي : إن الجمال عبارة عن الانسجام ،والتناغم ،والتناسق ،بين الموجودات الكثيرة في الكون "فالأجرام السماوية في حركاتها تبدو في انسجام ،أو تُحدث انسجاماً ،وهي في حركتها الأزلية تعزف موسيقا إلهية رائعة " ^١ . وعندما يفسر فيثاغورث وجود العالم على أساس أنه عدد ونغم، فهو يؤسس للاتجاه الموضوعي لعلم الجمال ،باعتبار العدد قانون طبيعي موضوعي وسبب لوجود هذا العالم ،ليصبح الجمال موجوداً في القانون الموضوعي للطبيعة، بحيث يتجلى في البنية الصورية أو الشكلية لموضوعات العالم ^٢ .

وظل هذا الاتجاه سائداً في العصور الوسطى ،حيث أصبح الجمال يكمن في الإبداع الإلهي في الخلق ،فالتبيعة بما فيها من تناسق ،وتناغم ،واتساق ماهي إلا التجلي الرمزي للالهوية ،- بحسب أوغسطين- حيث يعتقد : "بأن الله ينبوع الجمال في العالم معناه أن نظامه وترتيبه وتتاسبه جزء من الوحي الإلهي وإن مافي الأشياء المادية من جمال هو إشارة رمزية إلى هذا الوحي" ^٣ .

أما في العصر الحديث ،فيرى الفيلسوف إدموند بورك بأن الجمال يكمن في الموضوع لا في الذات .فالجميل موجود في الشيء من خلال اعتدال أبعاده، ومدى تناسب أجزائه ،ومدى مرونة خطوطه ،وليونة أطرافه ،وفي التغير التدريجي للشكل واللون ^٤ .

ويمكن أن نلاحظ أن الاتجاه الموضوعي عند الفلاسفة ينقسم إلى اتجاهين :

١-الاتجاه الروحي : يتمثل بالفلسفة الفيثاغورية ،وفلاسفة العصر الوسيط (أوغسطين) ،حيث يعتقدون بأن الجمال يكمن في الانسجام ،والتناغم ،والتناسق بين الأشياء ،وهذا

^١ لميس بدوي ،فلسفة الجمال عند أفلاطون ،رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير ، جامعة دمشق : دمشق ، ٢٠٠٨ ، ص ١٠.

^٢ ينظر ،نايف بلوز ، علم الجمال ، منشورات جامعة دمشق ، دمشق ، ١٩٩٩ ، ص ٣٣.

^٣ نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ١٥.

^٤ ينظر ، بلوز ، نايف ، علم الجمال ، ص ٣٣.

يدل على وجود الإله المبدع ،خالقٍ أوجد هذا التناسق والانسجام ،أي أنهم ربطوا الموضوع الجمالي بما هو إلهي .

٢-الاتجاه المادي : وهو ممثل بالفيلسوف بورك ،الذي أرجع الجمال إلى الشيء الموجود في العالم الخارجي ،(مدى تناسق أجزائه ولطافة ألوانه)، فالخصائص الجمالية هي تجلي لقوانين الطبيعة ذاتها .

ولكن كلا الاتجاهين يريان بأن الجمال يكمن في العلاقات الصورية الشكلية التي يختص بها المجال الموضوعي ،ونقصد المجال الطبيعي ،الفيزيائي ،والرياضي^١ . فالاتجاه الموضوعي يرى بأن الجميل يكمن في الشيء ذاته وليس للإنسان إلا تذوقه وإدراكه ولهذا يمكن أن نعطي للجمال صفة الإطلاقية .

الاتجاه الذاتي :

تعد المدرسة السفسطائية المؤسسة لهذا الاتجاه ،حيث بنت هذه المدرسة أفكارها الجمالية بناءً على نظريتها في المعرفة ،التي وحدت بين المعرفة والإدراك الحسي ،واعتبرت أن الإنسان وحده هو الذي يقرر ما هو جميل وماهو غير جميل حيث يقول بروتاغوراس : "الإنسان مقياس كل شيء"^٢ ولما كان الجميل مرتبطاً بالذات الإنسانية فهو قيمة متغيرة بتغير حياة الإنسان في المكان والزمان من جهة ،وقيمة متغيرة من إنسان لآخر بحسب قدرته على إدراك الجميل^٣ ، فمصدر القيمة الجمالية ليس الموضوع وإنما يعود إلى الذات الإنسانية ،وإلى اتفاق مجموع الناس على ماهو جميل ،ولذلك فهو قيمة نسبية مرتبطة بالزمان ،والمكان ،والأشخاص.

وفي العصر الحديث ارتبط الاتجاه الذاتي بالنزعة السيكلوجية في تفسير الظاهرة الجمالية" ،ليتيم نقل مبحث علم الجمال من مبحث في القيم المطلقة إلى حيز النزعة الذاتية"^٤ . فالفيلسوف ديكارت بنى نظريته الجمالية على أساس الربط بين الإحساس والعقل ،أي أن الجمال عنده مرتبط بذات الإنسان المتلقي للعمل الفني و تذوقه له ،مع مراعاة العوامل

^١ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ٣٣ .

^٢ محمد الخطيب ،الفكر الإغريقي ،منشورات علاء الدين : دمشق ، ٢٠٠٧ ، ص ١٢٨ .

^٣ ينظر ،محمود خضرة ،تاريخ التفكير الجمالي ،منشورات جامعة دمشق : دمشق ، ٢٠٠٦ ، ص ٧٣ .

^٤ لميس بدوي ،طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكايط ،بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه ،جامعة دمشق :دمشق ٢٠١٣ ، ص ١٠٨ .

النفسية والفيزيولوجية للمتلقّي أثناء تذوق العمل الفني. ويؤكد ديكارت على أن الجمال مرتبط بالذات الإنسانية، لا بالموضوع مما يؤدي إلى القول بنسبية الجمال، "و إن تحديد ما هو جميل يختلف من بلد إلى آخر، وقد يصل أحياناً إلى حدود التناقض والتناقض، فالهنود مثلاً يرون جمال الشفاه في غلظتها، على عكس ثقافات الشعوب الأخرى، كذلك يرى أهل البيرو أن الآذان الكبيرة والأسنان الحمراء مثلاً علياً للجمال البشري، وهما صفتان تسلبان أي ملمح للجمال بحسب ثقافات الأمم الأخرى"،^١ فالقيمة الجمالية ليست قيمة مطلقة، وإنما قيمة مرتبطة بالذات الإنسانية، التي تدرك الجمال عبر عملية الترابط بين الإحساس (سلامة الحواس المدركة للموضوع الجمالي) والقوانين العقلية، التي تضبط العمل الجمالي عبر إخضاعه لمقاييس جمالية مرتبطة بالتربية والثقافة الاجتماعية. كما أن النزعة الذاتية التي تبناها ديكارت في الجمال، المؤسسة على التحليل السيكلوجي للإنسان، جعلته يربط الجمال بمدى شعورنا بالألفة اتجاه الموضوع الذي ندركه؛ "فعلى سبيل المثال سماعنا لصوت قريب أو أليف يثير في نفوسنا القبول، ومن ثم الحكم عليه بالجمال، والعكس صحيح، إذا سمعنا صوتاً غريباً وجديداً فإنه يثير في نفوسنا النفور ومن ثم الحكم عليه بالقبح"^٢، فالاتجاه الذاتي الذي تبناه ديكارت يجعل من الجمال نسبياً بحسب الثقافة الاجتماعية من جهة، وبحسب العوامل السيكلوجية المرتبطة بذات المتلقّي من جهة أخرى.

أما الفيلسوف هيوم فقد توصل، من خلال دراسة أجزائها على تأثير الأعمال الفنية في النفس الإنسانية، إلى أن الشعور اللذة يشكل ماهية الجمال، وأن الشعور بالألم يشكل ماهية القبح؛ أي أن الجميل والمقولات الجمالية كافة هي ظواهر تحمل صفة ذاتية خالصة؛ أي أن الجمال نسبي مرتبط بتنوع أذواق الناس واختلافها بحسب ثقافتها وتربيتها، ولهذا لا يوجد جمال مطلق، وإنما هنالك ذوق إنساني قادر على الشعور بالجمال^٣.

ثم يتابع كانط ما بدأه ديكارت وهيوم، مؤكداً على الاتجاه الذاتي في الجمال، فالحكم الجمالي يعتمد على العنصر الذاتي في تصور الموضوع، فيقول: "إن لون المروج الخضراء يخص الإحساس الموضوعي بما هو إدراك لموضوع الحس، أما الرضا به فيخص الإحساس

^١ لميس بدوي، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط، ص ١٠٩.

^٢ لميس بدوي، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط، ص ١١١.

^٣ ينظر، لميس بدوي، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط، ص ١١٥ - ١١٦.

الذاتي الذي لا يتم به أي تمثّل للشيء ؛ أي أنه يخص الشعور"^١ ، ولكنه يختلف معهما حول نسبية الجمال ، فالجمال عند كانط ذاتي وكلي معاً " فقولِي هذه الزهرة جميلة ، يعني في الوقت نفسه ادعاءً أنها تسر كل الناس "^٢، فالحكم الجمالي عند كانط هو حكم ذاتي ناتج عن تأمل صورة شكل الموضوع ، إذ يقول : " نفترض أن ذاتنا هي قانون ، يمكن إيصاله للجميع وهو صالح للجميع "^٣ ، بمعنى أن الذات التي يقصدها كانط هي الشروط السيكلوجية الخاصة بالحكم الجمالي ، وهذه الشروط واحدة لدى جميع الناس ، لذلك فإنه من الممكن أن يكون الحكم الجمالي حكماً ذاتياً وكلياً معاً .

الاتجاه الجدلي والقيمي :

يرى أصحاب هذا الاتجاه أن الجمال لا يكمن في الموضوع ، ولا يكمن في الذات ، وإنما يكمن في العلاقة الجدلية فيما بين الذات والموضوع ، ويُعد الفيلسوف شيلر أول من جعل الجمال كامناً في العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع ، بحيث يرى أن كل ظاهرة يمكن التفكير فيها من خلال أربعة روابط أو علاقات مختلفة :

الرابطة الأولى هي الرابطة الفيزيائية التي ترتبط مباشرة بوضعنا المادي والحسي .
الرابطة الثانية هي الرابطة العقلية التي تمدنا بالمعرفة وتؤلف خاصيته المنطقية .
الرابطة الثالثة هي الرابطة الأخلاقية إذا نظرنا إلى الشيء على أنه موضوع للاختيار من أجل وجود عقلي .

الرابطة الرابعة هي الرابطة الجمالية (الإستيطيقية) ، التي تتألف من المجموع الكلي لمختلف قوانا وملكاتنا ، من غير أن تكون موضوعاً نوعياً خاصاً بأية واحدة من ملكاتنا من غير الأخرى^٤ .

ونلاحظ أن شيلر عندما تحدث عن الجمال جعله نتيجة الرابطة الفيزيائية ، والعقلية ، والأخلاقية ؛ بمعنى أنه لا يمكن فصل الذات عن الموضوع في المجال الجمالي . "فالجميل

^١ إمانويل كنت ، نقد ملكة الحكم ، ترجمة غانم هنا ، مركز دراسات الوحدة : بيروت ، ٢٠٠٥ ، ص ١٠٥ .

^٢ إمانويل كنت ، نقد ملكة الحكم ، ص ٢٠٠ .

^٣ جيل دولز ، فلسفة كانط النقدية ، ترجمة أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر : بيروت ، ١٩٩٧ ، ص ٨١ .

^٤ ينظر ، فريدريش شيلر ، التربية الجمالية للإنسان ، ترجمة وفاء إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب : مصر ، ١٩٩١ ، ص ٤٠ .

موضوع لنا وبذات الوقت حالة ذاتية ،إنه الشكل الذي نحكم عليه وكذلك الحياة التي نشعر بها^١ ، وبذلك يصبح الجمال عند شيلر وسيلةً، تحقق التوازن، وتكمل النقص عند الإنسان، بحيث يؤدي فيها الإنسان دوراً مزدوجاً ،فمن غلبت عليه الحواس ،وتمكننت منه المادة ،فإن الجمال ينقله إلى عالم الفكر والصورة ،ومن غلب عليه الفكر وتمكننت منه الصورة أخذه الجمال إلى عالم الحس ،فيتوازن الصوري بالمادي^٢ ، فالجمال يكمن في جدلية العلاقة مابين الموضوع والذات.

وفي القرن التاسع عشر ظهر الأديب والمفكر الروسي تشرنشفسكي^٣ محاولاً أن يؤكد أن الجمال ناتج عن جدلية العلاقة مابين المادة والصورة ،مستنداً إلى الفن الروسي في زمنه ،" إذ كان يمثل خليطاً فريداً -وجذاباً للغاية - من الواقعية والمثل الأعلى"^٤ ، ليعرف الجمال بالحياة ،ولكنها حياة كما ينبغي لها أن تكون ،فيقول : "إن الفن لا يكتفي بتصوير الحياة بل يفسرها ويكون لها دليلاً ومرشداً"^٥. فالجمال عند تشرنشفسكي يكمن في العلاقة الجدلية فيما بين الوجود الطبيعي البيولوجي (المادة) من جهة والحياة الاجتماعية (الذات) من جهة أخرى^٦.

تناول شارل لالو^٧ إشكالية الجمال الموضوعي والجمال الذاتي في كتابه (مبادئ علم الجمال) ؛ وإذ قال : "الاستيطيقا علم موضوعي وذاتي في وقت واحد من غير انفصال .وهذا يعني أن قوانين الجمال ليست خاصة بالمواضيع المفكر فيها، ولا بالشخص الذي يفكر فيها ،بل هي عبارة عن بعض علاقات بين الجانبين ،وهي عبارة عن صور للتفاعلات العديدة المتبادلة بينهما"^٨.

نلاحظ أن الاتجاه الجدلي والقيمي حديث النشأة ،فقد بدأ في الفلسفة الحديثة على يد شيلر ،وهذا يدل على تنامي الوعي الإنساني في إدراك الظاهرة الجمالية ،وسعيه الدائم لتقديم تفسير لها .

^١ نايف بلوز ، علم الجمال ، مرجع سابق ، ص ٣٥.

^٢ ينظر ، فريدريش شيلر ، التربية الجمالية للإنسان ، ص ٤٥.

^٣ نيكولاي تشرنشفسكي ١٨٢٨-١٨٨٩ فيلسوف وأديب روسي

^٤ جورج بليخانوف ، الفن والتصور المادي التاريخي ، ترجمة جورج طرابيشي ،دار الطليعة : بيروت ،١٩٧٧، ص ١٣٣.

^٥ جورج بليخانوف ، الفن والتصور المادي التاريخي ، ص ١٣٣.

^٦ ينظر ،نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ٣٥.

^٧ شارل لالو : ١٨٧٧-١٩٥٣ فيلسوف فرنسي وناقد جمالي وعالم موسيقي

^٨ شارل لالو ، مبادئ علم الجمال ، ترجمة مصطفى ماهر ،المركز القومي للترجمة : مصر ، ٢٠١٠، ص ٥.

ثانياً : الخبرة الجمالية

يعد موضوع الخبرة أو التجربة الجمالية Aesthetic Experience من أهم المسائل الجمالية التي عالجها علم الجمال ،وأصبح من محاورها الأساسية، وذلك لأن عملية الحكم الجمالي ليست عملية اعتباطية ،بل تتداخل عوامل عدة في تكوينها ؛(تربية الإنسان الجمالية وثقافته ،الاحساس الذاتي بالإضافة إلى الموضوع الجمالي)،حيث تختلف الخبرة (التجربة)الجمالية عن التجربة العلمية، بمعنى أن التجربة الجمالية "ليست تجريباً لمعنى مستمد من الواقع ، وكذلك فهي ليست نوعاً من الاستدلال المنطقي القائم على التأمل العقلي الخالص ،بل هي ضرب من الممارسة الوجدانية الفعلية ،ومشاركة إيجابية تلقي فيها آثار حسية و غير حسية لأطراف متعددة" ^١. لتصبح الخبرة الجمالية الحالة الوجدانية ،التي يشعر بها الإنسان اتجاه العمل الفني عند ما يقوم بتذوقه ،أو إنتاجه ،أو نقده .ولهذا ستتعدد الخبرة الجمالية بحسب طبيعة الخبرة التي عايشها الإنسان

ولما كان علم الجمال قد نشأ نتيجة تقسيم باومغارتن للخبرة الإنسانية إلى خبرة حسية مجالها الإحساس والشعور الجمالي ،تميزاً لها عن الخبرة العقلية التي مجالها العلوم العقلية المجردة ، لتصبح الخبرة الجمالية موضع اهتمام الفلاسفة والشاغلين في المضمار الجمالي ،حتى أنها أصبحت مبحثاً هاماً لدى علماء النفس . ولذلك تعددت تفسيرات الخبرة الجمالية باختلاف المذاهب الفلسفية والجمالية ، فمثلاً الفيلسوف كانط حاول أن يضع الشروط والمعايير القبلية للحكم على الجميل ،ورأى بأن الخبرة الجمالية تتأتى نتيجة تأمل الإنسان لصورة شكل الموضوع ، أما سوزان لانجر فقد جعلت الخبرة الجمالية تعبيراً عن انفعال الشخص اتجاه العمل الفني ، بينما سانتينا فقد رأى بأن التجربة الجمالية هي لذة من نوع خاص ^٢.

كما اهتم فلاسفة الجمال والفنانون عموماً بمشكلة العلاقة بين الخبرة الجمالية والتذوق الفني عند عملية الإبداع للعمل الفني ، وانقسموا حول هذه المشكلة إلى فريقين .

الفريق الأول:ميز بين الفنان والإنسان المتلقي :لأن الفنان يتميز عن الآخرين بالقدرة على

^١ محمد علي أبو ريان ، فلسفة الجمال ، دار المعرفة الجامعية : مصر ، ١٩٩٣ ، ص ٨١.

^٢ ينظر ،سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر : بيروت ، ١٩٩٢ ، ص ٩.

إبداع الأعمال الفنية، التي تؤثر على المحيطين به، أما المتلقي فهو غير قادر على إنتاج أعمال فنية، ويقتصر دوره على تذوق تلك الأعمال الفنية، التي ينتجها الفنان. مثال تأثير الفنان الموسيقي بتهوفن على محيطه عبر سيمفونياته الموسيقية؛ أي أن الإنسان العادي المتلقي للعمل الفني يغلب عليه التأمل الجمالي اتجاه العمل الفني، والتأثر به، والتعلق بأي موضوع (فني -طبيعي) قادر على إثارة مشاعره الجمالية، لذلك يسمى هذا التأمل وتلك المشاعر بالمشاعر الجمالية. من غير القدرة على إنتاج الأعمال الفنية. فهو يشعر بالجمال، ولكن لا يمتلك القدرة على ترجمتها في عمل فني جميل .

الفريق الثاني: وحد بين الفنان والمتلقي: إذ يعتقد هذا الفريق بأن الخبرة الجمالية هي خبرة واحدة عند كل من الفنان والمتلقي، لأن الاستجابة التي يظهرها المتلقي للعمل الفني هي شبيهة بتجربة الفنان عندما يتلقى عملاً جميلاً، أو عندما يقوم بإعادة خلق العمل الفني. إذ يعتقد كولنجود^١ أن هناك وحدة بين المتلقي والفنان، فكل متذوق للفن هو فنان، أما الفنان المبدع فهو المتلقي والمتذوق الأول لفنه^٢.

الخبرة الجمالية هي كمال الخبرات الإنسانية :

ارتبطت الفلسفة الجمالية عند جون ديوي بمفهوم الخبرة الجمالية، حيث ألف كتاباً اسماءه (الفن خبرة)، محاولاً جعل الخبرة الجمالية أساساً للمعرفة، والتربية، والأخلاق، والسياسة. ويرى ديوي أن الخبرة الجمالية جزء من الخبرة العادية، والتي نقصد بها الخبرة الحياتية اليومية، وهذا سبب وجيه يدفعنا للبحث عن أسباب اتصال الخبرات الإنسانية (العادية و الجمالية) والتأكيد عليها، إذ أن هناك علاقة وثيقة تجمع فيما بين الفنون الجميلة من جهة والحياة اليومية من جهة أخرى^٣.

وفي سبيل بحث ديوي عن سبب اتصال الخبرات الإنسانية مع الخبرة الجمالية نراه يبحث في أسباب نشوء الخبرة الجمالية، مستخدماً المنهج التجريبي، حيث يرى بأن التجربة الحياتية العادية، التي يقوم بها الإنسان، تجري ضمن بيئة محددة للحفاظ على حياته ونسله

^١ روبين جورج كولنجود : ١٨٨٩-١٩٤٣ فيلسوف ومؤرخ وعالم آثار بريطاني من أهم مؤلفاته فكرة التاريخ ، مبادئ الفن .

^٢ ينظر ،أميرة حلمي مطر مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ،ص ٥١.

^٣ ينظر ،زكريا إبراهيم ،فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر : مصر ، ١٩٦٦، ص ٨٥

،حيث يحاول الإنسان التكيف والانسجام مع بيئته المحيطة حوله، ليضمن لحياته ونسله الاستمرار ،ولكن قد لا يتمكن الإنسان دائماً من تحقيق ذلك الانسجام بينه وبين بيئته، مما يعني الفناء له ولنسله .

ولما كانت الحياة عموماً تنمو وتتطور عبر صراع الإنسان مع بيئته بهدف التكيف والانسجام معها ،أصبح هذا الصراع سبباً لنمو الحياة وتطورها من جهة ،وتشكيل الخبرة الجمالية للفرد من جهة أخرى .لتصبح الخبرة الجمالية أشبه بإيقاع ناشئ عن فقدان الانسجام مع البيئة ،ثم استرجاع الاتحاد معها^١ . حيث يقول جون ديوي في كتابه الفن خبرة : "إن الخبرة ظاهرة مستمرة لا تنقطع ،نظراً لأن التفاعل الدائم بين المخلوق والظروف المحيطة به واقعة متضمنة في صميم عملية الحياة ،وتحت تأثير ظروف المقاومة والصراع"^٢ . أي أن الخبرة الجمالية عند ديوي تقع في الحد الأوسط ما بين البيئة المطواعة، التي يستطيع بها الإنسان أن يحقق فيها رغباته كلها من غير جهد أو عناء ،و البيئة العسيرة التي لا يستطيع أن يحقق بها الإنسان أية غاية وهدف ،ويرى ديوي أن الإنسان في الحالتين غير قادر على إنتاج أي شيء على الإطلاق ، لأنه في الحالة الأولى (البيئة المطواعة) يحيا حياة النائم الحالم بعيداً عن الواقع ، وفي الحالة الثانية (البيئة العسيرة) يكون فناؤه المحتوم .أي أن الحالة المثلى هي التي تقع بين الطرفين أي (الخبرة الجمالية) ،لأنها تمثل التوتر الذي يشعر به الإنسان اتجاه البيئة المحيطة ،والتي تدفعه للنشاط من أجل إزالة التوتر، وتحقيق غايته، ومن ثم يعود التوتر والنشاط من جديد لإشباع الحاجة وهكذا^٣ فالخبرة الإنسانية عموماً هي الأداة أو الوسيلة التي يستخدمها الإنسان ليتمكن من التكيف والانسجام مع بيئته ،أما الخبرة الجمالية فهي تشبه الخبرة الحياتية، ولكنها تختلف عنها بأنها نتيجة اختلال توازن الإنسان مع بيئته ، ثم يعود للاتحاد معها ،وكأن الخبرة الجمالية وسيلة المثلى تمكن الإنسان من السيطرة على البيئة المحيطة به .

إذن تتميز الخبرة الجمالية عند جون ديوي بأنها خبرة وصلت إلى درجة الكمال ،وهي موضوع علم الجمال .أما الفن فهو جزء من هذا الموضوع فقط ، لأن الفن هو نتاج إنساني

^١ ينظر ، زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص ٨٦.

^٢ جون ديوي، الفن خبرة ،ترجمة زكريا إبراهيم ،المركز القومي للترجمة : القاهرة ، ٢٠١١ ، ص ٦٣.

^٣ ينظر ، زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص ٨٧.

ولهذا يمكن النظر إليه باعتباره دليلاً حياً ، يؤكد على وجود الخبرة الجمالية ^١ . وبهذا تصبح الخبرة الجمالية عند ديوي نتيجة التجربة الإنسانية ، ولكنها تجربة متميزة ، لأنها أكثر اكتمالاً ، من التجارب الأخرى ، ودليلاً على ذكاء الإنسان وتطوره ، من خلال الرغبة في تحقيق المكاسب التي يسعى إليها ، ألا وهي تطور الحياة من جهة ، وتحقيق الانسجام بين الإنسان والعالم المحيط به من جهة أخرى ^٢ ، إذ " لا بد لكل عمل فني من أن يسير وفقاً لخطة تجربة كاملة ، أو أن يتابع نموذج خبرة تامة ، حتى يجعلنا نشعر بهذه الخبرة على نحو أكثر عمقاً ، وأشد تركيزاً " ^٣ .

أي أن الخبرة عند ديوي هي عملية تفاعل بين الإنسان وبيئته ، هدفها وغايتها إشباع حاجاته ، والحفاظ على نسله ، وتحقيق التكيف مع بيئته ، فإذا كانت الخبرة ناجحة ؛ أي أنها خبرة ارتبطت بسياق يصل بين ذكريات الماضي وتوقعات المستقبل ، فهي الخبرة بمعناها الكامل ^٤ ؛ أي الخبرة الجمالية .

ومما سبق يمكن أن نحدد أهم سمات الخبرة الجمالية عند ديوي ، التي تتمثل بـ :

- الخبرة الجمالية هي الخبرة الكاملة .
- الخبرة الجمالية هدفها تحقيق التوازن بين الطاقة البشرية والبيئة المحيطة بها .
- الخبرة الجمالية تولد لذة أو شعوراً بالرضا ، ناتجاً عن شعور الإنسان بالانسجام و بيئته ، وبالتالي خفض التوتر الذي يشعر به .
- الخبرة الجمالية تكشف عن الذكاء الذي يتميز به الإنسان في تعامله مع البيئة المحيطة به
- الخبرة الجمالية تمثل عملية التطور الطبيعي لقدرة الإنسان في التعامل مع معطيات البيئة المحيطة به .
- الخبرة الجمالية من صميم الخبرة الإنسانية ، وليست عنصراً دخلياً عليها ، وبالتالي ليست ترفاً إنسانياً ، أو لهواً ، أو مشاركة صوفية ، أو تعبيراً عن الخير الأخلاقي .

^١ ينظر ، تشارلز موريس ، رواد الفلسفة الأمريكية ، ترجمة إبراهيم مصطفى إبراهيم ، مؤسسة شباب الجامعة : الإسكندرية ، ١٩٩٦ ، ص ١٣٠ .

^٢ ينظر ، لميس بدوي ، النزعة التجريبية في الجمال والفن عند جون ديوي ، مجلة بحوث جامعة حلب : حلب ، العدد ١٧٤ ، ٢٠٢٣ .

^٣ جون ديوي ، الفن خبرة ، ص ٩٢ .

^٤ ينظر أميرة حلمي مطر ، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ص ٥٣ .

-الخبرة الجمالية هي الخبرة التي استطاعت أن تستوعب ذكريات الماضي، و آمال المستقبل لتقدم للحاضر خبرة واحدة متكاملة زمانياً^١.

ويمكن أن نلاحظ بأن موقف ديوي هذا قد جعله يوحد بين الخبرة الجمالية والخبرة الحياتية بأكملها، بل جعل من الخبرة الجمالية الخبرة الأتم والأكمل للخبرات الأخرى، وهذا سيؤدي إلى :

الاتحاد والتكامل بين العنصر الجمالي والعنصر الفني :

يرى ديوي أن الفصل بين مصطلحي الجمال والفن سببه اللغة ، حيث يُعرف الفن لغوياً بفعل الإنتاج ،بينما يُعرف الجمال لغوياً بفعل التذوق ، ولم تحوي اللغة أي مصطلح يوحد بين الجمال والفن ،ولكن التجربة الحياتية ،وعلى عكس اللغة ،أكدت على الوحدة بين الجمال والفن ،لأن كمال أي عمل فني لا يمكن أن يقاس أو يحدد بالفن وحده ؛إذ يستلزم التذوق (الجمال) من أجل الحكم عليه^٢.

ولكي يبرهن ديوي على صحة اعتقاده ،نجد أنه يقدم أدلة تبرهن على وحدة الجمال والفن وهي :

أ-الكشف عن وحدة الجمال والفن عن طريق الجمال الطبيعي : فجمال الطبيعية الذي يمكن لنا أن ندركه حولنا يكشف لنا عن الوحدة بين الجمال والفن ،لأن الإله الخالق لهذه الطبيعة عندما خلقها فإنه تذوقها جمالياً ،ولهذا كان العالم جميلاً^٣.

ب- الكشف عن وحدة الجمال والفن عن طريق العمل الفني : فإذا أراد الفنان أن يجعل من عمله الفني عملاً فنياً جميلاً ،فإن هذا يتطلب من الفنان أن يتذوق العمل الفني ويخضعه للتجربة الحسية ،ليحكم عليه بواسطتها ،فإذا لم يكن مرضياً على النحو الذي أراده ،الفنان أعاد إنتاجه مرة أخرى^٤ " وإن الكاتب ،والمؤلف الموسيقي ،والممثل ،والمصور ، لا يستطيعون أن يتتبعوا ،أثناء عملية الإنتاج ،آثار ما سبق لهم تحقيقه ،وحيثما يتبين لهم أن ما حققوه ليس مرضياً أو مشبعاً ،على نحو ما تكشف عنه عملية التقبل أو المرحلة الإدراكية من

^١ ينظر ، زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص ٨٧.

^٢ ينظر ، جون ديوي ، الفن خبرة ، ص ٨٢-٨٤.

^٣ ينظر ، جون ديوي ، الفن خبرة ، ص ٨٧.

^٤ ينظر ، جون ديوي ، الفن خبرة ، ، ص ٩١.

مراحل التجربة، فقد يكون في وسعهم ،إلى حدٍّ ما ،أن يعاودوا عملية الإنتاج من جديد"^١ .

ت-الكشف عن وحدة الجمال والفن عن طريق المتلقي : إذ يعتقد ديوي أن المتلقي ليس عنصراً منفصلاً في التجربة الجمالية ،بل له دور هام ،شأنه شأن الفنان المنتج للعمل الفني ، فعندما يقوم المتلقي بتذوق عملاً فنياً، فإنه يقوم بجملة من النشاطات يمارسها في إدراكه الحسي ،ويحاول تحقيقها على المستوى الموضوعي ،وهنا يقوم ديوي بالتمييز فيما بين التلقي الجمالي، والتعرف ،والإدراك، فالتلقي الجمالي هو عملية أكثر تطوراً من التعرف أو الإدراك ،فالتعرف هو بداية الإدراك ،أما الإدراك فهو عملية أكثر تعقيداً من التعرف حيث يقوم الإنسان بوساطة الإدراك بمعرفة العلاقات بين عناصر الموضوع . بينما التلقي الجمالي لا يكفي بمعرفة العلاقات بين عناصر الموضوع وحسب. وإنما يتطلب من المتلقي أن يبذل علاقات شبيهة بالعلاقات التي وضعها الفنان المنتج للعمل الفني. وإذا كان الفنان قد اختار ،وبسّط ،وأوضح ،واختصر ،وركز ،وفقاً لنوع اهتمامه ،فإنه لا بد للناظر أيضاً من أن يمر بنفس هذه العمليات وفقاً لوجهة نظره ونوع اهتمامه "^٢ ،فعملية التلقي الجمالي تخلق المشابهة بين عمل الفنان والمتأمل له ،وتكشف عن الوحدة بين الجمالي والفني.

إذن التجربة الجمالية هي من أكسبتنا خبرة واعية ،وجعلتنا ندرك الاتحاد والتكامل بين العنصر الجمالي والعنصر الفني .

وحدة العالمين المثالي والواقعي :

إذا كانت التجربة قد وحدت بين الجمال والفن ،فإن مشروع ديوي لن يقف عند هذا الحد بل سيحاول عبر نزعتة التجريبية إلغاء الثنائية في العالم ونقص الذات العارفة والموضوع ، والعالم المثالي ،والعالم الواقعي .

لذلك عندما قام ديوي بمشروعه الفلسفي ،القائم على توحيد الخبرة الإنسانية عامة، نجده ينتقد النظريات الفلسفية القائمة على الثنائية كلها ؛(الروح والمادة -العالم الواقعي والعالم المثالي ، الذات والموضوع)، ليؤكد عبر فلسفته أن العقل ليس ملكة منفصلة عن التجربة ،أو أنه قدرة متعالية تقودنا إلى عالم مجرد، يضم سائر الحقائق الكلية والماهوية ،لأن العقل

^١ جون ديوي ،الفن خبرة ،ص ٩١.

^٢ جون ديوي ،الفن خبرة ،ص ٩٦.

يكمن في الطبيعة مثل باقي الأشياء ،وله وجوده ودلالته في صميم التجربة ^١

لقد آمن ديوي بالتجربة الديناميكية ، واعتقد بأن جوهر الحياة هو الحركة والنمو والتطور ^٢ ،و لذلك اعتبر أن التوحيد ما بين المحسوس والمعقول هو هدف إعادة البناء الفلسفي الجديد، حيث يقوم بتحرير الإنسان "من عملية الاختيار بين خبرة فقيرة جرداء مبتورة ،وعقل عاجز زائف " ^٣. وهذا التوحيد بين العالمين (المثالي - الواقعي) لا يمكن أن يتم إلا عن طريق الخبرة الجمالية ،لأن الخبرة الجمالية لا يمكن أن تتحقق " في نوعين اثنين من أنواع العوالم الممكنة :ففي عالم الصيرورة الخالصة ،لن يكون لتغير طابع التجمع أو التراكم ،ولن تكون ثمة نهاية يتحرك صوبها هذا التغير ،وبالتالي فإنه لن يكون للاستقرار أو الهدوء أي وجود .ولكن من الحق أيضاً أن أي عالم مكتمل منته لا يمكن أن ينطوي على أية سمة من سمات التوقف أو الأزمة ،وبالتالي فإنه لن يتيح الفرصة لأي حل أو إقرار .وحيث يكون كل شيء منذ البداية تاماً مكتملاً ،فإنه لا يمكن أن يكون ثمة موضع لإنجاز أو تحقيق (...). لو لم يكن العالم الحاضر الذي نعيش فيه مزيجاً من السعي وبلوغ الأرب ،أو من التصدع واستعادة الوحدة ،لما كان لخبرة المخلوق الحي أي طابع جمالي " ^٤. إذن الخبرة الجمالية هي الخبرة التي تجمع بين العالمين ،إذ لا يمكن أن تكون الخبرة الجمالية في عالم الواقع وحسب ،لأن الخبرة الجمالية ستقع في مشكلات العالم الواقعي ؛وهي التغير والصيرورة . كما لا يمكن أن تكون الخبرة الجمالية في عالم المثالي ،لأن هذا يعني أن الخبرة الجمالية ستتصف بالثبات والكلية ،وهو يتنافى مع حقيقة التجربة الجمالية القائمة على تحقيق التوازن لدى الفرد ما بين رغباته ،وتطلعاته ،وأهدافه ،وبيئته المحيطة .

لذلك يرى ديوي أن الفصل بين الواقع والمعقول في الخبرة الجمالية من أخطر النظريات وأشدّها فتكاً في فهم الظاهرة الجمالية ،لأنها ستعمل على تحويل الأداة (المحسوس) التي تنفذ الأفكار إلى عبء ثقيل ،كما أنها ستجعل الفكرة (المثل العليا) مجرد

^١ ينظر ،زكريا ابراهيم ،فلسفة الفن في الفكر المعاصر ،ص ٨٤

^٢ Thomas M.Alexander, John Dewey's Theory of Art, Experience, and nature, State University of new York press ,Albany , 1987,p193

^٣ جون ديوي ،إعادة البناء في الفلسفة ، ترجمة أحمد الانصاري ، المركز القومي للترجمة :القاهرة، ٢٠١٠، ص ١٠٦.

^٤ جون ديوي ، الفن خبرة ، مصدر سابق ، ص ٣١.

آمال واهية لا يمكن تحقيقها، فالخبرة الجمالية لا يمكن أن تتحقق إلا عندما يتآزر الواقع مع المعقول، وينتجان خبرة يندمج فيها الاثنان معاً، حتى يتماهى كل منهما بالآخر^١، فالخبرة الجمالية تجربة تتصف بالكمال والوعي، من خلال الربط ما بين المثالي والواقعي في عمل فني جميل. وأي خلل في هذين العنصرين، أو إنكار لأحدهما، هو خلل في الخبرة الجمالية، وبالتالي عدم تحققها.

ويمكن أن نلاحظ بأن الخبرة الجمالية التي دعا إليها ديوي هي خبرة أكثر اكتمالاً ووعياً من الخبرة الحياتية، لأنها قادرة على الربط بين الذات والموضوع، والفنان والمتلقي، والمفهوم المثالي مع المفهوم المادي الواقعي.

القيمة النفعية للفنون الجميلة :

ارتبط اسم جون ديوي بالمدرسة البراجماتية أو النفعية التي سادت في المجتمع الأمريكي، والفلسفة البراغمتية تعتقد بأن معيار صحة أية فكرة هو نجاحها في الحياة العملية، أي أن التجربة هي المعيار الحقيقي لصحة أية فكرة^٢.

ويعتقد ديوي أن القيمة العملية للفنون الجميلة تبدو في المنفعة، والمنفعة التي يقصدها ديوي هي المنفعة بالمعنى العام. ففي تاريخ الحضارة الإنسانية نلاحظ بأن الإنسان القديم لم يفصل الفنون النفعية عن الفنون الجميلة، ولكن الحضارة اليونانية هي سبب الفصل بينهما، إذ قسمت الفنون بحسب الطبقة الاجتماعية :

أ- الفنون اليدوية يقوم بها العبيد، مثل صناعة الزجاج، أو النسيج إلخ وهذه الصناعة خاصة بطبقة محتقرة على المستوى الاجتماعي، فلذلك هي فنون محتقرة، ودونية، وتتطوي تحتها الفنون النفعية كلها.

ب- وفنون نظرية خاصة بالسادة، مثل النحت، التصوير، الموسيقى، ولذلك هي فنون راقية وجميلة، لأنها خاصة بالطبقة الأرستقراطية.

أي أن هذا التقسيم بين هذين النوعين من الفنون هو تقسيم طبقي، وليس تقسيماً من حيث طبيعة العمل الفني، أو حاجاته، "فتاريخ الحضارات البشرية جميعاً شاهد بأن مجتمعاتها

^١ ينظر، جون ديوي، الفن خبرة، ص ٤٢١.

^٢ ينظر، جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص ٢٠٣.

واحداً من المجتمعات لم يفصل يوماً الفن عن الصناعة ،أو الخبرة الجمالية عن الحياة العملية"^١

ومن هذا المنطلق يطالبنا ديوي بالثورة على أصحاب النزعة الأرستقراطية ،التي فصلت الفنون الجميلة عن الفنون النفعية ،والتي تريد أن تجعل الفن مرتبطاً بها وبأمزجتها الرقيقة ،وأذواقها الرفيعة ،دون غيرهم من الناس ^٢ .

فالفنون الجميلة تحتوي على قيمة عملية لا تقل أهمية عن بعض الصناعات التطبيقية " وأما فيما يتعلق بالفنون الصناعية أو التطبيقية ،فإن ديوي يقرر أيضاً أنها قد تتطوي على صبغة جمالية ،حين تجئ أشكالها (أو صورها) متلائمة و استعمالاتها الخاصة . وبهذا المعنى يمكن اعتبار السجاجيد ،والأواني الخزفية ،والأدوات المنزلية ،موضوعات فنية بشرط أن يكون لموادها الأولية من التنظيم والتشكيل ما يؤدي بطريقة مباشرة إلى إثراء تجربة الشخص الذي يتأملها بعناية "^٣ فالفن الجميل والفن النافع هما وجهان لعملة واحدة ما داما يعبران عن النشاط الإنساني .

ولهذا نجد أن ديوي يقف موقفاً ناقداً ضد الاتجاه الذي جعل من الفن مستقلاً عن أوجه النشاط الإنساني ،وكذلك الاتجاه الذي أبعد الفن عن مظاهر التجربة الحياتية و ربطت الفن بالخير الأخلاقي كما يأتي:

١-المدرسة التي جعلت من الفن مستقلاً عن أوجه النشاط الإنساني كلها ونقصد مدرسة (الفن للفن) :

حيث رأت بأن الفن هو غاية بذاته وليس للإنسان إلا الاستمتاع بالأعمال الفنية وحدها .فالظاهرة الجمالية "هي حقيقة نوعية لها كينونتها الخاصة ،وهي تسترعي انتباهنا بوصفها شيئاً جزئياً محدداً .وعبثاً نحاول أن نقيس الموضوع الجمالي بمعاييرنا الأخلاقية العادية ،أو نظراتنا الواقعية العملية "^٤ .

فالفن - بحسب ديوي - ليس مستقلاً عن التجربة الإنسانية العامة ،وهذا أثبتته تاريخ

^١ زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص ٩٠ .

^٢ ينظر ، زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، دار مصر للطباعة :مصر ، ١٩٧٦ ، ص ١٩٧ .

^٣ زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص ٩٢ .

^٤ علي حسين ، فلسفة الفن ، ص ٤٦ .

الحضارة الإنسانية ، حيث نرى أفلاطون يقف موقفاً معادياً من الشعراء التراجيدين في عصره ، نظراً لدور الشعر في تربية الناشئة ، و أثره في نفوس العامة ، و "الحملات التي وجهها أفلاطون إلى الشعراء تشبه ما يوجهه بعض النقاد في العصر الحاضر إلى أجزاء من الكتاب المقدس ، بدعوى أنها تنطوي على تأثير أخلاقي سيئ"^١ .

ولم يكتفِ أفلاطون بطرد الشعراء ، وإنما طالب بفرض رقابة صارمة على الفنون كلها ، وإبعاد المنتجات الفنية كلها التي تتعارض مع الدولة اليونانية ، وهذا دليل على إدراك أفلاطون مدى تأثير الأعمال الفنية على الحياة الاجتماعية والسياسية للإنسان . ليصل ديوي إلى نتيجة مفادها أن الفن هو تجربة مجموع الأفراد في كل زمان ومكان ، والحضارة التي ينتمون إليها ساهمت إلى حد كبير في مضمون هذه التجربة . فالخبرة الجمالية هي مظهر لحياة كل حضارة ، وسجل لها ، ولسان ناطق يخلد ذكراها ويحفظ أمجادها^٢ .

٢- المدرسة التي أبعدت الفن عن مظاهر التجربة الحياتية ، و ربطت الفن بالخير الأخلاقي ، وجعلته أسير القيم المجردة المتعالية :

حيث رأت إن الفن ليس غاية في ذاته وإنما يجب أن يحقق غاية أخرى ألا وهي وخدمة الأخلاق والمجتمع ، فالفن الهادف هو الفن الحقيقي ، لأن الفن يؤدي رسالة أخلاقية ، واجتماعية ، ويسعى للنهوض بالمجتمع ، ويرى ديوي أن سبب فشل هذه النظريات التي تربط الفن بالأخلاق ، وتجعل الأعمال الفنية مرتبطة بتحقيق هدف وغاية ، ألا وهي تحقيق الخير الأخلاقي ، هو إغفالها لدور الحضارة الجماعية في إنتاج الفنون ؛ أي أن (المدرسة التي تربط الفن بالأخلاق) قامت بقطع الأعمال الفنية عن سياقها الحضاري الذي أنتجت فيه ، ولهذا فهي فشلت في الإحساس بالطريقة التي يمارس فيها الفن وظيفته الإنسانية^٣ .

ويعتقد ديوي أنه إذا أردنا أن نفهم جمال الأعمال الفنية ، فعلينا دمج القيم الموجودة في الحضارة التي أنتجت الفنون وجعلتها فناً ذات قيمة جمالية ، فيقول: "أما إذا أردنا أن نتعرض لدراسة المهمة الأخلاقية والوظيفية الإنسانية للفن دراسة ملؤها الفهم والتعقل ، فلا بد

^١ جون ديوي ، الفن خبرة ، ص ٥٥٠ .

^٢ ينظر ، زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص ٩٠ .

^٣ ينظر ، جون ديوي ، الفن خبرة ، ص ٥٧٧ .

لنا إذن من أن نضع الفن في سياقه الثقافي^١، لأن التعارض بين الفن والقيم الأخلاقية ناتج من اجتراء الفن من مضمونه الحضاري والثقافي .

ولهذا طالب ديوي النظر إلى الفن باعتباره قوة كبرى في الاجتماع البشري تنصهر فيها القيم الحضارية ، بما فيها الأخلاق ، قيمة متحدة مع باقي القيم الأخرى، التي تتشارك سوياً في صميم التجربة الجمالية ،وعندها لن يكون هناك أية مشكلة بين الفن والأخلاق ،أوبين الفن والقيم الأخرى^٢ .

فالفن عند ديوي هو نتاج الفعل الحضاري للإنسان ووسيلة أساسية في التواصل الحضاري ،عبر استخدامه وسيلة لاستمرار الثقافة و انتقالها من حضارة إلى أخرى ،" إن استمرار الثقافة في انتقاله من حضارة إلى أخرى ،أو في بقائها داخل ثقافة بعينها ،إنما هو مشروط بالفن أكثر مما هو مشروط بأي شيء آخر"^٣ ،أي أن الفن عند ديوي وسيلة لا مثيل لها في التعليم عن طريق التواصل بين الناس حضارياً ،أو المشاركة الوجدانية بين الناس ،أو اكتشاف علاقات جديدة بين الأشياء عبر فعل الخيال .وهذا يكشف لنا سبب اهتمام ديوي الكبير بالمواضيع الجمالية والفنية ،واعتبارها خبرة مكتملة تعتلي عرش الخبرات الإنسانية . لدورها الفاعل في تطور الحياة ،وتحقيق المكاسب الكبرى للإنسان .

دور النظريات السيكلوجية في فهم الخبرة الجمالية

لم تكن الخبرة الجمالية مجال اهتمام الفلاسفة ،والفنانين ،وحسب ،وإنما كانت مجالاً هاماً للنظريات السيكلوجية، لما لها من دور في تفسير سلوك الإنسان اتجاه الأشياء الجميلة ،كما تكشف عن المشاعر والانفعالات التي يشعر بها الإنسان اتجاه الموضوعات الجمالية . حيث كشفت الخبرة الجمالية دور الحواس في تلقي الموضوعات الجمالية ،و لاسيما حاستي السمع والبصر ، لأن تلك الحاستين(السمع – البصر) تتميزان عن باقي الحواس الأخرى بأنهما أكثر الحواس قدرة على فهم الأشياء المجردة ،مثل سماع سيمفونية موسيقية ،فهي لا تحتاج لمادة صلبة ، وإنما مادتها أصوات مجردة يستطيع الإنسان بواسطة حاسة السمع تحليلها ،وإدراك أبعادها الجمالية ،والنفاعل معها .

^١ جون ديوي ، الفن خبرة ، ص ٥٧٥ .

^٢ ينظر ، جون ديوي ، الفن خبرة ، ص ٥٨١ .

^٣ جون ديوي ، الفن خبرة ، ص ٥٤٨ .

بينما ترتبط باقي الحواس الأخرى بشكل مباشر بمحسوساتها ؛ مثل الشم ، والتذوق ، واللمس ، فهذه الحواس تثير وظائفنا العضوية أكثر من الوظائف الجمالية . فعندما أشم رائحة الطعام أرغب في تناوله أكثر من الاستمتاع برؤيته . ولهذا يعتقد بعض الفلاسفة وعلماء الجمال "أن الإحساس الجمالي يجب أن يقتصر على الحواس الأكثر قدرة على تجريد الصورة في موضوعاتها"^١. إذ نجد أن أفلاطون في محاوره الجمهورية يقول على لسان سقراط : " أعني أن محبي النظر والسمع يعجبون بالجميل من الأصوات، والأشكال ، والألوان ، والصور ، وكل ما دخلت في تركيبه هذه الأشياء من منتوجات الفن ولكن فهمهم يقتصر على إدراك كنه الجمال واعتناقه"^٢ أي أن أفلاطون قد جعل إدراك الموضوعات الجمالية مقتصرًا على حاستي السمع والبصر ، لأنهما الحاستان الأكثر تجريدًا والأقرب إلى العقل .

وهذا الأمر شغل علماء النفس عموماً والتجريبيين خصوصاً ، إذ قدموا مجموعة من النظريات والأبحاث التي تكشف عن أثر اللون أو الصوت على الحالة الانفعالية لدى الإنسان ؛ أمثال :بولوج ومايرز .

نظرية بولوج^٣ في الإحساس باللون :

يرى علماء النفس أن للألوان تأثيراً على حالاتنا الانفعالية ؛ فمثلاً يثير فينا اللونان الأحمر والأصفر شعوراً بالحرارة والدفع ، وذلك لارتباط اللونين بالنار والشمس ، كما أن اللون الأخضر يثير فينا مشاعر الهدوء وذلك لارتباطه بالمروج الخضراء والمزارع . كما أن التجارب التي قام بها علماء النفس على تأثير اللون على مشاعرنا ، وأظهرت أن اختلاف الميول اتجاه الألوان سببه البيئة والثقافة ، فأهل المناطق الحارة يميلون إلى الألوان القاتمة ، وأهل المناطق الشمالية يميلون للألوان الباهتة^٤.

وتعد الدراسة التي قام بها عالم النفس بولوج فيما يتعلق بالإحساس باللون من أهم الدراسات على الصعيد النفسي ودلالاته على خبرتنا الجمالية .حيث توصل، بعد الدراسة والتجربة على الناس ،إلى تصنيف الناس وفق الاستجابة للألوان إلى أنواع أربعة هي :

^١ أميرة حلمي مطر ، مقدمة في علم الجمال والفن ، ص ٦٠ .

^٢ أفلاطون ، جمهورية أفلاطون ، ترجمة حنا خباز ، دار القلم : بيروت ، بدون تاريخ ، ص ١٧٥ .

^٣ إدوارد بولوج (Edward Bullough) ١٨٨٠ - ١٩٣٤ عالم نفس وفيلسوف من المملكة المتحدة البريطانية

^٤ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، مقدمة في علم الجمال والفن ، ص ٦٣ - ٦٣ .

١-النوع الموضوعي : ينظر هؤلاء الأشخاص إلى خصائص الألوان وطبيعتها بحسب صفات اللون ذاته ،سواء أكان هذا اللون فاقعاً أم باهتاً . ولهذا يُعد هؤلاء الأشخاص أقل الناس إحساساً بالموضوع ،لأنهم يحللون الموضوع بالرجوع إلى مقاييس ونظريات فنية سابقة ، وهم يتخذون موقفاً عقلياً ونقدياً اتجاه اللون ،وليس موقفاً عاطفياً .

٢-النوع الفيزيولوجي : وهم الأشخاص الذين لا ينظرون إلى الصفة التي يحملها اللون موضوعياً ،وإنما ينظرون إلى الاستجابة العضوية أو الجسمانية للإنسان، وهؤلاء يرون الألوان إما مبهجة ،أو حزينة ،أو باردة، أو دافئة، بغض النظر عن صفة اللون الموضوعية .ولهذا فهم أكثر حساسية اتجاه اللون من أصحاب الاتجاه الموضوعي ،لأن شعورهم باللذة اتجاه لون ما لا تعود للصفة التي يحملها اللون ،ولكن إلى مدى تأثيره عليهم .

٣-النوع الارتباطي : يربط أفراد هذا النوع اللون بتجاربهم الخاصة ،ويربطونه بذكرياتهم التي قد عاشوها ،فمثلاً قد يحب الإنسان اللون الأزرق ،وذلك لارتباطه في ذكرياته في استمتاعه برحلة إلى البحر ذي اللون الأزرق . ولهذا يعد أصحاب هذا النوع أقل حساسية اتجاه الألوان ،لأن تفضيلهم الألوان يعود لأسباب خاصة ذات تنوع شديد.

٤-النوع الشخصي : وهؤلاء يمنحون اللون صفة شخصية ،كأن يقولون على اللون الأبيض هذا لون بريء أو طاهر ،أو يمنحون صفة الوحشية للون الأحمر أو الأسود ،أي أن هؤلاء يمنحون صفة مزاجية للألوان ،كأن نقول هذا لون هادئ ،أو مرح ،أو كئيب . ويرى بولو أن نسبة أفراد النوع الشخصي أقل من غيرهم ،لأنهم يقرأون في اللون مشاعر وإحساسات خاصة بالموضوع المتأمل به ،لذلك يرونها أما مبهجة ،أو حزينة ،أو مخلصة ،وما يميزهم عن أصحاب النوع الفيزيولوجي رؤيتهم أن اللون نفسه يحمل صفة الغموض ،أو الرقة ،أو الوحشية، وليس الشخص الذي يتأمل اللون . فالفرق بين النوع الفيزيولوجي والنوع الشخصي أن الأول يوجه اهتمامه إلى ما يجري في شعور ذات المتأمل ،بينما الآخر يحاول إخراج هذه المشاعر ،وإلقاءها على الشيء على أنها صفة فيه .

ويعتقد بولوج أن أصحاب النوع الشخصي هم أكثر الأشخاص تذوقاً للموضوعات الجمالية واستجابتهم اتجاهها على أنها أكثر حيوية ودقة ^١ .

^١ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، مقدمة في علم الجمال والفن ، ص ٦٥-٦٦ .

نظرية مايرز^١ في الاحساس بالموسيقا :

إذا كانت الألوان تؤثر على الانفعال لدى الإنسان ،وتساعد على تنامي الخبرة الجمالية . فإن للموسيقا فاعلية في إثارة المشاعر والانفعالات شأنها شأن الألوان ، كما أن الموسيقا تتميز بأن مادتها سريعة التلاشي ،ولكن؛ طويلة الأثر في عقل المستمع ، لذلك كان البحث في الأثر الموسيقي في عقل المستمع من المواضيع التي أثارت علم النفس وعلم الجمال . حيث قام عالم النفس مايرز بإجراء التجارب على أثر الموسيقا للمستمعين انفعالياً ،وقد توصل كما توصل بولوج إلى تقسيم المستمعين إلى أنماط أربعة وهي:

- ١- **النمط الموضوعي** : يتميز أصحاب هذا النمط بالتركيز على خصائص الموسيقا ،ولذلك فهم يتصفون بالعقلانية والقدرة على نقد المقطوعات الموسيقية ،لأن أحكامهم مبنية على نظريات جمالية أدركوها سابقاً
- ٢- **النمط الفيزيولوجي** : في هذا النمط يركز المستمعون على أثر الموسيقا في إحساساتهم ،فيصفون ما يشعرون به اتجاه الموسيقا . فقد يشعر المستمع من هذا النمط أنه يغوص في بحر ،أو أن أذنه قد ثقت من سماع الصوت ،ولهذا يمكن أن يُعد هذا النمط نمطاً بدائياً وساذجاً . لتركيزه المطلق على الاحساس الذاتي اتجاه الموسيقا .
- ٣- **النمط الارتباطي** : أصحاب هذا النمط يتميزون بربط الموسيقا بأحداث ، وذكريات ،وتجارب قد مروا بها ، فيتذكرون مناظر وأحداثاً وأشخاصاً ترتبط الموسيقا بهم ، وهذا النوع بحسب ما يصفهم مايرز لا يستطيعون التعمق في الموسيقا وإدراك ما فيها من مشاعر وأحاسيس .
- ٤- **النمط الشخصي** : يقوم أصحاب هذا النمط بتشخيص الموسيقا ؛أي جعلها تحمل صفات شخصية إنسانية ،فيصفون الموسيقا بأنها مرحة ،أو غامضة، أو مثيرة . فالمتذوق الشخص يهب الموسيقا مزاجاً ،وأحوالاً ،وخصائص ونشاطاً قد يشاركه أو لا يشاركه فيه أحد .فمثلاً قد يصف الموسيقا بأنها مرحة على الرغم من أنه لا يشعر بالمرح . ولهذا يعتقد مايرز بأن هذا النمط هو أكثر الأنماط إستيطيقية، لقدرة على تكييف العمل الفني ،وربطه بالمزاج والحال الإنساني^٢ .

^١ تشارلز مايرز (Charles Myers) ١٨٧٣ - ١٩٤٦ عالم نفس بريطاني .

^٢ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، مقدمة في علم الجمال والفن ، ص ٦٧ - ٦٨ .

كما صنف علماء النفس المستمعين إلى الموسيقى أنواع ثلاثة هي :

١- النوع الحسي : وهم محدودون بالمادة الحسية ،و يعد هذا النوع بدائياً وساذجاً، ويمكن أن نراه لدى الأطفال وغير الموهوبين .

٢- النوع الإدراكي : وهذا النوع يدخل أصحابه في اعتبارهم التنظيم الذي يعطي المادة الحسية وجوداً أكثر معقولية .

٣- النوع الخيالي : وهذا النوع هو أكثر الأنواع قدرة على استعادة المادة الحسية بشكل جديد ،من خلال زيادة النشاط فيها، و إضافة مادة تضي عليها الجمال والبهاء .

ولهذا فإن المستجيبين للنوعين؛ الإدراكي، والخيالي، هم من الموهوبين؛ من المستمعين، أو الموسيقيين المدربين^١.

ويمكن أن نلاحظ بأن الدراسات النفسية - فيما يتعلق بالألوان والموسيقا- حاولت الكشف عن أثر الظواهر المرئية- السمعية على مشاعر الإنسان وانفعالاته، وبناء عليها قامت بتصنيف المتلقين إلى أصناف أربعة تبعاً لنوع التلقي لها ،مبينين النوع المرتبط بالإدراك الإستيطقي ،بهدف الكشف عن دور الخبرة الجمالية في تلقي الموضوعات والظواهر في العالم ، والحكم عليها جمالياً .

ثالثاً: الوعي الجمالي

قبل الحديث عن الوعي الجمالي لابد لنا من الحديث أولاً عن الوعي الإنساني بشكل عام ،حيث يعرف الوعي -بحسب المعجم الفلسفي- بأنه : "إدراك المرء لذاته ،وأحواله ،وأفعاله ،إدراكاً مباشراً ،وهو أساس كل معرفة ،وله مراتب متفاوتة من الوضوح ،وبه تدرك الذات أنها تشعر ،وأنها تعرف ما تعرف "^٢ . فالوعي هو تلك العملية التي يدرك الإنسان بواسطتها العالم من حوله من جهة ويدرك نفسه من جهة أخرى .

الوعي الجمالي ، تعريفه :

عرف الوعي البشري عبر تاريخ الحضارة نوعين من الوعي :

وعي معرفي:

^١ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، مقدمة في علم الجمال والفن ، ص ٦٨
^٢ إبراهيم مدكور ، المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لمنشورات المطابع الأميرية : القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ٢١٥ .

أي أن الإنسان بدأ يعي ما حوله فأدرك بأن هذه طاولة وهي مربعة الشكل ،وأن الماء المتساقط من السماء هو المطر ... إلخ. وفي الوعي المعرفي نجد أن يسعى الإنسان جاهداً لاستيعاب ماهية الوجود وقوانينه الموضوعية .

فالوعي المعرفي نشأ وتتطور من قلب النشاط العملي للإنسان ،و نتيجة للتطور الذي شهدته المعرفة عبر عملية الممارسة وصيرورتها ، بدأت المعرفة تستقل نسبياً عن الممارسة العملية ،لنتشكل المعرفة النظرية التي لا تهدف إلا إلى الوصول للحقيقة.

وعي قيمي :

في هذا النوع من الوعي نجد أن الإنسان يمنح الأشياء قيمة ،أو معنى يدل على أهمية هذا الشيء بالنسبة إليه ،بحيث يحكم على الطاولة أنها جيدة أو مناسبة ، وأن الأمطار التي تهطل اليوم هي نافعة أو منغشة .

وفي الحقيقة ، إن الإنسان البدائي لم يستطيع الفصل بين هذين النوعين من الوعي .إلا أن الوعي القيمي كان أكثر أهمية بالنسبة له وأشد ارتباطاً بحاجاته ومتطلباته ، ولهذا فقد كان الوعي القيمي المسيطر على الإنسان البدائي ،بحيث يمكن القول: أن وعي الإنسان البدائي هو وعي قيمي .

كما تميزت الأحكام التقويمية للإنسان البدائي بأنها عامة جداً وغامضة ، وكانت تشير على نحو مجمل وغير معين إلى صفتين هما : (الجيد - السيء) ،أما الألفاظ التي اكتسبت فيما بعد ،نتيجة الممارسة، وتطور الحياة الاجتماعية دلالة انتفاعية، أو أخلاقية ،أو دينية ،كانت في البداية لا تشير إلا إلى معنى الجيد أو السيء . إذ نلاحظ في الأساطير أن الشعوب القديمة قد جعلت الطبيعة مشخصة ،كما أنها أضفت عليها طابعاً إنسانياً، فقرنت الشمس بالنور وبالخير ، أما الليل فقرنته بالظلام والشر . كما نظرت إلى الأرواح الخيالية المختلفة (مثل الجن) من ناحية استعمالية؛ أي: إن هنالك جن نافع أو مفيد ولذلك جن ضار أو مؤذٍ . ويمكن لنا أن نلاحظ بأن هذه التقويمات المختلفة قد اشتملت أيضاً على ناحية جمالية ، فما كان نافعاً وخيراً عدّ جميلاً أيضاً ،وما كان ضاراً ،وشريراً ،ورجيماً ،وخصماً للإنسان ،عدّ قبيحاً . أي أن الجمال هنا ارتبط بالنفع والخير ، أما القبح فارتبط بالألم والشر . فمثلاً كان إله الشمس في أساطير الهنود الحمر يتصف بكل ما ينفع الإنسان ،لأنه يعلمهم

استخراج النار، والصيد، وزراعة الحبوب، ويجلب لهم الخير، ولذلك فهو يجسد الجمال الكلي. أما إله القمر فكان على خلاف ذلك فهو رمزٌ للشر وصعود الأرواح الشريرة في حال تمامه. وكذلك نلاحظ في الأساطير اليونانية بأن الإله أبولون هو إله النور والصيد والجمال، بينما الإله هاديس الذي يسيطر على العالم السفلي حيث الجحيم الأبدي- فلا نجد أنهم قد منحوه أية صفة جمالية. وهذا يدلنا على أن القيمة النفعية هي من أقدم القيم الإنسانية، نظراً لارتباطها ببقاء الإنسان، ووجوده الاجتماعي، وتطوره.^١

وقد أدى تطور الحياة الاجتماعية والمعرفية لدى الإنسان إلى التمييز بين أنواع الوعي لديه، ويمكن تفصيلها كما يأتي :

أ-استقلال المعرفة العلمية عن النشاط العملي لدى الإنسان، أدى إلى انفصال المعرفة النظرية عن أحكام التقويم، وأصبحت المعرفة العلمية معرفة نظرية تهدف لكشف ماهية الوجود وقوانين الطبيعة.

ب-التمييز بين أشكال الوعي عند الإنسان- ونقصد الوعي القيمي- إذ بدأ الإنسان يفصل بين القيم المادية، عبر ربطها مدى فائدتها الاستعمالية والانتفاعية، والقيم الروحية عبر ربطها بالأخلاق، والدين، والسياسة، والجمال.

ت-التطور في داخل الوعي الجمالي، إذ أصبح هذا الوعي أغنى في محتواه، وأصبحت القيمة الجمالية تحوي مجموعة من القيم تتطوي تحتها، أي إن الإنسان أصبح يميز ما بين الجميل، والرائع، والراقي، والعظيم وهي كلها قيم تتطوي تحت القيمة الجمالية^٢.

وبناء على ما سبق يمكن أن نعرف الوعي الجمالي بأنه " هو القدرة على التذوق، أو الشعور، أو الانتباه، إلى القيمة الجمالية التي توجد في شيء ما، سواء أكان طبيعياً، أو عادياً، أو عملاً فنياً، في ذاتها ولذاتها من غير الاهتمام بصلتها المباشرة بالنفع المادي، أو تحقيق أي مكسب عاجل أو آجل"^٣ ووفقاً لهذا التعريف يمكننا أن نميز بين الوعي المعرفي والوعي الجمالي بما يأتي :

أ-إن الوعي المعرفي يهدف الوصول إلى الحقيقة، التي هي انعكاس أمين لعلاقة الذات

^١ ينظر، نايف بلوز، علم الجمال، منشورات جامعة دمشق : دمشق، ١٩٩٩، ص ٤٠-٤١-٤٤-٤٥.

^٢ ينظر نايف بلوز، علم الجمال، ص ٤٥.

^٣ وفاء إبراهيم، الوعي الجمالي عند الطفل، مكتبة الإسكندرية : مصر، ٢٠٠٢، ص ١٤.

بالموضوع أو العالم الواقعي، ومدى تطابق ما هو واقعي مع صورته في الذهن ، أما الوعي الجمالي فهو لا يهدف للحقيقة، وإنما يهدف إلى إقامة علاقة قيمية بين الذات والموضوع .

ب- يُعدّ العنصر الذاتي في المعرفة العلمية مصدراً لتشويهها ، لأن المعرفة العلمية معرفة موضوعية ، لذلك فإن دور الذات في المعرفة العلمية تقلص إلى الحدود القصوى ، أما العنصر الذاتي في المعرفة الجمالية ، فهو عنصر أصيل أي؛ إنه لا يشوه المضمون الموضوعي كما في المعرفة العلمية ، بل يعينه ، ويندمج فيه ، ويؤلف معه ظاهرة (روحية ، مادية) معقدة .

ت- الوعي العلمي عموماً يتعرف على خصائص الأشياء الفيزيائية ، والبيولوجية ، والرياضية ، فيعبر عنها أو يعكسها . أما الوعي الجمالي فلا يقوم بالتعبير عن الجمال والصفات الجمالية الموجودة في الطبيعة أو يعكسها بشكل أمين أو معدّل ، لأن المعرفة الجمالية هي نتيجة العلاقة المتبادلة بين الإنسان والطبيعة ؛ أي إنها ليست علاقة موضوعية خالصة ، وليست علاقة ذاتية خالصة ، وإنما هي مزيج بين الذاتي والموضوعي . فعندما أقول هذا البيت جميل ، وهذه المدينة رائعة ، وتلك الأزهار فاتنة ، فإنني أطلق حكم (الجميل - الرائع - الفاتن) على الموضوع وعلى صلتنا به ؛ أي هو حكمٌ يمتزج فيه الذاتي بالموضوعي . فالحكم الجمالي مزدوج الدلالة حيث يقوم بتعيين الموضوع من جهة ويمنحه قيمة من جهة أخرى^١.

وبعد أن تعرفنا على ماهية الوعي الجمالي وما يميزه عن الوعي المعرفي ، كان لابد لنا أن نتحدث عن سمات الوعي الجمالي

سمات الوعي الجمالي :

تعد أهم سمة من سمات الوعي الجمالي هي أهمية الشكل . ونقصد قيمة الشكل في الموضوع ، بمعنى درجة انسجام الشكل مع الموضوع ، بحيث يستطيع الإنسان في الحكم الجمالي أن يدرك الانسجام الحاصل بين الشكل والمضمون بشكل مباشر؛ أي عن طريق الحدس .

^١ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ، ٤٦-٤٧ .

وهنا لا ينظر الوعي الجمالي إلى الشكل بوصفه شكلاً للأشياء بحد ذاتها، بل بوصفه شكلاً يكشف عن أسلوب تعامل الإنسان مع العالم، وعن أسلوب سيطرته على أشياء محيطة، أو على شكل صنعها .

فعندما نطلق حكماً جمالياً على عمل فني ما ؛مثل صناعة الأواني الفخارية ،فإن الحكم الجمالي يقع على درجة سيطرة الإنسان على المادة التي يعالجها ،ومدى قدرته على التحرر من الضرورة الطبيعية ليمزج الخيال بالواقع.

فالإنسان عبر أعماله الفنية الجميلة لا يؤكد ذاته وسيادته على العالم عملياً فحسب، بل يؤكد مدى قدرته على امتلاك الأشياء والتحكم بها

فإنتاج الأعمال الفنية يدل على معرفة الإنسان لهذا الموضوع الجمالي نظرياً، وجمالياً، وانفعالياً أيضاً ،عبر بلوغ أنسب شكل إنساني لخصائص الشيء الموضوعي، والتحرر من الضرورات البيولوجية والاقتصادية، ولذلك كان الجمال شكلاً للحرية؛ حرية تبديل هيئة الأشياء ،وإن بقي مضمونها ووظيفتها ثابتين. فمثلاً الطاولة تظل طاولة ،إلا أن درجة براعة النجار هي التي تختلف ،فتكون الطاولة جميلة أو أقل جمالاً.

وفي ظل حديثنا عن سمات الوعي الجمالي لابد لنا أن نخرج على أهم الفروق بين الوعي الجمالي والوعي الأخلاقي ،لاسيما أن المفهوم الجمالي ظل لصيقاً بالمفهوم الأخلاقي ونقصد التوحيد بين مفهومي الخير والجمال .

حيث يتفق كل من الوعي الجمالي مع الوعي الأخلاقي بأن كلاهما ذاتيان من جهة، ويحملان صفة الكلية من جهة أخرى ، ولكن يختلفان في :

١-الوعي الأخلاقي يحصر موضوعه بمضمون الأعمال الإنسانية من ناحية درجة توافقها مع المصلحة الاجتماعية ،أي ما ينبغي أن يكون عليه السلوك الإنساني ،مثل شجاعة الجندي ،وصدق الرجل .

٢-أما الوعي الجمالي فلا يحصر موضوعه في مجال الأعمال الإنسانية فحسب ،بل يتعداها إلى سائر الظواهر والأشياء ،فالجمال موجود في كل مجال أي نستطيع أن نراه في الطبيعة الحية ؛مثل الأشجار الحيوانات وغيرها، وغير الحية؛ مثل الجبال ،والصخور، والشمس .وكذلك نرى الجمال في الإنسان في شكله الخارجي، وفي عالمه الداخلي

،وكذلك في شتى أعماله المختلفة مثل الصناعة العملية ،وكذلك الفنون ،فمجال الجمال شامل للمجالات كلها .

٣-الوعي الأخلاقي يهتم بما هو مجرد و مستقل عن الأشياء الملموسة ، كما أنه يتناول الأعمال بصيغتها الكلية ؛مثل السرقة فعل لا أخلاقي ،أو الصدق فعل أخلاقي .

٤-بينما الوعي الجمالي لا يهتم بالأشكال العامة المجردة المستقلة عن الأشياء والوقائع ،و إنما يهتم بشكل الشيء الجزئي المحسوس ؛مثال هذا الإناء ،أو هذه الأغنية^١ .

وهذا يدفعنا للتساؤل عن بنية الوعي الجمالي

بنية الوعي الجمالي :

ينقسم الوعي الجمالي إلى وعي جمالي اجتماعي و وعي جمالي فردي .ويمكن أن نعرف الوعي الجمالي الاجتماعي بأنه جملة من تصورات جمالية مشتركة في المجتمع، ومن ثوابت في الذوق العام الاجتماعي، تتجلى في قوالب حسية ،لتصور القيمة الجمالية ،ولتعبّر عنها .

ويحتوي الوعي الجمالي الاجتماعي أشكال السلوك ذات الأهمية الجمالية ،التي يمكن أن نراها في الاحتفالات ،والطقوس ،والعادات ،وطراز البيوت ،وترتيبها الداخلي ،والأزياء ،والمقاييس الشائعة لجمال المرأة ،كما تظهر في ذوق الجمهور ،والفئات الاجتماعية المختلفة ،والقواعد السائدة في النقد ،والنظرة الجمالية ،والتقاليد الفنية .

أما الوعي الجمالي الفردي فيعرف بالعلاقة الجدلية بين الذات والموضوع ،حيث يدرك الفرد القيمة الجمالية للأشياء بغض النظر عن قيمتها المادية أو الانتفاعية .

وبعد الوعي الجمالي الفردي الأهم ،لأنه الحجر الأساس في بناء الوعي الجمالي عموماً ،ولذلك سنقوم بدراسة الوعي الجمالي الفردي من ناحية تكوينه ومن ناحية بنيته

تكوين الوعي الجمالي الفردي:

يتكون الوعي الجمالي الفردي من عناصر ثلاثة هي :

١- التلقي الجمالي ؛مثل مشاهدة زهرة جميلة

^١ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ٥٣ - ٥٤ .

٢- المعاشة الجمالية؛ مثل تأمل هذه الزهرة جمالياً

٣- التقويم أو الحكم الجمالي؛ أي إننا في تلك المرحلة نطلق حكماً على الزهرة بأنها جميلة

أما بنية الوعي الجمالي الفردي فهي تحتوي مستويين :

- المستوى الأول : مستوى فكري؛ حيث يتضمن هذا المستوى مجموع القناعات ، والآراء ، والمعارف الجمالية ، التي تحدد وعي الشخصية ، وتؤثر على الفهم الجمالي للعالم ، أو كيف يمكن امتلاكه جمالياً

- المستوى الثاني : مستوى انفعالي ، وهذا المستوى يحتل مكانة خاصة في بنية الوعي الجمالي الفردي ، لأنه صلة الوصل ما بين الوعي الجمالي والنشاط الجمالي .

ويتألف المستوى الانفعالي في الوعي الجمالي الفردي من :

الحاجة الجمالية : تتميز الحاجة الجمالية عن الحاجة المادية بأنها لا تستهدف استخدام الموضوع الجمالي لأغراض عملية ؛ أي إنها لا تحاول إزالة الموضوع ، أو استهلاكه ، أو تغيير ملامحه ، كما في الحاجة المادية ، بل تهدف إلى تملك الموضوع الجمالي روحياً ، فنطلق على هذا التملك الروحي اسم التأمل الجمالي الممتع .

والحاجة الجمالية هي حاجة كل شخصية إنسانية فردية ، وتتم تلبية الحاجة الجمالية عبر اتصال الإنسان الحسي بالواقع في مختلف مستوياته ، ومظاهره ، والتوجه إلى المعاشة الجمالية ، وهذا ما يجد تعبيراً عنه في الشوق إلى الجمال ، وحب الجمال ، والإعجاب بالإبداع الإنساني ، الذي يتكثف على الخصوص في الأعمال الفنية ، والحاجة الجمالية عنصر نشيط يحرك الوعي ، وبمهد السبيل لولادة الاهتمام الجمالي

١- **الاهتمام الجمالي :** ويقصد به الميل الجمالية بمعنى انصراف الشخصية إلى الاهتمام بموضوعات جمالية معينة ؛ مثل رؤية الألوان ، أو سماع صوت الطيور ، وهذا يقتضي أن تقوم الشخصية باختيار هذه الموضوعات دون غيرها ووجد الاهتمام الجمالي تعبيراً عنه في الميل الشخصي ، أو الهواية ؛ مثل هواية الرسم أو الغناء .

٢- **الاستعداد الجمالي :** أي مدى استعداد الذات لإنجاز عمل جمالي ، إن تلبية الحاجات والرغبات الجمالية هو الذي يولد الاستعداد الجمالي ، الذي يمثل حلقة متوسطة بين الاهتمام الجمالي والنشاط الجمالي ، لأنه يحفز إلى العمل والتحقق الموضوعي بحسب

قوانين الجمال .فمثلاً لدى الطفل استعداد فطري للغناء.

٣-ومما تقدم يتبين لنا أن بنية الوعي الجمالي منظمة على نحو يمهد للنشاط الجمالي ،كما أن النشاط الجمالي يعمل بدوره على تحديد ملامح الوعي الجمالي الفردي وتطويره.

٤-النشاط الجمالي فهو نتيجة تفاعل الحاجة الجمالية و الاهتمام الجمالي والاستعداد الجمالي ، إلا أننا في مجال النشاط الجمالي يمكننا أن نتحدث عن اتجاهات عدة :
أ-السلوك الجمالي :

وهو سلوك مثير للاهتمام الجمالي ،ويتضمن جملة الأعمال والحركات التي يتم عبرها اتصال الفرد بالآخرين في الحياة اليومية. مثل السلوك داخل العمل ،والحياة السياسية ،والرياضية ، كما تدخل في هذا السلوك ؛اللباقة ، ونبرة الكلام ، وآداب الجلوس ، وشكل الملابس ، وطريقة الإصغاء . أي أن كل سلوك يقوم به الإنسان إذا كان مضمون هذا العمل يستدعي الحكم الأخلاقي فإن شكل العمل يحمل طابعاً جمالياً ،ويكون مجالاً للحكم الجمالي . وقد يتوافق في السلوك المثير للاهتمام الجمالي الشكل الجمالي مع المضمون الأخلاقي؛ فمثلاً قد يقوم الإنسان بعملية إنقاذ غريق، فهو يسلك في الهدف سلوكاً رشيقاً مهما كانت التضحيات .وقد لا يكون هناك توافق بين الشكل والمضمون ،مثال على ذلك عندما نتحدث عن الفاسقة الفاتنة ،أو الدون جوان الساحر.

ب-النشاطات الجمالية :

وهي جملة النشاطات التي يقوم بها الإنسان وتتصف بقيمة جمالية ؛فمثلاً إن قيادة الآلة (السيارة)،أو خياطة الثوب يمكن أن تصبح ذات دلالة جمالية إذا أحسن الإنسان تنظيمها ،أما بالنسبة للنشاطات الرياضية ،وتعلم المهن المختلفة ،والتدريب على الفنون ،فهذه جميعاً يمكن أن تؤدي إلى توكيد القيمة الجمالية .ولكن هذه النشاطات التي تحمل قيمة جمالية نجدها قد تحمل قيماً أخلاقية متعارضة .مثال: البراعة في قيادة السيارة فهي تحمل قيمة جمالية في الشكل ،ولكنها تحمل قيمة لا أخلاقية عندما تستخدم للتهريب ،وتحمل قيمة أخلاقية عندما تستخدم في إسعاف الجرحى ،وكذلك ينطبق هذا الحكم على حسن استخدام السلاح .

ت-الإنتاج الفني :

إذ يعتبر الإنتاج الفني من أكثر النشاطات الإنسانية التي تحمل قيمة جمالية ،لأن

الفن مطالب دائماً بأن يقدم شكلاً ذا قيمة جمالية، حتى تتحقق قيمته. إلا أن الأعمال الفنية عموماً هي إما أن تكون مرآة تعكس الواقع الذي أنتجت فيه ، أو أن تقوم بخلق واقع جديد ، وهذا يتطلب من الفنان أن يجمع في عمله الفني (الشكل والمحتوى) الصفة الجمالية وغير الجمالية . ولكن علينا أن ننوه بأن جمالية الشكل الفني لا تفترض جمالية المحتوى بالضرورة ، مثال عندما يقوم الرسام بتصوير الشيطان في لوحة فنية ، فهي جميلة من الناحية الشكلية وغير جميلة من ناحية المضمون .

فالقيمة الجمالية ناشئة نتيجة الانسجام بين الشكل والمضمون ، أما القيمة الأخلاقية فتختص بالمضمون وحسب ، وقد يظهر التوافق بين الأخلاق والجمال في الإنتاج الفني ، ويكون الفن في خدمة الخير الأخلاقي ، لذلك تكون الفضيلة جميلة ، أو أن الفنان لا يهتم في أثناء العمل الفني للغاية الأخلاقية منه ، ولذلك يظهر التنافر بين (الجميل والخير) ، فيبدو المجرم أو الشيطان جميلاً .

ولذلك اعتقد بعض الفلاسفة والفنانين بأن الجمال الفني يجب أن يخدم الهدف الأخلاقي ، إذ اعتقد آخرون بأن من ينشد الجمال سوف يقوده سلوكه هذا إلى الفضيلة ، في حين قال ثالث أن القيمة الجمالية غريبة عن الأخلاق ، وأنه يجب تحرير الفن والجمال من القيم الأخلاقية الضيقة ، ومنح الفنان الحرية المطلقة ليطلق عنان خياله في إنتاج أعمال فنية بديعة .

ث- التربية الجمالية :

تهدف التربية الجمالية إلى تهذيب علاقة الإنسان الجمالية بالموجودات كلها: الطبيعة ، البشر ، الأعمال ، آثار فنية إلخ^١.

ومما سبق نستنتج بأن الوعي الجمالي هو وعي ارتقائي؛ أي أنه مر بمراحل تطور الإنسان الحضاري والاجتماعي ، إذ يتمكن الإنسان بوساطته معرفة القيمة الجمالية للأشياء ، وكذلك إطلاق الحكم الجمالي عليها ، والتمييز فيما بين الجميل ، والجليل ، والرائع والفاتن ، وغيرها من المصطلحات التي تقع تحت الوعي الجمالي .

^١ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ٦٠ - ٦١ - ٦٢ - ٦٣ .



الفصل الثاني

المقولات الجمالية

أولاً: مقولة الجميل

- ١- الجميل في الحضارة اليونانية يكمن في الانسجام والاتساق
- ٢- الجميل في العصر الوسيط يكمن في الإله المطلق
- ٣- الجميل في عصر النهضة والعصر الحديث يكمن في الطبيعة الإنسانية
- ٤- الجميل في القرن العشرين يكمن في النزعة اللا عقلية

ثانياً - مقولة الجليل

- ١- الجليل بحسب فلسفة لوكاسيوس لونجينوس
- ٢- الجليل بحسب فلسفة كانط
- ٣- الجليل بحسب فلسفة هيغل
- ٤- الجليل بحسب فلسفة شوبنهاور

ثالثاً - مقولة التراجيديا (المأسوي)

- ١- نشأة التراجيديا وتعريفها
- ٢- عناصر العمل التراجيدي عند أرسطو
- ٣- التراجيديا في الفلسفة الحديثة والمعاصرة

رابعاً - مقولة الكوميديا (الملهاة)

- ١- نشأة الكوميديا وتعريفها
- ٢- عناصر العمل الكوميدي عند أرسطو
- ٣- الكوميديا في الفلسفة الحديثة والمعاصرة



الفصل الثاني

المقولات الجمالية

تعد المقولات الجمالية الحجر الأساس في البناء الجمالي، كما أن المقولات الجمالية قادرة على الكشف عن تطور الوعي الجمالي عند الإنسان، من خلال تعدد وتعدد أشكال علاقة الإنسان الجمالية بالعالم، والتي ستؤدي إلى كثرة الألفاظ التي تدل على معنى الجمال؛ مثل (الجميل - الحسن - الفاتن - الرائع)، وغيرها من المفردات التي تدل على معنى الجمال.^١

ونظراً لتعدد النظريات الجمالية، فقد اختلف الفلاسفة والمشتغلون في المضمار الجمالي على وضع تحديد عام للمقولات الجمالية؛ فمثلاً نجد أن كل من الفيلسوفين أدموند بورك وإيمانويل كانط أكدوا على أهمية مقولتي الجميل والسامي^٢ في فلسفتها الجمالية. أما شارل لالو فقد صنف المقولات الجمالية على أساس الانسجام والتناسب، باعتبار أن مقولة الانسجام هي المقولة المركزية جمالياً، لأنها تتميز بين الحياة العقلية، والعاطفية، والعملية، كما أن شارل لالو ميّز أنواع ثلاثة من القيم وهي:

(القيم المتحققة، القيم الغائبة، القيم المطلوبة)، ليميز بين الجمال والجلال والتراجيديا والكوميديا

وبناءً على ما سبق فقد صنف شارل لالو المقولات الجمالية كما هو موضح وفق الجدول الآتي^٣:

الانسجام	المتحقق	المطلوب	الغائب
العقلي	جمال	روعة	نكتة (مضحك)
العملي	فخامة	مأساة	تهريج
العاطفي	الرقّة	دراما	فكاهة

^١ ينظر، نايف بلوز، علم الجمال، ص ٩١.

^٢ يقصد بالسامي هنا الجليل حيث قدم كلاهما تصوراً عن هذا المفهوم مميزين إياه عن مفهوم الجمال.

^٣ ينظر، نايف بلوز، علم الجمال، ص ٩٤.

بينما يرى عبد الكريم اليافي أن تصنيف المقولات الجمالية يجب أن يكون رباعياً^١، وكذلك نايف بلوز إذ يرى أن المقولات الجمالية أربعة (الجميل - الجليل - المأساة - الملهاة) وهذا ما سنعتمده في دراستنا للمقولات الجمالية .

أولاً مقولة الجميل

تعد مقولة الجميل الحجر الأساس للمقولات الجمالية الأخرى ، ولقد لاقت مقولة الجميل تطوراً بحسب تطور الوعي الإنساني ، الاجتماعي ، والجمالي ، وسنحاول هنا رصد تطور معنى الجميل بحسب تطور الحضارة الإنسانية .

١ - الجميل في الحضارة اليونانية يكمن في الانسجام والتناسق :

ففي الحضارة اليونانية وحد معظم الفلاسفة بين الجمال والانسجام ، واعتبروا أن الانسجام أو الجمال صفة طبيعية موجودة في الأشياء من جهة ، وأكدوا على أن الحق والخير هما أسمى مراتب الجمال من جهة أخرى. فهوميروس^٢ "أول من استعمل ألفاظ الرائع ، والجميل ، والمتناسق ، ويحدثنا في الإلياذة و الأوديسة عن الرقص ، والغناء ، والموسيقا"^٣ . في حين اعتبر الفيلسوف كسينوفان^٤ أن معيار القيمة الجمالية هو معيار المنفعة والأخلاق نفسه . فالجميل هو ما يبلغ غايته على النحو الأفضل ، والإنسان الجميل هو الإنسان ذو الأخلاق الرفيعة ، والمظهر الحسي ليس كافياً لإدراك الجمال . أما ديمقريطس^٥ فهو أول فيلسوف أعطى للجمال بُعداً موضوعياً ، فالجميل عنده يكمن في انتظام الأشياء المادية وتناسبها وأهم خاصية للجميل هي الاعتدال^٦ . بينما الفلاسفة السفسطائيين ، وعلى رأسهم بروتاغوراس^٧ ، فقد أعلنوا أن الإنسان مقياس الأشياء جميعاً ، مؤكدين على العامل الذاتي و على الحواس في إدراك الجمال . إلا أن سقراط طالب بتحديد معنى الجميل بذاته ، وليس الشيء الجميل فحسب ، كما أنه سعى إلى وضع مقاييس شاملة للجمال موحداً بين الجميل

^١ إلا أن الدكتور عبد الكريم اليافي قام بتعديل تصوره عن المقولات الجمالية وجعلها خماسية . ينظر ، عزت السيد أحمد ، تصنيف المقولات الجمالية ، حدوس وإشراقات للنشر ، عمان ، ٢٠١٣ ، ص ٢٢ .

^٢ هوميروس : شاعر يوناني صاحب ملحمتي الإلياذة والأوديسة ، ٩ ق.م .

^٣ عبد الرؤوف برجاي ، فصول في علم الجمال ، ص ١٩٤ .

^٤ كسينوفان : شاعر وفيلسوف متصوف يوناني ٥٨٠ - ٤٨٠ ق.م .

^٥ ديمقريطس : فيلسوف يوناني عاش في الفترة ٤٦٠ - ٣٧٠ ق.م .

^٦ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ١٠ .

^٧ بروتاغوراس : فيلسوف سفسطاني وخطيب يوناني ٤٨٧ - ٤٢٠ ق.م .

والخير، والنافع^١، فسقراط يجمع بين الأخلاق والجمال، ويرى أن الإنسان المثالي هو الإنسان الذي يجمع بين الجسم الرائع والأخلاق الكريمة، والإنسان الجميل هو الذي يمتلك العقل السليم، الذي يستطيع بوساطته أن يعرف ماهي الفضيلة^٢.

أما الفيلسوف أفلاطون فهو أول من أسس لنظرية في الجمال عبر تحديد مفهوم الجميل، والكشف عن ماهيته وخصائصه. وقد ارتبطت أفكار أفلاطون الجمالية عموماً بنظريته المثالية، إذ تعد نظرية المثل المحور الأساسي لفلسفة أفلاطون كلها، وفي هذه النظرية يقرر أفلاطون أن الحقيقة لا تدرك إلا بالعقل، وما تخبرنا به الحواس لا يمكن أن يتصف بالحقيقة مطلقاً، لأن العالم المحسوس هو انعكاس مشوه للحقيقة القائمة في عالم موضوعي مستقل ومتعال. ووفقاً لتلك النظرية جعل أفلاطون الجمال واحداً من هذه المثل العليا والمفارقة، بل يتربع على عرش المثل العقلية عندما يصل أفلاطون بتدرج المثل إلى (الجمال - الحق - الخير)، فالجمال الحقيقي عند أفلاطون لا يدرك إلا بالعقل، كما يدرك الحق والخير^٣. حيث يقول في محاورة الجمهورية: هنالك من "تستهوهم الأصوات العذبة، والألوان البديعة، والأشكال الجميلة، وكل ما يتمثل فيه الجمال، ولكن ليست لديهم القدرة الفكرية على تأمل الجميل في ذاته، أو التمتع فيه"^٤.

ويتبع أفلاطون في نظريته الجمالية منهج الجدل الصاعد، لينتقل بوساطته من ضيق المحسوس إلى اتساع المعقول، وعندها يعود أفلاطون عبر الجدل النازل إلى تفسير حدوث الجمال في الأشياء الموجودة في العالم الحسي، عبر نظرية المحاكاة^٥. ونقصد محاكاة الإله الصانع لمثال الجمال عندما خلق العالم على هيئة المثل الخالدة، ولهذا فإن "الجميل عند أفلاطون صفة لجميع الموجودات في الكون، والمجتمع، والجسد، والنفس، والدولة والأخلاق"^٦.

^١ ينظر، نايف بلوز، علم الجمال، ص ١٠.

^٢ ينظر، عبد الرؤوف برجوي، فصول في علم الجمال، ص ١٩٩.

^٣ ينظر لميس بدوي، فلسفة أفلاطون الجمالية، ص ١٤١.

^٤ أفلاطون، الجمهورية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٣٧١.

^٥ ينظر، لميس بدوي، فلسفة أفلاطون الجمالية، ص ١٤٢.

^٦ نايف بلوز، علم الجمال، ص ١٠.

أما مفهوم الجمال بالذات عند أفلاطون فهو "جوهر مستقل قائم بذاته ، إنه ليس شيئاً مضافاً أو عرضاً يُحمل على الأشياء لتكون جميلة ، إنما هي جميلة بقدر تطابقها مع مثاتها في عالم المعقولات"^١ ، وبهذا المعنى يمكن أن نفهم الجمال عند أفلاطون بأنه يبدو في الانسجام الموجود في العالم المحسوس الكواكب - الإنسان - الطبيعة - القانون - الأخلاق ، لمحاكاته أساساً لمثال الجمال . ومن هذه الرؤية الجمالية يوحد أفلاطون بين الجمال والحقيقة المطلقة، ويرجع القيمة الجمالية لبهاء الحق والخير^٢ .

ولقد تابع أرسطو ما بدأه أستاذه أفلاطون ، إلا أن رؤيته لمفهوم الجميل مغايرة لما جاء به أفلاطون ، ومتوافقة مع فلسفته العامة الواقعية . فالجمال ليس موجوداً في عالم المثل ، وإنما الجمال موضوعي ؛ أي يمكن معرفته في العالم الواقعي المحسوس ، فنحن نصف الأشياء بالجمال بمدى اتصافها بالترتيب ، والتناسب ، والوضوح ، والغائية وفيما يتضمنه المتعدد أو المتنوع من انسجام ، وتناظر ، ونظام ووحدة . ولذلك فإن الحكم الجمالي عند أرسطو يقع على الأشياء العضوية (التي تمتلك روح) ؛ مثل الإنسان ، الحيوان ، النبات واللا عضوية (التي لا تمتلك روح) ؛ مثل الجبال ، البحار ، الكواكب وغيرها كما أن الحكم الجمالي عند أرسطو يقع حتى على النظريات الرياضية ، كما حاول أرسطو في فلسفته الجمالية فصل القيمة الجمالية عن القيمة الأخلاقية^٣ . حيث جعل مفهوم الجمال مرتبطاً بالتنسيق ، والترتيب ، والانسجام إذ يقول في كتابه فن الشعر : " كذلك الجميل ، سواء أكان كائناً حياً أم شيئاً مكوناً من أجزاء ، فهو بالضرورة ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه ، وله عظمٌ يخضع لشروط معلومة . فالجمال يقوم على العظم والنظام"^٤ . وهنا يمكن أن نلاحظ الفرق بين أفلاطون وأرسطو حول مفهوم الجميل ، إذ نجد أرسطو يهتم بالجمال القائم على النظام والعظمة ، أي أن أرسطو ينصب اهتمامه في تحديد الجميل على جمال الظاهر المحسوس ؛ أي جمال الأشياء الجزئية ، في حين أن أفلاطون يفهم الجمال بمدى الانسجام والاقتراب من مثال الجمال ، أي أن أفلاطون يوجه اهتمامه في حديثه عن الجميل إلى الجمال العقلي المجرد ، لأن ما هو ظاهر ومحسوس لا يمتلك أية قيمة معرفية ، لبعده عن الحقيقة ، وهذا ،

^١ لميس بدوي ، فلسفة الجمال عند أفلاطون ، ص ١٤٢ .

^٢ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ١١ .

^٣ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ١١ .

^٤ أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية : مصر ، ١٩٥٣ ، ص ٢٣ .

ما يكشف لنا الفرق بين النظرة الموضوعية الواقعية للجمال عند أرسطو والنظرة المثالية العقلية عند أفلاطون.

ويمكن أن نستنتج بأن فكرة الجمال عند اليونان وقد تابعتها الحضارة الرومانية قائمة على فكرة الكوزموس ،التي تعني نظام الكون، ترتيبه ،وجماله.^١

٢- الجميل في العصر الوسيط يكمن في الإله المطلق :

ظهر هذا التصور للجمال مع بداية العصور الوسطى وانتشار الديانات السماوية (اليهودية - المسيحية - الإسلامية)، حيث أدخلت الديانة المسيحية مفهوم التيوديزيا ؛ويقصد به العلاقة فيما بين العدل السماوي والشر الأرضي ،إلى مفهوم الجميل ، فالجميل يقع ما بين المحسوس الممتلئ بالخطايا وبين التجلي للألوهية ، فالجمال أثر الإله الرمزي على الأرض^٢ . حيث نجد الفيلسوف أفلوطين^٣ يعتقد أنه كلما تحررنا من رجس المادة اقتربنا من الجمال الإلهي المطلق ، والأشياء تبدو جميلة كلما اقتربت من الفكرة المجردة ،وابتعدت عن المحسوس ، كما أنه جعل الخير أول أنواع الجمال وأسمائها ، أما إدراك هذا الخير فهو أسمى منه . أما بالنسبة للجمال المادي المحسوس فيرى أفلوطين أنه آثار الجمال العلوي وصوره^٤ فيقول في كتابه التاسوعات : " فإن النفس ، بعد تطهيرها إذاً ،تصبح مثلاً وعقلاً ،وتمسي مجردة عن الجسد كل التجرد ، وتضحى روحانية كلها ،وهي حينئذٍ برمتها من العالم الرياني حيث معين الجمال^٥ " . ولذلك لا يمكن وصف الجسد المادي بالجمال إلا بقدر ما يتلقى من صورة إلهية ، والنفس هي التي منحها الله النعمة لإدراك الجمال الحقيقي المطلق .

أما أوغسطين^٦ فهو يعتقد بأن الله هو مصدر الجمال في العالم ،أما الجمال في العالم الأرضي المحسوس فما هو إلا التجلي الرمزي للإله ،ويبدو ذلك من خلال تأمل مخلوقات الله في ترتيبها ،ونظامها ،واتساقها ،وفي وحدة الكون السارية في مختلف ظواهره^٧ . ولهذا

^١ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ١٣ .

^٢ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ١٤

^٣ أفلوطين صاحب نظرية الفيض ٢٠٥-٢٧٠ م

^٤ ينظر ، عبد الرؤوف برجوي ، فصول في علم الجمال ، ص ٢٦٠

^٥ وردت في المصدر كلمة الحسن واستبدلناها بالجمال لاكتمال المعنى

^٦ أفلوطين ، تاسوعات أفلوطين ، ترجمة فريد جبر ، بيروت : مكتبة لبنان ، ١٩٩٧ ، ص ٩١ .

^٧ أوغسطين فيلسوف وقس صاحب كتاب الاعترافات ٣٠٤-٣٠٠ م .

^٨ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ١٥ .

فإن تأمل الأشياء الجميلة ماهو إلا وسيلة لتقربنا من الله ، ،أما الشر بالنسبة لأوغسطين فهو "مثل اللون الأسود في لوحة جميلة ولكنه مستخدم بعناية " ^١ أي أن أوغسطين يعتبر الشر جميلاً، باعتباره جزءاً من الخلق الإلهي ، وبوساطة الشر يمكن أن ندرك الجمال، باعتباره يتناقض مع الخير.أما بالنسبة للفن فقد ربط أوغسطين جمال الفن بقدرته على تذكيرنا بعظمة الوجود الإلهي ،وتوجيهه ،خطانا نحو الخير ^٢ .

كما ميز أوغسطين بين الجمال والملاءمة ،فيقول : " لم أدرك أن أصول الأفكار العميقة قائمة على فنك أيها الكلي القدرة ،(يا من وحدك تجترح العجائب)،وتاه عقلي في ميدان الصور الجسدية ، وحددت الجميل كما يلي : (كل ما يروع في ذاته) وحددت المناسب هكذا (كل ما يروع لتناسقه مع شيء آخر) " ^٣ فالجمال هو الذي يثير إعجابنا لذاته فقط؛ مثل رؤية البحر أو زهرة برية، أما الملائم فهو يرضينا لعلاقته بشيء آخر مثل السيارة السريعة ،فهي ملائمة لأنها قادرة على قطع المسافات بوقت قصير .

بينما القديس والفيلسوف توما الإكويني ^٤ فقد حاول جعل علم الجمال في خدمة اللاهوت المسيحي ، إلا أنه وعلى خلاف الفلاسفة المسيحيين أقر بجمال العالم الحسي ،بعدما أعتبر العالم الحسي في تلك الفترة مصدراً للشر والخطيئة ،ليكشف بذلك عن الجمال الموضوعي للأشياء . ولهذا فقد عد معيار الجمال في الصفات الأكثر شمولاً ؛مثل الكمال ،والتناسب ،والبهاء .أما الجمال المطلق فهو يكمن في الله ، فالله جميل ،وهو مصدر الجمال في العالم ،والكون ،وكل ما يوجد .حيث يقول : " يلزم أن جميع ما سوى الله ليس نفس وجوده بل موجوداً بالمشاركة ،فاذا لا بد أن تكون جميع الموجودات المختلفة في درجة كمال الوجود ، باختلاف اشتراكها فيه ، صادرة عن موجود أول واحد بالغ نهاية الكمال في الوجود " ^٥ كما حاول توما الإكويني فصل القيمة الجمالية عن القيمة الأخلاقية من خلال التمييز بين الجمال والخير، فالجميل هو ما يرضي حاستي السمع والبصر فقط .أما الحواس الأخرى

^١ رواية عبد المنعم عباس ، تاريخ الفن وفلسفة الوعي الجمالي ، دار المعرفة ،مصر ، ٢٠٠٠ ، ص ١٥٢ .

^٢ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ص ١٥ .

^٣ أوغسطين ، الاعترافات ، ترجمة يوحنا الحلو ، دار المشرق : بيروت ، ١٩٩١ ، ص ٧٣ .

^٤ توما الإكويني من أشهر فلاسفة العصر الوسيط ومن أهم مؤلفاته الخلاصة اللاهوتية ١٢٢٥-١٢٧٤م .

^٥ توما الأكويني ، الخلاصة اللاهوتية ، ترجمة يونس عواد ، مجلد أول ، المطبعة الأدبية : بيروت ، ١٨٨١ ، ص ٥٣٥ .

فهي غير قادرة على جعلنا نشعر بالجمال اتجاه الأشياء ، بينما الخير لا يتطلب منا إرضاء الحواس، وإنما إرضاء الضمير والوجدان . ومن هذا المنطلق الذي آمن به الإكويني بأن الجمال يعمل لإرضاء حاستي السمع والبصر، قد يكون وضع البذور الأولى للنزعة الذاتية الحسية في العصر الحديث ^١.

فحين قرر بونافنتورا ^٢ في كتابه (رد الفنون إلى اللاهوت) بأننا "نرى في الأثر الفني الكلمة المخلوقة المتجسدة أي الألوهية والإنسانية ونقاوة كل عقيدة" ^٣ . أي أن بونافنتورا كسابقه ربط الجمال في العقيدة (اللاهوت المسيحي)، معتبراً أن أي عمل فني نشعر اتجاهه بالجمال هو نتيجة أثر السيد المسيح - الكلمة التي صارت جسداً - فالله هو الجمال ومنبعه للموجودات جميعها.

ولم تختلف الفلسفة العربية الإسلامية في العصر الوسيط عن الفلسفة المسيحية في العصر الوسيط، فكلاهما ربط مفهوم الجمال بالإله المطلق، إذ نرى الفارابي ^٤ يجعل من الإله مصدراً للجمال الكوني كله، عبر نظريته الميتافيزيقية (نظرية الفيض)، فمن الإله تفيض سلسلة من العقول، تنتهي بالعقل العاشر وهو العقل الفعال ، الذي يفيض عن كل عقل عالم ، أو سماء يشرف عليها هذا العقل، وآخر هذه العوالم فلك القمر ، إذن فسبب وجود الجمال والبهاء، والزينة، لأنها فاضت من الإله المطلق .

يضع الفارابي معياراً للجمال هو الكمال النهائي المطلق والوجود الأفضل ، ولهذا فإن الله هو الجمال المطلق ، لأنه منذ الأزل في ذاته الوجود الأفضل والكمال النهائي المطلق ، ولهذا فإن وجود الجواهر الروحانية، رغم كمالها وجمالها ، فإن وجودها وكمالها ناقصان بالنسبة إلى الله ، وبالنسبة إلى بعضها البعض ، بحسب تراتب تسلسلها الفيضي ^٥ . أي أن الجمال عند الفارابي نسبي بمدى قرب الشيء أو بعده عن مصدر الجمال وهو الله.

^١ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ١٥ .

^٢ بونافنتورا: عالم لاهوت وفيلسوف إيطالي ١٢٢١-١٢٧٤ م.

^٣ نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ١٦ .

^٤ الفارابي: ٨٧٤-٩٥٠ م.، فيلسوف مسلم لقب بالمعلم الثاني

^٥ ينظر ، محمود خضرة ، تاريخ التفكير الجمالي ، ص ١٥٥-١٥٦ .

ولم يخرج الفيلسوف ابن سينا^١ في تصوره عن الجمال فيما بدأه الفارابي ، إذ يعتقد بأن الله واجب الوجود ، و هو الجمال المطلق " وأنه بذاته عاشق ومعشوق ، ولذيد وملئذ ، وأن اللذة هي إدراك الخير الملائم" ^٢ . ويمكن أن نلاحظ بأن ابن سينا قد وحد بين واجب الوجود ، والجمال ، والخير أيضاً ، لأن معيار الجمال هو الكمال ، والكمال هو معيار الخير ، والكمال المطلق لا يوجد إلا في الله واجب الوجود " فواجب الوجود الذي في غاية الجمال ، والكمال ، والبهاء ، الذي يعقل ذاته بتلك الغاية في البهاء ، والجمال ، وتتمام التعقل ، ويتعقل العاقل والمعقول على أنهما واحد في الحقيقة ، فيكون ذاته لذاته أعظم عاشق ومعشوق " ^٣ وهنا يربط ابن سينا الشعور باللذة بفعل الإدراك؛ أي إدراك الكمال ، والخير ، والجمال ، ولما كانت الموجودات متسلسلة بحسب نظرية الفيض فإن عملية إدراكها للجمال مرتبط بمدى بعدها عن واجب الوجود .

أما بالنسبة للإنسان فإن ابن سينا يميز بين جانبين فيه :

- أ- الجانب الأول المحسوس : حيث تقدم لنا الحواس معرفة الأشياء الظاهرية ، ولذلك فإن إدراك الجمال عن طريق الحواس هو جمال ظاهري (ملائم)
- ب- الجانب الثاني المعقول: حيث يقدم الجانب المعقول المعرفة الماهوية للأشياء ، ولا يقف عند ظاهرها ، ولذلك فإن إدراك هذا الجانب للجمال هو إدراك لجوهر الجمال وليس ظاهره أي أن الجمال عند ابن سينا مرتبط بالكمال والخير اللذين لا يوجدان بصورتهم الكاملة إلا في الله واجب الوجود ولما كان واجب الوجود ، هو سبب وجود الأشياء جميعاً فهو سبب لوجود الجمال ، ولهذا فإن الجمال نسبي، بحسب القرب أو البعد من واجب الوجود ، وكذلك القدرة على إدراك الجمال نسبية ، بحسب القرب من واجب الوجود أو البعد عنه .
- ليتابع الفيلسوف ابن رشد^٤ ما بدأه الفارابي وابن سينا مستفيداً ، من الفلسفة الأرسطية الجمالية ، لا سيما في مفهوم المحاكاة ، ويعتبر ابن رشد أن المتعة الجمالية من طبيعة المحاكاة نفسها ، ولكن يجب أن تُسخر في خدمة الفضيلة الأخلاقية .

^١ ابن سينا : ٩٨٠ - ١٠٣٧ م. ، فيلسوف وطبيب وشاعر وموسيقي مسلم .

^٢ ينظر ، محمود خضرة ، تاريخ التفكير الجمالي ، ص ١٦٧ - ١٦٨ .

^٣ محمود خضرة ، تاريخ التفكير الجمالي ، ص ١٦٨ .

^٤ ابن رشد: ١١٢٦ - ١١٩٨ م فيلسوف وقاضي مسلم صاحب كتاب تهافت التهافت

٣- الجميل في عصر النهضة والعصر الحديث يكمن في الطبيعة الإنسانية:

تميز عصر النهضة بالثورة على أفكار العصر الوسيط ، لاسيما ارتباط العلم ، والمعرفة ، والفلسفة باللاهوت ، والكنيسة ، ولذا حاول فلاسفة هذا العصر العمل على فصل الأفكار اللاهوتية عن الفكر الفلسفي ، حيث نرى الشاعر دانتي^١ - مؤلف كتاب (الكوميديا الإلهية) - ينقل مصدر الجمال و نبعه من الإله إلى الإنسان ، ويرى أنه إذا أدركنا أن نبحث عن الجمال الحقيقي فيجب أن نبحث في الطبيعة الإنسانية ، لأنها مصدر الجمال .

وفي كتابه (فصاحة الشعب) أعلن دانتي القطيعة الكاملة مع أفكار العصر الوسيط والثورة عليها ، حيث اعتبر اللغة سمة تميز الإنسان عن باقي الكائنات ، واللغة تملك صفتين هما صفة حسية متمثلة بالأشكال والرموز المكتوبة ، وصفة عقلية من حيث دلالة تلك الرموز في العقل . ولهذا يجب على الفنان (الشاعر - الخطيب) أن يهدف في عمله الفني إلى إنارة عقول الشعب ، والعمل على توعيتهم ، أما العمل الشعري الجميل فهو العمل المتصف بالتناسق بين الشكل الحسي و المضمون العقلي . بينما يعتقد الرسام ليوناردو دافنشي بأن الرسام ينافس الطبيعة في إتمام ما قد عجزت عنه^٢ . أي أن الجمال الفني يمتلك قيمة جمالية أكبر من الجمال الطبيعي .

أما فلاسفة عصر النهضة في القرن الثامن عشر ، وعلى رأسهم الفيلسوف التجريبي هيوم^٣ ، الذي يعتقد أن الشعور الجمالي يخضع للتجربة مثله مثل العلوم الأخرى ، ويصل إلى نتيجة مفادها بأن الجمال هو تجربة تحقق لنا اللذة ، بينما القبح تجربة تسبب لنا الألم ، أما ما هو مشترك فيما بين الجمال الخلقي والجمال الجسماني فهو القدرة على إحداث اللذة ، لتصبح اللذة ، وفقاً لهذا المبدأ ، مصدراً للانفعال الجمالي ، أي أن الجمال لا يمكن أن يُحدّد بتعريف ، لأنه لا يدرك كمفهوم مجرد ، وإنما ندركه بوساطة الذوق . وبذلك يضع هيوم الحجر الأساس في الاتجاه الذاتي في الإدراك الجمالي^٤ .

^١ دانتي: ١٢٦٥-١٣٢١م شاعر إيطالي من أشهر مؤلفاته الكوميديا الإلهية.

^٢ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ١٨

^٣ هيوم : ١٧١١-١٧٧٦م فيلسوف واقتصادي اسكتلندي له كتاب مبحث في الفاهمة البشرية.

^٤ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط ، ص ١١٥

أما أدموند بورك^١ فقد اعتقد بأن العواطف والمشاعر تنشأ لدينا نتيجة التجربة، وأن الناس جميعاً يمتلكون حواساً واحدة، وهذا يمكن أن يفسر لنا سبب وجود الذوق العام، لأنه يعود إلى وحدة المنشأ الحسي في إدراك الموضوع الجمالي، كما يُعد بورك من المؤسسين لعلم الجمال التجريبي^٢.

وقد تابع ديدرو^٣ ما بدأه فلاسفة عصر النهضة من قطيعة مع المفهوم الجمالي السائد في العصر الوسيط. فالطبيعة هي مصدر الجمال كله، كما أن الطبيعة منزهة عن الغلط، وكل شيء في العالم الطبيعي، سواء أكان جميلاً أم فبيحاً، له ما يبرره، لأن الطبيعة جعلت العالم كما ينبغي أن يكون عليه.

أما هوبز^٤ فهو من الأوائل الذين تنبهوا إلى الجانب الاجتماعي في القيمة الجمالية في العصر الحديث. متأثراً بنظرية داروين التطورية، حيث يرى أن الحكم الجمالي هو حكم قيمة لا يصح إلا في زمان، ومكان، وشخص معين، لأن كل شيء يتطور ويتغير مع الزمان بما فيه الحكم الجمالي. أما الجميل فهو الصفة التي نرتجي منها الخير في المستقبل^٥.

ومن أهم فلاسفة الجمال في العصر الحديث هو باومغارتن^٦ : إذ يُعد المؤسس لعلم الجمال (الإستيطيقا) أي هو العلم الذي يدرس الظاهرة الجمالية. قسم باومغارتن المعرفة إلى قسمين :

- أ- **المعرفة العقلية العليا** : وهي مرتبطة بالمعرفة المنطقية والأفكار المجردة، التي يمكن بواسطتها الوصول إلى ماهيات الأشياء بكل وضوح ودقة؛ أي تصل إلى مبدأ كمالهم
- ب- **المعرفة الحسية الدنيا** : وهي مرتبطة بالإحساس والانفعال، ويمكنها أن تنتبأ عن طريق الحدس بالكمال، ولكن هذا الحدس يظل مبهماً و غامضاً ليس كما في المعرفة العقلية.

^١ بورك : ١٧٢٩-١٧٩٧ م، فيلسوف إنكليزي من أصحاب التيار التجريبي

^٢ ينظر، نايف بلوز، علم الجمال، ص ١٩.

^٣ ديدرو : ١٧١٣-١٧٨٤ م فيلسوف وكاتب مسرحي فرنسي.

^٤ هوبز : ١٥٨٨-١٦٧٩ م عالم رياضيات وفيلسوف إنكليزي.

^٥ ينظر، نايف بلوز، علم الجمال، ص ١٨-١٩.

^٦ باومغارتن : ١٧١٤-١٧٦١ م فيلسوف ألماني مؤسس علم الجمال.

إلا أن المعرفة الحسية ضرورية للمعرفة العقلية، وهي مجال علم الجمال باعتباره علم الإحساس بالأشياء، حتى نصل بذلك الإحساس إلى فكرة الشيء (أي مبدأ كماله)^١

أما الفيلسوف كانط فقد تابع ما بدأه باومغارتن واضعاً الأسس الأساسية لعلم الجمال في كتابه (نقد ملكة الحكم) . ففي هذا الكتاب حاول كانط أن يجعل من علم الجمال علماً مستقلاً عن أية معرفة أو فضيلة أخلاقية، متجاوزاً النظريات الجمالية السابقة كلها التي جعلت الجمال في خدمة الخير والأخلاق . ليؤسس لاحقاً نظرية الفن من أجل الفن . أما الحكم الجمالي عند كانط فهو حكمٌ صوريٌّ خالص، ينشأ نتيجة الانسجام فيما بين ملكتي المخيلة والفهم، وبالتالي فهو يتسم بالصدق، والكلية شأنه شأن المعرفة المنطقية، إلا أنه لا يهدف لتحقيق غاية معرفية كما في المعرفة المنطقية، وإنما غايته هي تحقيق التمتع الجمالي عبر إطالة التأمل في الموضوع الجميل .

أما هردر^٢ فهو يعتقد أن الفن ظاهرة عالمية وليس اختراعاً أوروبياً غريباً ، وهو ظاهرة تاريخية، شأنه شأن كل ما صنعه الإنسان من مؤسسات اجتماعية وثقافية ، فليس هناك بالتالي قواعد ومعايير فنية مطلقة مستقلة عن الزمان والمكان ؛ أي أن الفن ليس ثابتاً ، وإنما يتطور مع تطور الإنسان اجتماعياً وثقافياً . فالفن ليس مصبوحاً بقوالب جامدة كلاسيكية . أما التربة الصالحة للإبداع الفني فهي الشعب ، وإن أي عملية إبعاد الشعب عن الفن هي سقوط للفن نفسه ، لأن الشعب يمتلك القدرة على الإبداع الفني^٣ .

أما الشاعر غوته^٤ فقد تبني موقفاً موضوعياً اتجاه الجميل ، لأن الطبيعة عنده جميلة دائماً ، وتتحرك في ذاتها، وتتجدد سرمدياً ، أما الجمال فهو يكمن في الكشف عن قوانين الطبيعة الخفية ، فالجميل شيء قانوني حي قائم في الموضوع ، ويطابق شيئاً قانونياً في الذات . أما تجلي القانون للذات فيكشف عن أعظم حرية ممكنة في الجمال الموضوعي ، الذي يفرض وجود ذوات تدركه جمالياً لأنها جديرة به . فالجمال يظهر عندما نعاين حيوية

^١ ينظر ، راوية عبد المنعم عباس ، تاريخ الفن وفلسفة الوعي الجمالي ، ص ٢٠٣ - ٢٠٤ - ٢٠٥ .

^٢ هردر ١٧٤٤ - ١٨٠٣ كاتب وشاعر وناقد وفيلسوف ألماني .

^٣ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ٢٢ .

^٤ غوته ١٧٤٩ - ١٩٣٢م شاعر وعالم طبيعي ألماني من أشهر أعماله فاوست .

الواقع وقوانينه في أعظم لحظات نشاطه وكماله ، أما القبيح فهو ناتج عن الجمود والانقطاع الحركي بين الواقع ونشاط الإنسان .

فالجمل عند غوته يكمن في تصويره عن الكون ، باعتباره يطور نفسه بشكل ديناميكي وسرمدي، و يصبح الإنسان جميلاً إذا تشبه بالطبيعة ؛أي إنه يطور نفسه بشكل دائم ،ويستجيب لطبيعته النوعية في الإنتاج والإبداع الجمالي^١ .

بينما شيلر^٢ ،وهو سليل المدرسة الكانطية ، يرى بأن الفن وسيلة لخلق الإنسان الكامل ،والخير الحر ،وتحقيق الحرية الحقيقية . والفن -بحسب رأيه- هو نشاط ولعب ، أما مجاله فهو التوفيق بين الروح والطبيعة ،أو بين الصورة والمادة ،لأن الجمل هو الحياة أو الصورة الحقة ،فالصورة هي التي تُظهر معاني الحياة الحقيقية ، أما المضمون فلا يمثل تأثيراً فعالاً في الفن، ولهذا يعتقد شيلر أن الفنان له سلطان على المادة ،لأنه يستطيع السيطرة عليها وتسخيرها في إبداعاته المختلفة . ويرى بأن مجال الجمل هو المجال العالمي ،الذي يضم المجالات الأخرى جميعها ،وهو مجال متميز بالحرية والنشاط^٣ .

أما الفيلسوف هيغل فقد عرض نظريته الجمالية بشكل يفسر تطور الفنون عبر الحضارات الإنسانية . وموضوع علم الجمل عنده لا يتناول الجمل الطبيعي، وإنما يتعلق بالجمل الفني ، لأن الجمل في الفن أرفع مكانة من الجمل الطبيعي .

ويعرف هيغل الجمل بأنه تجلي الفكرة بطريقة حسية . فالفن يقدم أعلى درجات الرضا عندما يرضي حاجته في فهم العالم ،ولذلك كلما أفصحت الأعمال الفنية عن الباطن الروحي كلما ارتقت في سلم الكمال ونضجت في الشكل .

وبقدم هيغل تفسيراً فلسفياً لتاريخ الفن على أساس تحقق الفكرة ،فبحسب تحقق الفكرة ظهرت أنماط الفن المختلفة . ففي الفن الرمزي تكون الفكرة مجردة، وغامضة ،وغير محدودة ،ويوجد هذا النمط في فنون الشرق القديم (مصر - الهند - الصين)

فعندما تبلغ الفكرة مستوى إدراك الفردية والروحانية في الفن الكلاسيكي ،فتتصف هذه الفكرة بأنها أصيلة ويوجد هذا النمط في فنون الحضارة اليونانية.

^١ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمل، ص ٢٢-٢٣.

^٢ فريدرك شيلر ، ١٧٥٩-١٨٠٥م فيلسوف ومسرحي كلاسيكي ألماني له كتاب موجز في التربية الجمالية للإنسان.

^٣ ينظر ، راوية عبد المنعم عباس ، تاريخ الفن وفلسفة الوعي الجمالي ، ص ٢٢٠-٢٢١.

الفن الرومانسي :وفي هذا الفن يتوصل إلى الروحانية الخالصة ، والفكرة في هذا النمط تتخلص من الشكل المحدود وتترك نفسها روحاً مطلقة خالية من كل تحديد ،ونجد هذا النمط في الفن المسيحي^١ .

إلا أن الفيلسوف ماركس^٢ لم يوافق أستاذه هيغل على أن النشاط الجمالي محصوراً بالفن وحسب .فهو يعتقد أن النشاط الجمالي يشمل جوانب الحياة المختلفة جميعها ،التي تكشف عن طبيعة الإنسان النوعية ،وتُظهر علاقة الإنسان الجمالية بالعالم في ما ينتجه من مصنوعات ، فالعمل هو الذي يميز الإنسان عن الحيوان ،لأن الحيوان يعمل وفق الغريزة ،بينما الإنسان فهو يعمل للإنتاج ،ولهذا فهو يعامل الأشياء بحسب طبيعتها النوعية الخاصة، ويمنحها الشكل الذي يناسبها ؛أي ضمن المقياس الجمالي^٣ .

ويبدي الفيلسوف شوبنهاور موقفه من الجمال، حيث يعتقد أن الجمال هو نتيجة موقف الذات من الموضوع ،وهذا الموقف يتطلب من الذات الخلاص من الإرادة العمياء الخالية من كل معرفة وكمال ،وجاعلة من الإنسان يحيا حياة بائسة وتعيسة ، أي أن الفن يجعل الذات تتجاوز الإرادة العمياء، وينفذ إلى الأفكار الخالدة وتمثيلها ،وعندها يتحرر الإنسان من آلام الحياة التي تفرضها الإرادة العمياء ، فالفن أشبه بواحة يشعر الإنسان براحة وسط صحراء قاحلة واسعة . أما الفنان فهو الإنسان المتحرر من متطلبات الجسد ،والملاذات الحسية ،والإرادة الفردية ،ليصبح مرآة تنعكس عليها صورة الوجود الحق ،ناطقاً بماهية الحياة والوجود أما نظرية نيتشه في الجمال فتبدو نظرية حدسية مباشرة لا تعتمد على التفكير العقلي ،فالتطور في الفن ناتج عن ثنائية أبولون وديونيسوس وهما إلهان يونانيان . فالإله أبولون :هو إله الحلم ،والنبوءة ،ورؤية المستقبل ،وهو المبدأ الذي يفضي إلى المعرفة . فأبولون يُعرف بإله الفنون البصرية.

أما الإله ديونيسوس :فهو إله الخمر والنشوة ؛أي يمثل المبدأ الغريزي الذي يعمل على دمج المتلقي بالأثر الفني ،ويمكن أن يُعبر عن الإله ديونيسوس بوساطة الموسيقى والغناء .

^١ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، مكتبة الأسرة : مصر ، ٢٠٠٣ ، ص ١٤٨ - ١٤٩ - ١٥٠ - ١٥٢ - ١٥٣ .

^٢ ماركس : ١٨١٨ - ١٨٨٣م فيلسوف وناقد للاقتصاد ألماني له كتاب رأس المال والبيان الشيوعي.

^٣ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ٢٤ - ٢٥ .

والفنون جميعها تنبثق من هذين المبدئين إلا أن الحضارات تختلف في تغليب أحد الجانبين على الآخر^١

٤- الجميل في القرن العشرين يكمن في النزعة اللا عقلية :

بدا الجميل في القرن العشرين في النزوع نحو اللاعقلانية نتيجة النظريات السيكلوجية ،بالإضافة إلى التطور العلمي والتقني ،حيث ظهرت الفنون التشكيلية والسريالية لتعبر عن الجمال بطريقة لا عقلية ،مستندة إلى مشاعر الإنسان الباطنية .

إذ يعتقد فرويد - مؤسس مدرسة التحليل النفسي في الفن - بأن الإنسان ينزع بطبيعته إلى تلبية دوافعه الغريزية وفق مبدأ اللذة ،إلا أن الإنسان يعيش ضمن مجتمع له اعتباراته الأخلاقية والاجتماعية ،التي تدفعه لكبت هذه الدوافع الغريزية لتلبية لتلك المطالب الأخلاقية والاجتماعية . وهنا ينشأ صراعٌ داخل الفرد ما بين المجتمع ومحرماته وغرائزه التي تعتمد على اللذة ،ونتيجة هذا الصراع تظهر أشكال مختلفة من الاضطرابات النفسية ،والحل الأمثل لها هو حل الصراع عبر تسامي الغرائز اللاواعية في عمل فني جميل^٢ . فعملية الإبداع الفني عن فرويد تصدر عن العقل الباطن أو اللاشعور ،بما فيه من عقد مكبوتة ترجع في صميمها إلى الغريزة الجنسية ، ولكن الفنان يختلف عن المريض العصابي في أن القدرات التشكيلية التي لديه تتيح له المرونة الكافية لتشكيل صور التسامي ،والتعبير عن اللاشعور من ذكريات مكبوتة ينحدر بعضها من عهد الطفولة^٣ "إلا أن الفن هو حل مؤقت لهذا الصراع النفسي داخل الإنسان ،يتيح له التعبير عن غرائزه اللاواعية بطريقة مقبولة لدى القانون الأخلاقي والاجتماعي ، فالفن يشبه أحلام اليقظة التي بواسطتها يفرغ الإنسان مشاعره ودوافعه اللا واعية ،ولكن لا يقضي عليها .

أما يونغ فيعتقد أن عملية الإبداع الفني لا تعود إلى شخص الفنان وحده ،وإنما تعود إلى طبيعة العمل نفسه ،ولذلك فإن الفن " ليس إنتاجاً شخصياً ، بل هو نشاط صادر عن

^١ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، علم الجمال ، ص ١٨٧-١٨٨ .

^٢ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ٢٧ .

^٣ محمد علي أبو ريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٦٢-١٦٣ .

الروح الجماعية أو الإنسان الجمعي" ^١، إذن الفن وسيلة تساعد الإنسان على التوازن النفسي الفيزيولوجي مع محيطه الاجتماعي .

والفنان عندما يعبر عن حياته النفسية كحالة جزئية، فإن هذا الفن ليس فناً جميلاً أو حقيقياً . ولكن عندما يغوص الفنان برؤية حدسية إلى اللاوعي الجمعي الكامن في أعماق الإنسانية فعندئذ يكون فناً عظيماً وخالداً .

ونلاحظ أن مدرسة التحليل النفسي، متمثلة بفرويد ويونغ ، جعلت عملية الإبداع الفني عملية لا واعية، مرتبطة بالتعويض الرمزي عن الدوافع الطبيعية ^٢، أي أن الفن ليس عملية وعي وإدراك لهذا العالم، بل هو تعبير عن العالم النفسي الداخلي للإنسان .

أما جون ديوي ^٣ فيرى أن "التجربة الجمالية هي نتاج الإنسان، الذي وحد بين المفاهيم الذهنية الموجودة في عقله سابقاً و المادة المحسوسة، لينتج عملاً يشبع فيه حاجاته ولذاته، لتصبح التجربة هي المعيار الحقيقي على نجاح الخبرة الجمالية أو عدمها." ^٤، كما انتقد ديوي المعرفة الجمالية التي تستند إلى معرفة ميتافيزيقية محاولة أن تقطع الصلة بين الفن والواقع المحسوس، "لأن الفن عنده لا ينتمي إلى دائرة المنطق والعقل، وإنما المعرفة الجمالية هي خبرة وتجربة ناتجة عن انسجام المفاهيم الذهنية، والمادة المحسوسة، والتجربة خير دليل على نجاح ذلك الانسجام بعمل فني أصيل." ^٥

أما برغسون يعتقد أن "الفن والحدس يكشفان عن الحقيقة المطلقة من خلال الحياة الروحانية الباطنية، وذلك من خلال إبعاد الأفكار المصطنعة، والعودة إلى الذات العميقة، لمعرفة الواقع الخالص المنزه عن أية غاية، ليصبح الفن وكأنه عين ميتافيزيقية فاحصة، أو إدراك مباشر يتيح النفاذ إلى باطن الحياة، وإزاحة النقاب عن الحقيقة التي تكمن وراء الحياة

^١ محمد علي أبو ريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٦٣-١٦٤ .

^٢ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ٢٨ .

^٣ جون ديوي ١٨٠٩-١٩٥٢ فيلسوف أمريكي يعد من المؤسسين للفلسفة البراغماتية في القرن العشرين

^٤ لميس بدوي ، النزعة التجريبية للجمال والفن عند جون ديوي ، مجلة بحوث جامعة حلب

^٥ نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ٢٩ .

^٦ ينظر ، النزعة التجريبية للجمال والفن عند جون ديوي .

العملية .وبذلك يصبح الفن عند برغسون دليلاً على قدرة الإنسان أن يمدّ ملكاته الحسية إلى أبعد مدى، من أجل رؤية مانحن في العادة عاجزون عن رؤيته"^١

ويؤكد كروتشه^٢ أيضاً على دور الحدس في المعرفة الجمالية والفنية إذ يقول: "إن الفن حدس ،والحدس تعبير . فالفن ضرب من المعرفة المباشرة بدون عملية معرفية منطقية"^٣. ومعنى قول كروتشه بأن الفن هو حدس أي: إن الفن عنده مرتبط بشعور الفرد العميق وحالته النفسية اتجاه الموضوع ، فالفن الحقيقي هو الفن الذي تدركه النفس حين تحس بعقلها^٤ .

ويمكن أن نلاحظ بأن الفن والجمال عند كل من ديوي ،أو برغسون ،أو كروتشه ،لا ينتمي إلى دائرة العقل ،وإنما ينتمي إلى التجربة العملية الكاملة ،كما عند ديوي ،أو إلى دائرة الحدس ،حيث المعرفة الوجدانية المطلقة .

أما ماكس بنزي عالم الجمال الألماني ذو الاتجاه المادي الآلي، فهو يرى أن الثورة العلمية، التي تشهدها الإنسانية في القرن العشرين، تهدف إلى حرية الإنسان، وإن الفن التجريدي خير ممثل عن مشاعر الإنسان تجاه هذا التطور العلمي الكبير، وهو تقاؤل بمنجزات الرأسمالية .

إلا أن تيودور إدورنو^٥، وعلى عكس بنزي ،وقف ضد الثورة التقنية التي يشهدها العالم في القرن العشرين ، إذ إن هذه التقنية زادت من قلق الإنسان، وإن الفن التجريدي هو دليل على تشوه الإنسان ،واستلابه ،وأزمته الخائفة ،ورفضه لهذا العالم الذي تديره الرأسمالية المعاصرة^٦ .

ومما سبق نلاحظ أن مقولة الجميل أخذت بالتطور مع تطور الوعي الجمالي لدى الإنسان نتيجة التطور الحضاري ،والاجتماعي ،والثقافي ،لتصبح (مقولة الجميل) الأداة

^١ لميس بدوي ، الحدس الجمالي والفني " دراسة مقارنة بين شوبنهاور وبرغسون " مجلة بحوث جامعة حلب : حلب ، العدد ١٦٧ ، ٢٠٢٣ .

^٢ كروتشه : ١٨٦٦- ١٩٥٢ فيلسوف وعالم جمال إيطالي أهم مؤلفاته الاستيعاب بوصفها علم التعبير أو علم المعاني - المجلد في علم الجمال .

^٣ نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ٢٩ .

^٤ راوية عبد المنعم عباس ، تاريخ الفن وفلسفة الوعي الجمالي ، ص ٣٣٨ .

^٥ تيودور إدورنو ١٩٠٣- ١٩٦٩ فيلسوف وعالم نفس وموسيقي ألماني له كتاب نظرية الجمال .

^٦ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ٣٠-٣١ .

المتلى في التعبير عن روح العصر ،ودليلاً على وعي الإنسان لهذا العالم ،وتفاعله معه عبر أعمال فنية متماشية مع التطور الحضاري للإنسان.

ثانياً :مقولة الجليل

تُعد مقولة الجليل دليلاً على وعي الإنسان على المستوى الجمالي ،إذ استطاع الإنسان بوساطتها أن يميز بين الموضوعات الجمالية والموضوعات الجلالية .وتتسم الموضوعات الجلالية بالضخامة ،واللانهاية ،والكبر ،كما تتسم بصفة القداسة ، نظراً لحجمها الهائل وقدراتها اللامتناهية ،ولذلك فهي تثير فينا شعوراً بالخشية ،والرهبة ،والعظمة ؛مثل رؤية بركان ثائر ،أو عاصفة مدمرة ،أو فضاء لانهائي .

ولما كانت الموضوعات الجلالية موضوعات لانهائية ومطلقة ،فقد ارتبط هذا المصطلح عند الإنسان القديم بما هو إلهي ومقدس ،لعظمته وقدرته اللامتناهية ،وظل الجليل يكتسب قداسة دينية ،لا سيما في الأديان السماوية ؛ (اليهودية ،المسيحية ،الإسلامية) لأنه يدل على الإله الواحد اللامتناهي في عظمته^١. و سنحاول البحث عن الجليل كما عبر عنه الفلاسفة ضمن فلسفتهم الجمالية :

الجليل بحسب فلسفة كاسيوس لونجينوس^٢ :

يُعد الفيلسوف كاسيوس لونجينوس أول فيلسوف حاول البحث في مسألة الجليل، عبر الارتقاء من الجزئي المحسوس إلى العقلي الكلي المجرد. إذ حاول الكشف عن ماهية الجليل ،وتمييزه عن الجميل ،بواسطة اللغة ،فالخطيب يستطيع بواسطة اللغة الكشف عن ماهية الجليل إذا أنقن استخدامها ؛فيقول : " إن أثر اللغة الرفيعة في المتلقي ليس إقناعاً ،بل إنه نقل .وفي كل وقت وبكل طريقة ينظم الكلام . وفي الحين الذي يُلقى علينا ، ينجح ما يهدف منه إلى الإقناع والإرضاء .ومع أن قناعاتنا يمكن أن نسيطر عليها عادة ،إلا أن تأثيرات الرائع تجلب معها قدرة وقوة لا تقاوم ،وأكبر من أن تحتمل، وتأخذ بمجامع القلوب والأسماع "٣ . ويضع لونجينوس أسساً خمسة تجعل من العمل الأدبي أدباً يتصف بالجلال، يقسمها

^١ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الحكم على الجليل في الفلسفة الألمانية "كانط، هيغل،شوبنهاور"، مجلة بحوث جامعة حلب ، حلب ، العدد ١٥٧ ، ٢٠٢٢.

^٢ لونجينوس كاسيوس ٢١٣ م ولد في حمص سوريا ، عاش في روما وتتلّمذ على يد أفلوطين واشتهر بلقب الحكيم السوري .ينظر،لونجينوس كاسيوس ،الرائع ،ترجمة عزت السيد أحمد ،دار الفكر الفلسفي : دمشق، ٢٠٠٨، ص ١٢.

^٣ لونجينوس كاسيوس ،الرائع ، ص ٢٢.

إلى الأسس الفطرية والأسس الفنية أي؛ الأسس التي تعتمد على مهارة الفنان أو الخطيب .
- الأسس الفطرية :

- ١- القدرة على تكوين التصورات أو الأفكار العظيمة .
 - ٢- قدرة هذه الأفكار على إشعال نار الانفعالات وجعلها أكثر حيوية .
- الأسس الفنية :

- ١- المهارة في تشكيل المجازات اللغوية.
 - ٢- القدرة في التحكم بالمفردات اللغوية.
 - ٣- إجلال النص أو جعله سامياً^١.
- أي أن موضوعات الجليل عند لونجينوس موجودة في الإبداع الأدبي والفني بدلاً من موضوعات الطبيعة ، فمقولة الجليل نطلقها على الموضوعات الفنية لا الموضوعات الطبيعية . وعلى الرغم من أن لونجينوس قد وضع خصائص موضوعية خاصة بالموضوعات الجلالية ، إلا أنه يرى بأن الموضوعات الجلالية ليست عبارة عن مجموعة مركبة من عناصر موضوعية قابلة للإدراك الحسي المباشر، أو وفق معايير حسية محددة ، وإنما الجلال هو شعور داخلي بالعظمة والكبر^٢ .

نلاحظ بأن محاولة لونجينوس في تحديد طبيعة الجليل ، عبر ربطه بالفن الأدبي والانفعالات التي يشعر بها الإنسان اتجاه الموضوع الجلالى ، سيفتح الباب أمام الفلاسفة الكبار؛ ونقصد (كانط - هيغل - شوبنهاور) ، في تحديد ماهية الجليل التي تميزه عن الجميل الجليل بحسب الفلسفة الكانطية :

لم يكن الفيلسوف كانط فيلسوفاً نقدياً على المستوى المعرفي أو الأخلاقي ، وإنما كان فيلسوفاً نقدياً على المستوى الجمالي ، فقد حاول وبشكل جاد جعل علم الجمال علماً مستقلاً عن المعرفة والأخلاق ، شأنه شأن العلوم الأخرى ، له قواعده وأحكامه . ولهذا بحث في طبيعة حكمنا على الجميل من خلال تحديد ماهيته والآلية التي تجعل الفرد يطلق حكماً

^١ ينظر ، لونجينوس كاسيوس ، الرائع ، ص ٤٣ .

^٢ ينظر ، عزت السيد أحمد ، المذاهب الجمالية ، منشورات جامعة تشرين : اللاذقية ، ٢٠٠٦ ، ص ١٣٤ .

جمالياً ، ولذلك كان لا بد من أن يهتم أيضاً بمفهوم الجليل ليميز بينه وبين الجميل، موضحاً الفرق في طبيعة الحكم على الموضوعات الجلالية ،و طبيعة الحكم على الموضوعات الجمالية .وهذا ما تطلب منه أن يفرد له بحثين، فكان البحث الأول بعنوان (ملاحظات على الجميل والجليل) و نشره عام ١٧٦٤ ،وفي هذا البحث يمكن أن نتلمس أثر المدرسة التجريبية على فكر كانط ،في محاولته التمييز بين الجميل والجليل ،ولا سيما في تأثره بالفيلسوف إدموند بورك ،الذي بحث في مفهوم الجليل في كتاب أطلق عليه اسم: (بحث فلسفي في أصل أفكارنا عن الجليل والجميل) ،مطبّقاً المنهج التجريبي على المفهوم الجمالي والجلالي ، ويرى بورك أن الحكم الجلاي هو شكلٌ من أشكال الحكم الجمالي ،إلا أن ما يميّز الحكم على الجليل من الحكم على الجميل هو شدة الانفعال السيكولوجي على المتلقي ، فإذا كان الجميل يمنحنا اللذة ،والقبح يمنحنا الألم، فإن الجليل يتميز "بوصفه يستثير اضطرابات فيزيولوجية ممتزجة بخليط من الفرح والألم ، أي إنّ الرضا الذي يجلبه (الجليل) ينتج تماماً عن اجتماع المخيلة بالتفاهم ،غير أنّ هذا الشعور يترافق مع الإحساس بالخطر"^١. أي أن الجليل يمنحنا الشعور باللذة والألم الناجم عن الخوف من الخطر الذي يحق بنا .

إن ما قدمه بورك في تفسيره لمعنى الجليل كان بمثابة نقطة انطلاق للتفسير الكانطي لتحديد ماهية الجليل .حيث يرى كانط أن الأساس الجوهرى في التمييز بين الجليل والجميل يكمن في انفعال المتلقي تجاه الموضوع ، فإذا كان الموضوع يثير فينا شعوراً بالفرح واللذة ؛مثل رؤية أزهار ،أو مروج خضراء ،أو وصف الجنة ،فهذا شعور بالجمال ،أمّا إذا كان الموضوع يثير فينا شعوراً بالرّهبة والخشية ؛مثل رؤية جبال مغطاة بالتّج فوق السحب ،أو عاصفة مستعرة ،أو تصوير مملكة الجحيم ، فهذا شعور بالجلال ،فالجليل يجب أن يتصف بالكبر والعظمة، والجميل يجب أن يتصف بالصغر واللطفة^٢.ومن هذا التمييز الذي أوجده كانط ما بين الجميل والجليل نراه يطبق هذا القانون على الموضوعات الطبيعية ،وعلى

^١ مارك جيمينيز ، ما الجمالية ، ترجمة شربل داغر ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت : ٢٠٠٩ ، ص ١٥٧.

2 See Immanuel Kant, *Observations on the Feeling Beautiful and Sublime and Other Writings*, Edited by Patrick Frierson , Cambridge , New York, 2011 p 14-17.

الإنسان أيضاً، فيصف النهار بالجمال ،ويصف الليل بالجلال ،كما يصف المرأة بالجمال ،والرجل بالجلال ،فالمرأة تحمل صفة الإغراء وهو متطلب جمالي ،بينما الرجل يحمل صفة العظمة وهو متطلب جلال^١.

أما البحث الثاني المتعلق بالجليل فهو في كتابه (نقد ملكة الحكم) الذي ألفه عام ١٧٩٣ ،إذ نلاحظ نضج الفلسفة الكانطية ،واكتمال بنائه الفلسفي ،لاسيما عندما جعل الجمال والحكم على الجميل وسيلة يتصل بها العقل النظري والعقل العملي ،وبذلك ينهي الفجوة بين العقليين التي أوجدها بنفسه . يمكن أن نلاحظ في هذا الكتاب أن كانط قد انتقل من إبداء الملاحظات حول الجليل، كما كان في البحث الأول ،إلى وضع اعتبارات أكثر عمقاً ووضوحاً في طبيعة الحكم عليه .

يرى كانط أن الجليل والجميل متشابهان من حيث :

- أ- أن كلا الحكمين يتصف بالكلية والضرورة .
- ب- كلا الحكمين لا يهدف إلى أية منفعة أخلاقية أو معرفية .
- ت- كلاهما ذاتيان، وهما حكمان خاصان بأفكار العقل : فإذا كان الحكم على الجميل ذاتياً من جهة ،وهو يقع على صورة شكل الموضوع ؛أي ما يخص العقل ،طالما مادته الحس مما يمنحه صفة الكلية ، فإن الحكم على الجليل ذاتي أيضاً ،وهو حكم خاص بأفكار العقل ، إذ يقول كانط : فالجليل الحقيقي "لا يمكن أن يكون متضمناً في أي شكل محسوس ،إنه لا يتعلق إلا بأفكار العقل"^٢. لأن موضوع الجليل - كما ذكرنا - لا محدود ،لذلك لا يمكن أن يكون موضوعاً خارج أفكار العقل ،إذ لا يوجد شيء ما يمكن أن يحتويه . وكذلك نحن لا نستطيع أن نجد الجليل في الأعمال الفنية ،لأن الأعمال الفنية قد حُددت من قبل صانعها ،ولا يمكن أن نلتقط الجليل في الموضوعات الطبيعية المحدودة ،لأن مفهومها يوحى بالغائية .ولكن الجليل يكمن في الطبيعة البدائية الهائلة ،كالمحيط ،أو إعصار ضخم ،لأن إدراك هذا الموضوع يكمن في العقل ،وعندها نشعر بذاتنا مستقلة كل الاستقلال عن موضوعات الطبيعة ،إذ يمكن أن ندرك بها وحدها هذا اللامحدود

¹ See. Immanuel Kant, Observations on the Feeling Beautiful and Sublime and Other Writings, p 35

^٢ كنت إمانويل ،نقد ملكة الحكم ، مصدر سابق ،ص ١٥٤ .

بصفته الكلية^١ .

ولكن كانط يميز طبيعة الحكم على الجميل عن طبيعة الحكم على الجليل من حيث :

١- الشعور :

إذ ينشأ الشعور بالجميل نتيجة انسجام ملكة المخيلة و الفهم ،ويتجه الحكم الجمالي إلى المعرفة العقلية، بينما ينشأ الشعور بالجليل من اتفاق المخيلة مع العقل ،فيكون الحكم على الجليل متجهاً إلى مجال الأخلاق^٢. إذن يتفق الحكم على الجميل و الحكم على الجليل في أنهما يشكلان لنا متعة نزيهة عن أية منفعة أوغاية ،إلا أنهما يختلفان من حيث طبيعة الحكم عليهما لاختلاف موضوعاتهما.

٢- طبيعة الحكم :

فالموضوعات الجمالية موضوعات محدودة ،لذلك عندما يحدث انسجام بين ملكتي المخيلة و الفهم فإننا نطلق حكماً جمالياً . أما الموضوعات الجلالية فهي موضوعات تتسم باللامحدودية والكبر إذ يعرف كانط الجليل بقوله: " (الجليل) هو بالمقارنة إليه يكون كل الباقي صغيراً " ^٣ إذن الجليل هو الكبير ،والعظيم ،واللامحدود ،لذلك عندما نواجه موضوعاً لا محدوداً ،أو بعبارة أخرى مشوه الشكل ، فإن ملكة المخيلة ستعمل إلى أقصى حد لديها لإدراكه "لأن في مخيلتنا طموحاً نحو زيادة لا حد لها ،بينما في عقلنا ادعاء بكلية مطلقة ،باعتبارها فكرة حقيقية " ^٤ . أي أننا نطلق حكماً بالجلال عندما نحد من دور المخيلة ،لكبر حجم الموضوع ،الذي يتعارض مع العقل ،مما يحدث توتراً لدى الشخص ، ولكن ملكة الحكم في الموضوعات الجلية تعود إلى العقل ،كي تتوافق ذاتياً مع أفكاره ؛أي أنها تحدث حالة نفسية تتطابق معها ^٥ .

^١ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الحكم على الجليل في الفلسفة الألمانية " كانط، هيغل ،شوبنهاور" ، مجلة بحوث جامعة حلب.

^٢ ينظر أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، ص ١٣٦-١٣٧.

^٣ إمانويل كنت ، نقد ملكة الحكم ، ترجمة غانم هنا ، مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ، ٢٠٠٥، ص ١٦٠

^٤ إمانويل كنت ، نقد ملكة الحكم ، ، ص ١٦٠.

^٥ ينظر ، إمانويل كنت ، نقد ملكة الحكم ، ، ص ١٦٧

٣- شكل المتعة :

فالمتعة التي نشعر بها اتجاه الموضوعات الجمالية هي نتيجة تأمل صورة شكل الموضوع، ولذلك فإن الحكم الجمالي يمنحنا شعوراً باللذة والفرح. بينما المتعة التي نشعر بها اتجاه الموضوعات الجلالية ناجمة عن ادراكنا لموضوع هائل الحجم، مما يكشف لنا عن عظمة ذاتنا النوميائية^١ وسموها على قوة الطبيعة وحجمها اللامحدود. ولذلك، فإنّ الجليل لا يمنحنا صفة المتعة واللذة كما يمنحنا إياها الحكم على الجميل، وإنما يمنحنا شعور الاحترام. احترام ذاتنا العاقلة، وهي متناهية في الصغر، مقارنة مع موضوع الجليل اللامتناهي، وهي قادرة على إدراك الموضوع بصيغته الكلية. ولهذا يعتقد كانط بأن الجميل ينبهنا لحب شيء ما في الطبيعة، بصرف النظر عن أية مصلحة، بينما الجليل يُقدّر الشيء حتى يتعارض مع مصلحتنا الحسية^٢ فيقول: "(الجميل) هو كل ما يسرّ في مجرد الحكم (...) وينتج عن ذلك تلقائياً أن يجب أن يسرّ بعيد عن أية منفعة، (الجليل) هو كل ما يسرّ مباشرة بتصديه لمنفعة الحواس"^٣، أي أن الموضوعات الجلية تنبهننا لوجود تلك الذات المتعالية القادرة على إدراك اللامتناهي، لذلك عندما نكون أمام موضوع جليل، فنحن لا نشعر بالفرح والارتياح، كما في الموضوعات الجميلة، وإنما نشعر بالرهبة والخشوع أمام هول الموضوع، واحترامنا لتلك الذات القادرة على إدراكه بصيغته الكلية .

وبعد أن حدد لنا كانط ماهية الجليل من خلال التمييز فيما بينه والجميل، نجد أنه يقسم الجليل إلى قسمين، بحسب طبيعة موضوعات كل منهما، وهما :

١- الجليل الرياضي:

يعرفه كانط: "أما اللامتناهي فعظيمٌ عظمةً مطلقة (...) وبالمقارنة إليه يبدو كل شيء آخر صغيراً"^٤؛ أي أن الجليل الرياضي يتجاوز كل مفهوم، أو مقدار رياضي، لذلك فإنه يولّد

^١ الذات النوميائية : هي ذات قائمة خلف ظاهر الحس وهي تقع ضمن مفاهيم كانط الفلسفية . ينظر إ . نوكس ، النظريات الجمالية (كانط ، هيغل شوبنهاور)، ترجمة :محمد شفيق شيا ، منشورات بحسون ، بيروت : ١٩٨٥ ، ص ٨٠ (الحواشي).

^٢ See Bernstein J.M. ,The Fate Of Art ,The Pennsylvania State University, United States , 1992, p 41.

^٣ إمانويل كنت ، نقد ملكة الحكم ، ص ١٨١ .

^٤ إمانويل كنت ، نقد ملكة الحكم ، ص ١٦٥ .

لدينا انفعالاً يفوق مقاييس الحواس كلها ،وبجعلنا نحكم لا على الموضوع وإنما على حالتنا النفسية في تقديرنا له بأنه جليل^١. إذن فالجليل الرياضي ينشأ نتيجة التعارض بين طبيعتنا الحسية المحدودة والفكرة المطلقة اللامحدودة ،مثل تأملنا للسماء المرصعة بالنجوم اللامتناهية ولما كان الجليل الرياضي مرتبطاً بالحالة الشعورية النفسية ،فإن كانط يربط الحكم على الجليل بالمسافة التي تقع بين الشخص و الشيء الذي نطلق عليه حكماً ، فمثلاً عندما نرى الأهرامات ،أو كنيسة بطرس في روما ،من مسافة قريبة ،فإنّ العين تحتاج فترة زمنية طويلة لترى القاعدة حتى تصل إلى القمة ،أما إذا كنا على مسافة بعيدة فإننا لن نشعر بحجم الأهرامات وضخامتها ،كما لو أننا اقتربنا منها ،لهذا يجب علينا أن نتخذ مسافة وسطى حتى نستشعر بعظمتها وجلالها^٢؛ أي أن البعد أو القرب عن الموضوع يولد لدينا حكماً مشوهاً ،لأن الجليل كما قصده كانط لايقع على الموضوع الذي نعاينه ،وإنما على الحالة النفسية والشعورية للشخص الذي يقوم بمعاينة الموضوع ،ولهذا يحتاج حكمنا عليه مسافة وسطى تمكننا من الحكم عليه .

ويعتقد كانط أن موضوعات الجليل الرياضي تكمن في مظاهر الطبيعة ،التي لا تخضع لوحدة قياس ،مثل المجرة الكونية ،والكواكب ،والنجوم التي تدور حولها ،إذ لا يمكن لحواسنا أو حتى المخيلة الإحاطة بها .فينشأ شعورنا بالجلال ؛لأننا كلما حاولنا الإحاطة بالموضوع وجدنا أنفسنا أمام موضوع أكبر^٣ ،وهذا ما يدفع بالمخيلة إلى إطلاق عنان حريتها ،لينتهي هذا التوتر ،والخشية ،والألم ،بفرح وسرور ناتجين عن اتفاق أفكار العقل مع الحكم الجليل.

٢- الجليل الديناميكي:

يعرفه كانط بقوله : " الطبيعة حين ينبغي النظر إليها على أنّها سامية بالنسبة إلينا ،بمعنى ديناميكي ،ينبغي أن تصور على أنها تثير الخوف"^٤. أي إنّ الجليل الديناميكي مرتبط بالخوف إزاء مظاهر طبيعة ضخمة لا يمكن مقاومتها ،إلا أنّ معاينة الشخص

^١ ينظر ، إمانويل كنت ،نقد ملكة الحكم ، ص ١٦٧ .

^٢ ينظر ، إمانويل كنت ،نقد ملكة الحكم ، ص ١٦٢ .

^٣ ينظر ، إمانويل كنت ،نقد ملكة الحكم ، ص ١٦٨ .

^٤ إمانويل كنت ،نقد ملكة الحكم ، ص ١٧٢ .

لموضوعات الجليل الديناميكي توقف فيه مشاعر قوة رهيبة قادرة على أن تتصدى لهول مظهر طبيعي ،وهذا ما يدفعه للشعور بأنه متفوق على هول الطبيعة بإدراكها ،وبالتالي بالحكم عليها .

إن ربط كانط بين الجليل الديناميكي ومشاعر الخوف تذكرنا بما قدمه الفيلسوف بورك ،الذي ربط الجليل بالخوف والألم المرتبطين بطبيعتنا البشرية ،التي تدعو إلى الحفاظ على الحياة . إلا أن كانط ،وعلى الرغم من ربط الجليل الديناميكي بمشاعر الخوف ،فقد تجاوز الفيلسوف بورك ،لأن الحكم عند كانط ،سواء أكان جميلاً أو جليلاً ،يجب أن يكون حكماً خالصاً ؛أي لا يهدف إلى تحقيق أية منفعة معرفية أو أخلاقية ،فنحن لا نستطيع الحكم على الشيء بالجمال إذا كانت غايته اللذة ،ولا نستطيع أن نحكم بالجلال ،إذا كنا نشعر بالخوف منه ،لأن الخوف ،بحسب ما ذكره بورك ، سيدفعنا إلى الهرب ،لأنه ناتج عن اضطرابات فيزيولوجية تهدف إلى الحفاظ على الحياة ،بدلاً من إطلاق الحكم عليه .فالحكم عند كانط ،سواء أكان جميلاً أم جليلاً ،يتبعه شعور بالفرح والارتياح ،الأول ناجم عن انسجام ملكاتنا الذهنية (المخيلة-الفهم) ،والآخر ناجم عن عظمة ذاتنا المتعالية ،التي تجاوزت الحس ،وأدركت موضوع الجليل ،وأطلقت حكماً عليه^١.

ولكي يشرح كانط شعورنا تجاه الجليل الديناميكي ،فإنه يقدم مثلاً ،وهو علاقتنا بالله تعالى ،حيث نشعر اتجاه هذا المطلق العظيم برهبة وخشية من غير خوف ،لأن الخوف سيمنعنا من إدراك عظمته وجلاله ،وسنصبح كالشعوب التي تؤمن بالخرافة بدلاً من الدين .فالإنسان المتدين حقاً لا يخاف الله بل يجله^٢.

وعلى هذا النحو يمكن أن نستنتج بأن الجليل عند كانط ؛بشقيه الرياضي والديناميكي ،يمثل ما يأتي :

- مجموع الموضوعات التي تثير فينا انفعال الخشية ،والرهبة ،والألم ،الناجم عن عدم توافق المخيلة ،التي تعمل لحدها الأقصى مع ملكة الفهم ،إلا أننا ،رغم هذا الألم والضيق ،نشعر بالفرح والمتعة ،بسبب شعورنا بعظمة ذاتنا المتعالية ،القادرة على إدراك

^١ إمانويل كنت ،نقد ملكة الحكم ، مصدر سابق ، ص ١٧٣ .
^٢ لميس بدوي ، طبيعة الحكم على الجميل في الفلسفة الألمانية " كانط - هيغل - شوبنهاور " ،مجلة بحوث جامعة حلب.

الهائل رغم ضآلة حجمنا

- الحكم على الجليل عند كانط هو حكم ذاتي لا موضوعي ، فالجليل ليس موضوعاً من موضوعات الطبيعة ، وإنما ينشأ نتيجة الشعور الكامن اتجاه الأشياء.

الجليل بحسب الفلسفة الهيجلية :

اهتم هيغل بالجمال والفن في فلسفته الجدلية ، حيث ربط فلسفته الجمالية برؤيته الميتافيزيقية العامة القائمة على الجدل والضرورة ، إذ يعتقد أنّ كل ما في الوجود من ظواهر سواء كانت طبيعية، أو مادية، أو إنسانية ، إنما هي في الحقيقة مظهر من مظاهر تشكلات الروح ، وقانون هذه التشكلات هو الجدل ، وقوام الجدل الحركة المستمرة (الضرورة) ، وغاية الروح في النهاية أن تعي ذاتها ووسيلتها في بلوغ هذا الوعي (الفن ، الدين ، الفلسفة)^١. أي أن الفن هو أولى خطوات وعي الروح ، لتدرك ذاتها ، وتصل إلى المطلق ، معرّفاً الفن بأنه التجلي المحسوس للفكرة ، أي أنّ الفن الجميل الذي يحقق غايته المثالية هو الفن الذي يتطابق فيه الشكل والمضمون ، وهكذا يضع هيغل في فلسفته الجمالية قانوناً يمكن أن يصنف به الفنون ، وهو (علاقة الشكل بالمضمون) ، ووفق هذا القانون يقسم هيغل الفنون الجميلة - منذ نشأتها حتى عصره - إلى أنماط ثلاثة هي: الفن الرمزي ، والكلاسيكي ، والرومانتيكي ، ليقدم لنا تاريخاً عاماً للفن ، بحسب تطور الحضارة الإنسانية . وحظي مصطلح الجليل اهتماماً من قبله ، حيث قام بتحليله ، وتوضيح طبيعة حكمنا عليه ، والفنون التي تتدرج تحته^٢.

الجليل وعلاقته بالفن الرمزي :

يعتقد هيغل أنّ الجليل له معنى أنطولوجي ، لأنه متأصل في الجوهر المطلق الوحيد ، الذي يمثل المضمون مع تمثيله في الشكل (الحس) ، لذلك يُعرّف هيغل الجليل بانفصال المضمون عن الواقع الحسي . ومن هذا المنطلق يبدو الجليل عند هيغل مرتبطاً بالمطلق اللامتناهي ، أي مرتبطاً بالمدلول الديني (الإله) ، كما أنّ له معنى وجودي . فالموضوع الجليل يرفع المطلق (الإله) فوق كل وجود ، وهذا يتطلب الحرية ، والحرية هي أساس الروح ، على

^١ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، ص ١٤٧ .

^٢ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الحكم على الجليل في الفلسفة الألمانية " كانط - هيغل - شوبنهاور " ، مجلة بحوث جامعة حلب ،

الرغم من أن المضمون (الإله) أعلى ،ولم يُدرك بعد كروح ملموسة^١.

ولهذا نجد هيغل يدرج الفنون الجلييلة تحت نمط الفن الرمزي ،لأن الفن الرمزي يمثل حالة الصراع بين الشكل والمضمون ،فالمضمون هنا غير واضح ،أو متعين ،في مقابل الشكل الذي لا يستطيع أن يحتويه أو أن يتجانس معه^٢ ،ليبدو الصراع هنا صراعاً بين الروحي والحسي. أي صراعاً ما بين الفكرة المطلقة وتجليها في عمل فني محسوس، ولهذا يعتبر هيغل أن الفنون الرمزية عموماً لا تتدرج ضمن الفنون ،وإنما هي الإرهاصات الأولى للفنون الجميلة لأنها تقدم مدلولات مجردة لم تتفرد في أشكال خاصة بعد^٣ ،كما سنشاهدها في الفنون الكلاسيكية .

ماهية الجليل عند هيغل و طبيعة الحكم عليه:

كما ذكرنا سابقاً ،بأن فلسفة كانط عمدت إلى تأسيس علم جمال مستقل عن العلوم الأخرى ،مبيناً فيه ماهيته وطبيعة الحكم عليه، مميزاً بين الموضوعات الجمالية عن الموضوعات الجلالية ،حيث ارتبطت الموضوعات الجميلة بالموضوعات محددة الشكل ؛مثل جمال زهرة ،بينما الموضوعات الجلالية ارتبطت بالموضوعات اللامحددة الشكل ؛مثل المجرة الكونية، ليصبح الجليل شعوراً ذاتياً مرتبطاً بنزعة العقل، لإنتاج قوة مناسبة لإدراك اللامتناهي ،وهذا الشعور يولد لدينا متعة في إدراك الجليل .أي أن الجليل عند كانط حكم ذاتي لأنه مرتبط بالشعور ،وكلي لأنه مرتبط بأفكار العقل .

لاقت أفكار كانط حول الجليل ،لاسيما ربط الجميل بالموضوعات المحددة والجليل بالموضوعات اللامحددة، قبولاً عند هيغل ،وجعلها وسيلة يميز بها بين الموضوعات الفنية المحددة (الجميلة)،والموضوعات الفنية التي ترفع المطلق فوق الموجودات الحسية كلها (الجليلة) ،فجمال الشكل يمنح الفنون جمالها بينما قيمة المضمون هي التي تعطي الموضوعات الجلييلة أهميتها إذ يقول : ،"إنّ المضمون في الجليل هو الذي يكسبه المعنى

¹See, G.w.f. Hegl, Aesthetics, Translated by T.M.Konx ,Volume 2, Oxford , New York, 1975, p362.

^٢ ينظر ، عبد الرحمن بدوي، فلسفة الفن والجمال عند هيغل ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر :بيروت ، ١٩٩٦، ص ٢٢٦.

^٣ ينظر ،رمضان بسطاويسي ، جماليات الفنون ، الهيئة المصرية للكتاب، مصر ، ١٩٩٨، ص ٢٣٠

على خلاف الجميل المرتبط بجمال الشكل " ¹.

وطالما أنّ المضمون الموجود في فن الجليل هو المطلق الإلهي، فهذا يعني بأنه لا يمكن لمملكة الفهم أن تتمثله، لأنّ هناك انفصلاً بين المطلق والمحسوس (الخالق والمخلوق)، لذلك فإن المضمون في الفنون الجليّة يتجاوز التمثيل أو التعبير المناسب عنها في أشكال محددة، وبالتالي فإنّ هذا الشعور (الانفعال اتجاه الموضوعات الجليّة) هو الأساس الروحي الذي يقوم عليه الجليل، لأنّ فن الجليل لا يقوم على علاقة الإنسان بالموضوعات الخارجية، وإنّما على حالته النفسية، التي تسعى إلى الوحدة مع المطلق، من خلال وحدة الوجود ².

ويبدو الحكم على الجليل، -وفقاً للفلسفة الهيغلية -، عندما ندرك أنّ الجليل لا يمكن احتواؤه بأي شكل من الأشكال الحسية، ولكنه متعلق بالأفكار فقط ³. أي أن حكمنا على الجليل يبدو عندما تشعر الذات الفردية بعظمة الإله المطلق اللامتناهي، وبناءً على ما سبق يقسم هيغل الشعور (الانفعال) اتجاه المطلق إلى قسمين هما:

١- الانفعال السلبي:

ويقصد به شعور الفرد بمدى ضآلته وعجزه أمام الإله المطلق، الكامل، اللامتناهي، ويبدو هذا الانفعال في مظهرين، وهما:

أ- المظهر المحايث :

ونقصد به التجلي الإلهي في العالم المحسوس، ويبدو هذا التجلي واضحاً عبر فكرة وحدة الوجود والفنون الناتجة عنها، حيث يشعر الإنسان بعظمة الجليل (الإله المطلق) عبر تجليه في خلق العالم، أما فكرة وحدة الوجود فهي ذات منشأ شرقي، ويقصد بها أنّ الله والطبيعة في وحدة واحدة، فالمطلق يكمن في وحدة الإله والفكر معاً في الأشياء، ولا يمكن التعبير عن هذا المطلق اللامتناهي إلاّ بفن الشعر، باعتباره فناً لغوياً، واللغة هي رموز دلالية، وبالتالي يمكن لفن الشعر أن يعبر عن مضمون مطلق لا محدود، أما الفنون البصرية، على سبيل المثال، فلا يمكنها أن تحتوي هذا المطلق اللامتناهي. لأنها مقيدة

1 G.w.f. Hegl, Aesthetics, p 363

² ينظر، رمضان بسطاويسي، جماليات الفنون، ص ٢٤٢.

³ See, G.w.f. Hegl, Aesthetics, p363.

بالشكل المحدود.^١

ويقسم هيغل الفنون الجلييلة التي عبرت عن وحدة الوجود في أنواع ثلاثة:

١- **وحدة الوجود في الشعر الهندي**: فقد استطاع الشعراء الهندوس التعبير عن الإله (المطلق اللامتناهي) ، باعتباره محايثاً ومتجلياً في الموضوعات الطبيعية ، مجسدين فكرة وحدة الوجود الخالصة ، فمثلاً البراهما هو مجرد فكرة لا شكل لها ، ولا يمكن إدراكها ، إلا من خلال تجسدها لظواهر العالم اللامتناهية^٢.

٢- **وحدة الوجود في الشعر الإسلامي**: يبدو مفهوم وحدة الوجود عند الشعراء المسلمين ، ولاسيما الفرس ، أكثر تطوراً من سابقهم الهنود ، لأنّ الشاعر المسلم استطاع أن يتخلّى عن الأنا الخاصة به ، لكي يدرك الله في داخله ، بمعنى أنّه يرى الله في نفسه هو ،^٣ لذلك يشعر المتصوف الإسلامي بفنائه في الذات الإلهية . ولهذا يعتقد هيغل أنّ أهم ما يميز المسلمين عموماً ، ولاسيما المسلمين الفرس ، بأنّهم يشعرون بالحب والحرية في علاقتهم مع الإله المطلق ، ولذلك فإنهم عندما يضحون بذواتهم الفردية أمام الإله المطلق ، يشعرون بالسعادة ، لأنهم مستغرقون بالحب والحرية في هذا الفناء . ويبدو ذلك واضحاً من خلال أشعارهم التي تعبر عن مشاعر الحب ، والسلام ، والسعادة^٤ . ويقدم لنا هيغل مثلاً شعر في المتصوف جلال الدين الرومي حيث يقول في شعره :

" خلعت الإثنينية ورأيت العالمين واحداً ،

عن الواحد أبحث ، و واحد أعرف ، و واحد أرى ، و واحد أنا دي ،

لقد انتشيت بجام الحب ، فالعالمين قد فنيا من إدراكي"^٥

فجوهر التصوف الإسلامي عموماً قائم على سعي المريد بكل حب وشوق ، لكي يفنى في الذات الإلهية ، وحينها يحقق الغاية التي سعى لأجلها .

٣- **وحدة الوجود في الشعر المسيحي**: ويبدو ذلك عندما يعي الإنسان المسيحي الوحدة مع

^١ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الحكم على الجليل في الفلسفة الألمانية " كاتط ، هيغل ، شوبنهاور " ، مجلة بحوث جامعة حلب

^٢ G.w.f. Hegl, Aesthetics, p 366.

^٣ ينظر ، رمضان بسطاويسي ، جماليات الفنون ، ص ٢٤٥ .

^٤ See, G.w.f. Hegl, Aesthetics p369.

^٥ عبد الحميد الصالح ، التصوف ، منشورات جامعة دمشق ، دمشق ، ٢٠٠٦ ، ص ٢٤٤ .

الله ،ويشعر بالوحدة مع الله في الطبيعة وفي نفسه ،فقد استطاع أنجلوس سيلسيوس^١ أن يعبر عن الوحدة الوجودية بكل عمق وأصاله ،وبلغة شعرية صوفية رائعة ،فالله عنده هو في كل شيء ،فهو في العالم الطبيعي ،وفي الوقت نفسه هو في وحدة واحدة مع الذات البشرية^٢ .

ويمكن أن نلاحظ أنه في النمط المحايث تبدو العلاقة بين الفرد والإله علاقة إيجابية ،قائمة على الحب والرغبة في الفناء ،ولهذا يطلق هيغل على الخوف الذي ينتاب الفرد في تلك العلاقة اسم الخوف الإيجابي لأنه قائم على فكرة الحب والاندماج .

ب- النمط المفارق :

في هذا النمط يتميز الإله المطلق عن العالم ،أي أننا هنا نتحدث عن خالق لا متناهي ،مطلق ،سرمدي ،وكل شيء سواه مخلوق . وهنا هبطت الطبيعة إلى مرتبة الكائن المخلوق ؛ بعد أن كانت تمثل الوجود الأول ،وأصبح الروح (الإله) الآن هو الوجود الأول . إذ نعرف الله بأنه الخالق للبشر جميعهم ،والطبيعة كلها ،وبأنه السبب المطلق لوجود الأشياء كلها بصفة عامة^٣ . وفي هذا النمط أصبح العالم كله مخلوقاً ،والله هو الخالق المطلق ،ولهذا فإن العالم كله يسعى إلى تمجيد الله ،وتعظيمه ،وخدمته ،فهو الجوهر المطلق الأبدي ،في مقابل العالم المادي الفاني ،والإنسان في هذا النمط لا يستطيع أن يتصور الله إلا إذا تحرر من الظواهر الفردية الفانية .

ويعتقد هيغل أن هذا النمط من الجليل موجود عند اليهود في شعرهم المقدس ،فالمزامير تكشف عن جلال الله ،لأنها تصور العالم يعتمد كلياً على الله ،والبشر والعالم مجرد أحداث عارضة أمام أبدية الإله وسرمديته .ويستشهد بالمزمور " اللابس النور كثوب ،الباسط السماوات كشقة "^٤ .والله باعتباره مطلقاً ،متسامياً عن هذا العالم فلا يمكن أن يظهر مرئياً ،أي استحالة إحاطته بحدود رسم في صورة ،أو تمثيله بوساطة الفن ،ولكن يمكن أن يعبر عنه فقط بوساطة الكلمة ،يقول هيغل: " يقول الرب ليكن نوراً ، فهي طريقة مثالية

^١ أنجلوس سيلسيوس : ١٦٢٤-١٦٧٧ شاعر وكاتب وقسيس صوفي ألماني .

^٢ See, G.w.f. Hegl, Aesthetics, p371

^٣ ينظر ، هيغل ، العالم الشرقي ، ترجمة : إمام عبد الفتاح إمام ، دار التنوير : بيروت ، ط ٣ ، ٢٠٠٧ ، ص ١٨٠ .

^٤ العهد القديم ، سفر المزامير ، الآية ١٠٤ .

لمعنى الجليل ،عندما تبدو الكلمة هنا لإظهار عظمتة من خلال علاقته بالعالم المخلوق"¹،
ليبدو الجليل هنا إظهاراً لعظمة الإله المطلق من خلال علاقته بالعالم المخلوق.

ويمكن أن نلاحظ : أن العلاقة بين المخلوقات والإله علاقة سلبية ،تبدو بالرغبة في
إظهار عظمة الخالق وقدرته اللامحدودة ،في مقابل عجز المخلوقات كلها ونقصها، ويطلق
هيغل على الخوف الذي ينتاب الفرد في هذا النمط بالخوف السلبي ،لأنه قائم على
الانفصال.

ومما سبق يمكن أن نستنتج بأنّ الانفعال السلبي(الشعور السلبي) بشقيه(النمط
المحايت ،والنمط المفارق).يرى أنّ موضوع الجليل (الإله) لا يمكن لأي نوع من الفنون
التعبير عنه أو الإحاطة به ،إلا الكلمة (الشعر)،فهي القادرة على أن تعبر عن عظمة الإله
ولكن ما يميز النمط المحايت عن النمط المفارق هو شعور الشخص وإدراكه للعلاقة بين
الخالق والمخلوق .

٢- الانفعال الإيجابي:

ويبدو هذا الشعور - بحسب هيغل - في حالة واحدة فقط " عندما يدرك الفرد التمييز
الواضح بين الإنسان الفاني والإله المطلق ،فإنّه يستطيع الحكم على الخير والشر ،(...)، إذ
يُخضع نفسه، وسلوكه ،وعمله لما يريده المطلق ،ويلتزم بالناموس الإلهي"² . إذن تنشأ علاقة
إيجابية بين الفرد والروح الجليّة ،عندما يدرك الفرد بأنّه متميّز عن الإله ،ويدرك أنّ هذه
الإرادة ،التي خلقت العالم وتحافظ عليه ،تطلب اتباعها أيضاً ،ومن هنا تبدو العلاقة
الإيجابية مع الله ،بقدر التزام الفرد بالأوامر والقوانين الإلهية ، أي أن الانفعال الإيجابي
متمثل بمدى قدرة الإنسان على الالتزام بالقانون الأخلاقي الإلهي وهنا يربط هيغل للجليل
بالخير الأخلاقي ،فكل قرار للخير ينسب للفرد لبناء علاقة إيجابية ،ماعدا ذلك فإنّ الجليل
(المطلق) غير قابل للقياس ،و لايمكن الإحاطة به ،أو الحكم عليه³.

ويمكن القول :بأنّ الجليل عند هيغل هو الإله المطلق ،وبالتالي فإنّ الفنون الجليّة

¹ G.w.f. Hegl, Aesthetics, p 373.

² G.w.f. Hegl, Aesthetics, p377.

³ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الحكم على الجليل في الفلسفة الألمانية " كاتط ، هيغل ،شوبنهاور"، مجلة بحوث
جامعة حلب.

هي فنون مقدسة ،إلا أنّ طبيعة الحكم على الجليل عنده تنقسم إلى قسمين :الأول يتعلق بمدى إدراكنا للعلاقة بين الإله والعالم ،والثاني يرتبط بالفعل ،أي التزامنا بالنواميس الإلهية التي تجسد العلاقة بين الإله والعالم.

الجليل بحسب فلسفة شوبنهاور:

يؤسس شوبنهاور لفلسفة مثالية تحاول أن تفسر الوجود عبر الثنائية كما فسرهما كانط ،بحيث يقسم الوجود إلى :

" أ- عالم الظاهر (الفينومن) :وهو العالم الواقعي الذي ندركه بحواسنا وهو يخضع لقانون الزمان ،والمكان ،والكمية ،والكيفية ،والسببية .

ب- عالم الشيء في ذاته (النومن) : هو عالم متعال ،لا يخضع لقانون عالم الظواهر ،ولا يتم الوصول إليه إلا بوساطة الحدس" ^١ .

أي أن طبيعة المعرفة الإنسانية عند شوبنهاور تنقسم إلى قسمين :

١- معرفة العالم الحسي الظاهري :

وهي معرفة ناتجة عن العلاقة بين الأشياء الظاهرية وتمثّلاتها الصورية ،التي تخضع لمبدأ الزمان ،والمكان ،والعلة الكافية وبين الذات الإنسانية الواعية التي تدرك تلك الظاهرة . وتتسم هذه المعرفة بسمة الألم الدائم ،لأن هذه الذات تمتلك إرادة ،والإرادة ليس لها حد يشبعها ،لأنها عبارة عن سلسلة من الرغبات اللامتناهية ،لذلك فإن الإنسان سيقع فريسة الألم اللامتناهي ،لأنه لا يستطيع تحقيق الرغبات كلها ،فالعالم لا يعيش إلا مأساة مضحكة . أي أن معرفة العالم الواقعي تعتمد على العقل المحكوم بقانون الزمان ،والمكان ،والعلة الكافية ،وهي معرفة لا تسبب لنا إلا الألم لأنها في خدمة الإرادة التي لا تعرف حد ولانهاية لرغباتها

٢- معرفة الشيء في ذاته(عالم الأفكار):

ويصل الإنسان إلى تلك المعرفة عن طريق الحدس ، أي عندما يترفع عن كل رغبة ،فهو يتجاوز العالم الإرادة(سلسلة من الرغبات) ولا يبقى إلا العالم تصوراً ،وبه ندرك فيه المثل الكلية الخالدة .

^١ ينظر ، لميس بدوي ، الحدس الجمالي والفني " دراسة مقارنة بين شوبنهاور وبرغسون" مجلة بحوث جامعة حلب ، العدد ١٦٧ ، ٢٠٢٣ .

فعال الإرادة هو عالم الرغبات والشهوات ،وبالتالي عالم الألم، أما عالم التصور فهو خالٍ من الألم ،لأنه لا يحتوي الإرادة ،وإذا تمكن الفرد من إدراك الصور فإنه يشعر بلذة ومتعة^١ .

ويرى شوبنهاور أن الفرد لا يمكنه الوصول إلى إدراك الصور إلا عن طريق الجمال والفن ،لأن العقل في التأمل الجمالي يحاول التخلص من سيطرة الإرادة العمياء عبر الفن ،ويصبح مستقلاً عن كل إرادة ،ليغدو مرآة صافية تنعكس عليها صورة هذا العالم الكلي^٢ . فالتأمل الجمالي قادر على تجاوز الإرادة العمياء وقوانينها (العلة الكافية ،والزمان ،والمكان) ،كما يهتم بإدراك المثل ،أي أن التأمل الجمالي هو ،- مثل الفلسفة- ، يسعى للكشف عن الحقيقة ،والحياة ،والوجود .

ويعرف شوبنهاور التأمل الجمالي بأنه ذلك التأمل العميق الذي يفقد الشخص نفسه في الموضوع الجمالي ،وينسى كل فردية جزئية ،ويتخلى عن المعرفة العلمية ،التي تتبع العلة الكافية ،ويرتفع بالشئ المعين المدرك جمالياً إلى الفكرة الكلية (المثال) ،وهنا ينتقل الشخص من ذات جزئية إلى ذات عارفة كلية متجاوزة لمتطلبات الإرادة ،وكذلك الزمان ،والعلاقات الأخرى جميعها ،ولهذا: فإنّ شعور المتأمل جمالياً واحد سواء تأمل غروب الشمس من السجن أو القصر^٣ ،وهذا ما يفسر لنا سبب اعتقاد شوبنهاور بأن التأمل الجمالي سبباً للفرح والسعادة ،"لأنّ الشخص المتأمل استطاع التخلص من مصدر الألم وهو الإرادة ،ليصبح العالم عنده فكرة فقط ،أمّا العالم كإرادة ،فإنّه يخنفي في ظل التأملات الجمالية ،فالتأمل الجمالي معرفة ،وفي الوقت نفسه ،فرح ،وسعادة ،لخلاص الذات من الإرادة و آلامها"^٤ . ،لأنّ الشعور الجمالي "يقوم على انسجام بين الذات المتحررة من الإرادة والصورة المتحققة في الأجسام الممتدة بالمكان ، فهنا يتلاقى العيان والموضوع ،كما يلتقي العاشق بمعشوقه"^٥ .

^١ ينظر ، لميس بدوي ، الحسد الجمالي والفني " دراسة مقارنة بين شوبنهاور وبرغسون " ، مجلة بحوث جامعة حلب

^٢ ينظر ، وفيق عزيزي ، شوبنهاور وفلسفة التشاؤم ، دار الفارابي ، بيروت : ٢٠٠٨ ، ص ٢١٣-٢١٤ .

^٣ See, Arthur Schopenhauer, The World As Will And Idea, Translated by R.B.Haldane and Kemp M.A , Volume 1 ,London, 1909,p 261.

^٤ لميس بدوي ، طبيعة الحكم على الجليل في الفلسفة الألمانية " كاتس ، هيغل ، شوبنهاور " ، مجلة بحوث جامعة حلب.

^٥ عبد الرحمن بدوي ، - شوبنهاور ، وكالة المطبوعات ، بيروت : ١٩٤٢ ، ص ١٥٢ .

وبعد أن بيّن شوبنهاور ماهية الجميل وأهميته على الصعيد الشعوري والمعرفي للإنسان نجده يتحدث عن الجليل، باعتباره مفهوماً متميزاً عن الجميل . إذ يتفق مع كانب بأنّ الشعور بالجليل هو شعور ذاتي خالٍ من أية مصلحة، وينشأ نتيجة مواجهتنا لموضوعات تتصف بالضخامة، واللاتناهي في الحجم .

وعلى هذا النحو، يميز شوبنهاور بين التأمل الجمالي و التأمل الجلاي عن طريق الأثر الذي يحدثه الموضوع المتأمل به في هذه الذات المتألمة ، فالتأمل الجمالي يتميز بعلاقة انسجام بين الذات والموضوع؛ أي أن الذات انتقلت إلى ذات عارفة بكل سلاسة و يسر لإدراك الموضوع؛ أي مثاله (الفكرة الكلية)، مثل؛ مشاهدة غروب الشمس، أمّا في التأمل الجلاي فتبدو العلاقة بين الذات والموضوع علاقة عدائية ممزوجة بالألم، لأن الذات أمام موضوع هائل الحجم ، مثل رؤية محيط شاسع أو إعصار مدمر، فإن هذا الموضوع لكبر حجمه يهدد وجود الذات، مما يجعل تأمل هذا الموضوع فيه صعوبة نتيجة تهديد الذات. ولكن على الرغم من شعور الإنسان بالألم نتيجة تلك العلاقة العدائية بين الذات والموضوع، إلا أنها تكشف عن وعي الإنسان لذاته كذات عارفة خالصة، وهذا الصراع ما هو إلا تمثيل لها، لتصبح المعرفة المتعلقة بالجليل معرفة خاصة، لا يتم بلوغها إلا من خلال الانفصال الواعي والقسري، وتجاوز حر وواعٍ للإرادة العمياء¹. "ماذا يحدث لو أنّ هذه الموضوعات التي تدعونا للتأمل الخالص كانت لها علاقة عدائية بإرادتنا؟، لا شك أننا سنشعر بسيادة هذه الموضوعات، وتلاشي أهمية الجسم أو الإرادة أمام ضخامتها الهائلة. ولكن لو أننا لم نلتفت إلى هذه العلاقة العدائية بالنسبة لإرادتنا، وانصرفنا بوعي عنها، وفصلنا بكل جهد ذواتنا عن إرادتنا، واستسلمنا للمعرفة الخالصة، والتأمل الهادئ لهذه الموضوعات، كي نرى فيها (مثلاً)، فإننا في هذه الحالة سنكون في مجال الجليل، وسيمتلى شعورنا بالإحساس بالجلال أو بالغبطة الروحية"².

ووفقاً لما سبق فإن شوبنهاور يعتقد بأنّ شعور الإنسان بالجلال يجب يحتوي لحظات متميزة ثلاث:

أ- فعل تحرير الذات من ذات جزئية تابعة للإرادة إلى ذات عارفة، بحيث تدرك أنّها

¹ See, Schopenhauer Arthur, The World As Will And Idea, p 267

² سعيد محمد توفيق ، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير ، بيروت : ١٩٨٣، ص١٦٣ .

تتحرر من علاقة التهديد بين ذاتها والموضوع .

ب- الشعور بالراحة والهدوء بعد تحقيق هذا التحرر والتسامي فوق الإرادة.

ج- وعي الفرد بحقيقة هذا التحرر والتسامي على الإرادة، والعمل على الحفاظ على هذا الوعي، من خلال الدوران المستمر بعيداً عن الإرادة¹.

يقسم شوبنهاور الجليل إلى درجات، بحسب شدة الموضوع الجلايلي، والأثر الذي يتركه في الذات، مستنداً إلى التقسيم الكانطي للجليل، مضيفاً إليه نوعاً جديداً .

أنواع الجليل عند شوبنهاور هي:

١- الجليل الطبيعي الديناميكي :

وهو خاص في الموضوعات الطبيعية، التي تثير فينا شعوراً بعظمة قوة الطبيعة، وجلالها. أي ينشأ الشعور بالجليل الديناميكي عندما يعي المرء طبيعته المزدوجة، فهو من ناحية كائن صغير الحجم، ضعيف، لاحول له ولا قوة، أمام هول الطبيعة، ومن ناحية أخرى هو ذات عارفة، خالصة، قادرة على إدراك الكلي، أما هذا الصراع فما هو إلا تمثل لهذه الذات العارفة². ويقدم شوبنهاور أمثلة عدة تظهر موضوعات الجليل الديناميكي فيقول: لتخيل أننا أمام عاصفة هوجاء، وسماء ممثلة بالغيوم الرعدية المظلمة، سنشعر بأن هناك صراعاً مع طبيعة معادية لإرادتنا، تهدد حياتنا بالخطر، ولكن عندما لا تهتم هذه الذات لهذه العلاقة العدائية، ولم يطع عليها القلق، واستمرت في تأمل صراع الطبيعة، فإن الذات هنا بدأت تشعر بالجلال³.

وهنا يمكن أن نلاحظ التشابه بين كانط وشوبنهاور في تحليلهما للجليل الديناميكي : فكلاهما يعتقد أن الجليل الديناميكي يكمن في موضوعات الطبيعة العظيمة وكلاهما يعتقد أن شعورنا باللذة والسعادة في الجليل الديناميكي عندما يقدر الشخص على تحقيق الهدوء في التأمل، على الرغم من أن الموضوع يهدد وجوده الجسدي، لأن الخائف لا يستطيع أن يحكم على الجليل، وإنما يهرب فيقول كانط: "ومن يخف لا يستطيع أن يصدر حكماً على

¹ See, Shapshay Sandra, Kantian Review (Schopenhauer's Transformation of The Kantian), Volume 17, Cambridge Journals, United States, 2012, p493.

² ينظر، سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، ص ١٦٧.

³ See, Arthur Schopenhauer, The World As Will And Idea, p271.

(الجليل)^١.

٢- الجليل الرياضي :

وهو نوع خاص بالموضوعات التي تتصف بعظمة المقدار والحجم ،ويعتقد شوبنهاور بأننا نشعر بالجلال الرياضي أمام الموضوعات الآتية:

١-موضوعات لا نهائية الحجم : أي أننا عندما نكون أمام موضوع يتصف باللانهاية في الحجم ،فإننا نفقد أنفسنا في تأمل عظمة هذا الموضوع اللامتناهي؛ مثل تأملنا للكون اللامتناهي في الزمان والمكان ،وتأمل آلاف السنين الماضية أو الآتية^٢ ،فينشأ شعورنا بالجليل نتيجة الصراع بين الشعور بصغر حجمنا ،أمام اتساع الكون اللانهائي ،وشعورنا في الوقت نفسه بأننا ذوات عارفة خالصة.

٢-موضوعات لا نهائية الاتساع والارتفاع : فعندما نكون أمام موضوعات ذات اتساع هائل ،أو ،ارتفاع شاهق ،فنحن نشعر بالجلال .وكذلك نحن نشعر بالجلال عندما نتأمل موضوعاً بأبعاده الثلاثة ؛كتأملنا لقبة عالية ،أو واسعة؛ مثل قبة كنيسة القديس بطرس روما ،أو سانت بول في لندن ،وهنا يبدو شعورنا بالجلال إذ نشعر بضائلة أجسادنا أمام هذه المساحة الشاسعة ،إلا أننا في الوقت نفسه نعي ذاتنا كذات عارفة خالصة^٣.

٣-موضوعات ذات عمر كبير: وهنا يقدم شوبنهاور تصوراً جديداً لمفهوم الجليل الرياضي ،فهناك موضوعات تثير فينا شعوراً بالجلال ،ليس بسبب كبر الحجم أو الاتساع، وإنما بسبب العمر الكبير ،وقدرتها على الاستمرار والوجود عبر الزمن ،مثل تأملنا للأهرامات المصرية، أو الجبال الضخمة التي تعود لعصور سحيقة ،لنشعر بأننا أقزام أمام حضور هذا الموضوع الجليلي والاستمتاع به تأملياً^٤.

^١ إمانويل كنت ،نقد ملكة الحكم ، ص١٧٣.

^٢See, Arthur Schopenhauer, The World As Will And Idea,p272.

^٣ ينظر، سعيد محمد توفيق ، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، ص١٦٨

^٤ See, Arthur Schopenhauer, The World As Will And Idea,p273.

٤-الجليل الأخلاقي :

وهنا يمكن أن نلاحظ محاولة شوبنهاور الربط بين الجليل والأخلاق ،باعتبار أن كل من التأمل الجلالي والشعور الأخلاقي يمكنان الإنسان من تجاوز الإرادة العمياء ، والشعور بالراحة والسعادة .ويطلق شوبنهاور على هذا الربط اسم **الخلق الجليل** ،ويبدو هذا الخلق عندما تقاوم الذات الموضوعات التي تثير الإرادة (النزعات ،والشهوات ،والمطالبات)،مما يجعل الذات تترفع عن موضوعها ،ليصبح موضوع الذات هنا موضوع تأمل ،وبذلك تصبح الذات هنا ذاتاً عارفة خالصة، أي ذاتاً جليلة^١. إذ يقول شوبنهاور في هذا الصدد :**"الإنسان ذو الخلق الجليل سوف ينظر إلى الناس بطريقة موضوعية خالصة ،بغض النظر عن العلاقات التي تربطهم بإرادته ،فهو على سبيل المثال سوف يلحظ عيوبهم ،وحتى حقدهم ،وظلمهم له ،من غير أن يثير ذلك كراهية لهم ،وهو سيشاهد سعادتهم بلا حسد ،ويدرك فضائلهم من غير أن يرغب في الارتباط بهم ،وسيدرك جمال النساء من غير أن يشتهيهم"**^٢.ونلاحظ أن الخلق الجليل الذي طرحه شوبنهاور لا يمكن أن تتصف به عامة الناس ،وإنما هو خاص للصفوة منهم ؛كالقديسين أو الأنبياء ،الذين يطبقون شروط الشعور بالجلال خلقياً ،فهم يقاومون موضوعات تثير الإرادة ،ويترفعون عنها لتصبح ذواتهم ذواتاً كلية خالصة ،ويصبح خلقهم خلقاً جليلاً.

وهكذا نستنتج أن مقولة الجليل هي دليل على وعي الإنسان جمالياً من خلال التمييز بين شعوره أمام موضوعات محددة تحقق له السعادة والفرح ،- وهو الشعور الجمالي - ،وشعوره أمام موضوعات لا نهائية الحجم تشعره بالعجز والضعف أمام هول الموضوع ولكن في نفس الوقت يشعر بالراحة والسعادة ،لأنه قادر على إدراك الموضوع رغم ضآلة حجمه .

ثالثاً : مقولة التراجيديا (المأسوي)

يعد فن التراجيديا من الفنون التي تحمل قيمة جمالية عالية ،لأنه قادر على أن يعكس الصراعات والتناقضات في عمل فني ينتهي بموت الأبطال . ولهذا صنف فن التراجيديا ضمن المقولات الجمالية لدى الكثير من الفلاسفة والباحثين في الشأن الجمالي ، "لأنها الأكثر

^١ ينظر، سعيد محمد توفيق ، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، ص١٦٨-١٦٩.

^٢ Arthur Schopenhauer, The World As Will And Idea,p273-274.

قدرة على الغوص في أعماق الحياة الإنسانية لمساعدة الإنسان على فهم نفسه أولاً ، وفهم عالمه ثانياً ^١ . أما منشأ هذا الفن الجميل فيعود إلى الحضارة اليونانية حيث شكلت التراجيديات الميزة الخاصة لتلك الحضارة، من حيث قدرتها على رؤية العالم كموضوع وفي نفس الوقت على أنه شيء جميل ^٢ .

ويعد الفيلسوف أرسطو أول من حاول أن يضع تعريفاً لفن التراجيديات والأسس الجمالية التي يجب أن يتمتع بها هذا الفن ، حيث أطلق على كتابه الذي يتناول فن التراجيديات اسم " فن الشعر " وسنحاول هنا أن نبين كيف شرح أرسطو وفسر فن التراجيديات وكيف تطور هذا الفن من وجهة نظر الفلاسفة اللاحقين .

نشأة وتعريف فن التراجيديات :

كما ذكرنا سابقاً ، فإن فن التراجيديات يعود للحضارة اليونانية ، أما سبب ولادة هذا الفن الجميل فيعود لسبب ديني ، ألا وهو عبادة الإله ديونيسيوس ، أي أنه وسيلة في تعليم الشعب اليوناني طقوسهم الدينية وشرحها لهم ، حيث مثلت طقوس عبادة هذا الإله اتصالاً بالمرحلية ، لأنها تتضمن الكثير من الحركات التمثيلية، كما تشتمل على عواطف متضاربة ، بحيث يعبرون عن طقوسهم الدينية بشكل حزين مصحوب بالشكوى والأنين ، لتساعدهم على تخفيف آلام الناس بواسطة الموسيقى والرقص (التطهير) ، وهذه بذور فن التراجيديات ^٣ أو ما يعرف بالمرح الساتيري ^٤

ومما لا شك فيه ، وإن البدايات الأولى للتراجيديات كانت بدائية وبسيطة، ولكن تتابع الشعراء وبذل جهد كبير لتطوير التراجيديات جعلت التراجيديات على قدر كبير من النضج . وكانت سبباً لأن تستحوذ على اهتمام أرسطو فيبحث في خصائصها، ويحدد شكلها ، ويرسي دعائمها، بينما لم تحظ الكوميديا بمثل هذا الاهتمام والتحليل . ويعرف أرسطو التراجيديات في

^١ لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكايت ، ص ٧٠ .

^٢ جان بيير فرنان ، بيير فيدال ناكيه ، الأسطورة والتراجيديات لدى اليونان ، ترجمة حنان قصاب حسن ، الأهالي للطباعة والنشر : دمشق ، ١٩٩٩ ، ص ٢٣ .

^٣ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكايت ، ص ١٠-١١ .

^٤ الساتير : مخلوق أسطوري يرافق الإله ديونيسيوس في مغامراته ، وهو يمثل قوى الطبيعة وانفعالات الإنسان المختلفة ، أما شكله فهو مخلوق نصفه حيوان ونصفه إنسان وله شعر كثيف وسيقان كأرجل الماعز ولهذا تميزت المسرحيات الساتيرية على العنصر التنكري في أداء أدوارها . ينظر ، أحمد عثمان ، الشعر الإغريقي ، عالم المعرفة : الكويت ، العدد ٧٧ ، ١٩٩٠ ، ص ١٧٤ .

كتابه فن الشعر: " (المأساة) إذن هي محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة مزودة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات " ^١ ويمكن أن نلاحظ من تعريف أرسطو بأن التراجيديا هي محاكاة ، ومفهوم المحاكاة في الفلسفة الأرسطية له دلالات فنية وفلسفية هامة سنقوم بشرحها لاحقاً . ولكن سنكتفي بالتوضيح هنا ، بأن فعل المحاكاة الذي يقصده أرسطو ينطوي تحت معنى التمثيل (التقليد) . فالتراجيديا هي تقليد لحادثة حقيقية، ولكن بإضافة شخصيات سامية ودلالات تولد في النفس المتعة التي لا نجدها غالباً في الحياة الواقعية.

ويعتقد أرسطو بأن الشاعر التراجيدي يخلق عالماً شبيهاً بالعالم الحقيقي ، ولكنه يسلط الضوء على ناحية من نواحي الحياة كما هي في حقيقتها ، ليغدو العمل الدرامي شكلاً من أشكال المعرفة ، ووسيلة فريدة لعرض نوع من التبصر في وجه من أوجه الوضع الإنساني ، الذي لا يمكن أن نعبر عنه أو ننقله بوسيلة أخرى ، وعندها يصبح العمل التراجيدي عظيماً ومؤثراً، حتى لو كان من غير ممثلين أو مشاهدين ^٢. ولهذا فإن عمل الشاعر التراجيدي لا يكون عمله نتيجة الحظ أو الصدفة ، وإنما يكون نتيجة قانون خاص يبتدع الفنان بواسطته أحداثه الدرامية .

عناصر العمل التراجيدي عند أرسطو :

يضع أرسطو في كتابه فن الشعر ستة عناصر واجب توافرها في المسرح التراجيدي الجميل ، ويطالب الفنان التراجيدي بالالتزام بها . لأن أحداث الفعل التراجيدي و أسلوب ترتيبه سيحدد غاية العمل التراجيدي ، وعندها يحقق الجمال والقيمة الفنية ، وهي التطهير عبر عاطفتي الخوف والشفقة . أما أسس العمل التراجيدي فهي :

١- القصة :

يعتقد أرسطو أن القصة نواة العمل التراجيدي وروحه ، " فهي أكثر العناصر قدرة على

^١ أرسطو ، فن الشعر ، ص ١٨ .

^٢ ينظر ، سيد حامد النساج ، البناء الدرامي للمأساة عند أرسطو ، مكتبة غريب : مصر ، ١٩٨٧ ، ص ٢٦ .

إحداث التأثير التراجيدي بصورة مميزة متمثلة في إثارة الخوف والرحمة" ^١ لذلك نراه في كتابه (فن الشعر) يمنحها اهتماماً خاصاً بالشرح والتحليل ، كما أنه يضعها في مقدمة بناء العمل التراجيدي.

الأسس الجمالية لبناء القصة التراجيدية :

أ-مصدر القصة : يعتقد أرسطو أن المادة الدسمة التي يستقي منها الشاعر بناء قصته التراجيدية هي الأسطورة ،والأسطورة اليونانية عموماً حول مواضيع رئيسية ثلاثة هي : (الإنسان ،الآلهة ، قوى الطبيعة)، فالأسطورة تُعنى بتصوير العلاقة بين هذه العناصر المختلفة، وما ينجم عنها من تفاعلات ومشكلات ،لاسيما فيما يتعلق بين الآلهة والبشر .

ب-تناسب حجم القصة : يطبق أرسطو قاعدة الجمال في الأشياء الطبيعية على القصة التراجيدية ،فكما يجب على الأشياء أن تتصف بالتناسب حتى تكون جميلة فكذلك على القصة التراجيدية أن تتصف بالتناسب لتحقيق الغاية الجمالية. والتناسب الذي يقصده أرسطو في القصة التراجيدية مراعاة الشاعر للأسس العقلية المنطقية في بناء عمله الفني . بحيث ينطلق من بداية لا تجعل المتلقي يتساءل عما قبل هذا الحدث . فالبداية ليست مقدمة وليست عرضاً وإنما هي مرحلة ستشكل مجموعة ظروف لبناء الحبكة الدرامية . أما النهاية فيجب أن تكون منطقية بحيث لا يجد المشاهد سبباً للتساؤل عما سيحدث بعد ذلك . أي أن القصة التراجيدية لا تبدأ ولا تنتهي بطريقة اعتباطية وإنما تتسلسل الأحداث فيها وفق مبدأي الاحتمال والضرورة ^٢ ،فيقول أرسطو: "لقد قررنا أن المأساة محاكاة فعل تام له مدى معلوم ، لأن الشيء يمكن أن يكون تاماً من غير أن يكون له مدى . والتام هو ماله بداية ووسط ونهاية" ^٣ . كما طالب أرسطو من شعراء التراجيديا أن يكون عملهم بطول معين ،حتى يستوعبه المشاهد بكل يسر وسهولة.

ت-وحدة الحدث الدرامي : فأرسطو يطالب شعراء التراجيديا بالتركيز على القصة كلها ،وليس على البطل، بحيث يسود العمل الدرامي وحدة عضوية ؛أي لا نستطيع حذف أي جزء من القصة ،لأن هذا يؤدي إلى زعزعة العمل الفني كله . ومن هنا فإن الأفعال التي

^١ لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكايت ، ص ٧٢ .

^٢ بنظر ، لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكايت ، ص ٧٣ .

^٣ أرسطو ، فن الشعر ، ص ٢٣ .

تؤدي إلى الحدث الرئيسي للقصة يجب ان تكون متسلسلة تسلسلاً منطقياً، بمعنى أن السابق يؤدي إلى اللاحق ،عن طريق قانون الضرورة والاحتمال ،لا عن طريق المصادفة ،فوحدة العمل الدرامي عند أرسطو تشكل روح التراجيديا ،وقيمتها الفنية ،والجمالية^١.

كما يُخضع أرسطو القصة التراجيدية لقاعدة الاحتمال والضرورة؛ أي أن كل شيء مبرر لما سبق ،ويهيئ لما سيحدث، ليتلاشى فعل الصدفة في الحدث الدرامي ، كما يتلاشى أي حدث لا منطقي بالتدخل؛ مثل الآلهة و القدر ،من غير أي مبرر فني . فأكثر الأعمال الفنية جمالاً هي التي تتطور لمقتضيات التطور الطبيعي للحدث التراجيدي.

٢- الشخصية :

وتختلف الشخصيات في العمل التراجيدي فيما يتعلق بمحاكاتها للشر أو الخير (الفعل الأخلاقي) " والخلق هو ما يرسم طريق السلوك ، هو ما يختاره المرء إذا ما أشكل الأمر أو يتجنبه " ^٢، فهي إما تحاكي أشخاص أسمى من الناس العاديين أو أدنى منهم . ويرى أرسطو أنه يجب أن تتوافر أربعة عناصر عند بناء الشخصية التراجيدية ؛ وهي :

١- أن تكون الشخصية سامية : يعتقد أرسطو بأنه يجب أن تتصف الشخصية في العمل التراجيدي بالسمو لأن :

أ-التراجيديا اليونانية تعالج موضوعاً سامياً ،و هدفها تحقيق المثل الأعلى الذي لا يوجد عند البشر العاديين ،بل يمكن أن يوجد في الملوك ،وأنصاف الآلهة ،أو في الأبطال العظام المعروفين من قبل المجتمع اليوناني .

ب- لأن التراجيديا هدفها تحقيق التطهير عبر عاطفتي الخوف والشفقة ، لذلك فإن الفاجعة حينما تحل بإنسان مرموق يكون لها تأثيراً أعظم في نفس المشاهد مما لو حلت بشخص عادي مغمور ، وقد يسأل سائل كيف يمكن للبطل التراجيدي بهذه الصفات السامية أن يقع في المحذور ،ويرتكب الإثم الذي ينال منه العقاب ؟ الجواب لأن البطل التراجيدي عند اليونان ليس شخصاً مقدساً ومعصوماً عن الخطأ ، فهو يخطئ بسبب طبيعته البشرية وهو يحاول أن يصل إلى الكمال ، فيكون الخطأ في السعي وراء المعرفة ،ولكن

^١ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكايت ، ص ٧٤.

^٢ أرسطو ، فن الشعر ، ص ٢٢.

هذا لا يعني بأن يكون الخطأ نتيجة خبث في شخصيته ، وإنما محاولته الانسلاخ من بشريته إلى مصاف الآلهة تجعله يقع في الإثم .

٢- التوافق بين الشخصية وصفاتها الفطرية : أي لا يجب تُصور المرأة بصفات الرجل وحده مثل ؛ البسالة في الحرب ، أو الخشونة ، أو تصوير الرجل بصفات خاصة بالمرأة وحدها ، كالليوننة والانفعال في القرارات .

٣- التماثل بين ما تقوله الشخصية وما تفعله : فلا ينبغي أن يشذ الفعل عن القول لأن معنى هذا أن تكون الشخصية بلا دور إيجابي أو موقف ، وبالتالي تصبح بعيدة عن الواقع وغير مقنعة

٤- التناقض في بناء الشخصية : بمعنى أن تلتزم الشخصية في قولها وفعلها بموقف معين مادامت الظروف ثابتة ، أو ألا يتحول سلوكها فجأة ، ومن غير دافع ، من موقف إلى موقف مضاد^١. أي أن الشخصية تخضع في قولها وفعلها إلى قانون الضرورة والاحتمال ، بمعنى أنها لا تقول شيئاً أو تأتي بفعل بعيد عن الاحتمال ، ومجاف للواقع ، ولمنطق الأمور .

٣- المقولة التراجيدية:

وهي عبارة عن التكوين اللفظي للأفكار التي في ذهن الشاعر وصياغتها بواسطة الكلمات ، سواء أكان ذلك في الشعر أو النثر . وللمقولة التراجيدية أشكال عدة؛ هي (الأمر ، التمني ، السرد ، التهديد ، السؤال ، الجواب) ، أما بالنسبة للعناصر المكونة للمقولة فهي عناصر اللغة ذاتها ؛ أي الحرف ، والمقطع ، والأداة ، والربط ، والرسم ، والفعل ، وحالة الإعراب ، والجملة . أي أن جميع عناصر المقولة في الشعر والنثر هي أجزاء الكلام المعروفة في اللغة.^٢

٤- التعبير :

وهي قدرة الشاعر التراجيدي على ابتكار النص الذي تنطق به الشخصية ، أي الانتقال من حالة الفكرة الموجودة في ذهن الشاعر إلى فعل وسلوك من قبل الشخصية المسرحية ، والفكرة الجيدة - بحسب رأي أرسطو - هي الفكرة القادرة على إيجاد اللغة

^١ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكايت ، ص ٧٥ - ٧٦ .

^٢ ينظر ، أرسطو ، فن الشعر ، ص ٥٥ - ٥٦ .

المناسبة في الموقف المناسب ، لذلك فهي تتطلب ما يأتي:

أ- أن تكون واضحة ،جلية ،لا لبس فيها ، حتى لا تصبح مشاهدة العمل المسرحي من الأمور الشاقة ،لا سيما في البحث عن المعنى الحقيقي للفكرة .أي أن العمل المسرحي التراجيدي هو عمل جماهيري ،وليس حكراً على فئة محددة.

ب-تفنيذ الفكرة ، ونقصد قدرة المشاهد على دحض الأفكار التي تطرحها شخصية معينة في العمل المسرحي، من أجل تثبيت موقفها إزاء شخصية أخرى تتخذ منها موقفاً مضاداً .

ت- أن تكون الفكرة قادرة على إثارة الأحاسيس المختلفة في نفس المشاهد ، كإثارة الخوف والشفقة وغيرها.

ث-يجب أن تخضع الفكرة لمفهوم التناسب لتحقيق الغاية الجمالية ، فلا تكون طويلة بحيث تجعل المشاهد يصاب بالملل و لا تكون قصيرة بحيث تفشل في الكشف عن الموقف التراجيدي .فعظمة الشاعر - حسب أرسطو - تبدو من خلال قدرته على ترتيب أفكاره وتنسيقها بحيث تؤدي في النهاية إلى تحقيق الغاية من هذا ،العمل وهو تحقيق تطهير النفس من الانفعالات ^١.

٥- المنظر المسرحي :

قد يبدو من الوهلة الأولى أن المنظر المسرحي يجذب المشاهدين أكثر من العناصر الأخرى التي ذكرناها سابقاً ، ولكن يُعد المنظر المسرحي أقل ارتباطاً بالنص المكتوب ،لأنه ميدان المخرج المسرحي في خلق التأثيرات المسرحية المرئية ،مثل (الإضاءة - الديكور - ألبسة الممثلين) ،بينما النص المسرحي أكثر جذباً للمشاهد ،لأنه الأكثر قدرة على إثارة المشاعر والأحاسيس والوصول إلى مغزى النص ،حتى من غير عرض مسرحي أو ممثلين

٦- الأغنية :

تُعد الأغنية جزءاً هاماً في العمل المسرحي لدى اليونان ، ويعتقد أرسطو بأن الأغنية تضيف جاذبية خاصة للعمل الفني ،لقدرتها على التأثير في نفس المشاهد ، لهذا يضع أرسطو شروطاً عدة، يجب أن تتوافر في العمل التراجيدي؛ وهي :

^١ - ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الجمالي بين أرسطو وكانط ، ص ٨٠ - ٨١.

أ- أن تكون الأغنية متناسبة و موضوع النص بشكل مباشر، عبر اشتراكها في المشاهد التمثيلية، وتبادل الحوار مع شخصيات المسرحية، لأن هذا بدوره سيجعل المشاهد أكثر فهماً للأبعاد التي تقصدها المسرحية.

ب- تهدف إلى تخفيف التوتر الذي تحدثه المشاهد التراجيدية العنيفة في نفس المشاهد.

ت- أن تحقق المتعة، والترفيه، والجاذبية، لدى المشاهد.

ث- أن تجعل المشاهد أكثر استعداداً لمتابعة الأحداث من غير ملل أو توتر.

ج- قدرة الموسيقى على إثارة انفعالات المشاهدين من خلال استيعاب خوف المشاهد وتهيئته لخوف جديد.^١

وكما يربط أرسطو نجاح العمل الفني التراجيدي بالحبكة الدرامية، والحبكة الدرامية عنده تحتوي عناصر ثلاثة هي:

التحول:

و يعرفه أرسطو بأنه عملية انتقال البطل من حال السعادة إلى حال الشقاء في العمل التراجيدي وفقاً لقانوني الاحتمال والضرورة، وبعد التحول من العناصر التي تمنح العمل التراجيدي بعداً جمالياً وتشويقياً، "إن أقوى عناصر الجذب في التراجيديا هي التحولات المفاجئة في الأقدار".^٢ و لكي يكون فعل التحول في الشخصية مقنعاً من جهة ويحقق غاية العمل التراجيدي من جهة ثانية - بحسب أرسطو - فعليه أن يخضع لشروط عدة؛ هي:

أ- يجب على الشاعر في عمله التراجيدي ألا يظهر الناس الأخيار ينتقلون من حال السعادة إلى حال الشقاء، ولا يجوز أن يظهر الأشرار من الناس وهم ينتقلون من حال الشقاء إلى حال السعادة، لأن هذا العمل سيؤدي إلى الانقباض من قبل الجمهور نتيجة وجود خلل منطقي في مصير البطل. ويبعد المشاهد عن المغزى الحقيقي للتراجيديا.

ب- على الشاعر ألا يصور الشخصيات الشريرة وهي في قمة شرها وجرمها تتحول من الهناء إلى التعاسة ومن النعيم إلى الشقاء. وإن كان هذا التحول سيرضي الجمهور ولكنه سيبعد العمل الفني عن أهم عناصر نجاحه وهي إثارة عاطفتي الشفقة والرحمة. بمعنى أن

^١ ينظر، لميس بدوي، طبيعة الحكم الجمالي بين أرسطو وكايت، ص ٨٢.

^٢ مولين مرشنت، كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة علي أحمد محمود، عالم المعرفة: الكويت ١٩٩٠، ص ١٧٥.

الشعور بالشفقة يشعر به المتفرج عندما يرى مأساة البطل ومعاناته ، أي أن يشعر المشاهد بالخوف لتمثاله مع هذا الموقف ، وهذا غير وارد أن يحدث في الحالة السابقة ، لأن المشاهد لن يشعر بالشفقة على شرير نال جزاءه العادل^١.

التعرف :

ويعرفه أرسطو : "التعرف ، كما يدل عليه اسمه ، انتقال من الجهل إلى المعرفة يؤدي إلى الانتقال : إما من الكراهية إلى المحبة ، وإما من المحبة إلى الكراهية، عند الأشخاص المقدر لهم السعادة أو الشقاوة"^٢.

فالتعرف يمكن أن يحدث إما عن طريق الأشياء المادية مثل علامة ما ، أو قلادة، أو ما شابه ، أو عن طريق الأحداث التراجيدية، كما يمكن أن يحدث التعرف عن طريق الفعل . وأفضل أنواع التعرف - بحسب رأي أرسطو - هو التعرف الذي يظهر من أحداث العمل التراجيدي نفسه ، ويرتبط بالموضوع ومواقفه . فيحقق العمل التراجيدي هدفه وهو إثارة عاطفة الخوف والشفقة في نفس المشاهد ، لأن سعادة البطل التراجيدي أو تعاسته متوقفتان على ما يقوم به من أفعال مرتبطة ارتباطاً مباشراً بعملية التحول والتعرف . " لذلك فإنه لا يصل بالتجربة الجمالية في التراجيديا إلى غايتها غير التتوير ، فهو الذي يحقق الإرضاء الكامل"^٣.

المأساة :

وهي الحالة التي يبرز فيها البطل وهو يصارع فيها الآلام أو الموت بعد وقوعه في الخطأ ، ويطلق أرسطو عليه اسم "داعية الألم"، و"هو الفعل الذي يهلك ويؤلم مثل مصارع الأبطال على خشبة المسرح ، والأوجاع ، والجروح ، وأشباهاها"^٤ ولكن هذا لا يعني أن يقوم الأبطال بتجسيد المشاهد المرعبة كالقتل وسفك الدماء على المسرح، لأن هذا من شأنه أن يثير مشاعر العنف والفرع ، وهذا يتنافى مع غاية العمل التراجيدي عند أرسطو ، فغاية المسرح التراجيدي غاية أخلاقية ، وهي الارتقاء بأخلاق المواطن عبر إثارة عاطفة الخوف

^١ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكايت ، ص ٧٧-٧٨.

^٢ أرسطو ، فن الشعر ، ص ٣٢.

^٣ مولين مرشنت ، كليفورد ليتش ، الكوميديا والتراجيديا ، ص ١٨٤.

^٤ أرسطو ، فن الشعر ، ص ٣٢.

والشفقة على البطل والمصير المفزع الذي وصل إليه نتيجة الخطأ الذي ارتكبه واستسلامه لنوازع الشر .

ومما سبق يمكن أن نلاحظ بأن أرسطو في كتابه فن الشعر لم يبحث عن القيمة الجمالية في الأعمال التراجيدية فقط ، وإنما نراه يصب اهتمامه أيضاً على الدور التربوي والأخلاقي في العمل المسرحي؛ فمثلاً نجده يطالب الشعراء التراجيديين أن يكون أبطالهم من الملوك أو النبلاء ، مبرراً ذلك بأن الفاجعة عندما تحل بشخصية مرموقة ومعروفة تكون أكثر تأثيراً في نفس المشاهد مما لو حدثت لشخص عادي . وكذلك عدم عرض مشاهد القتل وسفك الدماء لأن هذا من شأنه إثارة انفعال العنف ، فالغرض من العمل المسرحي هو تربوي أخلاقي أكثر من أن يكون فنياً جمالياً ، وهذا ما يظهر تأثير أفلاطون على الفكر الأرسطي من جهة أو أخرى^١.

التراجيديا في الفلسفة الحديثة والمعاصرة :

١- هيغل :

اهتم هيغل بالتراجيديا اهتماماً بالغاً ، ويعرفها ، " التراجيديا هي قصة عذاب تثير الشفقة والخوف ، ولا يشترط فيها نهاية محزنة ، غير أن العذاب في التراجيديا وما يثيره من شفقة وخوف ليس في حد ذاته تراجيديا إذا ما ترتب على الصراع الذي يمس جوهر الروح " ^٢ أي أن هيغل يعتقد أن ماهية التراجيديا هي تجسيد الصراع للقوى المختلفة بحيث أن لكل قوة ما يبررها (مثل الحب الزوجي ، أو حب الأهل والأسرة ، الحياة العامة) ، وهذا الصراع يدور داخل البطل فيما هو عليه وما يجب عليه أن يكون . أي أن الصراع عند هيغل ليس بين الخير والشر ، وإنما صراع يقع بين القوى الأخلاقية ، وقد يكون صراعاً بين الخير والخير . فجوهر التراجيديا " يتمثل في أن الطرفين المتصارعين يكونان على صواب من أمرهما من حيث المبدأ " ^٣ إلا أن هيغل يختلف مع أرسطو عندما يجعل غاية العمل التراجيدي التطهير عبر انفعالي الخوف والشفقة ، لأنه يعتقد بأن غاية العمل التراجيدي هو تحقيق الانسجام بين العقل والروح .

^١ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانت ، ص ٨٢-٨٣

^٢ أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، ص ١٦٥ .

^٣ رمضان بسطاويسي ، جماليات الفنون ، ص ٤٠٩

٢- شوبنهاور :

يعتقد شوبنهاور أن التراجيديا تقع في هرم الفنون الشعرية لأنها تصور لنا الوجود على أنه خطيئة ، فهو يعتقد " أن أعظم جرائم الإنسان هي أنه قد وجد " ^١ ، أي أن العمل التراجيدي يصور الإرادة بوصفها مصدراً للألم، والمعاناة ،والشقاء في الحياة والوجود الإنساني ككل ، كما أنها تكشف عن عبثية كل جهد وعمل إنساني ،وبالتالي فإن البطل التراجيدي يؤكد عبر فعله قدرته على الاستسلام والتحرر من إرادة الحياة . عبر الاستغناء عنها وإنكارها ،ولهذا يعتقد شوبنهاور أن شعورنا اتجاه الأعمال التراجيدية هو شعور جلالي وليس جمالي . لأن الشعور الجلالي يتأتى من خلال التعالي على الإرادة والاستغناء عنها. ^٢

٣- نيتشه :

يعتقد نيتشه أن فن التراجيديا قد ظهر نتيجة شعور الإنسان بالذنب بسبب ارتكاب الخطيئة، فارتكاب الإنسان للخطيئة يدفعه إلى النفور من الحياة والرغبة من التخلص منها للتكفير عن هذه الخطيئة ، لذلك فإن التراجيديا تجعل المدينسات والخطايا التي يرتكبها الإنسان ذات قيمة عندما تضعها في قالب فني، فتصور البطل المرتكب للخطيئة يتعذب من أجل أن يتجاوز الشعور بالذنب والخطيئة. ^٣

وفن التراجيديا عند نيتشه، كما تحدث عنه في كتابه (مولد التراجيديا) " نحن مدينون ، بالنسبة لإلهي الفن أبولو وديونيس (...) ،حيث يبدو على الأقل أن هذا الاقتران بينهما يثمر عملاً فنياً يجمع بين صفات الديونيسية وصفات الأبولوجية ؛ أي :التراجيديا الأتيكية " ^٤ ؛ أي أن فن التراجيديا عند نيتشه فن قائم على ازدواج قطبين متناقضين ،يتمثلان بالإله دينيسيوس والإله أبولون؛ والإله دينيسيوس هو رمز الإرادة والحياة في حيوية اندفاعاتها وإمكانياتها، ويرمز الإله أبولون إلى التأمل، والحلم، والتفكير المنطقي الفلسفي. ^٥

^١ أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، ص ١٨٢ .

^٢ ينظر ، سعيد محمد توفيق ، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، ص ٢٣٦-٢٣٧ .

^٣ ينظر ، فريدريك نيتشه ، - العلم الجذل ، ترجمة سعاد حرب ، دار المنتخب العربي :بيروت ، ٢٠٠١ ، ص ١٢٣

^٤ فريدريك نيتشه ، مولد التراجيديا ، ترجمة شاهر حسن عبيد ، دار الحوار : اللاذقية ، ٢٠٠٨ ، ص ٧٩- ٨٠ .

^٥ ينتظر ، لميس بدوي ، الأسس الجمالية للتراجيديا اليونانية عند نيتشه ، مجلة بحوث جامعة حلب ، العدد : ١٢٠ ، ٢٠١٨ .

٤ - كامو :

يعتقد كامو أن فن التراجيديا هو تلك الحركة التمردية التي يقوم بها الإنسان عندما يرفض الواقع ويخلق عالماً جديداً يجد فيه الوحدة والاتساق . لذلك فإن الألم في العمل التراجيدي هو ألم الحياة نفسه ، والحلم في القصة التراجيدية هو حلم الحقيقة نفسه ، أما الأبطال التراجيديون فهم الذين يملكون مظاهر القوة والضعف كما نملكها في حياتنا الواقعية ، فالعالم التراجيدي ليس أجمل من العالم الواقعي .

أما العمل التراجيدي الجميل فهو العمل القادر على التمرد ، والتمرد الذي يقصده كامو ليس بمعنى السلب وإنما يعني الخلق ، أو التنظيم ، أو الإبداع ، فالأديب التراجيدي يواجه عبثية هذا العالم عبر التمرد عليه وفرض شكل منظم ، فيه الوحدة والاتساق التي يفتقدها العالم الواقعي^١

٥ - سارتر :

ربط سارتر ما بين التراجيديا والالتزام ، و يقصد سارتر بالالتزام أنه القيام بتعديل الحاضر لبناء المستقبل الجديد ، ولا يتحقق هذا التغيير إلا بالحرية ، " فالحرية هي القدرة على الالتزام بالعمل الحالي وبناء المستقبل ، وهي تخلق مستقبلاً يتيح لنا فهم الحاضر وتغييره " ^٢ فالقصة التراجيدية قادرة على فهم حاجات عصرها والاستجابة لمواقف إنسان ما بعد الحرب العالمية الثانية ، إذ استطاع الكاتب المسرحي التراجيدي - بحسب سارتر - أن يعبر عن فلسفة حرة ، وملتزمة ، رافضة لفساد هذا العالم وأنانيته ، أن تعبر عن فكرة تحرير الإنسان من المعتقدات الوهمية المتوارثة^٣.

رابعاً : مقولة الكوميديا (الملهاة)

نشأة فن الكوميديا وتعريفها :

نشأ فن الكوميديا جنباً إلى جنب مع فن التراجيديا ، فقد ولد من رحم الطقوس الدينية المرتبطة بعبادة الإله ديونيسوس ، وهي جملة الأغاني ، والرقصات ، والنكات التي كانت جزءاً

^١ ينظر ، زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص ، ١٨٣ - ١٨٧ .

^٢ إبراهيم مذكور ، المعجم الفلسفي ، ص ٢٠ .

^٣ محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر ، دار النهضة : مصر ، ١٩٨٠ ، ص ٢٣٦ - ٢٣٧ .

من طقوس عبادة هذا الإله ، إذ تمتعت هذه العبادة بشعبية كبيرة ضمت فئات مختلفة من المجتمع اليوناني (مزارعين - صناع - تجار - محاربين) ، وقد أدت جماهيرية هذا الفن إلى انتشاره بشكل واسع في جميع الأراضي اليونانية^١ . إلا أن الكوميديا ظلت ذلك الفن الشعبي الأقل مكانة ومرتبة من التراجيديات . ولهذا السبب نعتقد بأن أرسطو لم يفرد لها مساحة من الشرح والتفصيل كما فعل في التراجيديات .

ويعرف أرسطو الكوميديا بقوله : " هي محاكاة الأراذل من الناس ، لا في كل نقيصة ، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح . إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير إيلام ولا ضرر : فالقناع الهزلي قبيح ومشوه ، ولكن بغير إيلام " ^٢

تتعلق الكوميديا والتراجيديات من أساس درامي واحد ، وهي محاكاة الفعل الإنساني . ولكن الكوميديا تختلف عن التراجيديات من حيث المضمون أولاً ، ومن حيث الهدف ثانياً . فإذا كانت التراجيديات تحاكي أفعالاً نبيلةً فإن الكوميديا تحاكي الأراذل من الناس بشكل عام ، فهي محاكاة لمشاكل اجتماعية معينة تحقق عنصر الفكاهة والضحك . أي أن الكوميديا لا تركز على الفرد (البطل) - كما هي الحال في التراجيديات - وإنما تهتم بالمشاكل الاجتماعية (المجموعة) كأساس لبناء القصة الكوميدية . لذلك فإن شعراء الكوميديا قادرون بواسطة حسهم الفني الضاحك على رصد الأخطاء الاجتماعية التي تحقق عنصر الفكاهة والنقد ، لأن الموقف الضاحك يبدو حينما يشعر المشاهد بأن الأخطاء التي تقوم بها الشخصية الكوميدية هي نتيجة جهلها ، وقلة تبصرها ، وضعف إرادتها . ويبدو هذا واضحاً في المسرحيات التي قدمها الشاعر الكوميدي أريستوفان ، الذي حاول أن يسلط الضوء على مشاكل المجتمع اليوناني من خلال التهكم والنقد . فنراه يعتمد على المزاح بين الخيال والحقيقة ، ليقدم لنا صورة فنية جديدة مختلفة عن التراجيديات وقد لاقت قبولاً لدى الجماهير آنذاك^٣ . فهو في مسرحه الكوميدي يقدم لنا المجتمع اليوناني في صورتين مختلفتين نتمكن من خلالهما فهم طبيعة العمل الكوميدي :

أ- تصوير واقعي للمجتمع اليوناني وما فيه من مشاكل يومية ليكون العمل أقرب للحياة

^١ ينظر ، أحمد عثمان ، الشعر الإغريقي ، ص ٣٠٦-٣٠٧ .

^٢ أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، ص ١٦ .

^٣ ينظر لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكايت ، ص ٨٣-٨٤ .

الواقعية المعاشة

ب-مجتمع أسوأ من حالته الواقعية لخلق جو كوميدي.

أي أن العمل الكوميدي عبارة عن مزيج بين الواقع المعاش وخيال المؤلف الذي يصور المشاكل الواقعية بشكل مبالغ فيه لخلق جواً ضاحكاً.

عناصر العمل الكوميدي عند أرسطو:

لقد سبق أن بينا، بأن العمل الدرامي - وفقاً لأرسطو- يتألف بشكل عام من ستة عناصر، هي: القصة، الشخصية، اللغة، الفكر، المنظر المسرحي، الغناء.

ولكن اللافت أن ترتيب هذه العناصر من حيث الأهمية يختلف في العمل الكوميدي. وذلك أن سبب الاختلاف بين التراجيديا والكوميديا هو المضمون والهدف . وسنحاول توضيحه فيما يأتي :

١- القصة الكوميدية :

يعتمد الشاعر في بناء القصة الكوميدية على النقائص الموجودة داخل المجتمع، التي نشأت نتيجة خلط الأمور ،والتخبط في التصرفات ،وقلب الأوضاع السليمة ، بحيث إذا شاهدها المرء ضحك وسخر منها ، لأنها تعبر عن نقیصة لا يمكن لإنسان عاقل أن يقوم بها ؛ أي أن الموقف الكوميدي ينشأ عندما تسير الأحداث على عكس طبيعة الأمور، أو ما هو متعارف عليه في المجتمع ،حتى صار جزءاً من النسيج الاجتماعي ، فمثلاً في المجتمع اليوناني يُعدّ السيد أعلى مكانة من العبد ،والمكانة هي ليست في الترتيب الاجتماعي وحسب وإنما يتمتع السيد على خلاف العبد بالقوة ،ورجاحة العقل، والشجاعة ،بينما العبد في المجتمع اليوناني -عموماً- هو شخص قليل الحيلة ،وضعیف الإرادة ،وكثير الاعتماد على سيده . والموقف الكوميدي يحدث عندما تنقلب الآية ،ويصبح العبد ذكياً وشجاعاً ،والسيد غيباً قليل الحيلة . فجوهر القصة الكوميدية قائم عبر قلب الأمور والأعراف الاجتماعية ،بحيث تجعل الفرد يقر في أعماق نفسه بألا ينحدر إلى مثل هذا الفعل^١ ،وربما هذا ما عناه أرسطو بقوله : "الأمر المضحك هو منقصة ما لا ألم فيه ولا إيذاء"^٢.

^١ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط ، ص ٨٥

^٢ أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة شكري عياد ،الهيئة المصرية العامة للكتاب : مصر ، ١٩٩٣ ، ص ٤٤ .

ولهذا فإن القصة الكوميدية تعتمد على قاعدة الاحتمال فقط في تسلسل أحداثها، بينما القصة التراجيدية محكومة بالتسلسل المنطقي وبقاعدتي الاحتمال والضرورة، كما أن القصة في العمل الكوميدي لا تحتل المركز الرئيس، كما في العمل التراجيدي، لأن القصة الكوميدية ليست الهدف الأساسي في العمل .

٢- الشخصية الكوميدية :

احتلت الشخصية المركز الرئيس في العمل الفني الكوميدي. لأن الكوميديا -بحسب تعريف أرسطو- هي محاكاة لأشخاص أسوأ منا منزلة، أي أن تعريف أرسطو للكوميديا يؤكد على أهمية الشخصية في العمل الكوميدي. فالشاعر الكوميدي يهتم في وصف طبيعة الشخصيات التي يحاكيها وصفاً دقيقاً، ليتمكن من شرح المشاكل الاجتماعية وتصويرها .

طبيعة الشخصية الكوميدية :

يضع أرسطو في كتابه (فن الشعر) مجموعة من الشروط يجب أن تتوافر في الشخصية الكوميدية، حتى يحقق العمل غايته الفنية.

١-الإقناع :على الرغم من أن العمل الكوميدي مزيج بين الخيال والواقع، ولكن يجب أن تتصف الشخصية بالإقناع لدى المشاهد. فيقول : "وكذلك ينبغي على الشاعر الدرامي ، أن يتمثل أحداثه - جهد طاقته - بكل حركات شخصياته فلو تساوى شاعران في امتلاك المواهب الطبيعية نفسها. فإن أقرهما على الإقناع ، هذا الذي يشعر بالانفعالات التي يحاكيها"^١.

٢-المبالغة :الكوميديا تحاكي عيوب الأفراد في مجتمعاتهم بقصد تسليط الضوء على تلك العيوب ،والمبالغة في تصويرها أمام عيون المشاهدين ،لكي يسخروا منها ،ويضحكوا عليها.

٣-محاكاة العيوب الأخلاقية : عندما يطالب أرسطو تسليط الضوء على عيوب الأفراد وتضخيمها ، فهو لا يقصد العيوب الخلقية ؛مثل التشوه الجسدي مثلاً ،أو قصر القامة أو طولها المفرط . لأن العيب الذي يقصده أرسطو ليس الشر أو الأذى المعنوي للمشاهد، وإنما هو نوع خاص من السوء الذي يثير فينا الضحك، مثل " البخيل لا يعرف عدالة

^١ أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة ابراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو مصرية : مصر ، بدون عام ، ص ١٦٤ .

فيما يتعلق بالنقود ، والدنيء لا يعرف عفة فيما يتصل بشهوات الجسم ولذائذه ، وكذلك المخنث في الأفعال التي يصحبها طراوة أو تكسر ، والجبان في كل ما يتصل بمواطن الخطر ، لأنه يترك أصدقاءه للهلاك لما يحس به من الخوف ^١. إذن يمكن أن نلاحظ أن العيوب التي طالب أرسطو تصويرها واستهجانها هي العيوب الأخلاقية؛ كالبلذلة، أو الجبن، أو الفجر، أو الادعاء، وغيرها من الصفات. وهي صفات قبيحة وسيئة من وجهة نظر أرسطو، ولكنها مثيرة للضحك في الوقت نفسه.

الغاية من فن الكوميديا :

من خلال تحديد أرسطو لبنية القصة الكوميدية و صفات الشخصية الكوميدية يمكن أن نلاحظ بأن للكوميديا هدفاً أخلاقياً واجتماعياً، شأنها شأن التراجيديا ،ولكنها تختلف من حيث الأسلوب، ويمكن أن نحددها على النحو الآتي :

أ-فالكوميديا تهاجم الأخطاء بشكل عنيف عبر النقد بغية الإصلاح الاجتماعي، والابتعاد عن تلك الأخطاء. فالمشاهد عندما يضحك من موقف ويزدرجه حين يشاهده على المسرح الكوميدي فمن شأن هذا أن يبعده عن ذلك الفعل الخاطئ. أي أن الكوميديا لا تصحح الأخطاء الاجتماعية بوساطة المشاعر العنيفة كالتراجيديا (ونقصد مشاعر الخوف والشفقة)، وإنما تصحح الأخطاء بوساطة الضحك والسخرية على استهجان الأخطاء، ومن ثم نبذها، وهي بذلك تشبه عملية التطهير التي تقوم بها التراجيديا في نفس المشاهد .

فغاية فن الكوميديا - بحسب أرسطو - القدرة على تغيير العيوب الأخلاقية في نفس المشاهد بعد رؤية الشخص الكوميدية ومآل بها من مواقف مضحكة .

ب-تهتم الكوميديا في مخاطبة الجماعة وإصلاحها عبر الضحك والاستهجان، لأنها تعتقد أنّ صلاح الفرد يبدأ بصلاح الجماعة. لذلك تعتمد في بناء قصصها على الأخطاء الموجودة في المجتمع، وعلى السخرية في علاجها، لأن الضحك - من وجهة نظر هذا الفن - أقوى من البكاء في تغيير سلوك الفرد ونبذه للأخطاء الموجودة في المجتمع. بالإضافة إلى سلسلة قبوله من قبل المشاهدين ^٢.

^١ أرسطو ، كتاب الخطابة، ترجمة ابراهيم سلامة ،مكتبة الانجلو مصرية : مصر ، ط٢ ، ١٩٥٣ ، ص ١٥٩

^٢ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط ، ص ٨٧.

ومما سبق يمكن أن نرصد أهم نقاط الاختلاف بين الكوميديا والتراجيديا وهي :

أ-تعتمد القصة الكوميدية على قاعدة الاحتمال فقط في تسلسل أحداثها، بينما تعتمد القصة التراجيدية على التسلسل المنطقي وبقاعدتي الاحتمال والضرورة.

ب-تمثل الشخصية المركز الرئيس في العمل الفني الكوميدي ،بينما تحتل القصة روح العمل الفني في التراجيديا.

ت-غاية الكوميديا العمل على تصحيح العيوب الأخلاقية الموجودة في المجتمع داخل نفس المشاهد بعد رؤية الشخوص الكوميدية ومآل بها من مواقف مضحكة . بينما غاية التراجيديا هي تطهير النفس من الانفعالات الضارة عبر مشاعر الخوف والشفقة .

ث-تعتقد الكوميديا بأن صلاح الفرد يبدأ بصلاح الجماعة. لذلك تعتمد الكوميديا في بناء قصصها على الأخطاء الموجودة في المجتمع وعلى السخرية في علاجها. بينما التراجيديا تهتم بالفرد، وتجعل من عظمة الإنسان الجوهر الأساسي في بناء القصة التراجيدية، لذلك نرى القصة التراجيدية تهتم بالجانب الجاد من حياة الإنسان، وتعالج الخطأ الذي وقع فيه البطل بالعقاب، وعليه فهي تتصف بالدقة والعمق في علاج قضاياها.

الكوميديا في الفلسفة الحديثة والمعاصرة :

ويمكن أن نرصد موقف الفلاسفة في العصر الحديث والمعاصر اتجاه فن التراجيديا

يما يأتي

١- كانط :

رأى أن الكوميديا تحتوي أفكاراً جمالية ،ولكنها لا تساهم في التفكير ، ولهذا هي ليست ضمن الفنون الجميلة وإنما ضمن الفنون الملائمة، والكوميديا عند كانط هي موهبة تمكن الإنسان من يضع نفسه وبكامل إرادته لأن يحكم على شيء بطريقة مغايرة للمألوف^١ ولهذا فإن " الضحك هو انفعال ناتج عن تحول مفاجئ لتوتر ينتهي إلى العدم"^٢ أي أن الضحك وفقاً للفهم الكانطي لا يمكن أن يتحقق إلا بوجود شيء لا معقول ،حتى أن ملكة الفهم (المسؤولة عن الإدراك) غير قادرة على تفسيره^٣

^١ ينظر ، إمانويل كنت ، نقد ملكة الحكم ، ص ٢٧٠.

^٢ إمانويل كنت ، نقد ملكة الحكم ، ص ٢٦٥

^٣ ينظر ، إمانويل كنت ، نقد ملكة الحكم ، ص ٢٦٤-٢٦٥.

٢- هيغل :

اعتقد أن الكوميديا تقوم على التعارض المستمر بين المصالح الخاصة للأشخاص، ولهذا فهي لا تكشف عن مسار واحد كما في التراجيديا، لأن التعارض والتنافر بين الشخصيات الكوميدية مستمر لنهاية العمل، لذلك فإن الكوميديا عاجزة على تقديم الحقيقة المطلقة كما في التراجيديا، ولهذا عدّ هيغل فن الكوميديا شكلاً معبراً عن موت الفن (نهايته)¹.

٣- نيتشه :

اعتبر نيتشه فن الكوميديا هو نتيجة انهيار فن التراجيديا على يد يوريبديس الذي أظهر الأبطال التراجيديين أشخاصاً عاديين، لا ينتمون لطبقة النبلاء أو الملوك، ولم يكونوا قادة جيش أو أنصاف آلهة². أي أن نيتشه يعتقد أن فن الكوميديا بعيد عن تحقيق القيمة الجمالية، لأنه نتيجة انهيار الفن التراجيدي الجميل. ١٩٥٨.

٤- ماركس :

يرى أن الكوميديا تشكل آخر مراحل التطور التاريخي، فيقول : أن آخر مرحلة لكل شكل ذي قيمة تاريخية عالمية هي المرحلة الهزلية، فالآلهة اليونانية الذين ماتوا موتاً مأسوياً في أعمال أسخيلوس ترتب عليهم أن يموتوا مرة ثانية موتاً هزلياً في حوارات لوكيانوس . ويفسر ماركس هذا المسار في التاريخ لأن الإنسانية تحب أن تودع ماضيها توديعاً مرحاً . فالكوميديا ذات الطابع التاريخي تؤدي إلى الشعور بالتفاؤل التاريخي الذي بدوره يؤكد معنى الحياة بشكل إيجابي، أما عبارة سخرية التاريخ ونهاية أحداثه بشكل كوميدي فهي إشارة إلى حركة الحياة المتجددة التي ينقلب فيها باستمرار ما كان تراجيديا في فترة ما إلى كوميديا في فترة لاحقة.³

٥- برغسون :

حاول في كتابه (الضحك) أن يفسر موضوع الكوميديا فقال : " كلما ارتفعت الكوميديا

¹ أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، ص ١٦٧ .

² أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، ص ١٩٢ .

³ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ١٠٦ - ١٠٧ .

وارتقت كلما تداخلت مع الحياة ، ويوجد في الحياة الواقعية مشاهد قريبة جداً من الكوميديّة العالية ، بحيث يستطيع المسرح أن يتبناها من غير أن يغير فيها كلمة^١ ، وبين أن الضحك خاصّة إنسانية ، فقد عرّف الإنسان بأنه حيوان يعرف كيف يضحك ، أو هو حيوان ضاحك^٢ ويتسم الضحك عند برغسون بالسّمات الآتية :

أ-ارتباط المضحك بالإنسان حتى وإن ضحكنا من موضوع أو موقف، وذلك بسبب أنه مرتبط بعلاقة إنسانية محددة

ب-المضحك لا يرتبط بالمشاعر، وإنما يرتبط بالعقل ،فمجتمع العقول لا يبكي ولكن يضحك
ت-للضحك دلالة اجتماعية ،حيث يفترض المضحك وجود مجتمع ، فعندما يكون الفرد في مسرح كوميدي يغص بالناس ،فإنه يضحك بشكل أعلى وأوضح مما لو أنه كان وحيداً.
ث-يعتقد برغسون أن السبب الرئيسي في الضحك يرجع إلى التصلب والآلية، اللذين يطغيان على الجانب الحي في الشخصية والمجتمع ،حتى نتوهم بأن المادة تغطي على الروح وحركتها ورشاقتها^٣ . ولم يوافق الدكتور عبد الكريم اليافي إلى ما توصل إليه برغسون معتبراً أن التصلب الآلي للحياة لا يستوجب الضحك وإنما الرثاء.^٤
٦- إيتان سوريو :

يرى أن وظيفة الضحك هي التي تعيننا على التحرر من عكر الحياة وتثاقلها .
٧- المدرسة الوجودية :
تعتقد أن فن الكوميديا عبارة عن سخرية مرّة تكشف عقم الحياة وعبثيتها.

^١ هنري برغسون ، الضحك ، ترجمة علي مقلد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر : بيروت، بدون عام، ص ٩١.

^٢ ينظر ، هنري برغسون ، الضحك ، ص ١٠.

^٣ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، علم الجمال ، ص ٢٢٥ - ٢٢٦.

^٤ نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ١٠٦

الفصل الثالث

الفن طبيعته ومشكلاته

أولاً : طبيعة المحاكاة الفنية

١- المحاكاة البسيطة

٢- محاكاة المثل

٣- محاكاة الجوهر

ثانياً: الفن بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية

١- الفن في خدمة الأخلاق والمجتمع

- أفلاطون

- تولستوي

٢- الفن في خدمة الفن

- كانط

- تيوفيل جوتييه

- بودلير

- شيلر

ثالثاً علاقة الفن بالعلم

١- نقاط الاختلاف بين المعرفة العلمية والمعرفة الفنية

٢- أهمية المعرفة الفنية

٣- خصائص الحقيقة الفنية

رابعاً: علاقة الفن بالفلسفة

١- فنانون استعانوا بالفلسفة

٢- فلاسفة استعانوا بالفن



الفصل الثالث

الفن طبيعته مشكلاته

ذكرنا في الفصل الأول بأن مصطلح الفن ارتبط ارتباطاً وثيقاً بمصطلح الجمال، على الرغم من الفروق التي بينهما، كما ارتبط تعريف الفن بالرؤية الفلسفية، والاجتماعية، وكذلك الأخلاقية، فإذا عدنا للحضارة اليونانية وجدنا أن الفن يعني النشاط الصناعي النافع بصفة عامة، بمعنى أن الفن يشمل النحت، والتصوير، والموسيقا، كما يشمل صناعة الفخار، والزجاج، والخشب، إلا أن أرسطو عندما قسم المعارف البشرية إلى:

- ١- معرفة نظرية وميدانها الفلسفة والعلوم المجردة
 - ٢- معرفة عملية مثل العلوم التطبيقية مثل الطب
 - ٣- معرفة إنتاجية ميدانها الفن حيث يقول " الفن هو في دائرة الإنتاج لا في دائرة الإحداث بالمعنى الخاص، "١ أي أن الفن عنده نوع من الحكمة الإنتاجية، والفنان هو الموجود الصانع الذي يستحدث موضوعات جميلة ليست موجودة في العالم الطبيعي^٢؛ مثل (تمثال أبولون فهو نصفه بشري والنصف الآخر حصان مجنح) ولعل هذا السبب الذي دفع الفلاسفة عموماً إلى جعل الفن في مقابل الطبيعة، لأن الإنسان عبر الفن يستخدم الطبيعة، ويخضع قوانينها، بما يتلاءم مع حاجته^٣.
- وقد عُرف الفن في العصر اللاتيني الوسيط بأنه صورة خاصة من المعرفة النظرية، كالنحو، والمنطق، والسحر، أو التجيم، وفي أواخر القرن الثامن عشر ظهرت هناك فروق بين الفنون الرقيقة (الفنون الجميلة) والفنون النافعة (الصناعة)^٤ ويعرف لالاند الفن في موسوعته الفلسفية فيقول: إن الفن عموماً يشير إلى معنيين هما:

^١ أرسطو طاليس، علم الأخلاق إلى نيقوماخوس، ترجمة أحمد لطفي السيد، الهيئة المصرية للكتاب: مصر، ط ٢، ١٩٧٩، ص ١٢٣.

^٢ ينظر، لميس بدوي، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط، ص ٥٢.

^٣ ينظر، زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، مصر، ١٩٧٦، ص ٩.

^٤ ينظر، روبين جورج كولنجوود، مبادئ الفن، ترجمة أحمد حمدي محمود، مكتبة الأسرة: مصر، ٢٠٠١، ص ٣٠.

أ- معنى إنتاجي عام ،أي هو جملة العمليات التي تستخدم للوصول إلى نتيجة محددة .

ب- معنى جمالي ،أي أن الفن عملية إبداعية غايتها تحقيق القيمة الجمالية.^١

أما دائرة المعارف البريطانية فقد ربطت الفن بمبدأ الشعور باللذة ،وعرفت الفن بأنه تلك الأعمال التي ينتجها الإنسان من أجل تحقيق نوعين من اللذة :

- لذة خاصة بالفنان المنتج للعمل الفني ،ومستقلة عن أية منفعة مباشرة

- لذة خاصة بالمتلقي الذي يتأمل تلك الأعمال ،ويعجز عن إنتاجها.

ليصبح تعريف الفن بأنه جملة الوسائل التي يستعملها الإنسان لتحقيق اللذة الجمالية ؛مثل فن التصوير ، والنحت ، والعمارة ، والشعر ، والموسيقى ... إلخ . أي أن الفن هو خلق موضوعات جديدة عن طريق الجهد البشري لتحقيق الغاية الجمالية ،ولهذا فإن الفن قديم قدم الإنسان نفسه ،لأنه شكل من أشكال العمل ، والعمل هو الذي يميز الإنسان عن باقي الكائنات الأخرى .

كما أن الفن هو دليل على وعي الإنسان لقوانين الطبيعة من جهة عبر إخضاعها لما يخدم خياله الفني ووعيه للجمال ،ومن جهة ثانية عبر إنتاج أعمال فنية تحقق الجمال^٢ . وهذا ما سيطرح إشكالية فنية جمالية حول طبيعة المحاكاة الفنية .

أولاً طبيعة المحاكاة الفنية :

يعد مصطلح المحاكاة من أقدم المصطلحات الفنية ،إذ يعتقد أرسطو أن "المحاكاة غريزة فطرية في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة ... وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية ، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة"^٣ . أي أن فعل المحاكاة - بحسب أرسطو - مرتبط بالطبيعة الفطرية للإنسان ، يمكنه من تحصيل المعرفة؛ مثل :محاكاة الأبناء لأفعال الآباء ،فيتعلمون الكتابة ،والسباحة ،والصناعة كما أن فعل المحاكاة يساعد الإنسان على تقليد الأفعال ،والأصوات مما يساهم في ولادة الفن الذي يبعث اللذة والفرح للإنسان ،ويمكن أن نقسم المحاكاة الفنية إلى مستويات ثلاثة ؛هي :

^١ ينظر ،أندريه لا لا ند ، موسوعة لا لا ند الفلسفية ، ترجمة خليل أحمد خليل ، منشورات عويدات : بيروت ، بدون عام ، ص ٩٥-٩٦

^٢ ينظر ، راوية عبد المنعم عباس ، تاريخ الفن وفلسفة الوعي الجمالي ، ص ٢٢٧-٢٢٨ .

^٣ أرسطو ، فن الشعر ، ص ١٢ .

المحاكاة البسيطة :

وهي أقدم أنواع المحاكاة الفنية وتعني تقليد الإنسان لما يوجد في العالم الطبيعي، إذ يقول هوميروس : "الشيء الجميل هو الشيء الواقعي الذي نحسه بحواسنا" ^١، أما ديمقريطس فيعتقد أن الإنسان عرف الفن الجميل عندما بدأ بتقليد الطبيعة، فتعلم الغناء عندما قلّد صوت البابل ^٢، أما السفسطائيون فيرون أن الفن الجميل هو مرآة تعكس ما هو جميل في العالم الطبيعي، ولذلك يجب على الفنان أن يتجول في الطبيعة ليستنسخ مواطن الجمال، ويستلهم أسرار الإبداع، ولعل أسطورة (بيجماليون) أكبر دليل على ذلك، عندما هام النحات حباّ بتمثاله وحاول أن ينفخ الحياة فيه ليدلنا أن الفن الجميل هو الفن الذي يحاول أن يستنسخ العالم الطبيعي ^٣.

لاقت تلك النظرية الفنية إعجاباً وانتشاراً في عصر النهضة والعصر الحديث إذ يعتقد الفنان ليوناردو دافنشي: " أن أعظم تصوير هو الأقرب شبهاً إلى الشيء المصور" ^٤ أما الفيلسوف دنيس ديدرو ^٥ فيعتقد أن أجمل لوحة فنية ليست إلا تقليداً ضعيفاً للطبيعة، والفنان المبدع هو الذي يستطيع أن يخفف الفرق بين العمل الفني والعالم الطبيعي ^٦، وكذلك المدرسة الانطباعية التي آمنت بأن التصوير ليس مجرد محاكاة للطبيعة، وإنما هو وسيلة تمكن الفنان بأن يسجل في لوحاته التأثير الذي تطبعه في نفسه ^٧.

إذن يمكن أن نستخلص بأن المحاكاة البسيطة ترى أن المشابهة بين العمل الفني والواقع هي أساس الفن الجميل، كما أن الطبيعة تحمل قيمة جمالية أسمى من الفن، لذلك على الفن أن يقلد الطبيعة.

وعلى الرغم من الانتشار الواسع لتلك النظرية إلا أنها لاقت نقداً لاذعاً من قبل الفنانين والفلاسفة، فمثلاً نجد الفنان بيكاسو يقول: "إننا لنعرف جميعاً أن الفن ليس هو

^١ غادة المقدم عدرة، فلسفة النظريات الجمالية، جرس برس: بيروت، ١٩٩٣، ص ٣٩

^٢ ينظر، محمود خضرة، تاريخ التفكير الجمالي، ص ٧٢.

^٣ ينظر، معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ١٩٨٤، ص ٣٢٢.

^٤ حسين علي، فلسفة الفن، ص ٩٧.

^٥ دنيس ديدرو ١٧١٣ - ١٧٨٤ فيلسوف وكاتب مسرحي فرنسي

^٦ ينظر، رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، ص ٣٥

^٧ ينظر، زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، ص ٥٦.

الحقيقة ، وإنما هو كذبة تجعلنا ندرك الحقيقة أو على الأقل تلك الحقيقة التي كتب لنا أن نفهمها " ^١ أما أندريه مالرو صاحب كتاب (محاولات في سيكولوجية الفن) فيعتقد أن الفن إبداع لقيم إنسانية ، يخلق الفنان بمقتضاها عالماً غريباً عن الواقع ^٢ .

أما بالنسبة للفلاسفة فقد رفضوا تلك النظرية ، لأنها تتناقض و التفكير الفلسفي العام ، ولأنها تهتم بالجزئيات وتعتمد على الحواس في نقل صورها ومعارفها ، في حين أن التفكير الفلسفي يهتم بالكليات ويعتمد على العقل في الوصول إلى المعرفة ، لذلك نرى أن أفلاطون وأرسطو ينتقدان تلك النظرية .

كما أن الفيلسوف هيغل ينتقد تلك النظرية ، لأنه يعتقد أن الفن أسمى من الطبيعة ، لأن الطبيعة خالية من الروح ، والوعي ، والحرية ، والإنسان وحده الذي يمتلكها ، ولذلك فإن الفن ، مادام من صنع الإنسان ، فهو ناتج عن إرادته الحرة ووعيه ، ولذلك فهو أكثر جمالاً .

محاكاة المثل :

تعتبر فلسفة أفلاطون المؤسس الحقيقي لتلك النظرية التي ترى أنه على الفنان أن لا يحاكي الطبيعة محاكاة أمينة ، وإنما عليه أن يختار ما هو حقيقي وجميل ؛ أي (المثال) . مستنداً إلى حقيقة الوجود عنده ، التي ترى بأن العالم ينقسم إلى قسمين :

أ- عالم المحسوس : وهو العالم الواقعي ، وهو عالم غير حقيقي وزائل ، لأنه مجرد انعكاس للمثل ، وبالتالي فهو لا يتصف بالأصالة والاستقلال

ب- عالم المعقول (المثل) : وهو عالم عقلي مفارق ، وهو عالم الحقيقة ، والثبات ، والكلية . والإله الصانع عندما خلق العالم الواقعي - بما فيه من أشياء جميلة - جعله شبيهاً بمثل الجمال . لذلك فإن رؤية الأشياء الجميلة في عالم الحس تذكرنا بوجود هذا المثال ^٣ .

فمفهوم الجمال عند أفلاطون مفهوم ثابت لا يتغير ، ولا نستطيع أن ندركه بوساطة الحس ، ولكننا ندركه بوساطة العقل ، " فالجميل هو الشيء الذي يحيل كل الأشياء الجميلة

^١ زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن ، ص ٦٣ .

^٢ زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن ، ص ٦٤ .

³ See ,Taylor C.C.W. (ed): From the Beginning to Plato , Routledge History of Philosophy ,vol I ,published in the Taylor & Francis e- Libraey ,New York, 2005, p331

جميلة" ^١ .

وبناء على هذا التمييز بين عالم المحسوس وعالم المعقول ، يقسم أفلاطون المحاكاة إلى قسمين :

أ- المحاكاة المحسوسة الزائفة :

ويقصد أفلاطون المحاكاة البسيطة التي طالبت بها المدرسة السفسطائية عند إنتاج فنونها ، لأن الفن الجميل عندهم مرآة عاكسة للجمال الطبيعي بما فيه من مناظر ، وحركات ، وأصوات طبيعية ، ولهذا يطالب السفسطائيون فنانيهم أن يتجولوا في الطبيعة ، ليستلهموا أسرار الإبداع ، ويستسخوا مواطن الجمال ^٢ . ويعتقد أفلاطون أن هذا النوع من المحاكاة محاكاة زائفة ، لأن ما نشاهده من جمال في العالم الواقعي ليس جمالاً حقيقياً ، لأنه تقليد لمثال الجمال الموجود في عالم المثل . ولذلك فإن الفنانين السفسطائيين عندما يحاكون العالم الطبيعي يقومون بتصوير المصور وتزييف المزيف ، ولهذا فقد شبههم في محاورة الجمهورية بالشخص الذي يحلم ، ويعتقد أن ما يراه من أحلام وتخييلات حقيقة فيقول : " فإذا أدرك امرؤ وجود الأشياء الجميلة ، لكنه جحد الجمال المطلق ، وعجز عن إتباع من تقدمه إلى أدراكه ، أفلحاً تحسب حياة إنسان كهذا أم يقظة ؟ تأمل أليس الحالم في يقظة أو في منام هو الذي يخلط بين الحقائق وبين الصور المنعكسة عنها " ^٣ .

وكما ذكرنا سابقاً ، بأن نظرية المثل ميّزت بين عالم المحسوس وعالم المعقول ، ورتبت الموجودات ترتيباً تنازلياً يبدأ بالمثل (الماهيات) الثابتة ، ثم ينتقل إلى الأجزاء المتعددة والمتغيرة (المحسوسات) ، والتي تشارك كل مجموعة مثلاً واحد ، مثل مجموع الطاولات الجزئية المحسوسة تلتقي جميعاً بماهية الطاولة الموجودة في عالم المثل . والفنان عندما يحاكي الأشياء الجزئية المحسوسة فإنه -عموماً- يحاكي أدنى مراتب الوجود ، وبالتالي فإن فنه هو مشوه وبعيد عن الحقيقة .

ولهذا يعتقد أفلاطون أن الفنون السفسطائية التي تعتمد على المحاكاة البسيطة فنون

^١ أفلاطون ، فيديون (وكتاب التفاحة المنسوب لسقراط) ، ترجمة علي سامي النشار وعباس الشربيني ، دار المعارف : القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ٩٩ .

^٢ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط ، ص ١٧٢ .

^٣ أفلاطون ، الجمهورية ، ترجمة حنا خباز ، دار القلم : بيروت ، بلا عام ، ص ١٧٥ .

واهية لا حقيقية ،لأنها تعتقد أن الحقيقة تكمن في الواقع والطبيعة ،وتنكر الحقيقة العقلية الثابتة والكلية ،لأنها غير قادرة على رؤية الجمال والحقيقة ، ففي نظرية الكهف الأفلاطونية ، يشبه أفلاطون السفستائيين بمجموعة من الناس وقد قيدت أيديهم منذ نعومة أظفارهم ،واضطروا إلى النظر للأمام فقط ،ومن ورائهم نار ملتبهة يرون من خلالها الظلال ويحسبونها الحقيقة ،حتى يستطيع أحدهم أن يفك وثاقه ،ويرى الحقيقة ،ويعود ليخبر أصدقائه ويعينهم على رؤية الحقيقة ،ولكن من تعلم على رؤية الظلال فهو لا يريد رؤية الحقيقة ،لأنه " إذا أجبر على النظر إلى النور تتألم عيناه ،ويحول نظره إلى الأشباح ،لأنه يستطيع التحديق بها ، فيزعم أنها أكثر وضوحاً " ^١ . أي أن أفلاطون يعتقد أن الفنان الحقيقي هو الفنان الفيلسوف ، الذي يدرك الحقيقة المثالية ويجعل منه محاكياً لها ووفقاً لموقف أفلاطون اتجاه المحاكاة الزائفة ، نجده يبعد الفن من مدينته الفاضلة ،لأنه لا يقدم معرفة حقيقية ،فالفنان عندما يحاكي شيئاً ما فهو يبتعد عن الحقيقة مرتين فالفنان عندما يرسم السرير فإن صورة السرير لا تظهر للمتلقي إلا الشكل الظاهر فقط (واجهته ، جانبه) ؛أي أن المتلقي لا يستطيع أن يرى السرير من كل جوانبه ، بمعنى أن الفنان حتى عندما يحاكي الواقع فإنه ينقله بصورة مشوهة وبعيدة عن الواقع ، ناهيك عن أن السرير هو سرير مادي مصنوع من قبل الحرفي الذي حاكي عالم المثل أي أن ما يقدمه الفنان ما هو إلا صورة الصورة أو نسخة النسخة . كما أن الرسام لا ينتج أدوات يستعملها الناس كالحرفي ، وإنما يقوم بإنتاج تابع من الدرجة الثانية ، تتحدد قيمته بمدى بعده عن الحقيقة أي المثل .

ولكن هذا لا يعني أن أفلاطون رفض الفن برمته ،ولكنه طالب بفن حقيقي يقدم الحقيقة ويصورها عبر محاكاته للمثل ،وهو النوع الثاني من المحاكاة .

ب- المحاكاة العقلية الحقيقية :

يعتقد أفلاطون أن الحواس لا تقدم لنا أية معرفة حقيقة لأنها معرفة متغيرة وليست مطلقة ، بينما المعرفة الحقيقية نحصل عليها بوساطة العقل لأنها معرفة ثابتة ، وكلية ،ومطلقة ، ولهذا يرى أن " الفن الحقيقي هو الذي يحاكي موضوعاً حقيقياً ، بينما الفن

^١ أفلاطون ، محاوره الجمهورية ، ص ٢٠٧ .

المزيف هو لا يحاكي الموجودات الحقيقية بل مظاهرها فقط ^١ أي أن أفلاطون يضع معياراً أساسياً في الحكم على الفنون وهو الحق والحقيقة ، فالفنون الزائفة لا تتناول إلا الموضوعات المحسوسة ،بينما الفنون الحقيقية والجميلة هي التي تحاكي المعقولات وعندها يصبح عمل الفنان هنا يشبه عمل الإله الصانع ،عندما حاكي عالم المثل في خلقه للعالم، فكان العالم جميلاً لمحاكاته مثال الجمال ،وكذلك العمل الفني هو جميل لمحاكاته مثال الجمال .

فالفنان الحقيقي عند أفلاطون لا يجب عليه محاكاة الطبيعة كما هي ،وإنما عليه أن يتأمل الحقيقة بوساطة العقل ،ويعبر عن المثل من خلال تلك المحاكاة ،فيقول في محاوره السفسطائي : " لأسمي التقليد الذي يترافق بالرأي - تقليد المظهر ، وذلك الذي يترافق بالمعرفة نوعاً تاريخياً للتقليد " ^٢؛ أي أن من لا يدرك عالم الحقيقة المثل فهو أعمى لا يستطيع أن يرى الجمال ،ولا يمتلك مقومات الفنان الحقيقي .

ويمكن القول: إن أفلاطون يطالب الفنانين الأخذ بمحاكاة المثل التي سماها بمحاكاة المعقولات ،والتي تعني الابتعاد عن عالم الحس والانتقال إلى عالم المعقولات، وإدراكها ،ومحاكاتها، ليصل إلى مثال الجمال باعتباره المدخل الرئيسي للوصول الخير الأقصى ،حيث الحقيقة المطلقة والمنشودة من قبل أفلاطون . وقد ذكرنا سابقاً ، أن القيمة الجمالية للأشياء عند أفلاطون ترتبط بمحاكاتها لمثال الجمال أو قربها منه ،ولهذا فإذا كانت الصناعة فناً فإن الصانع أو الحرفي يكون أصدق في عمله من الرسام ،لأن الأول يحاكي المثل مباشرة ، في حين أن الرسام يحاكي ما أنتجه الصانع ، ونجد في هذا التمييز بين المستويين أن أفلاطون ربط مفهوم المحاكاة الحقبة بالحقيقة الفلسفية الكلية ،وهي الحقيقة الموجودة في عالم المثل ، أما محاكاة الحس فليست سوى محاكاة الخداع والتغير .

إذاً ، الفنون المسموح بها في جمهورية أفلاطون هي الفنون المحاكية للمثل ، لأنها قائمة على المعرفة العقلية وتأمل الحقيقة ، وغايتها التعبير عن المثل من خلال الأخذ بالمحاكاة الحقيقية واتباعها ،ورفض المحاكاة الزائفة ومخالفتها .^٣

^١ حسين حرب ، الفكر اليوناني (أفلاطون) ، دار الفارابي : بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ١٩٢ .

^٢ أفلاطون ، المحاورات الكاملة (السفسطائي)، ترجمة شوقي تراز : بيروت ، المجلد الثالث ، ١٩٩٤ ، ص ٢٩٢

^٣ ينظر ، لميس بدوي ، فلسفة الجمال عند أفلاطون ، ص ٧٣-٧٤ .

لاقت هذه النظرية انتشاراً واسعاً لا سيما في العصر الوسيط وفي بعض مدارس الفن في العصر الحديث ، لا سيما تلك المدارس التي ربطت الفن بالخير الأخلاقي، أو جعلت الفن وسيلة لتحقيق غاية دينية ، إلا أن تلك النظرية لاقت نقداً لاذعاً لأنها أبعدت الكثير من الفنون عن دائرة الجمال ، وجعلته أسير المثل العليا (الجمالية - الأخلاقية)، على الرغم من أن تاريخ الفن شاهد على أن كثيراً من الموضوعات التي قد تبدو قبيحة؛ مثل تصوير الشيطان ، والمقابر ، وغيرها ، إلا أنها تحتوي قيمة جمالية كبرى ^١.

ت- محاكاة الجوهر:

يعد الفيلسوف أرسطو أول من أرسى هذا الاتجاه من المحاكاة ، التي تنبثق أساساً من نظريته الفلسفية العامة ، التي ترى أن العالم الواقعي هو عالم الحقيقة ، ولا يوجد فصل بين العالم الواقعي والعالم المعقول ، كما فعل أستاذه أفلاطون ، ولهذا فإن الجمال يكمن أن ندركه في العالم الطبيعي ، ولكن العالم الطبيعي الذي قصده أرسطو ليس تلك الجزئيات المتبدلة المتغيرة التي سماها (بالعرض)، وإنما يكمن في جوهر الأشياء (ماهيتها) ، وهو مجموع الصفات والخصائص التي يوصف بها شيء ما إذا كان ينتمي إلى فئة أو نوع معينين ، كأن نقول ماهية الإنسان حيوان ناطق .

ويفسر أرسطو وجود الأشياء عبر نظرية العلل الأربعة ؛ (العلة الصورية - العلة المادية - العلة المحركة - العلة الغائية) ، وبهذه النظرية يميز أرسطو بين نوعين من الموجودات :

أ- **موجودات طبيعية** : ناتجة عن تلاؤم المادة مع صورتها ، محققة غايتها في الوجود بواسطة العلة المحركة (الفاعلة) الموجودة في باطن الشيء الطبيعي، فما يحرك البذرة مثلاً هو تحقق علتها الغائية بأن تصبح شجرة ، فالشجرة هي العلة الغائية والفاعلة في آنٍ معاً ، وهذه العلة كامنة داخل البذرة منذ البداية . ولكن قد لا يتحقق كمال الأشياء وغايتها في العالم الطبيعي، بسبب مقاومة المادة للصورة ، مما يؤدي إلى ظهور التشوهات العرضية في الأشياء ، أو ما يسميه أرسطو بالعرض الذي لم يتمكن من تحقيق العلة

^١ ينظر ، رياض عوض ، مقدمات في فلسفة الفن ، ص ٤٣ .

الغائية، فيكون نقصاً في الصورة ^١.

ب- **موجودات فنية** : ناتجة عن تلاؤم المادة مع صورتها الجميلة بوساطة خيال الفنان الخلاق وإبداعه ، أي أن العلة الفاعلة في الموجودات الفنية تقع خارج الشيء ؛مثل تحول قطعة الرخام إلى تمثال فني ،أي أن الفنان هو الذي منح قطعة الرخام صورتها (التمثال) الموجودة في عقله . فالعلة الغائية والفاعلة في الأعمال الفنية موجودة في فكر الفنان، فإذا تطابق العمل الفني مع الفكرة الموجودة في عقل الفنان فهذا يعني تحقق العلة الغائية للعمل الفني ،وبالتالي جمالها . ولهذا يعتقد أرسطو أن " الفن والطبيعة هما القوتان الأوليتان الرئيستان في العالم، والاختلاف بينهما يعود إلى العلة الفاعلة (أو الصانع). لذلك وجدنا الطبيعة تحتوي على مبدأ الحركة من باطن الشيء، أما الأعمال الفنية فإنها تكتسب صورها الجميلة من الحركة التي تحدثها روح الفنان لإيجاد الأشياء الجميلة " ^٢. أي أن إنتاج الفنان للأعمال الفنية يشبه عمل الطبيعة ،فهو يحاكيها ولكن بطريقته الخاصة عندما يضع الصورة في إطار واقعي ،لتحقيق كمال وجودها ،الذي عجزت الطبيعة عن تحقيقه .

ولهذا يرى أرسطو أن على الفنان أن لا يحاكي الطبيعة بشكل حرفي ،لأنها قد لا تكون حققت العلة الغائية ،ولذلك فإن على الفنان أن يعمل على إتمام النقص الذي عجزت الطبيعة عن تحقيقه ،وبالتالي يساهم في فهمنا لهذا العالم.

ووفق هذه الرؤية الفلسفية لوجود الأشياء الطبيعية والمصنوعات الفنية يرى أرسطو أن عمل الفنان لا يقتضي منه محاكاة الطبيعة من خلال ملاحظتها ونقلها بشكل أمين وحرفي ، وإنما يجب عليه أن يستلهم من الواقع ويحاكي ما هو جوهري و ما هو ماهوي ،لأن اللذة الجمالية لا تكمن في دقة نقل ما هو واقعي ،وإنما تكمن في الأثر الفني في نفوسنا ؛فعلى سبيل المثال قد تكون النسخة الأصلية لعمل فني ما مجهولة أو مفقودة ،أو قد يكون صاحب الصورة أو التمثال ميتاً أو بعيداً ،ومع ذلك فإن العمل الفني يبقى جميلاً ،وقد يعطينا متعة

^١ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو و كانط ، ص ١٧٣.

^٢ لميس بدوي ، مفهوم المحاكاة الفنية بين أفلاطون وأرسطو ، مجلة بحوث جامعة حلب ، حلب ، العدد ٨٠ ، ٢٠١٢.

أكبر مما لو تأملناه في الواقع ^١.

ويمكن أن نعرف محاكاة الجوهر كما قصدها أرسطو بأنها عملية خلق وإبداع من قبل الفنان؛ أي أنها لا تعني المحاكاة السطحية للواقع، وإنما هي محاكاة منقحة تعتمد على تبديل الواقع، وتعديل الطبيعة، وتنقيح الحياة، فقد يستوحي الفنان من الطبيعة، ولكن العمل الفني لا يمكن أن يكون هو الواقع بعينه والحياة نفسها ^٢.

فالفنان لا يحاكي الجانب الجزئي الحسي من الموضوع، وإنما يحاكي الجانب الكلي من الموضوع؛ فمثلاً عندما يقوم النحات بنحت تمثال يجسد فيه صورة الإنسان، فهو لا يركز في عمله على الجانب الجزئي العرضي للإنسان، وإنما يحاكي الصورة الكلية الماهوية الإنسانية.

كما أن المحاكاة الفنية عند أرسطو لم تعد مقتصرة على محاكاة الأشياء الجميلة، بل أصبحت المحاكاة تشمل مظاهر الحياة كلها، سواء أكانت جميلة فرحة أم كانت قبيحة وحزينة، "إن الكائنات التي تقحمها العين حين تراها في الطبيعة تلذ لها مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها، مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف" ^٣.

ولما كانت المحاكاة الفنية عند أرسطو مطالبة بمحاكاة الكليات، فإن عملها هنا يشابه عمل الفلسفة، التي تبحث أيضاً في الكليات للوصول إلى الحقيقة، ولهذا عدّ أرسطو فن الشعر أكثر الفنون والعلوم قرباً إلى الفلسفة، حيث يجري أرسطو مقارنة بين فن الشعر وعلم التاريخ، فكلاهما يقومان برواية الأحداث، فعلم التاريخ يروي الأحداث بوساطة النثر بينما فن الشعر يروي الأحداث بوساطة الأوزان الشعرية.

ويختلف علم التاريخ عن فن الشعر -بحسب أرسطو- في نقطتين، هما:

١- يهتم علم التاريخ في سرد أحداثه على الوقائع الجزئية التي حدثت في الماضي، بينما فن الشعر يهتم بالأفكار الداخلية الكلية؛ أي أن الشاعر عندما يبتكر شخصياته وأبطاله فهو يركز على النماذج الكلية التي يمكن أن توجد في كل زمان ومكان، لهذا فإن فن الشعر

¹ See, David Furley, Routledge History of Philosophy (From Aristotle to Augustine), Volume 2, Routledge, London and New yourk , 1999, p79.

^٢ ينظر، لميس بدوي، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط، ص ١٧٤.
^٣ أرسطو، فن الشعر، ص ١٢.

أقرب إلى الفلسفة من علم التاريخ ،لأن كليهما يبحثان في الموضوعات الكلية والماهوية، يقول : " الشعر أوفر حظاً من الفلسفة ،وأسمى مقاماً من التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي " ^١.

٢- يختلف كل من علم التاريخ وفن الشعر حول الحقيقة ، فعلم التاريخ ينقل الأحداث التي وقعت ويتوخى الدقة والصدق في نقل الوقائع ،بينما فن الشعر غير مطالب بالنقل الحرفي للأحداث ،وإنما مطالب بابتكار أحداث تعتمد على التسلسل المنطقي، وتخضع لمنطق الاحتمال والضرورة " إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً ،بل رواية ما يمكن أن يقع .والأشياء ممكنة ،إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة " ^٢ . ومعنى هذا إن الفنان عند أرسطو غير مطالب بالصدق الواقعي في عمله الفني ،مؤكدًا على أهمية الخلق والإبداع المستندة إلى أسس عقلية ؛ألا وهي الاحتمال والضرورة ، لأن المتعة الجمالية في العمل الشعري لا تكمن في دقة المحاكاة المحسوسة ،وإنما تكمن في الأثر الانفعالي الذي تتركه في نفوسنا ،وهنا نجد أن أرسطو قد رفض فكرة أفلاطون حول معادتها للفن لبعدها عن الحقيقة، معتبراً أن نظرية أفلاطون المثالية قد تؤدي إلى قول يتسم بالبساطة وبعض السذاجة ^٣ لأن الفنان عموماً غير مطالب بالأمانة المطلقة في محاكاته الفنية للأحداث والوقائع .

وبذلك تصبح الحقيقة الفنية عند أرسطو متجلية في قدرة الفنان على إبداع قصص شعرية ،قد تبدو مستحيلة الحدوث ،ولكنها تكون مقنعة بفضل قوة الخيال الخلاقة، و " يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار ،لأنه شاعر بفضل المحاكاة " ^٤ .

ومما سبق نرى أن أرسطو جعل الفنون عموماً ،وفن الشعر خصوصاً ،أكثر قرباً إلى الفلسفة ،فكلاهما يحاولان تفسير الحياة تفسيراً يشبع حاجة الإنسان إلى المعرفة ^٥ ،كما أنهما

^١ أرسطو ، فن الشعر ، ص ٢٦ .

^٢ أرسطو ، فن الشعر ، ص ٢٦ .

^٣ Politis Vasilis, Aristotle And The Metaphysics, Routledge, London and New York, 2004 ,p 310.

^٤ أرسطو ، فن الشعر ، ص ٢٨

^٥ ينظر ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكنات ، ص ١٧٧

يبحثان في الأمور الكلية والماهوية .

ويمكن أن نلاحظ بأن نظرية أرسطو حول محاكاة جوهر ،قد الأشياء تفسح المجال أمام الذات ،لتبدع أعمالاً فنية جديدة ،عبر رفضه الفصل بين عالم الواقع المحسوس والعالم المعقول ، فالمتعة الجمالية تنأتى من الأثر الذي يتركه العمل الفني في نفوسنا .

كما أن نظرية أرسطو في المحاكاة قد رفضت المحاكاة البسيطة، لأنها تحاكي الجزئيات دون الكليات ،كما أن الفن عند أرسطو يعلو على الطبيعة ،لأنه قادر على تجاوز النقص والتشوه الموجود في العالم الطبيعي ، كما أنه رفض نظرية أفلاطون في المحاكاة ،لأنها جعلت الجمال مفهوماً مفارقاً للعالم المحسوس ،معتبراً أن ما قدمه أفلاطون لوجود العالم بما فيه من جمال على أساس المحاكاة مجرد تشبيهات شعرية^١ .

إن نظرية محاكاة الجوهر التي أسسها أرسطو ،أصبحت محور التفكير الفني على امتداد مساحة واسعة في العصور الحديثة ،لاسيما الفترة الكلاسيكية الجديدة ، ولكن هذا لا يعني بأنها خالية من النقد . فقد اعترض بعض الفنانين على تلك النظرية لأنها :

أ- استبعدت التفاصيل الجزئية في المحاكاة، وهذا سيؤدي إلى إخفاء طابع الحقيقة

ب- لم تتمكن تلك النظرية من إيجاد تعريف محدد للفن الجميل

ت- أخرجت بعض الموضوعات التي لا تهتم بالكلي أو العام عن دائرة الفن الجميل^٢ .

ويمكن أن نلاحظ أن كل شكل من أشكال المحاكاة الفنية له خصائصه واستخداماته ، إلا أن أشكال المحاكاة الثلاثة لا تصف بدقة الأعمال الفنية كلها. ومن هنا فإنها لا تستطيع تقديم أساس سليم للنقد الفني؛ لأن هناك أعمالاً فنية كثيرة لا يمكن أن توصف بأنها (محاكاة بسيطة) ، وأعمالاً أخرى لا تعد تجسيداً (لمحاكاة الجوهر)، وغيرها لا (تحاكي المثل)، بل إن هناك أعمالاً فنية كثيرة لا يمكن تمييزها على أساس أية نظرية من هذه النظريات؛ فالأعمال الفنية قد تبلغ من التنوع والتعدد حدّاً فتتجاوز نظرية المحاكاة أقسامها وتعريفاتها كلها. إلا أنها وسيلة تفسر لنا طبيعة الأعمال الفنية .

^١ ينظر ، وولتر ستيس ، تاريخ الفلسفة اليونانية ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر : بيروت ، ١٩٧٨ ، ص ٢١٨ .

^٢ ينظر ، رياض عوض ، مقدمات في فلسفة الفن ، ص ٤١ .

ثانياً: الفن بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية

"يتميز العمل الفني بأنه يضعنا أمام شيء محسوس ندركه بحواسنا ، ونحسه بمشاعرنا ، ونحده بوجداننا . ومن ثم يبدو لنا موضوعاً جمالياً نستمتع به خلال المكان والزمان ، سواء أكان موجوداً في المكان مثل اللوحات الفنية أو التماثيل والتحف ، أو موجوداً خلال الزمان مثل الألحان الموسيقية المتمثلة في السيمفونيات والمقطوعات الموسيقية " ^١. ونظراً لأهمية الفن ودوره في الحياة الإنسانية ، انقسم المشتغلون في الفن، وفلاسفته ،ونقادته حول الغاية من الفن إلى قسمين :

القسم الأول: يرى أن غاية الفن تقديم عمل إيجابي، له أثره في الحياة الأخلاقية، والاجتماعية ،والمعرفية ؛ أي أن على الفن الخضوع للأحكام الأخلاقية والاجتماعية. ويمكن أن نطلق على هذا التيار اسم الفن في خدمة الأخلاق والمجتمع.

القسم الثاني: يرى أن الفن نشاط حر ومستقل عن مضمار الخير والشر، ويعلو على شتى الموضوعات الأخلاقية ، والاجتماعية ،والسياسية ؛ أي أن هذا الفريق يرى أن الغاية من الفن المتعة الفنية والشعور باللذة الجمالية . ويمكن أن نطلق على هذا التيار الفن في خدمة الفن والجمال

وفي هذا المبحث سنحاول رصد أهم أفكار التيارين:

الفن في خدمة الأخلاق والمجتمع :

يعتقد هذا التيار أن للفن دوراً اجتماعياً ،وتربوياً ،ودينياً لذلك يجب عليه أن يخضع للأحكام الأخلاقية ، ويعد أفلاطون وتولستوي من أهم رواده :

أ- أفلاطون (الفن في خدمة المجتمع) :

يعتبر أفلاطون المؤسس الحقيقي لهذا التيار ،إذ نجد يضع نظريته الفنية في خدمة الخير الأخلاقي من أجل بناء مدينته الفاضلة .فيقول : "أرى ألا أحد يبلغ حد المعرفة التامة في كنه الجميل والعادل، .مالم يعرف كنه الخير" ^٢ فالفن الحقيقي هو الفن الملتزم على المستوى الاخلاقي وعلى المستوى السياسي، ليكون قادراً على تحقيق المثل الأعلى(الخير)

^١ راوية عبد المنعم عباس ، تاريخ الفن وفلسفة الوعي الجمالي ، ص ٤٣٩ .

^٢ أفلاطون ، محاورات الجمهورية ،ترجمة حنا خباز ، ص ١٩٩ .

أمام الفرد والدولة^١ .

ترتبط نظرية أفلاطون الجمالية والفنية -كسائر النظريات الأخرى- بنظرية المثل، التي ترى بأن العالم المحسوس ما هو إلا نسخة عن عالم المثل حيث الحقيقة المطلقة، وتندرج المثل عند أفلاطون لتنتهي بثلاثيته الشهيرة (الجمال - الحق - الخير) ،أي أن مثال الجمال يتربع على عرش المثل، ولكن ما يميزه عن المثل الأخرى بأنه صلة الوصل بين العالم الواقعي والعالم المثالي، ف رؤية الأشياء الجميلة في العالم المحسوس تساهم في عملية التذكر وإدراكنا لوجود عالم المثل . إذ يقول في محاوره هيبياس "يستحيل أن تكون جملة الأشياء التي تُعدها جميلة، جميلة حقاً إلا إذا كان الجميل في ذاته موجوداً"^٢ . ليصبح إدراك الجمال أمراً هاماً في الفلسفة الأفلاطونية من أجل فهمنا للحقيقة القصوى (مثال الخير)، التي ستعطي معنى وأهمية لحياة الإنسان^٣ . أما الخير الأقصى الذي يقصده أفلاطون فهو خير الدولة وصالح أمرها أي تحقيق المدينة الفاضلة .

ولهذا يُخضع أفلاطون الفن في خدمة الأخلاق عبر رؤيته السياسية، لأن الفن الحقيقي لا يهدف للمتعة إنما يُسهم بشكل أساسي في القيام الدولة المثالية، إذ بوساطة الفن يتحلى جنود الدولة بالشجاعة، كما يتحلى المواطنون بمحبة الوطن، كما يعكس الفن علاقة الدولة بالفرد، ومهامها اتجاهه .

ونظراً لأهمية الفن ودوره في بناء المدينة الفاضلة يرى أفلاطون ضرورة وجود جهة رقابية على الفنون قبل عرضها على الشعب، لأن الفنون التي تحاكي عالم المحسوس (الفنون السفسطائية) فنوناً زائفة لا طائل منها، كما أنها تساهم في نشر المعرفة الكاذبة، بالإضافة للضرر على المستوى النفسي والأخلاقي للفرد والمجتمع^٤ . كما أن الشعب غير مؤهل لتذوق الفنون الأصيلة ، لذلك يجب على الفنان أن لا يتوجه بفنه إلى فئات المجتمع كلها، لأن هدفه الأول لن يكون تحقيق مثال الجمال وإنما سيكون إرضاء الجمهور، وبالتالي سيكون فنه موجهاً للجانب الشهواني فقط؛ أي خُلِق العامة، والابتعاد عن العقل والحكمة التي

^١ ينظر، لميس بدوي ، فلسفة الجمال عند أفلاطون ، ص ٨٧-٨٨.

^٢ أفلاطون ، هيبياس الأكبر، ترجمة علي نجيب ابراهيم، دار كنعان: دمشق ٢٠٠٣، ص ٤٠.

^٣ See, Hyland, Drew. A , -Plato and The Question of Beauty ,Indiana University press ,Bloomington , 2008, p4

^٤ See,Christophr ,Janway, Plato And The Art, Black Well publishing , 2006, p392.

هي من أخلاق الأرستقراطيين^١ فهو يقول: "إن كل من كانوا أكثر حكمة منا يؤكدون أنه لا يجب على الرجل العاقل أن يعكف على إرضاء رفاق عبوديته، إلا على نحو عرضي، بل يرضي سادته الكرام النبلاء ذوي الأصل النبيل"^٢. أما الجهة التي يجب على الفنان أن يتوجه بفنه إليها، لتكون الجهة الرقابية من جهة والمتذوقة لجمال العمل من جهة أخرى، فهي طبقة الحكام الفلاسفة، لأنهم وحدهم قادرين على تذوق الفنون وإدراك الحقيقي منها الذي يخدم الدولة الفاضلة، حتى يتم تداوله بين طبقات المجتمع الأخرى، "أو نوسع نطاق مراقبتنا فتشمل أساتذة كل فن، فنحظر عليهم أن يطبعوا أعمالهم بطابع الوهن، والفساد، والسفالة، والسماجة"^٣. ووفقاً لتلك اللجنة الرقابية التي طالب بها نجده يقصي الفنون السفطائية، لأنها تعمل على نشر المعرفة الزائفة من جهة وتساهم في وهن الدولة، كما طالب أفلاطون بطرد كبار شعراء اليونان وهما (هوميروس وهزيود)، على الرغم من مكانتهما الكبيرة داخل المجتمع اليوناني، وذلك للأسباب الآتية:

١- سبب معرفي:

وهو متعلق بطبيعة المحاكاة التي يقوم بها الفنان، فكما ذكرنا سابقاً بأن الشاعر هوميروس كان من رواد المحاكاة البسيطة؛ أي تصوير الواقع المحسوس بينما أفلاطون ينتقد ذلك النوع من المحاكاة، لأنه يعتقد بأن العالم المحسوس نسخة عن عالم المثل، وعندما يصور الشاعر في شعره العالم المحسوس، فإن شعره هذا يكون نسخة عن نسخة؛ أي: إنه بعيد عن المعرفة الحقيقية ثلاث مرات، وهذا يجعل الشعر خالياً من أية معرفة "فإذا كانت ملاحظتنا الماضية صحيحة، أفلا يكون السرور الذي يقترن المستبد به في حال من البعد عن السرور الحقيقي، نسخة عن نسخة، عن النسخة الأصلية"^٤؟. إن فقدان المعرفة الحقيقية في الشعر التمثيلي (هوميروس - هزيود) سينعكس سلباً على المواطن اليوناني، لأنه سيخاطب عاطفته بدلاً من عقله، مما يبعده عن تأمل الحقيقة العقلية التي هي غاية المواطن اليوناني الفاضل.

^١ ينظر، لميس بدوي، الفن بين تحقيق المثل وتصوير الواقع (دراسة مقارنة بين أفلاطون وتولستوي)، مجلة بجوث جامعة حلب، حلب، العدد ١٦٣، ٢٠٢٢.

^٢ أفلاطون، فايدروس، ترجمة أميرة حلمي مطر، من غير معطيات، ص ١٢١.

^٣ أفلاطون، محاورات الجمهورية، ترجمة حنا خباز، ص ٩٤.

^٤ أفلاطون، محاورات الجمهورية، ترجمة حنا خباز، ص ٢٧٩.

٢- سبب ديني :

لم يغفل أفلاطون أهمية تحقيق الغاية الدينية في الفن لما لها من دور في التربية الأخلاقية للفرد اليوناني ،ولهذا انتقد أشعار هوميروس وهزيود لأنهما تقومان بتصوير الآلهة كالإنسان ؛ أي أنها تقتل ، تحتال ، تسرق ، تغار ، وغيرها من الصفات اللاأخلاقية على المستوى البشري قبل الإلهي .

ويعتقد أفلاطون أن سبب الخطأ الذي وقع به الشعراء (هوميروس وهزيود) في تصويرهم للآلهة بشكل لا أخلاقي ، هو محدودية المعرفة لديهما ، فهما لم يتجاوزا العالم المحسوس المتبدل المتغير ، ولم يدركا الآلهة بوساطة العقل ، ولذلك وقعا في الخطأ ووصفها الآلهة بصفات لا تليق بالإنسان^١ . فيقول في الجمهورية : "الخطأ المستوجب أكبر وأثقل دينونة ، ولا سيما في الأسطورة عديمة الجمال (...) ، فهو تمثيل المؤلف صفات الآلهة والأبطال تمثيلاً مشوهاً"^٢ . إن تصوير الآلهة بشكل مشوه ولا أخلاقي له أثره على المجتمع ، لا سيما عندما يسمع الفرد كلاماً غير لائق عن الآلهة ، فإن ذلك سيفقده احترام الآلهة وتقديسها ولما هو مثالي ومطلق ، ويجعله يدرك الآلهة بحواسه ، لا بعقله ، فلا يتيقنها ، ولا يدرك حقيقتها العقلية .

٣- سبب سياسي :

ولعل السبب السياسي من أهم الأسباب التي دفعت أفلاطون لطرد الشعراء ، خاصة لأن أفلاطون ربط الخير بخير الدولة وصلاح أمرها ، وما قدمه الشاعران هوميروس وهزيود ينتافى مع الدولة المثالية التي سعى إليها أفلاطون ، فهم في أشعارهم يقومون بـ :
أ- وصف عالم ما بعد الموت : ففي قصائدهم الشعرية يصفون عالم ما بعد الموت بشكل مخيف ، ينتافى مع تأسيس دولة قوية ، لأن الشبان سيخافون القتال في ساحات المعارك ، خوفاً من الحياة التي ما بعد الموت التي وصفها الشعراء ، مما سيؤدي إلى ضعف الدولة وهلاكها . "أو تظن من يؤمن بوجود (هاذر) وأهوالها يمكنه أن يعيش حراً من مخاوف الموت

^١ ينظر ، لميس بدوي ، الفن بين تحقيق المثال وتصوير الواقع (دراسة مقارنة بين أفلاطون وتولستوي) ، مجلة بحوث جامعة حلب .

^٢ أفلاطون ، محاورات الجمهورية ، ترجمة حنا خباز ، ص ٦٦ .

،فيؤثر في ساحات القتال" ١.

ب-وصف مظاهر الندب والعيول لفقدان الأبناء :إن وصف مظاهر الندب، والعيول لفقدان الأبناء ،لا سيما في ساحة المعركة ،سيؤثر سلباً على جنود الدولة في مهامهم في الحفاظ على الدولة والموت في سبيلها ، لذلك يطالب أفلاطون الشعراء بتشجيع الشباب على خوض المعارك في سبيل الدولة، بدلاً من تصوير مظاهر الندب والعيول ، لأن الموت في سبيل الوطن هو شرف مقدس ،بدلاً من العيش في ذل العبودية ،التي هي أشد قسوة من الموت، "ونرجو أن لا يسوء هوميروس ،ولا غيره من الشعراء حذفنا هذه الأبيات (...)،نحظر سماعها على الكبار وعلى الصغار ،الذين يجب أن يظلوا أحراراً .وعندهم الموت ولا ذل الاستعباد" ٢.

ت-تصوير الأبطال والآلهة وهم يضحكون بصوت مرتفع :إن تصوير الشعراء للآلهة والأبطال وهم يضحكون بصوت مرتفع، سيؤدي إلى جعل الشباب، وهم عماد الدولة ،أقرب إلى الخنوثة ،وهذا لا يليق بالمواطن اليوناني الحر ، "فلا تأذن لهوميروس أن يقول في الآلهة :

علت ضجارتهم بالضحك لما رأوا هيفست يجمع كالظليع" ٣

فالإيوناني الذي يطمح إليه أفلاطون هو مواطن شجاع يتصف بالحكمة والرصانة ،ولا يهاب الموت في سبيل الدفاع عن الدولة.

إلا أن أفلاطون يضع مجموعة من القواعد لجعل فن الشعر مقبولاً داخل مدينته الفاضلة ،ففي محاوره الجمهورية يقول : "يا عزيزي أديمنتس لا أنت ولا أنا في موقف شعراء ،بل في موقف مؤسسي الدولة .ويجب أن يعرف مؤسسوا الدولة الصيغة التي يجب على الشعراء أن يصوغوا بها أساطيرهم ،ويحظر عليهم تجاوز حدودها " ٤ ليصل إلى نتيجة مفادها بأن الشعر الحماسي هو الشعر المقبول به للأسباب الآتية :

١-محاكاة عالم المثل : يرى أفلاطون أن شعراء الشعر الحماسي لا يحاكون الواقع المحسوس، وإنما هم كالأنبياء والرسل يتلقون أشعارهم كإلهام من قبل الآلهة التي عاينت

١ أفلاطون ، محاوره الجمهورية ، ترجمة حنا خباز ، ص ٧٦.

٢ أفلاطون ، محاوره الجمهورية ، ترجمة حنا خباز ، ص ٧٨.

٣ أفلاطون ، محاوره الجمهورية ، ترجمة حنا خباز ، ص ٨٠.

٤ أفلاطون ، محاوره الجمهورية ، ترجمة حنا خباز ، ص ٦٨.

عالم المثل ، "إن كل الشعراء الصالحين ،الشعراء الملحميين كما الشعراء الغنائيين ،لا يؤلفون قصائدهم الجميلة بالفن ،إلا لأنهم ملهمون ممسوسون " ^١ ولذلك سيكون الشعر محاكياً للمثل ،وبالتالي سيحقق القيمة الجمالية عند أفلاطون ،لأنه يحاكي المثل ولا سيما مثال الجمال.

٢-لأن الشعر يخاطب أنا الدولة ولا يخاطب أنا الفرد: إن هذا النوع من الشعر يخاطب (أنا) الدولة الكلية بدلاً من الأنا الفرد الجزئية، وبالتالي سيزرع في نفس المواطن حب الدولة والتغني بها .

٣-لأنه يستخدم الأسطورة في عرض الحقيقة المثالية : وهو تماماً ما قام به بندوراس وتيرتاريوس اللذان أعجب بهما أفلاطون ،لأنهما استخدمتا الأساطير لعرض الحقيقة المثالية ،وعدا إلى الرمز عندما تحدثا عن العقيدة الدينية والتغني بانتصارات أثينا على الفرس ^٢.
ليصبح فن الشعر المقبول ضمن المدينة الفاضلة هو شعراً محاكياً للمثل، ومحققاً للغاية القصوى ،ألا وهي مثال الخير .

ب: تولستوي (الفن في خدمة الخير):

على الرغم من الفارق الزمني بين أفلاطون وتولستوي إلا أنهما يتفقان حول أهمية الفن ودوره على الصعيد الاجتماعي والإنساني ، فقد عاش تولستوي في نهاية القرن التاسع عشر ،الذي شهد تطوراً كبيراً على صعد عدة ،لا سيما الصعيد الفني والجمالي ،متمثلاً بظهور تيار الفن للفن ،الذي طالب بفصل الفن عن أية قيمة أخلاقية أو اجتماعية ،وأبقى على التمتع الجمالي فحسب .وهو ما سنقوم بشرحه لاحقاً ،وهذه الدعوة الفنية والجمالية كانت تتماشى والرؤية البرجوازية الموجودة آنذاك في فرنسا وانكلترا. ^٣ لذلك وجد تولستوي ضرورة تأليف كتاب يحدد فيه سمات الفن الحقيقي ،ويميز بوساطته الفن الجيد عن الرديء ،أسماء (ما هو الفن).

يبدأ تولستوي حديثه عن الفن الجيد عبر تعريفه أولاً إذ يقول : إن الفن "نشاط إنساني

^١ أفلاطون ، أيون (المحاورات الكاملة)، ترجمة شوقي تماراز ،الأهلية للتوزيع والنشر: بيروت ، مجلد ٣ ، ١٩٩٤، ص ١٩.

^٢ ينظر، أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، ص ٦٤-٦٥.

^٣ ينظر ، أميرة حلمي مطر ،فلسفة الجمال ،ص ٢٠٣.

ينقل بعض الناس من خلاله أحاسيسهم إلى البعض الآخر ،وهو (أي الفن) ليس خدمة للجمال أو إظهاراً للأفكار"^١، ويعتقد تولستوي أن غياب تعريف واضح للفن أدى إلى انتشار الفن الرديء ، أما أسباب عدم وجود تعريف واضح للفن فيرجعها إلى :

ربط الفن بالجمال :

يعتقد تولستوي أنه كلما ازدادت الحياة قبحاً وفساداً في عالم الرأسمالية ازداد التعطش إلى الجمال^٢. فالجمال لا يمكن أن يكون أساس الفن لاختلاف ماهيتهما أساساً .

ففي تاريخ الفكر الجمالي تم تحديد معنى الجمال بالاستناد إلى :

أ- العلم الميتافيزيقي : أي أن مفهوم الجمال مفهوم ميتافيزيقي شأنه شأن فكرة (الروح ،الإرادة ،الله) ،إلا أن هذا التفسير جعل مفهوم الجمال مفهوماً واسعاً لا يمكن تحديده ،إذ يشمل كل من الفلسفة والدين والحياة .

ب- الذات الإنسانية : أي أن مفهوم الجمال مرتبط بتجربة الذات الإنسانية ومدى تحقيقها للذة ، فالجمال هو نوع من اللذة التي يحصل عليها الشخص من غير غاية ميتافيزيقية ،وهذا ما يجعل الجمال وفق هذا التفسير مفهوماً غامضاً ،إذ يندرج تحته الكثير من الأشياء ،مثل لذة الطعام والشراب ،بالإضافة إلى اللذة الفنية^٣ .

ويمكن أن نلاحظ بأن كلا التفسيرين -بحسب تولستوي- لم يحددا معنى الجمال بالشكل الدقيق كما أنهما كانا بعيدين البعد كله عن مفهوم الفن ،ولهذا يؤكد تولستوي على أهمية فصل الفن عن الجمال .وذلك للأسباب الآتية :

١- لأن الفن على عكس الجمال لا يهدف إلى تحقيق اللذة ،سواء كانت لذة ميتافيزيقية أو مادية ،وبالتالي لا يمكن أن يكون الفن في خدمة الجمال ، " فالفن ليس تلذذاً ،أو تعزية ،أو تسلية ،الفن شيء عظيم ،الفن هو وسيلة لحياة البشر"^٤ .

٢- لأن ربط الفن باللذة وسيلة لنشر الفن الزائف ،فصحيح أن التلذذ بالفن هو أمر مهم

^١ ليف تولستوي ،ما هو الفن ، ترجمة محمد عبدو النجاري ،دار الحصاد :دمشق ،١٩٩١ ،ص ١٧٧ .

^٢ ينظر ، جورج لوكاتش ،دراسات في الواقعية ، ترجمة. نايف بلوز ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،بيروت:١٩٨٥ ،ص ٥ .

^٣ See , Antonov, Konstantin ,Chernyak Alexey , Art and Morality Tolstoy vs Leontiev .Conference 2nd International Conference on Art , 2016 ,p 98.

^٤ ليف تولستوي ،ما هو الفن ، ص ٢٥٦ .

،ولكنه في الوقت نفسه مجرد خدعة من أجل الاعتراف بالفن الزائف ،الذي يقوم على الأنانية و اللاأخلاق ،وهذه الخدعة (ربط الفن باللذة) جعلت معظم الفنانين يكرّسون فنونهم في خدمة الجمال، باعتبار الجمال يقدّم لذة منزهة عن الغرض ،ولكن الجمال لا يستطيع أن يبرر ذاته، بل ينبغي أن يقاس تبعاً لمقتضيات الأخلاق ،فكلما استسلمنا للجمال كلما ابتعدنا عن الخير^١. لأن الجمال لا يمكن فصله عن اللذة، و اللذة عموماً تتنافى و القيمة الأخلاقية .

إذاً الفن ليس في خدمة الجمال ، وإنما الفن في خدمة الخير ،والخير الذي يقصده تولستوي هنا يختلف عن الخير الذي قصده أفلاطون . إذ يعتقد تولستوي أنّ أفكار أفلاطون مليئة بالمتناقضات ،ولا سيما عندما جعل الخير والجمال شيئين متطابقين ،وهما ليسا كذلك على الإطلاق ،ولهذا وقع في الخطأ معظم الفلاسفة والعلماء الذين حاولوا تأسيس علم جمال استناداً إلى المفهوم اليوناني^٢ ، فالخير الذي قصده تولستوي هو الوعي الديني ،بمعنى أنّ الفن الجيد يحدده مدى وعينا الديني به ،"الفن الذي ينقل الأحاسيس النابعة من الوعي الديني المشترك لأفراد هذه الشعوب يُعد فناً جيداً"^٣.

ولهذا يرى تولستوي أنّ العمل الفني الجيد يجب أن يتصف :

- ١- أن يتصف بالنبوغ والعبقرية .
- ٢- أن يضيفي على العمل جمالاً تعبيرياً.
- ٣- أن يعبر عن نفسه بصدق وإخلاص.
- ٤- أن يكون بعلاقة مع الأخلاق.

يعتقد تولستوي أنّ الفن وسيلة من وسائل الاتصال بين البشر، فإذا كان الكلام وسيلة اتصال بين بشر يتناقلون بواسطتها الأفكار ،فإن الفن وسيلة اتصال بين بشر يتناقلون بواسطتها عواطفهم وأحاسيسهم ،لذلك فإن الفن لا يقل أهمية عن الكلام ،لأنه لو لم تكن لدينا قدرة التعاطف مع الآخرين عن طريق الفن لبقينا متوحشين ،ومنعزلين وغير قادرين على تحقيق أي توافق فيما بيننا .فنقل العواطف إلى الآخرين مقدرة فطرية، ويتم ذلك إما بواسطة

^١ ينظر، حسين علي ، فلسفة الفن ، ص ٤١-٤١.

^٢ ينظر ، ليف تولستوي ، ما هو الفن ، ص ٨٠-٨١.

^٣ المصدر السابق ، ص ٧١.

الحركات ،أو الأنغام، أو الألوان ،أو شتى الصور اللفظية ،بالإضافة إلى قدرتنا على الشعور بعواطف الآخرين التي أحسوا بها، حتى لو كانت قبل آلاف السنين^١. فالفن الحقيقي -عند تولستوي- غايته تصوير المشاعر الإنسانية ،للتأكيد على تأثر الآخرين بها^٢ .

وبذلك يصبح نوع العاطفة التي ينقلها الفن هي التي تحدد نوع الفن:

فإذا كان الفن ينقل العواطف الخيرة ؛مثل حب الله والأخوة فهو فن جيد. أما إذا كان ينقل المشاعر الشريرة ؛كالأنانية والغرور فهو فن رديء ،"لأن سعادة الحياة ونشاطها المتجسدين في الفن سيكونان فناً جيداً ،أما الفن الذي ينقل أحاسيس الخنث أو الكآبة، فسيكون فناً رديئاً"^٣. و يرى تولستوي أن مضمون الفن الرديء يؤدي إلى نشر أحاسيس تافهة وبسيطة جداً ؛وهي :

- الاحساس بالاعتزاز
- النزوات الجنسية
- الضجر من الحياة
- مضيفاً إلى هذه الأحاسيس إفساد هذه الفنون لأذواق الناس بواسطة تلقينهم أسوأ الأحاسيس المضرة بالنسبة إلى الإنسانية .

يدرك تولستوي أهمية الفن ،ودوره في الحياة الاجتماعية لذلك نراه يرفع شعار (الفن في خدمة الخير)، ويجري تقييماً للفنون السائدة في عصره ،ويطالب- كما طالب أفلاطون سابقاً - بطرد الفنون التي لا تخدم الخير و تنتشر الفجور بدلاً من الأخلاق، وذلك خشية إفساد الذوق العام من جهة ،وانتشار البلبلة والتشويش في المفاهيم الفنية الحقّة لدى الشعب من جهة أخرى. حيث يقول : "أعتقد أن كل إنسان عاقل وأخلاقي سيحل المسألة مثلاً حلها أفلاطون من أجل جمهوريته ،وكذلك مثلاً حلها معلمو البشرية الأوائل من المسلمين والمسيحيين ، وسيجيب :من الأفضل أن لا يوجد أي فن من أن يستمر ذلك الفن الفاجر أو الزائف الموجود حالياً"^٤. ولهذا نجد تولستوي يُبعد أهم شعراء عصره و أدبائه عن دائرة الفن

^١ ينظر ، زكريا ابراهيم ، مشكلة الفن ، ص ١٦.

^٢ Graham Gordan, Philosophy of The Arts ,Routledge ,Kanda , 1997, p35.

^٣ ليف تولستوي ، ما هو الفن ، ص ٧٠.

^٤ ليف تولستوي ، ما هو الفن ، ص ٢٢٨-٢٢٩.

الحقيقي ولا سيما شعر بودلير و مسرحيات شكسبير . إذ يرى أن أشعار بودلير^١ لا يمكن أن تنتمي للفن الحقيقي للأسباب الآتية :

١- لأن مضمون أشعاره بعيدة عن القيم الأخلاقية والدينية المسيحية الحقة . فمثلاً جعل للأنانية نظرية يمكن القبول بها بدلاً من نشر الأخوة والإيثار .

٢- اهتمامه بالجمال الصناعي بدلاً من الجمال الطبيعي في أشعاره ؛ فمثلاً كان يفضل المرأة المتبرجة المتصنعة على المرأة ذات الوجه الطبيعي ، كما أنه يفضل الأشجار والمياه الاصطناعية على الغابات والمياه الطبيعية .

٣- لأن أشعاره مليئة بالتصنع ، والتكلف ، والرخاوة ، والضعف الأخلاقي . بعيدة كل البعد عن البساطة ، والصدق ، وتصوير الواقع الاجتماعي .

٤- إن الشعر الذي يقدمه بودلير عبارة عن لهو يولد الملل بدل أن يكون فناً حياتياً ، لذلك نراه دائم الاهتمام بتجديد أسلوبه لكسر هذا الملل ، إلا أن هذا التجديد الذي يقوم به يظل في دائرة الخلاعة و اللا أخلاق .

٥- استخدامه الرموز ، والاستعانة بالألغاز في أشعاره ، بدل استخدامه البساطة والوضوح ، لأن الشعر الذي يقدمه بودلير خاص بالطبقات الرأسمالية ، لذلك يعتمد على الغموض ، وعدم الوضوح ، حتى لا يفهمه جمهور الطبقات الأخرى ، ولا سيما العمال والفلاحين^٢ .

ويمكن أن نلاحظ بأن ابتعاد بودلير عن القيم الأخلاقية والدينية سبباً أساسياً لإبعاد شعره عن الفن الحقيقي واعتباره فناً رديئاً ينقل المشاعر الشريرة بين الناس .

أما مسرحيات شكسبير فعلى الرغم من شهرتها إلا أنها -بحسب تولستوي- لا تنتمي إلى الفن الحقيقي ، حتى إنه يرى شكسبير "ليس كاتباً عظيماً وعبقرياً ، ولا حتى مؤلفاً من المستوى المتوسط"^٣ . وذلك لأن مسرحياته .

١- تفتقر للجمال من حيث الشكل .

٢- تفتقر إلى القيم الأخلاقية من حيث المضمون .

^١ بودلير : شاعر فرنسي عاش القرن التاسع عشر ، من أبرز الدعاة للأخذ بنظرية الفن للفن ، أشهر أعماله أزهار الشر

^٢ ينظر ، ليف تولستوي ، ما هو الفن ، ص ١١٣-١١٤ .

^٣ جعفر الشكرجي ، الفن والأخلاق في فلسفة الجمال ، دار حوران ، دمشق ، ٢٠٠٢ ، ص ٣٢ .

٣- لأنها تبتعد عن تصوير الواقع الحقيقي، فتراجيديا هاملت مثلاً تركز على معاناة البطل الخيالية، التي لا يمكن أن تحدث في الواقع .

٤- لأن موضوع مسرحياته تحاكي فئة معينة من الناس (البرجوازيين)، ولا تحاكي الجمهور عامة (عمال وفلاحين).

٥- لأن مسرحيات شكسبير تركز على الشرف الأرستقراطي، وعلى أحاسيس الضجر، والتشاؤم، والقرف من الحياة، وهذه الأحاسيس هي أحاسيس رديئة وهي من أهم سمات الفن الزائف، المزين بالرومانسية المفرطة، البعيد عن الواقع، والصدق، والبساطة^١.

إلا أن تولستوي يستبقي على بعض النماذج، التي عدّها فناً حقيقياً، لتكون مثلاً يحتذى به من قبل الفنانين و الأدباء مثل ملاحم هوميروس (الإلياذة، والأوديسة)، وكل القصص الدينية الموجودة في الكتاب المقدس، لا سيما قصة النبي يوسف، والسيد المسيح، وكذلك مسرحية اللصوص لشيلر، والبؤساء لفكتور هوغو، وقصة مدينتين لديكنز، وغيرها^٢ من الأعمال الأدبية. فهذه الأعمال تنقل الأحاسيس الجيدة؛ كحب الله، والأخوة، كما أنها بسيطة، سهلة، ومفهومة للجميع.

ويمكن أن نلاحظ بأن أفلاطون وتولستوي قد أدركا أن للفن أهمية كبرى في حياة الأفراد، وأنه ليس مجرد عمل يقصد به الترفيه، وإنما هو وسيلة تساعد على إدراك الواقع وتغييره، وقد جعلوا الفن في خدمة الخير، إلا أن مفهوم الخير عند أفلاطون يختلف عن الخير الذي نادى به تولستوي، فأفلاطون يرى أنّ الخير يكمن في تحقيق صالح الدولة المثالية التي يطمح إليها، فالفن الحقيقي هو الذي يخدم الدولة ويساهم في بث روح الشجاعة والولاء اتجاهها. أما تولستوي فالخير عنده عبارة عن مزوجة بين الأفكار التي نادى بها الاشتراكية وتعاليم الدين المسيحي. فهو عندما يطالب الفنان بنقل الأحاسيس الخيرة فهو يقصد أحاسيس محبة الله وتوحيد الناس في أخوة عالمية، وتلك الدعوة تتطابق وما جاء في الدين المسيحي، وتتطابق أيضاً والأفكار التي نادى بها الاشتراكية^٣.

الفن في خدمة الفن :

^١ ينظر، ليف تولستوي، ما هو الفن، ص ٢١٣ .

^٢ ينظر، جعفر الشكرجي، الفن والأخلاق في فلسفة الجمال، ص ٢٩-٣٠.

^٣ ينظر، لميس بدوي، الفن بين تحقيق المثال وتصوير الواقع (دراسة مقارنة بين أفلاطون وتولستوي) مجلة بحوث جامعة حلب

تعتبر نظرية "الفن للفن" من أهم النظريات الفنية في العصر الحديث ، إذ ظهرت تلك المدرسة لتمثل رد فعل على المدارس والتيارات التي ربطت الفن بالمجتمع والأخلاق ، ولهذا رفعت شعار (الفن في خدمة الفن) لتقطع الصلة بين الفن والمجتمع ، و رأت "أن الموضوعات الجمالية يمكن أن يحكم عليها بوساطة المتعة المجردة بتأمل خواصها الحسية والشكلية تمييزاً لها عن قيمتها الأخلاقية أو المعرفية" ^١ .

أي أن هذه المدرسة جعلت الفن مستقلاً وبشكل تام عن كل غاية ، سواء أكانت أخلاقية ، أو اجتماعية ، أو دينية ، أو فلسفية ، إذ ليست من وظائف الفن تعليم الناس على المستوى الأخلاقي ، سواء أكان عن طريق الإيحاء أو عن طريق المثل الأعلى ، " فالفن يكفي نفسه بنفسه ، لا هدف له إلا ذاته " ^٢ ، فالعمل الفني لا يمكن أن يقدر بثمن ، ولا يمكن الحكم عليه بالخير أو الشر ، لأن الغاية من العمل الفني هي الاهتمام بتحقيق الكمال على مستوى الشكل ، والدقة في وصف الموضوع الفني ، والابتعاد عن مشاعر الفنان الخاصة أي أن العمل الفني يركز على الشكل فقط من غير الاهتمام بالموضوع أو الفكرة ^٣ ، " فوظيفة الفن هي صنع الجمال أكثر منها تصوير الحياة " ^٤ ، وبهذا قطعت مدرسة الفن للفن بين الفن الجميل والحياة وجعلته مقتصرًا على الاهتمام بشكل الموضوع الجمالي فقط ؛ أي من الممكن - بحسب وجهة نظرهم - "إضفاء أشكال جميلة على موضوعات يجدها أغلب الناس منفرة أو بعيدة عن الأخلاق العامة" ^٥ ، إذ ليس هناك في الفن موضوعات جميلة وأخرى قبيحة ، ما دام هناك دقة ووضوح في شكل العمل الفني . ولذلك يعتقدون أنه يجب على الفنان أن يتمتع بكامل الحرية أثناء إنتاجه للعمل الفني ، لأنه " إذا عمل الفنان باحثاً عن هدف أخلاقي ، فإنه يقلل من قوته الشاعرية ، ويمكن هنا من غير أية مخاطرة أن نراهن على أن عمله سيكون رديئاً " ^٦ ، و يمكننا أن نلاحظ أن السمة الأساسية التي تركز عليها تلك المدرسة هي فصل العمل الفني عن القيمة الأخلاقية . ويمكن أن نستخلص أهم أفكار تلك المدرسة على النحو الآتي :

^١ رمضان صباغ ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق ، دار الوفاء للطباعة : مصر ، ١٩٩٨ ، ص ٣٠٧-٣٠٨ .

^٢ جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز ، دار النهضة : مصر ، ١٩٧٠ ، ص ٤٦٠ .

^٣ ينظر ، جعفر الشكرجي ، الفن والأخلاق في فلسفة الجمال ، ص ٤٨ .

^٤ جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، ص ٤٦١ .

^٥ جعفر الشكرجي ، الفن والأخلاق في فلسفة الجمال ، ص ٤٦ .

^٦ جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، ص ٤٦١ .

١- جعلت الفن مستقلاً بشكل تام عن أية غاية سواء أكانت أخلاقية، أو اجتماعية، أو دينية، أو فلسفية، لأن الغاية من الفن هو التمتع الفني فقط.

٢- رفضت الأفكار الفنية السابقة، لأنها ربطت القيمة الجمالية للفن بالقيمة الأخلاقية، والاجتماعية، والدينية.

٣- أن الإنسان يحقق سعادته عن طريق الفن لا عن طريق العلم.

٤- أن الحياة من أجل الفن، أو أنها -على نحو أدق- مكرسة للاستمتاع الأصيل.

٥- أنها دعت إلى استبعاد التعليم والتوجيه التربوي عن الشعر والفن عامة. والاهتمام بالشكل والتعبير الأدبي أكثر من الاهتمام بالمضامين الفنية والأدبية^١.

ويمكن أن نلاحظ أن أهمية تلك المدرسة الفنية تكمن في:

١- استطاعت مدرسة الفن للفن أن تحول نظرة الإنسان للعمل الفني بوصفه كياناً مستقلاً قائماً بذاته، غايته كامنة فيه، وقيمه في ذاته.

٢- دعت إلى فصل العمل الفني عن أية غاية أخلاقية، أو اجتماعية، أو دينية، أو معرفية.

٣- تمكنت مدرسة الفن للفن من الرد على من يعيبون على الفن لأنه عديم الفائدة من الناحية العملية، أو من الناحية المعرفية.

٤- دعت إلى اعتبار الفن الجميل غاية، في ذاته لأنه يعبر عن حرية الروح المتحررة من الشواغل العملية، ويعبر عن ترفها وازدهارها.

٥- عدت شعار الفن في خدمة الفن دفاعاً عن التجربة الجمالية النزيهة والأصيلة^٢.

أما أهم رواد تلك المدرسة فهم:

١- كانط:

تعد فلسفة كانط الجمالية الدعامة الأساسية لنظرية الفن للفن، فقد حاول أن يجعل علم الجمال علماً مستقلاً عن المعرفة العلمية والخير الأخلاقي، كما حاول أن يجعل علم الجمال مستقلاً عن أية غاية، سواء أكانت ذاتية (المنفعة) أو موضوعية (كمال الموضوع)، وذلك للحفاظ على استقلالية التجربة الجمالية من أية عوامل أخرى كالمعرفة أو الأخلاق، لينتهي

^١ ينظر، جيروم ستولينيز، النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٣، ص ٤٧٣ - ٤٧٤.

^٢ ينظر، جيروم ستولينيز، النقد الفني، ص ٤٧٤.

بأن الحكم الجمالي حكم منزّه عن أية غاية ، فيقول : " يتضح أن الجميل هو الذي أساس الحكم فيه غائية شكلية بحتة ، أي غائية من غير غاية ، يكون مستقلاً تماماً عن تمثّل الخير ، لأن هذا الأخير يفترض غائية موضوعية ؛ أي علاقة الشيء بهدف محدد" ^١ . وإذا كانت العلاقة بين الموضوع الجمالي والذات المتأملّة تستند إلى غائية لا غاية لها فهذا يعني :

أ- رفض ربط الحكم الجمالي بالحقيقة المعرفية : لأن الحكم المنطقي عند كانط ينشأ من المفهوم أو التصور العقلي ، بينما الحكم الجمالي لا ينشأ من المفهوم أو التصور العقلي ، لأن موضوعه محسوس ، كما أن غايته ليست تحقيق المعرفة ، وإنما منحنا المتعة والسرور ، نتيجة الانسجام بين ملكتي المخيلة والفهم .

ب- رفض ربط الحكم الجمالي بمفهوم الكمال : إذ يقول : " فالكمال يتوقف على الغائية ، بينما الجمال لا يراعى فيه الغائية ، ولهذا فإن تصور الجمال يختلف عن تصور الكمال " ^٢ ، فالحكم الجمالي لا يفترض تحقيق الكمال لأن هذا يعني تطابق الشيء مع المفهوم ، وهذا يتعارض مع طبيعة الحكم الجمالي عند كانط التي لا تفترض مقولات أو مفاهيم سابقة على الحكم الجمالي .

ت- الحكم الجمالي عند كانط هو حكم ذاتي يقع على شكل الموضوع : " في الحكم على الجمال الحر - أي وفق الشكل فقط - يكون حكم الذوق حكماً محضاً ، فلا يفترض مفهوم غاية ما " ^٣ ؛ أي أن الحكم الجمالي عنده يقع على الشكل وليس المضمون ، وإلا لأصبح الحكم الجمالي محدداً بغاية مسبقة ، وهو ما يرفضه كانط ، لأن الحكم الجمالي عنده قائم على التوحيد بين ملكتي المخيلة والفهم ؛ أما المتعة الجمالية فهي غاية واضحة ، وضرورية ، ولاحقة للحكم الجمالي .

نلاحظ أن أفكار كانط قد شكلت الجمالية الأساس لمدرسة الفن من أجل الفن ، وأن كان كانط لم يمانع أن يعبر الفن عن المثل العليا للحياة الإنسانية ، شريطة الحفاظ على حرية الفن واستقلاله من أية تبعية أخلاقية .

^١ إمانويل كنت ، نقد ملكة الحكم ، ص ١٣٠ .

^٢ إمانويل كانط ، فلسفة القانون والسياسة ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، وكالة المطبوعات : الكويت ، ١٩٧٩ ، ص ٣٤١ .

^٣ إمانويل كنت ، نقد ملكة الحكم ، ص ١٣٤ .

٢- تيوفيل جوتييه^١ :

يعد الشاعر الفرنسي جوتييه أول من أطلق نظرية الفن في خدمة الفن ووضع أسسها العامة من خلال مجموعة أفكار طرحها في رواياته ،وكانت على النحو الآتي :

أ- رفض الربط بين الفن والمنفعة : فأى هدف نفعي للفن يؤدي في النهاية إلى انهياره ، فالشيء المفيد لا يمكن أن يكون جميلاً على عكس ما طرحه سقراط عندما قال: أنّ الشيء الجميل هو المفيد والهادف .

ب- رفض علاقة الفن بالتربية الأخلاقية : إذ ينبغي على الفنان ألا يضع فنه في خدمة القيم الأخلاقية ، لأن هدف الفن هو التعبير عن الجمال بأفضل صورة ممكنة ،بحيث لا يوفر لنا في النهاية إلا اللذة والمتعة ،وهو بذلك ينتقد أفلاطون وتولستوي عندما جعلوا الفن في خدمة القيمة الأخلاقية (الخير).

ت- رفض ربط الفن الجميل بالحقيقة : لأن الفن يجب أن يكون موضوعياً بعيداً عن أية حقيقة ميتافيزيقية ،أو معرفية ،أو أخلاقية ،وفضيلة الشعر الحضارية والأخلاقية تكمن فقط في الخاصة السرية التي يمتلكها الجمال في نفوس من يتأملها^٢. وهو بذلك ينتقد المدارس الفنية والجمالية التي ربطت الفن والجمال بالحقيقة ،جاعلاً الفن في خدمة الفن ولا شيء سوى ذلك .

٣- بودلير :

يقول بودلير : " أغبياء البرجوازية الذين يتشددون دائماً بكلمات من قبيل(لا أخلاقي)(لا أخلاقية)،(الأخلاق في الفن) وغيرها من الحماقات " ^٣ وكذلك يرى أن الفن -ولا سيما الشعر - يجب ألا يقارن أو يوضع موضع العلم والأخلاق، لأن هذا من شأنه أن يؤدي إلى موت الفن ، فالشعر ليست الغاية منه الوصول إلى الحقيقة لأنه هو الغاية بحد ذاتها^٤ . ومن هنا يمكن أن نحدد أفكار بودلير في أن الفن في خدمة الفن على النحو الآتي :

^١ تيوفيل جوتييه : شاعر وروائي فرنسي ، آمن بنظرية الفن للفن وأيدها بعدة قصائد بعنوان (حلي وفلاندي) حيث تعتمد في صياغتها على مخاطبة الحواس بدلاً من العقل ، ينظر ، جعفر الشكرجي ، الفن والأخلاق في فلسفة الجمال ، ص ٤٧ (هوامش)

^٢ ينظر ، جعفر الشكرجي ، الفن والأخلاق في فلسفة الجمال ، ص ٤٨ - ٤٩ .

^٣ شارل بودلير ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ترجمة رفعت سلام ، دار الشروق : مصر ، ٢٠٠٩ ، ص ١٣ .

^٤ ينظر ، جعفر الشكرجي ، الفن والأخلاق في فلسفة الجمال ، ص ٥٢ .

- أ- فالفن لا يصدر إلا عن الولع بالجمال.
- ب- الفنان مبدع وليس معلماً ،أو مرشداً اجتماعياً أو أخلاقياً.
- ت- إن أية محاولة للربط بين العمل الفني والوعظ الأخلاقي سيؤدي إلى أن يفقد العمل سحره وجماله ،ويصبح عملاً رديئاً.
- ث- يموت الفن عندما يقتدي بالعلم والأخلاق في الكشف عن الحقيقة.
- ج- لا يهدف الفن إلا إلى خدمة الفن^١
- ليصبح الفن الخالص -بحسب بودلير- هو أن يخلق الفنان سحراً يحتوي الموضوع والعلة معاً ،والعالم الخارجي للفنان والفنان نفسه^٢ ، فالفن الجميل هو الذي يحقق اللذة الجمالية بحد ذاته ،بغض النظر عن أية غاية أخرى، سواء أكانت معرفية أو أخلاقية .
- ٤- كروتشه :

رفض كروتشه في فلسفته الجمالية المدارس والتيارات التي ربطت الفن بغاية معرفية ،أو منفعة ،أو قيمة أخلاقية ، مبرراً ذلك :

أ- ليست غاية الفن تحقيق المعرفة : يرى كروتشه أنه لا يمكن ربط الفن بالعلم الرياضي ؛أي إلى الأشكال الهندسية والنسب العددية ،كما فعل اليونان ، أو بخضوع العمل الفني إلى الملاحظة والقياس ، لأن الجمال في حقيقته ليس المادة المصنوعة ، وإنما هو التأثير النفسي علينا^٣ ، ولذلك" لو طبق أي فنان هذه القوانين على إنتاجه الفني ، لأصبحت أعماله مدعاة للسخرية" ، فالحدس الفني عملية عقلية تجري على مستوى الروح ، ولذلك فإن العمل الفني موضوع محض ، أو صورة خالصة ، وعليه فإن الموضوع الجمالي صورة فردية، تعبر عن حالة خاصة بالذات ،لا يمكن تحويلها إلى مفهوم أو معرفة عقلية تصويرية .^٤

^١ ينظر ،جعفر الشكرجي ، الفن والأخلاق في فلسفة الجمال ،ص ٥٣ .

^٢ شارل بودلير ، أزهار الشر ، ترجمة حنا الطيار - جورجيت الطيار ،المقدمة بقلم جان بول سارتر بدون معطيات ، ص ٢

^٣ - ينظر ، ب . كروتشه ،المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ، المركز الثقافي العربي : بيروت ، ٢٠٠٩ ، ص ٣٠ - ٣١ .

^٤ - ينظر ،زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص ٣٨ .

^٥ - ينظر ، زكريا ابراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، ص ٤٠ - ٤١ .

ب-ليست غاية الفن تحقيق المنفعة : يعتقد كروتشه أن الفن لا علاقة له بالمنفعة ، فالفن لا شأن له باللذة أو الألم ، فمثلاً قد تكون لوحة تحاكي شخصاً عزيزاً على قلبنا ، إلا أن اللوحة قبيحة من الناحية الفنية ، وقد تكون هناك لوحة جميلة من الناحية الفنية ولكن المنظر الذي تحتويه قبيح و ثقيل على النفس ، بمعنى أن اهتماماتنا العملية ، وما يصابها من لذة وألم ، قد تختلط أحياناً باهتماماتنا الفنية، ولكن هذا لا يعني أنها تقوم عليه^١ ، فالفن الحقيقي هو الفن النقي الذي لا يحقق أية غاية نفعية ، (كتحصيل اللذة أو اجتتاب الألم) ، لأن الفن هو معرفة حدسية ناتجة عن التأمل الخالص ، يقول : "إن الفن ، إذا نظرنا إلى طبيعته الخاصة ، لا شأن له بالمنفعة ، إذ لا شأن له باللذة والألم من حيث هما لذة وألم"^٢ . ويعتقد كروتشه أن سبب ربط الفن بالمنفعة عند بعض المذاهب الفنية يعود إلى الخلط بين اللذة الجمالية والملائم ، إلا أن كروتشه يميز بين المصطلحين ، فالشعور بالملائم هو شعور وقتي وعرضي ، أما الشعور باللذة الجمالية فهو شعور يصاحب النشاط الفني مع ضروب النشاط الأخرى للروح ، " وما كان في نيتنا حين عرفنا الفن بأنه حدس ، وميزناه عن اللذة وأنكرنا إنكاراً مطلقاً إمكان التوحيد بين الفن وبين اللذة ، ما كان في نيتنا أن ننكر مصاحبة اللذة للنشاط الفني"^٣ أي أن كروتشه لم ينكر اللذة الجمالية المصاحبة للعمل الفني ، ولكنه ينكر أن يكون هدف الفن تحقيق منفعة أو لذة بمعنى الملائم.

ت-ليست غاية الفن تحقيق الخير الأخلاقي : يرفض كروتشه أن يربط الفن بالفعل الأخلاقي للأسباب الآتية :

١- أن التجربة الجمالية تختلف عن الفعل الأخلاقي؛ فالتجربة الجمالية هي نتيجة الاختيار الحر ، بينما الفعل الأخلاقي هو ناتج عن إلزام الإرادة الخيرة، فيقول : " فلئن كانت الإرادة قوام الإنسان الخير، فليست هي قوام الإنسان الفنان . ومتى كان الفن غير ناشئ عن الإرادة فهو حل ، كذلك ، من كل تمييز أخلاقي"^٤ .

^١ - ينظر ، ب . كروتشه ، المجلد في فلسفة الفن ، ص ٣٢-٣٣ .

^٢ - ب . كروتشه ، المجلد في فلسفة الفن ، ص ٣٢ .

^٣ - ب . كروتشه ، المجلد في فلسفة الفن ، ص ٣٤ .

^٤ - ب . كروتشه ، المجلد في فلسفة الفن ، ص ٣٤ .

٢- إن الحكم على الأعمال الفنية يختلف عن الحكم الأخلاقي ،فمثلاً " فقد تعبر الصورة عن فعل يُحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية ،ولكن الصورة نفسها ،من حيث هي صورة ،لا يمكن أن تُحمد أو تذم من الناحية الأخلاقية "١ فالحكم على العمل الفني يجب أن يكون من وجهة نظر فنية صرفة بغض النظر عن القيمة الأخلاقية التي يحملها ، فمهما بدا لنا أن العمل الفني يحمل معاني أخلاقية ، أو دينية ، أو عقلية ، فيجب علينا أن نتذكر دائماً أن الفنان المبدع لهذا العمل لم يكن يعبأ بهذه المعاني ، وإنما هدفه من عمله الفني فقط هو التعبير عن مشاعره اتجاه موضوعات معينة ٢ .

٣- لا يمكن أن ينطبق الحكم الأخلاقي على الأعمال الجمالية ،إذ ليس هناك قانون جنائي يحكم على صورة بالسجن أو الإعدام ،كما أنه لا يوجد حكم أخلاقي يصدر عن إنسان عاقل ويكون موضوعه صورة ،فمثلاً نحن لا نستطيع أن نحكم على مسرحية دانتي (فرانشسكا) بأنها منافية للأخلاق ،وعلى مسرحيات شكسبير بأنها أخلاقية ،إلا إذا كان هناك حكمٌ على المربع بأنه أخلاقي ، وعلى المثلث بأنه لا أخلاقي ٣

٤- لأن غاية الفن ليست تربية أو توجيهية : إذ يعتقد كروتشه أن الفن لا يمكن أن يحمل رسالة تربية أو توجيهية أخلاقية ،إلا إذا طلبنا من علم الهندسة تحقيق ذلك ، فليست غاية الفن أن " يوجه الناس نحو الخير ، ويبث فيهم كره الشر ، ويصلح عاداتهم ، ويقوم أخلاقهم ، ولكن على الفنانين أن يساهموا في تربية الجماهير وتقوية الروح القومية أو الحزبية في الشعب ، أو إذاعة المثل الأعلى "٤ وإنما وظيفة الفن إدراك الصور الجزئية الفردية بوساطة الحدس.

وعلى الرغم من رفض كروتشه ربط الفن بالمنفعة أو الغاية الأخلاقية إلا أنه يعترف بسلطان الأخلاق على الفنان بوصفه إنساناً أخلاقياً أولاً ، والنظر إلى الفن باعتباره رسالة مقدسة ثانياً .

١ - ب . كروتشه ،المجمل في فلسفة الفن ، ص ٣٤ .

٢ - ينظر ، حسين علي ، فلسفة الفن ، ص ٢٤٠

٣ - ينظر ، ب . كروتشه ،المجمل في فلسفة الفن ، ص ٣٤ - ٣٥ .

٤ - ب . كروتشه ،المجمل في فلسفة الفن ، ص ٣٥ .

ثالثاً :علاقة الفن بالعلم

يقول الأديب جوزيف كونراد^١ في وصف مهمة الفنان " بأنه يقوم بمحاولة تتسم بالإصرار الكامل ، من أجل إعطاء الكون المنظور أعلى حق له ،عن طريق إلقاء الضوء على الحقيقة ،الكثيرة ،الواحدة ، الكامنة وراء كل مظهر له ؛ فهي محاولة للاهتداء إلى ... ما هو باق وأساسي ... وإذن فالفنان ، شأنه شأن المفكر أو العالم ، ينشد الحقيقة "^٢.

تُعد علاقة العلم بالفن علاقة إشكالية ،تثير جملةً من التساؤلات الفلسفية حول طبيعة هذه العلاقة ؛أبرزها : هل ثمة علاقة بين العلم والفن ؟ فإذا كانت ذلك هنالك علاقة فما هي طبيعتها ؟ و أين يتقاطع العلم مع الفن ،وأين يفترقا ؟ وهذا ما سنحاول توضيحه في هذه الفقرة .

إذ يُعد الفن منذ أقدم العصور وسيلة للتعبير عن الحياة الإنسانية ،بمعظم عواطفها وانفعالاتها ،ومذ القدم عبرت كل حضارة عن أفكارها وتأملاتها عن طريق الرموز والمصطلحات الفنية الخاصة بها ، كما قامت بتقويم تلك التعابير الإبداعية تقويماً واعياً ، لتفسر طبيعة الحياة الإنسانية في تلك الحضارة أو غيرها ومدى وعي الإنسان لمشاعره وعلاقاته ،ووعيه بالعالم الخارجي ، أما العلم فإنه على مر العصور يحاول أن يشرح الظواهر الطبيعية التي تخضع للقانون ويفسرها ،ولهذا فإن غاية العلم السعي إلى صياغة قوانين عامة يسير العالم الذي نعيشه بمقتضاها^٣ ويمكن أن نلاحظ بأن الفن يمثل الحرية ولعب بالخيال ،أما العلم فهو متصل بالضرورة المنطقية الخارجية للعقل الذي يبحث ويكتشف ، وبالرغم من ذلك فقد كان غوته وليوناردو دافنشي فنانيين وعالمين في الوقت نفسه ؛أي أنهما استطاعا أن يوصلا الفن بالعلم^٤ لأن الفن والعلم يحاولان تقديم المعرفة للإنسان التي تمكنه من فهم نفسه أولاً وفهم العالم ثانياً .

في الحقيقة ، يمكن أن نرصد مواقف ثلاثة تناولت العلاقة بين الفن والعلم .

^١ - جوزيف كونراد : ١٨٥٧- ١٩٢٤ كاتب إنكليزي له العديد من الروايات أهمها : قلب الظلام ، العميل السري ، زنجي نارسيوسوس وغيرها
^٢ - جيروم ستولينيز ، النقد الفني ، ص ٤٠٧ .
^٣ حسين علي ، فلسفة الفن ، ص ٥٣-٥٤ .
^٤ ينظر ، دينس هويسمان ، علم الجمال ، ترجمة أميرة حلمي مطر ،المركز القومي للترجمة : مصر ، ٢٠٠٦ ، ص ١١٦ .

الموقف الأول : يفصل بين العلم والفن :

فهذا الموقف يرفض وجود أية علاقة يمكن أن تجمع ما بين العلم و الفن وإن كانا يبحثان عن الحقيقة ويحاولان أن يقدمتا المعرفة ، أما سبب فصل أصحاب هذا الاتجاه ما بين العلم والفن فهو :

- ١-إن طبيعة العلم مختلفة عن طبيعة الفن .
 - ٢-إن العلم يجمع الحقائق بهدف تفسيرها وقوننتها.
 - ٣-إن المعرفة العلمية لا تهتم بالمشاعر والعواطف مثل الفن .
 - ٤-بسبب الاختلاف في طبيعة المنهج المتبع عند كليهما ،وكذلك الاختلاف في الاهتمام والملاحظة من الظواهر الموجودة في العالم .^١
- ويعتقد رودلف كارناب^٢ بأنه لا يوجد موضوع من موضوعات الفن يمكن أن يكون ذا قيمة على المستوى المعرفي . بمعنى أنه على الرغم من أن الفن يقدم لنا البهجة والسرور ،ولكنه لا يقدم لنا أية معرفة على المستوى العقلي .
- كما أن أصحاب هذا الموقف يعتقدون بأن الفن لا يقدم إلا التعبير عن أحاسيس الفنان ومشاعره اتجاه الأشياء ،بينما العلم فإنه تجريبي ،بمعنى إنه يقدم معرفة يمكن أن يبرهن عليها بوساطة ،التجربة بينما أحاسيس الفنان ومشاعره لا يمكن البرهنة عليها ،ولذلك لا يمكن أن نعد ما يقدمه الفن معرفة لأنه لا يمكن البرهان عليها والتثبت من صحتها^٣ .

الموقف الثاني : يصل بين العلم والفن :

حيث يُعدّ الفيلسوف وعالم الجمال هيربرت ريد^٤ من أهم رواد هذا الموقف إذ يقول : " فأنا في النهاية لا أميز بين العلم والفن إلا باعتبارهما مناهج ،هذا إلى أنني أعتقد أن التناقض الذي قام بينهما في الماضي كان راجعاً إلى نظرة قاصرة محدودة إلى كل من النشاطين . إذ الحق أن الفن هو وسيلة تمثيل إحدى الحقائق ،وأن العلم هو وسيلة تفسير الحقيقة نفسها^٥ "

^١ ينظر ، رياض عوض ، مقدمات في فلسفة الفن ، ص ٧٦ - ٧٧ .

^٢ رودلف كارناب : ١٨٩١ - ١٩٧٠ فيلسوف ألماني ، ويعد من أهم زعماء الوضعية المنطقية

^٣ وفاء إبراهيم ، علم الجمال ، مكتبة غريب : مصر ، بلا عام ، ص ١٩٤ - ١٩٥ .

^٤ هيربرت ريد : ١٨٩٣ - ١٩٦٨ فيلسوف إنكليزي وشاعر له كتب عدة في الفن منها معنى الفن ، التربية عن طريق الفن .

^٥ هيربرت ريد ، التربية عن طريق الفن ، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب : مصر ، ١٩٩٦ ، ص ١٨ - ١٩ .

وكذلك يرى الفيلسوف جاكوب برونوفسكي^١ في كتابه (وحدة الإنسان) أن العلم ليس مجرد معلومات آلية خالية من العواطف الشخصية، بل إن للعلم إلى جانب القيم التي ينفرد بها كالنزاهة، والموضوعية، وحب الحق قيمة أخرى يقترب بها من المجال الشخصي الذي يختص به الفن، ونقصد الاحترام والتسامح، كما أن الفن ليس ممارسة ذاتية خلقة تنبعث من الفنان وحده ولا تؤثر إلا فيه، وإنما هو يتجاوز الفرد عندما يقدم لنا معرفة من نوع خاص عن الذات: حيث يتوحد الإنسان مع المعنى أو المشاعر التي يتضمنها العمل الفني، لكي يفهم نفسه ويفهم الإنسانية كلها على نحو أفضل. وهكذا يتخطى الفن حاجز الفردية، لكي يقيم جسوراً بيننا وبين الذوات الأخرى، شأنه في ذلك شأن العلم. كما يرى برونوفسكي بأن أهم عنصر من عناصر تحقيق الوحدة بين العلم والفن هو الخيال^٢ إذ يقول: "إن إيماني باتصال الطبيعة وعدم وجود انقطاع فيها يمنعني من التوقف فجأة، حيث لا تستطيع مجاهرنا أن نتفعلنا، فهنا يحق للبصيرة العقلية أن تُتم عمل إبصار العين. فبفضل نوع من الضرورة يولده العلم ويبرره. أعبّر الحدود التجريبية وأرى في تلك المادة التي كنا حتى الآن نكيل لها اللوم واللاتهام نتيجة جهلنا بالقوى الكامنة فيها، وبرغم ما نعلنه من تبجيل لخالقها، أرى فيها المنبع والقوة الباطنة التي تتولد منها كل حياة أرضية"^٣.

الموقف الثالث : التكامل بين العلم والفن :

يرى أصحاب هذا الموقف أن هناك اختلافاً بين العلم والفن، ولكن كلاهما يسعى إلى تقديم معرفة تساهم في فهم الإنسان للعالم، فإذا كان الفن، ولا سيما الشعر، يساهم في الكشف عن الأحاسيس والمشاعر العميقة في النفس الإنسانية، فإن العلم يقدم لنا عن الجانب الكمي القابل للقياس؛ (مثل قياس نبضات القلب، أو ارتفاع ضغط الدم، أو انخفاضه)، بمعنى أن معرفة الجانب الكيفي والقيمي للشيء لا تقل أهمية عن معرفة الشيء حقيقةً فيزيائية يحكمها قانون علمي^٤، وهذا ما أكد عليه الفيلسوف إرنست كاسيرر^١ في كتابه

^١ جاكوب برونوفسكي : ١٩٠٨ - ١٩٧٤ عالم إنكليزي موسوعي ، حيث كان عالماً في الرياضيات بالإضافة إلى

البيولوجيا والانتروبولوجيا وشاعراً وكاتباً للفنون وللاعب شطرنج ماهر له كتب عدة أهمها : الحس العام للعلم ،

إحساس بالمستقبل، ارتقاء الإنسان ، وحدة الإنسان

^٢ ينظر، ج. برونوفسكي ، وحدة الإنسان ، ترجمة فؤاد زكريا ، مؤسسة هندواي : المملكة المتحدة ، ٢٠١٧ ، المقدمة ص ٨-٩.

^٣ ج. برونوفسكي ، وحدة الإنسان ، ص ١٧.

^٤ ينظر ، وفاء إبراهيم ، علم الجمال ، ص ١٩٥ - ١٩٦.

(مقال في الإنسان) :إن الفن " هو إحدى الطرق المؤدية إلى نظرة موضوعية للأشياء والحياة الإنسانية .وليس هو حكاية للحقيقة الواقعية، بل كشف لها .حقاً إننا لا نكتشف الطبيعة من خلال الفن بالمعنى نفسه الذي يعنيه رجل الطبيعة ،حين يستعمل كلمة (طبيعة) ،اللغة والعلم هما العمليتان اللتان تؤكد بهما أفكارنا عن العالم الخارجي ونعنيها " ^٢ بمعنى أن العلم هو عملية اختزال للواقع بواسطة التجريد بينما الفن هو عملية تكثيف للواقع بواسطة التجسيد ،إلا أنهما يصلان مع اختلاف منهجهما إلى غاية واحدة وهي تقديم المعرفة ليتمكن الإنسان من فهم العالم ، فالفنان يستكشف صور الطبيعة الموجودة في العالم مثل العالم الذي يستكشف حقائق القوانين الطبيعية ^٣ .

فأصحاب هذا الموقف يعتقدون أننا في الحياة لا يمكن الاستغناء عن المعرفة التي يقدمها العلم من خلال كشف القوانين الطبيعية لهذا العالم، كما لا يمكن أن نستغني عن المعرفة التي يقدمها الفن ،لأن الفن يثري إدراكنا عبر كشف الحجب التي يحدها الإدراك العادي ،أو يختزلها الإدراك العلمي في بعد واحد ؛ ولعل هذا ما يجعل الفن أكثر الأنشطة الإنسانية سحراً وفتنة .

ويمكن أن نلاحظ أن أصحاب هذا الموقف يرون أن العلم والفن طريقان متكاملان أكثر من أنهما متنافسان ،ولكل منهما طريقته الخاصة في الرؤية الإنسانية ،وفي الوصول إلى المعرفة ^٤

وبعد أن عرضنا المواقف الثلاثة اتجاه العلاقة بين الفن والعلم ، فإنه لا بد لنا من أن نبرز أهم نقاط الاختلاف بين المعرفة العلمية والمعرفة الفنية .

نقاط الاختلاف بين المعرفة العلمية والمعرفة الفنية :

١- تختلف المعرفة العلمية عن المعرفة الفنية حول الحقيقة وكيفية الوصول إليها :

فالعالم يحاول أن يقدم لنا الحقيقة عن الموضوعات التي يدرسها بواسطة الوصف

^١ إرنست كاسيرر ١٨٧٤- ١٩٤٥ فيلسوف ألماني من أهم رواد الكانطية الجديدة وصاحب الاتجاه الرمزي في الفن والجمال له كتب عدة مثل :فلسفة الأشكال الرمزية ،الرمز والأسطورة والثقافة ، مقال في الإنسان .

^٢ إرنست كاسيرر ، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان ، ترجمة إحسان عباس ، دار الأندلس : بيروت ، ١٩٦١ ، ص ٢٥٠ .

^٣ ينظر ، وفاء إبراهيم ، علم الجمال ، ص ١٩٦ .

^٤ ينظر ، وفاء إبراهيم ، علم الجمال ، ص ١٩٦-١٩٧ .

والتفسير؛ أي أننا نستخدم ملكة في مجال العلم الاستدلال العقلي، وإذا استخدمنا الحواس في المشاهدة والملاحظة فنحن نحرص على أن تكون حواسنا أو امداداتها في آلات الرصد، أو التكبير، أو التصغير، مطابقة للواقع وملتزمة به تمام التلازم، فمثلاً عندما يقدم العالم حقيقة معرفية تتعلق بالحجر، أو النبات، أو الحيوان فإنه يرد المركبات إلى عناصرها، فالعالم لا يكتفي بوصف الحقيقة دائماً، بل يهتم بتفسيرها؛ أي بفهم العمليات المختلفة على أنها نتائج للأسباب، فالوصف والتفسير أساسيان في البحث العلمي، وبهذا المنهج تقدمت الحضارة الإنسانية.

أما الفنان وعلى عكس العالم يعتبر التزامه بالواقع الحرفي - وكما ذكرنا سابقاً في المحاكاة البسيطة- ضعفاً ونقصاً في العمل الفني، لأن الفنان صاحب خيال وعند إنتاجه العمل الفني يتشابه الخيال مع الواقع ليصنع عملاً فنياً جميلاً، فالفنان لا ينظر إلى الواقع بعين العالم الملاحظ لظواهر العالم الطبيعي، وإنما ينظر إلى الواقع بعين الخيال، ويضفي على صورته الخيالية كياناً واقعياً، ويجسم خيالاته كما لو كانت حقائق فعلية لها دور على مسرح الحياة.

وبناءً على ما سبق نجد أن الإنسان العالم في سعيه للحقيقة مكبل بقيود الواقع وما هو موجود حقاً، فالعقل يجب أن ينحني دائماً أمام الضرورة الحتمية الكامنة في الأشياء. على حين أن الفنان في سعيه إلى الجمال من خلال الخيال يكون حراً طليقاً، فالفنان يعتمد على مخالفة النظام الفعلي للأشياء، فيصورها على نحو مغاير لما هي عليه بالفعل، وربما خلق لنفسه عالماً خاصاً به يخالف ما هو موجود في عالم الطبيعة؛ فالموسيقي مثلاً يخلق لنفسه عالماً خاصاً غير موجود في الواقع، ليكون القانون الذي يحكم الفنان هو الحرية، فلا مكان لقيود الواقع أو القوانين العقلية.^١

٢- الاختلاف في النظر والاهتمام بظواهر العالم الطبيعي بين الفن والعلم (الانعزال - الارتباط):

إن ما يقدمه العلم من حقائق عن الأشياء الطبيعية هي في حقيقة الأمر لا تعبر عن حقيقة الشيء (جوهره)، وإنما تعبر عن النتائج التي يمكن أن نصل إليها من خلال ارتباط هذا

^١ ينظر حسين علي، فلسفة الفن، ص ٥٤-٥٥.

الشيء بالأشياء الأخرى ضمن ظروف محددة ، فالمعرفة العلمية تهتم بالدرجة الأولى بالعلاقة السببية بين الأشياء ، إذن العلم بدلاً من أن يقرنا من الموضوعات في ذاتها فإنه يبعدنا عنها بما يقدمه لنا من علاقات بين هذه الموضوعات وغيرها من الموضوعات الأخرى

أما المعرفة الفنية فيكون جل اهتمامها في الموضوعات ذاتها ؛ أي (جوهر الموضوع) أكثر من النظر إلى علاقة الموضوع مع غيره من الموضوعات ، بل إنه بقدر ما نوفق في تركيزنا على خصائص الموضوع وحقيقته ، وبقدر ما نحاول عزله عن غيره فإننا نقرب من تقدير قيمته الجمالية

ويمكن القول : إن أساس النظرة العلمية للأشياء هو " الارتباط " ، و العملية الأساسية في العمل والتدقيق الفني والجمالي هو " الانعزال " ، ولنوضح هذه الفكرة عبر هذا المثال : العالم عندما ينظر إلى ظاهرة طبيعية (البحر) ، فتكون نظريته متجهة إلى البحث في عناصر المادة التي يتركب منها ، أو البحث في كيفية الاستفادة من حركة أمواجه في توليد الطاقة ، وما يحتويه من فوائد يمكن الاستفادة منها واستغلالها ، أما الفنان فتكون نظريته متجهة إلى لون مياهه ، وصوت أمواجه ، ونسمات الهواء الصادرة عنه ، وهو في عمله الفني يخلق استجابة عند الجمهور بما يحتويه عمله الفني من وسائل وقيم يستجيب لها.^١

٣- المعرفة العلمية ليست معرفة شعرية ، والتفسير الفني ليس نظرية يمكن التحقق منها بالتجربة :

فالعالم يبحث في الظواهر الطبيعية من أجل الوصول إلى الحقيقة ، أما الفنان فيقدم حقيقة تم الشعور بها من خلال ذات مبدعة^٢

٤- الاختلاف في طريقة استخدام اللغة في التعبير عن التدقيق الجمالي والتجربة العلمية :

إن الحقيقة العلمية لا يمكن لها أن تستغني عن اللغة لتعبر عن نفسها ، وقد تكون لغة كلامية أو لغة علمية رمزية (رياضيات) ، فالحقيقة العلمية لا يمكن أن تنتقل إلى الآخرين إلا بوساطة اللغة ، فاللغة هي من مقومات الحقيقة العلمية ، ولذلك فإن الألفاظ العلمية رموز كاملة تدل حتماً على وجود مسمياتها وجوداً فعلياً في دنيا الأشياء ، كما أن اللغة العلمية

^١ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، مقدمة في فلسفة الجمال والفن ، ص ٢٤ - ٢٥

^٢ ينظر ، وفاء إبراهيم ، علم الجمال ، ص ١٩٧ .

تتلخص في القدرة على تقديم تنبؤات دقيقة لما سيحدث ، لأنها تكشف عن العلاقة الوثيقة بين الإشارات ودلالاتها في الواقع ، إذ تخضع هذه العلاقة للتحقيق العلمي ، ولذلك فإن اللغة العلمية تساهم في تقديم ما يشبه الخريطة التي تساعد الإنسان للتعرف على العالم الخارجي^١ بينما الاستمتاع بالجمال الفني هو تجربة ذاتية ، لا يمكن أن يعبر عنها باللغة إلا مجازاً وعلى سبيل التقريب فحسب ، لأن التجربة الجمالية تجربة فريدة لا تتكرر ولا يستطيع المرء أن ينقلها للآخرين بسهولة ، ومن هنا كانت من أهم سمات التجربة الجمالية بأنها شخصية وذاتية لا يحس مذاقها كاملاً إلا صاحبها وحده ، ويعجز عن نقلها للآخرين ، ولذلك الألفاظ الفنية هي مجرد كلمات وجدانية لا تشير إلى أشياء قائمة في عالم الموضوعات الخارجية ، بل تشير إلى حالات نفسية يحسها قائلها من غير أن يكون لها مدلول موضوعي قائم في الوجود العيني ، وهذا ما عبر عنه ريشينباخ بقوله : (إن الفن تعبير انفعالي) ، أي أن الموضوعات الجمالية رموز تعبر عن حالات انفعالية ، والفنان يضفي معاني انفعالية على موضوعات فيزيائية ؛ مثل الطلاء الموزع على القماش ، أو الكلمات في القصيدة الشعرية التي تعبر عن الحالة الوجدانية للفنان^٢ .

٥- الاختلاف بين العلم والفن بسبب النظرة الموضوعية للأشياء :

فالعالم يتخذ موقفاً موضوعياً من الأشياء التي يبحث فيها ، وينظر إلى الظواهر كلها نظرة متساوية ؛ أي لا يقم تفضيلاته الشخصية وميوله الذاتية عند بحثه عن الحقيقة ، فالبحث عن الحقيقة يستلزم وضع الظواهر على قدم المساواة ، فالعلم لا يمكن أن يحمل أي موقف ديني ، أو عرقي ، أو جغرافي ، فلا يوجد في الميدان العلمي فيزياء عربية وفيزياء غربية^٣

أما الفنان في تجربته الفنية نجده يقف موقفاً المنحاز ، في معالجته لموضوعاته ، بحيث لا يضع الأشياء على قدم المساواة ، بل تتخذ ترتيباً ليحل " التفضيل " في كل سعي إلى الجمال الفني محل " الموضوعية " ، وتختفي المساواة بين الظواهر ، لأن الفنان بطبيعته منحاز لظواهر تلفت انتباهه وميوله ، وكذلك المتذوق للجمال يتخذ من التفضيل معياراً أساسياً

^١ ينظر أميرة حلمي مطر ، مقدمة في فلسفة الجمال والفن ، ص ٢٧ .

^٢ ينظر ، حسين علي ، فلسفة الفن ، ص ٥٨-٥٩ .

^٣ ينظر ، وفاء إبراهيم علم الجمال ص ١٩٧ .

في عمله^١ ، ولذلك فإن الفن قد يصطبغ بموقف ديني ، أو عرقي ، أو جغرافي ، لذلك نرى فناً قوطياً وفناً إسلامياً ، أو فنوناً شرقية وفنوناً غربية .

٦- الاختلاف بين الفن والعلم بسبب الموضوع :

فالموضوع في المجال الفني هو موضوع مُدَع أو مخلوق ؛أي قد لا نجده في عالم الواقع ،لأنه نتيجة التناغم بين الخيال والواقع في فكر الفنان ،بينما الموضوع في مجال العلم هو معطى في عالم التجربة ، أي أن العالم يجده جاهزاً في العالم الواقعي، وما عليه إلا تفسيره والكشف عن القوانين التي تضبطه.

٧- الاختلاف بين الفن والعلم بسبب القيمة :

يختلف الفن عن العلم لأنه يقدم تفسيراً للواقع يربط بينه وبين الإنسان بوصفه فاعلاً معيارياً هادفاً، وهذا يعني أن الفن تقويمي مثلما هو واقعي ،فهو يهتم بدلالة موضوعه بالنسبة إلى أهداف البشر ومثلهم العليا،ومن هنا فإن الفن يصدر حكماً معيارياً على ما يصوره ، بينما العلم فإنه لا يطلق أحكام قيمة على القوانين التي تحكم الظواهر الطبيعية، وحتى لو تناول القيم البشرية بالبحث فإنه يبحثها بوصفها وقائع موضوعية فحسب .^٢ لذلك فإن قيمة المعرفة العلمية هي التي تبين لنا الأسباب ،وارتباطها بالمسببات، والعلاقات بين الموضوعات ،فالعالم يضع تصورات وينتهي إلى قوانين ، أي أنها قيمة أدائية .

بينما قيمة العمل الفني تبدأ بتصورات وخيالات في عقل الفنان ،ووعيه للجمال، وإنتاجه لعمل فني ،ليصل الى قيمة تهتم بأهداف البشر ومثلهم العليا ؛أي قيمة تحقيقية . وكلاهما يسهمان في المعرفة الإنسانية ، فالفن يهتم بالخبرة الحية ،والعلم يهتم بالتحكم التصوري للبيئة الإنسانية.^٣

أهمية المعرفة الفنية :

على الرغم من الاختلاف بين طبيعة المعرفة العلمية والمعرفة الفنية ،إلا أن المعرفة الفنية تشبه المعرفة العلمية من حيث أنها تساهم في مساعدة الإنسان في فهم طبيعته

^١ ينظر ، حسين علي ، فلسفة الفن ، ص ٦٠.

^٢ ينظر ، رياض عوض ، مقدمات في فلسفة الفن ، ص ٧٧

^٣ ينظر ، وفاء إبراهيم ، علم الجمال ، ص ١٩٦.

الإنسانية أولاً ، وفهم العالم ثانياً ، إذ يمكن القول بأن المعرفة الفنية ساهمت بما يأتي :

١- استطاعت الفنون عموماً الكشف عن العصر الذي وجدت فيه ، وكانت مصدراً هاماً في معلوماتنا عن الشعوب القديمة البدائية من خلال رسوماتهم على جدران الكهوف ، وكذلك لا يمكن لأحد أن ينكر الدور الذي قامت الأساطير وأشعار هوميروس وغيرها من الفنون في الكشف عن طبيعة الحضارة اليونانية وخصائصها ، وكذلك ما يقدمه الشعر العربي الجاهلي في معرفتنا عن تاريخ العرب القديم ، وعاداتهم ، ونظمهم الاجتماعية والسياسية .

٢- تمكنت المعرفة الفنية من مساعدة الإنسان في فهم العالم والحياة بطريقة مختلفة عن المعرفة العلمية ، فهناك كثير من الناس يعتقدون بأنهم تعلموا الكثير عن الحياة ، والعالم ، والإنسان من خلال الأعمال الفنية ، فنحن نتعلم المزيد عن الطبيعة البشرية من خلال مسرحيات شكسبير ، أو تولستوي ، أو دوستوفسكي ، أو نجيب محفوظ ، حيث أن الحقائق التي نحصل عليها من هذه الأعمال الفنية لا يمكننا الوصول إليها من التجربة العلمية ، ولا يتوقف الأمر عند الأعمال الأدبية ، إذ تعتبر سيمفونيات (باخ) و(بتهوفن) وسيلة للاستبصار في جوهر الحياة^١

خصائص المعرفة الفنية :

بعد أن تحدثنا عن طبيعة المعرفة الفنية من خلال تسليط الضوء على نقاط الاختلاف بينها وبين المعرفة العلمية ، وبيننا أهمية المعرفة الفنية ، كان لابد لنا أن نتحدث عن خصائص المعرفة الفنية ، حيث تتميز المعرفة الفنية بما يأتي:

١- المعرفة الفنية غير المباشرة :

لأنها لا تقدم إلينا معلومات على هيئة سرد يتم نقلها إلى أذهاننا بشكل تام وجاهز ، فهي معرفة يشير إليها العمل الفني من غير أن يقدمها بشكل صريح وواضح؛ كما في الكتب العلمية ، بل إن التعبير الصريح في الأعمال الفنية سيؤدي إلى ضعف تأثيرها ، كما سيقبل من قيمة العمل الفني ، ويفقد سحرها الذي تتجسد فيه ، فمثلاً قد يلجأ الشاعر إلى الاستعارة ، أو التشبيه ، وغيرها من الوسائل الأدبية والفنية للتعبير عن الحقيقة التي يريد الفنان ، ولذلك - وكما ذكرنا سابقاً - فإن الفن الذي يحاكي الواقع محاكاة مباشرة فن ضئيل الشأن ، فضلاً

^١ ينظر ، حسين علي ، فلسفة الفن ، ص ٦٣-٦٤ .

إلى أنه لا يصل إلى الحقيقة الكامنة في هذا الواقع

٢- المعرفة الفنية لا تنقل الواقع كما هو :

فليست الغاية من الفن أن يكون نسخة مطابقة للواقع، وإلا لأصبح فناً سطحياً لا قيمة له، كما أن المحاكاة الكاملة مستحيلة في الفن، لأن الفنان مهما حاول أن ينقل الواقع كما هو، إلا أنه ينتقي عناصر معينة من هذا الواقع، ويستبعد عناصر أخرى (التفضيل)، بدليل الاختلاف الدائم بين اللوحة المرسومة و الصورة الفوتوغرافية. أو بين الرواية والمحادثات والوقائع الفعلية التي حدثت، مهما كانت الرواية واقعية.

٣- المعرفة الفنية تجربة ذاتية :

أي أن المعرفة الفنية لا تتوقف بالتعبير عن جوهر موضوع ما، بل هي تعبر أيضاً عن جوهر الذات الإنسانية، فالفنان عندما يقدم عملاً فنياً فهو لا يتعمق بنا إلى لب الشيء الذي يتحدث عنه فحسب، بل إنه يقودنا إلى أعماق ذاته وأحاسيسه من حيث أنه إنسان، وهذه صفة تنفرد بها الحقيقة الفنية عن الحقيقة العلمية فالعالم يتصف عمله بالموضوعية، لذلك يركز جهوده على موضوع بحثه وحده، أما ذاته فتتوارى وتختفي تماماً وراء بحثه العلمي، لأن أي ظهور لعامل من عوامل الذاتية يهدد موضوعية البحث العلمي بالخطر وبالتالي يهدد مصداقيتها .

أما الفنان فهو على العكس تماماً، ففي عمله الفني لا يحاول أن يخفي ذاته، وإنما يحرص على يطبع نظرته الخاصة في الحياة، وميوله، وتفضيلاته، على أعماله الفنية جميعها وهذا الأمر لا يعد عيباً أو نقصاً فيه، بل هو علامة من علامات النضج الفني .

٤- المعرفة الفنية صادقة :

عندما نتحدث عن الصدق في المعرفة الفنية لا نقصد به الصدق الأخلاقي المعروف أو الصدق العلمي، لأن المعرفة الفنية لها طابع مزدوج لا نجده في المعرفة العلمية، فهي تعبر عن جوهر الموضوع الذي تعرضه من جهة، وتعبر عن جوهر ذات الفنان من جهة ثانية .

فالصدق الفني يعني أن يكون الفنان معبراً في عمله الفني عن تجربة جمالية أصيلة، ألا يكون العمل الفني وسيلة لخداع النفس، أو التملق، أو التعبير عما لا يحس به. فالأعمال الفنية الجميلة والأصيلة هي التي تعبر عن معانٍ ومشاعر عميقة لا بد أن يكون

الفنان قد عاشها ،حتى يستطيع أن يعرضها علينا بكل هذا العمق ،ويثير فينا الأحاسيس الجمالية .

فهذا الارتباط الوثيق بين العمل الفني و ذات الفنان هو الذي يجعل الفن في جوهره تجربة بالمعنى الشخصي لهذه الكلمة، وفي هذه الصفة تختلف الحقيقة الفنية عن الحقيقة العلمية ،وتقترب من تلك الحقيقة الخاصة التي يحدثنا بها المتصوفة .

ففي الحالة الفنية نحرص على المذاق الخاص للعمل الفني الذي لا يتوفر إلا في جو خاص ،وعن طريق عناصر معينة تتكامل سوياً ،لإحداث التأثير المنشود. وبعبارة أخرى الحقيقة الفنية لا تقدم لنا قدراً معيناً من المعلومات فحسب ،وإنما تضع هذه المعلومات في إطار خاص ،وفي قالب مميز يحدث فينا تأثيراً فريداً . لنصل بالنهاية أن المعرفة العلمية تهتم بالمضمون قبل الشكل ،على أن الحقيقة الفنية هي التي تعطي المضمون تأثيره وقيمه ،وتضفي على التجربة الفنية طابعها المميز.^١

ومما تقدم نرى أن الفن لا يختلف عن العلم من حيث الهدف والغاية ،ألا وهي معرفة العالم والإنسان ،وإن كانا يختلفان في المنهج بسبب اختلاف طبيعة كل منهما ،إلا أنهما يسعيان عبر تكامل عملهما لتحقيق الغاية ،وهي الوصول إلى الحقيقة ، وتحقيق السعادة والرضا للإنسان .

رابعاً علاقة الفن بالفلسفة

قد يبدو للوهلة الأولى بأنه لا يمكن الحديث عن علاقة الفن بالفلسفة ؛لأن " الفلسفة تجريد والفن تجسيد ، فهما على التعريف نقيضان أو طرفان متقابلان ؛ أو هما على الأقل شيئان مختلفان "^٢ .

ويمكن لنا أن نرصد نقاط الاختلاف بين الفن والفلسفة في نقاط عدة ؛أهمها :

١- من حيث الأسلوب : فعندما تتناول الفلسفة مقولات الوجود الظاهر منها والباطن ،والمعرفة ،والحياة ،فإنها تستخدم الاستدلال والمقاييس العقلية ، بينما الفن فإنه يستخدم الاحساس المباشر ، والانفعالات ،والعواطف في التعبير عن أفكاره، وهو أسلوب مغاير

^١ ينظر ، حسين علي ، فلسفة الفن ، ص ٦٥-٦٦-٦٧-٦٨-٦٩ .

^٢ عباس محمود العقاد ، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية ، مؤسسة هنداوي : المملكة المتحدة ، ٢٠١٤ ، ص ٥٩ .

للفلسفة .

٢- من حيث التجربة : فالمعرفة الفلسفية قائمة على التجربة الفكرية التي تتخذ من القياس والاستدلال العقلي أساساً لها ، كما تخضع للتأمل الموضوعي الذي يسيطر العقل عليه ، بينما المعرفة الفنية فهي تجربة شعورية تقوم على الوجدان والعاطفة ، وتعلو على الصيغ المنطقية .

٣- في طبيعة التعبير : تستخدم الفلسفة التجريد في التعبير عن أفكارها ، بينما الفن يستخدم التجسيد ، أي يعبر عن أفكاره بوساطة صور مجسدة في كامل شحناتها الشعورية واللاشعورية .

٤- في طبيعة المنطق : فمنطق الفلسفة منطق معقول ، يستند على الأدلة ، والبراهين ، والقياس ، والاستدلال ، بينما المنطق في الفن هو منطق لا معقول يتلون ويتغير من حال إلى حال ، بحسب ظروف المكان ، والزمان ، والأشخاص ، فهو يخضع للحس ، والمشاعر ، والميول الذاتية .

٥- في طبيعة الموضوعات : تتناول الفلسفة موضوعات كالوجود والعدم ، والحياة المطلقة والميتافيزيقا ؛ أي أنها موضوعات مجردة لا يمكن التعبير عنها حسياً ، وإنما تتناولها على أنها أفكار تخص العقل ، بينما موضوعات الفن مختلفة ، لأنه يتعامل مع الوجود النابض بالحياة ، والحركة ، والمشاعر ، التي يمكن تجسيدها في مادة محسوسة^١ .

وعلى الرغم من الاختلاف بين الفن والفلسفة إلا أن الفن كان سبباً في ظهور التفكير الفلسفي ، ونقصد الأسطورة ؛ بحيث استطاعت أن تشكل الإرهاص الأول للفكر الفلسفي ، عندما حاولت أن تفسر سبب الوجود والحياة معتمدة على الخيال ، ومن هذا الفكر الأسطوري ظهر العقل الفلسفي باحثاً عن العلاقات الترابطية بين الأشياء ؛ أي الانتقال من الخيال إلى الاستدلال العقلي ، وهو ما أكد عليه أدورنو في فلسفته ، إذ يرى بأن هنالك تشابكاً وتداخلاً بين الفلسفة والفن من حيث مضمون الحقيقة ، إلا أن الحقيقة الخاصة بالعمل الفني لا تشبه تماماً تلك الحقيقة الأخرى الخاصة بالمفهوم الفلسفي الذي يتميز بالوضوح والدقة

^١ ينظر ، عبد الرؤوف برجوي ، فصول في علم الجمال ، ص ٧٢ ، وينظر ، رياض عوض ، مقدمات في فلسفة الفن ، ص ٧٤ .

والتحديد^١ .

ويمكن لنا أن نرصد نقاط الالتقاء بين الفن والفلسفة على النحو الآتي :

١-الطابع الذاتي : يتميز الفن والفلسفة بالطابع الذاتي ، إذ يقول زكريا ابراهيم في كتابه مشكلة الفلسفة: " فإذا أخذنا بالعبرة المأثورة التي تقول : العلم نحن والفن لنا لجاز لنا أن نقول: إن الفلسفة أقرب إلى الفن منها إلى العلم "^٢

٢-اللا تراكم في الفن والفلسفة : فإذا كان العلم يسير في خط مستقيم ؛بمعنى عندما تضاف معارف جديدة فإنها تستبعد التصورات القديمة التي لا تتفق والمستجدات العلمية ، بينما الفن والفلسفة الحديثة فهما لا تستلزمان بالضرورة استبعاد الأعمال الفنية والفلسفية السابقة ،لأن لكل طراز فني وفلسفي قيمته ، كما أن لكل عصر دلالاته الفنية والفلسفية^٣ . ويمكن أن نلاحظ بأن هناك علاقة وثيقة بين الفن والفلسفة ،رغم اختلاف مناهجهما وطرق الوصول إلى الحقيقة ،إلا أن الفنانين والفلاسفة استعان أحدهما بالآخر للتعبير عن أفكاره ، وفق ما يأتي:

فنانون استعانوا بالفلسفة :

فإذا كان علم الجمال قد ولد من رحم الفلسفة ،وعمد الفلاسفة إلى صياغة المبادئ والنظريات التي تحكم الفن ،إلا أن الكثير من الفنانين قد تطرقوا بفنونهم إلى مسائل فلسفية وتصدوا لمشكلات فلسفية كبرى .

فعندما يتناول الفن فكرة فلسفية ،محاولاً التعبير عنها بشكل صريح أو بشكل رمزي ،ويعمل على معرفة خبايا النفس والخواطر المكبوتة .يمكن القول إن الفنان هنا: يسير على خطى الفيلسوف أي ؛ إنه يستمد موضوعاته من مخابئ الفكر ،أو من الانفعال المجرد فيرمز إلى أفكاره برموز حسية ولكنها بعيدة عن الواقع الذي نألفه ، فالمدرسة الفنية الرمزية في مراحلها الأولى كانت تعني أموراً بسيطة يمكن إدراكها بقليل من التفكير ؛مثل رمز القلب الذي تخترقه السهام الذي يعني الحب الشديد ، وقمة الجبل ترمز إلى السمو العقلي والطهارة ، والوادي المغطى بالثلج الأبيض يشير إلى الحكمة العميقة والتأمل البعيد .

^١ ينظر ، وفاء إبراهيم ، علم الجمال ، ص ١٧٤ .

^٢ زكريا إبراهيم ، مشكلة الفلسفة ، مكتبة مصر : مصر ، بلا عام ، ص ١٢٠ .

^٣ ينظر زكريا إبراهيم ، مشكلة الفلسفة : ص ١٢٠ .

وهذا كله يعني أنه في المستقبل قد يصبح علم الجمال نظرية ومقاييس فلسفية في المعرفة، وأن الفيلسوف، على ضوء تقارب فلسفته من الفن، سينظر إلى إنتاجه الفني كما ينظر الشاعر إلى قصيدته، أو كما يقف الرسام أمام لوحته.^١

وهنا سنقدم بعض الأمثلة على فنانين جعلوا فنونهم تعالج موضوعات فلسفية كبرى. إذ استطاع الشاعر الروماني لوكروسيوس، الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد، أن يملأ أبيات قصيدته (طبيعة الأشياء) أسئلة فلسفية كبرى حول الوجود، متحدثاً في قصيدته تلك أن الكون ليس من صنع الآلهة وإنما هو نتيجة حركة الجواهر، ولذلك فإن العالم قديم ولا ينتهي وكذلك في الشعر العربي، عندما قام المعري بنظم قصيدة يتناول فيها مسائل تتعلق بفناء البشر، حيث يقول:

نَزُولُ كَمَا زَالَ آبَاؤُنَا وَيَبْقَى الزَّمَانُ عَلَى مَا تَرَى
نَهَارٌ يَضِيءُ وَلَيْلٌ يَجِيءُ وَنَجْمٌ يَغُورُ وَنَجْمٌ يُرَى^٢

وكذلك تحدث المعري عن أصل الشر والفساد في الجنس البشري، مستخدماً أسلوب الشك والتجروء على القيم الاجتماعية والدينية، فيقول:

إِنْ كَانَ مِنْ فَعَلِ الْكِبَائِرِ مُجْبَرًا فَعِقَابُهُ ظُلْمٌ عَلَى مَا يَفْعَلُ^٣

وسار إيليا أبو ماضي على خطا المعري ذاتها محاولاً دمج الشعر بالفلسفة، ليقدم (لأدريته) في قصيدة أسماها (الطلاسّم)، التي طرحت أموراً فلسفية في غاية العمق تتعلق، في الوجود، وحرية الفعل، وغيرها، فيقول:

"جئْتُ لَا أَعْلَمُ مِنْ أَيْنَ وَلَكِنِّي أَتَيْتُ
وَلَقَدْ أَبْصَرْتُ قُدَّامِي طَرِيقًا فَمَشَيْتُ
وَسَأَبَقِي مَاشِيًا إِنْ شِئْتُ هَذَا أَمْ أَبَيْتُ
كَيْفَ جِئْتُ؟ كَيْفَ أَبْصَرْتُ طَرِيقِي

لَسْتُ أُدْرِي"^١

^١ ينظر، عبد الرؤوف برجوي، فصول في علم الجمال، ص ٦٥-٦٦. وينظر، رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، ص ٧٢.

^٢ عمر فروخ، حكيم المعرفة، دار البستان: بيروت، بلا عام، ص ١٦٦.

^٣ أبي العلاء المعري، ديوان لزوم ما لا يلزم، تقديم وحيد كبابه، دار الكتاب العربي: بيروت، ١٩٩٦، ص ١٧٨.

وفي عصر النهضة الأوروبية قدم العديد من الشعراء قصائد تحوي مغزى فلسفياً عميقاً مثل الشاعر موليير^٢ الذي حوّل مشاهد مسرحياته إلى منبر يعبر من خلاله عن أفكاره الفلسفية ؛مثل مسرحية أوديب ،وموروب ،وفي ملحمة لاهنرياد ،حيث هاجم بها النظام الاجتماعي والاعتقاد الديني السائد .

أما ديدرو فقد امتلأت أعماله الفنية الكثير من المسائل الفلسفية ؛مثل مسرحية (رسالة حول العميان) ،ومسرحية (جاك والقدر) ، أما الشاعر ألفرد دافيني^٣ فقد حاول المزج بين فنه الشعري و الحقائق الفلسفية ،ففي مسرحية شاترتون أراد أن يجعل من تلك المسرحية خطاباً فلسفياً ليقول الناس : هذا هو الحق وليس هو الجمال^٤

أما في مجال الرسم فيعد بيكاسو^٥ ،وسيلفادور دالي^٦ ،ومونديان^٧ وغيرهم من الرسامين الذين جعلوا من لوحاتهم وسائل لطرح أهم الأفكار الفلسفية المتعلقة الوجود، وحقيقة الاعتقاد ،والعلم المزيف المشحون بأساليب الفتك ودمار الوجود الإنساني كلها، لاسيما بعد الحرب العالمية الثانية وما حملته من ويلات على الإنسانية جمعاء.

وتعد لوحة (غورنيكا) للفنان بيكاسو مثالاً حياً لطرح المسائل الفلسفية في لوحة فنية ، كما في الصورة :



^١ زهير ميرزا ، إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة: سورية ، بلا عام ، ص ٣٨٥.

^٢ موليير : ١٦٢٢-١٦٧٣ شاعر ومسرحي فرنسي قدم العديد من المسرحيات الكوميدية

^٣ ألفرد دافيني : ١٧٩٧- ١٨٦٣ كاتب ومسرحي وشاعر فرنسي

^٤ ينظر عبد الرؤوف برجواي ، فصول في علم الجمال ، ص ٦٨.

^٥ بابلو رويز بيكاسو : ١٨٨١-١٩٧٣ رسام ونحات إسباني ، يُعد من المؤسسين للمدرسة التكعيبية في الفن

^٦ سيلفادور دالي : ١٩٠٤-١٩٨٩ رسام إسباني وهو من أهم أعلام الفن السريالي .

^٧ بيت مونديان : ١٨٧٢- ١٩٤٤ رسام هولندي من أصحاب اتجاه الفن التكعيب في الفن



أما مصدر إلهام اللوحة في ذهن بيكاسو فهي الحرب الأهلية في إسبانيا عام ١٩٣٧ ، فكانت اللوحة احتجاجاً صارخاً ضد الحروب الفتاكة التي من شأنها القضاء على الوجود الإنساني كله .

فرمز الثور يمثل وحشية الطيارين النازيين الذين يلقون قنابلهم على المدينة من غير شفقة أو رحمة ، أما الحصان فهو رمز إسبانيا الجريحة حتى الموت ، أما الرأس التي تصرخ ، والذراع الذي يحمل المصباح ، فيرمزان إلى الضمير العالمي الإنساني الذي يلقي الضوء على هذه المناظر المرعبة ، ليلوم البشرية على ما اقترفت من جرائم ، ويمكن لنا أن نلاحظ ، أن بيكاسو تمكن من صياغة أفكاره الفلسفية المتعلقة بأهمية وجود الإنسان ورفض آلة الحرب الفتاكة بشكل مأسوي رفيع المستوى ^١ .

وفي مجال الموسيقى يبدو أن الموسيقار فاغنر ^٢ قد بنى ألقانه الموسيقية وفق نظرة الفيلسوف شوبنهاور للموسيقا . فشوبنهاور يرى فن الموسيقا فناً متميزاً عن باقي الفنون ، لأنها لا تحاكي صوراً معينة للإرادة ، وإنما تُعبر عن الإرادة ذاتها ^٣ ؛ أي أن الموسيقا عند فاغنر لا تعبر عن موضوع مادي ، وإنما هي تعبير عن موضوع ميتافيزيقي مفارق ، وبالتالي فهي بعيدة عن الواقع ، مخاطبة المثل العليا ، "وهاهو فاغنر يظهر على الساحة (...)" ، ويربط هذه

^١ ينظر ، عبد الرؤوف برجاي ، فصول في علم الجمال ، ص ٧٠-٧١ .

^٢ ريكارد فاغنر : ١٨١٣-١٨٨٣ ، موسيقي وكاتب مسرحي ألماني .

^٣ ينظر ، توفيق سعيد محمد ، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، ص ٢٣٩-٢٤٠ .

الموسيقا مع نظرية شوبنهاور الصوفية " ^١ ، وكما أن فاغنر استلهم سيمفونياته من فلسفة شوبنهاور، فإنه كان مصدر إلهام فلسفي للفيلسوف نيتشه الذي عده ملهماً وأملاً في عودة الفن الألماني الأصل .

ويمكن أن نلاحظ بأن الفن لم يكن عائقاً أمام الفنانين لعرض المشكلات الفلسفية، وإنما كان وسيلة ناجعة في فتح أبواب التساؤل عن طبيعة الوجود، وأصله، ومشكلة الشر، وغيرها من الأسئلة التي تعد من أعمق التساؤلات الفلسفية التي تحاول البحث فيها والإجابة عنها.

فلاسفة استعانوا بالفن :

بعد أن استقرت للعقل ملكاته الفلسفية ونحت منحى الاستقلال ، ظهر الصراع بين الفن والفلسفة حول أحقية كل منهما في التربع على عرش الحقيقة والمعرفة ، فالفن له ربات شعر ترعاه هن بنات زيوس ، أي أن الفن ذو مصدر إلهي في المعرفة ، أما الفلسفة فهي تعبر عن حقيقتها بطرق استنتاجية أو استدلالية ^٢. ولهذا فقد هاجم أفلاطون الشعراء للتشكيك في شرعية مكانتهم وزعزعتها في نفوس اليونانيين لاسيما أشعار هوميروس وهزiod ، لأنهما يمثلان أحد مصادر المعرفة والحقيقة في ظل غياب المنظومة الدينية ، وغياب الحقيقة الفلسفية ، ^٣ لذلك كانت أشعارهما أشبه بالكتاب المقدس لدى اليونانيين يعودن إليها لفهم الحقائق الدينية والاجتماعية ، فرفض أفلاطون " الاعتقاد السائد أن هوميروس معلم الإغريق ، وأنه كان لديه معرفة بشرية وإلهية ، وأنه كان قائداً للبشر في كل نواحي الحياة " ^٤ ، مؤكداً على أهمية الحقيقة الفلسفية وتربعها على عرش الحقيقة والمعرفة .

وعلى الرغم من الصراع بين الفن والفلسفة على الحقيقة والمعرفة ، إلا أن الكثير من الفلاسفة عبروا عن نظرياتهم الفلسفية بوسائل فنية عدة . وسنحاول رصد بعض الفلاسفة الذين صاغوا أفكارهم بطريقة فنية:

١- الفلسفة اليونانية :

^١ تولستوي ليف ، ١٩٩١- ما هو الفن ، ص ١٥٣ .

^٢ ينظر ، وفاء إبراهيم ، علم الجمال ، ص ١٨٠ .

^٣ ينظر ، لميس بدوي ، فلسفة الجمال عند أفلاطون ، ص ١١٤ .

^٤ عبد المعطي شعراوي ، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان ، مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص ١٠١ .

تميزت الفلسفة اليونانية بأن معظم الفلاسفة الطبيعيين عبروا عن أفكارهم الفلسفية بأسلوب شعري إذ صاغ الفيلسوف انكسمندر أفكاره ورؤاه الفلسفية في عبارات شبه شعرية ، أما بارمنيدس زعيم المدرسة الإيلية فقد نظم قصيدة طويلة ضمّن فيها أفكاره الميتافيزيقية ، وكذلك الفلاسفة السفسطائيون الذين كانوا يستشهدون بأشعار هوميروس تأييداً لمذهبهم الواقعي ^١ ، أما أفلاطون، وعلى الرغم من هجومه الشرس تجاه الشعراء و لا سيما هوميروس وهزيود ، إلا أنه صاغ أفكاره الفلسفية بأسلوب فني جميل مستخدماً المحاوره والأسلوب الشعري الجميل ، فضلاً إلى استعانته بالأسطورة لشرح أفكاره الميتافيزيقية ، ليقول كيركيغارد بحقه : " أليس من المفارقات أن يرغب أفلاطون في الجمهورية في أن يطرد منها الشعراء وأن يهاجمهم تكراراً في مواضع أخرى مع أنه كان هو نفسه شاعراً أو مفكراً ذا ميل غالب إلى الشعر " ^٢

٢- فلسفة العصور الوسطى :

تميز فلاسفتها عموماً بالتعبير عن أفكارهم الفلسفية بلغة صوفية أو شعرية ، لا سيما أن أفكارهم عموماً زاوجت بين الفلسفة و الدين . وهذا يتطلب أن الفكر الفلسفي عليه أن يخاطب الجانب الوجداني بالإضافة إلى الجانب العقلي . فمثلاً الفيلسوف أوغسطين عبر عن أفكاره الفلسفية بلغة صوفية رمزية جميلة ، معتبراً أن الله هو ينبوع الجمال المطلق ، وجمال الكون ما هو إلا التجلي الرمزي للألوهية ^٣ .

ولم يخرج الفلاسفة المسلمون عن تلك النزعة ، إذ عبر الفيلسوف ابن سينا عن أعرق أفكاره الفلسفية بأسلوب شعري ، لاسيما قصيدته التي تناولت خلود النفس حيث يقول :

هبطت عليك من المحلّ الأرفع ورقاء ذاتٌ تعرّز وتمنّع ^٤

أما ابن طفيل فقد صاغ أفكاره الفلسفية في روايته الشهيرة (حي بن يقظان)، تناول فيها علاقة الشريعة بالفلسفة بأسلوب رمزي جميل . وكذلك أبو حيان التوحيدي إذ وُصف بأنه (فيلسوف الأدباء ، وأديب الفلاسفة). فقد استطاع أن يمزج الأدب بالحكمة ، والتصوف

^١ ينظر ، زكريا إبراهيم ، مشكلة الفلسفة ، ص ١٢٢

^٢ جورج طرابيشي ، معجم الفلاسفة ، دار الطليعة : بيروت ، ١٩٨٧ ، ص ٧٧.

^٣ ينظر ، نايف بلوز ، علم الجمال ، ص ١٥

^٤ ابن سينا ، القصيدة العينية أو النفس الناطقة ، تحقيق عبد الوهاب ملا ، بلا معطيات ، ص ٣١.

بالفلسفة ،مما أنتج مذهباً فلسفياً فريداً^١.

٣- فلسفة العصر الحديث :

لم تخلو فلسفة العصر الحديث من المزوجة بين الفلسفة والفن ، فمثلاً الفيلسوف شوبنهاور عبر عن أفكاره الفلسفية بلغة رمزية وصوفية، مستعيناً بالأسطورة لشرح أفكاره الميتافيزيقية ،مثل (عجلة إكسيون)^٢، التي تفسر الألم اللامتناهي الذي تلحقه بنا الإرادة العمياء ،وليس ذلك فحسب ،بل اعتبر أن الفن وحده من يتربع على عرش المعرفة ، لأن المعرفة الفنية معرفة كلية ،لذلك فهي قادرة على الوصول إلى الحقيقة القصوى ،فموضوعها الأشياء الكلية الجوهرية الثابتة، لأنها تنتزع موضوعها من تيار مجرى العالم ،ليصبح الفن ممثلاً للحقيقة الكلية^٣ ، كما أنه يقدّم الفن على الفلسفة عندما قارن بين منهجيها وفق ما يأتي:

أ-فالمنهج الذي تستخدمه الفلسفة هو التصور ،ومعنى التصور المعرفة الكلية التي نصل إليها بوساطة العقل عبر فعل التجريد ،ويمكن توصيلها للآخرين بوساطة الكلمات ،ولكن فعل التصور يبقى قاصراً و لا يتسم بالخصوصية ،لأنه لا يستطيع توليد أفكار لم تكن متضمنة فيه، ولأنه لا يُستمد من الحياة مباشرة ،وانما يُستمد عبر فعل التجريد .

ب-أما المنهج الذي يستخدمه الفن فهو إدراك المثل عن طريق الحدس الذي يحرر الفرد من الإرادة العمياء، حتى تصبح ذاته ذاتاً عارفة ،لذلك فإن العبقرى (الفنان) الوحيد الذي يستطيع أن يدرك المثل .أما توصيله للآخرين فهو يختلف عن التصور ،لأنه ينقل المعرفة ولكن بطريقة مشروطة ،أي أن المثال الذي يجسده العمل الفني يدركه ويعجب به كل فرد بحسب قدرته العقلية ،فهناك الكثير من الأعمال الفنية الأصيلة تبقى مغمورة بالنسبة للأغبياء ،كما أن المثال يتسم بالخصوصية لأنه مليء بالأفكار التي يمكن أن نستمدّها منه ،كما أنه يتسم بالأصالة لأنه يُستمد من الحياة ،ولهذا السبب فإن الفنون تبقى دائماً كما هي بكامل حيويتها عبر العصور مادامت الحياة باقية^٤ . ويعدّ موقف شوبنهاور موقفاً

^١ ينظر ، زكريا إبراهيم ، مشكلة الفلسفة ، ص ١٢٣ .

^٢ إكسيون :أسطورة يونانية لكانن خرافي يقع في حب الإلهة هيرا فيعاقبه الإله زيوس بربطه بحجر ناري يدور إلى الأبد .ينظر ، أ. نويس ، النظريات الجمالية ، ص ١٥٣ .

^٣ See, Arthur Schopenhauer, The World As Will And Idea, p246.

^٤ ينظر ،توفيق سعيد محمد ،ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، ص ١٠٥-١٠٦-١٠٧ .

نوعياً في تاريخ الفلسفة عندما جعل الفن والمعرفة الفنية مترتبة على عرش الحقيقة . وكذلك عبر الفيلسوف نيتشه عن أفكاره الفلسفية بلغة رمزية صوفية ، معتبراً أن التراجيديا اليونانية هي مصدر إلهام للفلاسفة ، كما أنه فسر وجود التراجيديا كما فسر سبب وجود العالم ، فالعلم عنده قائم على فكرة الثنائية التي تفسر الأشياء وتحكم عليها، فالعالم يمكن أن يُفسر بمبدأي (إرادة القوة وحكمة المعرفة)، اللذين يعبران عن (المعرفة والحدس)، و(الحلم والأغنية) . فنيتشه كان من أشد المعجبين بالفن، معتبراً أن الفن ليس غريباً عن هذا العالم، بل هو قادر على أن يعيد للإرادة قوتها، ويخرجها من حالة العدمية إلى حال الثبات^١ ، وبهذا أصبح العالم عند نيتشه " يمكن تبريره فقط باعتباره ظاهرة جمالية"^٢ ، كما أن نيتشه كان من أشد المعجبين بموسيقا فاغنر معتبراً أنها تمثل روح الإله ديونيسيوس ، وكان يرى في موسيقا فاغنر أملاً لنهضة فنية روحية تجدد الفن الألماني وتلهمهم بالروح الخلاقة التي كانت سائدة عند اليونان الأوائل .ومن الجدير بالذكر بأن نيتشه قد انقلب على موسيقا فاغنر أواخر حياته متهماً إياها بالوحشية المصطنعة^٣ .

أما شيلر : فيعد من أكثر الفلاسفة الذين عبروا عن أفكارهم بصورة شعرية في العصر الحديث ، لدرجة أن أحداً لا يستطيع أن يقرر ما إذا كان شاعراً يتفلسف أم إنه فيلسوف يقرض الشعر . " فلم تكن مسرحياته وأشعاره إلا تعبيراً عن مفاهيمه الفلسفية عن النفس الجميلة والحرية الإنسانية"^٤

ولعل وعي شيلر العميق لهذه الثنائية (الفكر الفلسفي – الفن الشعري) قادته إلى فكرة التوازن في إنتاجه الفني الفلسفي^٥ ، ليكون أصدق مثال على المزوجة بين الفن والفلسفة .

٤- الفلسفة المعاصرة :

فرضت مشاكل الإنسان الوجودية ، والنفسية ، والاجتماعية نفسها على الفلسفة المعاصرة ، لذلك كانت تحاول أن تستكشف طبيعة هذه المشكلات والعمل على حلها ، ولذلك ظهرت تيارات فلسفية تزوج بين العقل والوجدان ؛مثل التيار الحدسي والتيار الوجودي

^١ ينظر ، لميس بدوي ، الأسس الجمالية للتراجيديا اليونانية عند نيتشه ، مجلة بحوث جامعة حلب

^٢ فريدريك نيتشه ، مولد التراجيديا (مقدمة) ، ص ٣٥

^٣ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، ص ١٨٦

^٤ وفاء إبراهيم ، علم الجمال ، ص ١٨٢ .

^٥ ينظر ، فريدريش شيلر ، في التربية الجمالية للإنسان ، ص ١٩ .

التيار الحدسي :

يعدّ الفيلسوف برغسون من زعماء التيار الحدسي في الفلسفة المعاصرة ،وهذا التيار عموماً يرى أن العقل والمعرفة العقلية ليسا إلا أداة سيطرة الإنسان على البيئة التي تساعد الإنسان في نشاطه العملي، أما الحدس فهو أداة لمعرفة جوهر الأشياء التي لا تصل إليها المعرفة العقلية ^١ .

وعلى الرغم من أن برغسون لم يكتب كتاباً خاصاً في الجمال ومشكلات الفن إلا أن نظريته للعالم وسير تفكيره هما نظرة وتفكير فنان ^٢ ، إذ عبر عن فلسفته بلغة صوفية وأدبية رائعة .ويعتقد برغسون أن الفن لا يهدف إلى المتعة ،أو معرفة العالم الواقعي ،وإنما هو وسيلة معرفية حدسية عليا ،تكشف لنا الحقيقة بما فيها من جدّة ،وأصالة ،وديمومة ،وبالتالي يصبح الفنان مثل الفيلسوف الذي يحاول نقل الحقيقة للآخرين .

فإذا كان الفيلسوف يكشف الحقيقة القصوى بوساطة نظريته الفلسفية ،فإن الفنان يكشف الحقيقة القصوى بوساطة العمل الفني الأصيل .وهنا تتشابه الحقيقة الفنية والحقيقة الفلسفية ،ويتشابه عمل الفنان وعمل الفيلسوف ،فكلاهما يلتقيان بعدم الوقوف على ظاهر الحقيقة والواقع ،بل النفاذ إلى الجوهر حيث الحقيقة الكلية والماهوية ^٣ . إلا أن برغسون يميّز بين الحدس الفني والحدس الفلسفي ،فالحدس الفلسفي ينطبق على الحياة بما فيها من كائنات بشكل عام ،بينما الحدس الفني مرتبط بالحدث الجزئي في الحياة فقط ^٤ . وهذا يدلنا على مدى الترابط والانسجام بين الفن والفلسفة في طرح الأسئلة ،والمشكلات ،والنظريات المعاصرة.

التيار الوجودي :

يعد التيار الوجودي من أكثر التيارات الفلسفية تشعباً ،لذلك نجد تنوعاً هائلاً في فلسفاتهم الجمالية ومواقفهم من الوجود والحياة ،ولكن النقطة الأساسية التي تجمع فلاسفة

^١ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، علم الجمال ، ص ٢٢٣ .

^٢ ينظر ،جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، ص ٥٢٥ .

^٣ ينظر ، لميس بدوي ، الحدس الجمالي والفني " دراسة مقارنة بين شوبنهاور وبرغسون " ، مجلة بحوث جامعة حلب .

^٤ See, Ryu Murakami, Transmission of Creativity :An Essay on the Aesthetics of Henri Bergson ,The Japanese Society of Aesthetics ,Tokyo , 2009, p 53.

التيار الوجودي كلهم هي اعتقادهم بأن الإنسان لا يمكنه الوجود بلا رؤية فلسفية أيًا كانت هذه الرؤية، وإن لم يتمكن الإنسان أن يجدها لدى الفيلسوف فيجب عليه أن يبحث عنها لدى الروائي، أو رجل الدين، أو الفيلسوف، ولذلك يمكن أن نلاحظ أن فلاسفة التيار الوجودي مالوا إلى الفن لأنه يصف مظهراً من مظاهر الوجود الإنساني، كما أنه يقدم حالة وجودية لا فكرياً عقلياً، ولأن الوجود في الفلسفة الوجودية ليس فكرة عامة مجردة وإنما هو فعل مبدئي تترتب عليه أفعال أخرى كثيرة، يمكن على أساسه أن تكتسب الأشياء كل معانيها، لذلك تميزت الفلسفة الوجودية بتأكيداتها على أهمية الوجود الفردي وأسبقيته على التصورات المجردة

سارتر: ارتبط اسم الفيلسوف سارتر بالفلسفة الوجودية كما ارتبط اسمه بمفهوم الحرية، لأنه كان دائم الاعتقاد بأن الإنسان كائن محكوم عليه بالحرية، وهو لا يستطيع أن يهرب من حريته مطلقاً، ووفقاً لهذا المبدأ يتسع مفهوم الحرية عند سارتر ليشمل الجانب العقلي (الفكر الواعي)، والجانب الوجداني (الشعور والعاطفة). ويعتقد سارتر بأن الأفعال الخيرة هي الأفعال الصادرة عن الشخص بكل حريته وإرادته، وليس هناك أسوأ من حالة النكوص عن المسؤولية، وتخلي الذات عن حريتها حين تقبل كل ما هو معطى لها جاهز، وقد استطاع سارتر أن يوضح هذه النظريات من خلال أدبه الروائي والمسرحي؛ مثل مسرحية (الذباب)، الجلسة السرية، العاهرة الفاضلة، الغثيان، دروب الحرية).

ولهذا يعد سارتر على رأس مدرسة في النقد الأدبي التي استطاعت أن تحدد مهمة الأدب ودوره في التأثير على حرية الأفراد في كتابه (ما هو الأدب)¹.

أما كامو: لم يكتف كامو بعرض أفكاره الفلسفية بلغة الأدب والرواية، وإنما رفض التعارض والاختلاف بين الفنان والفيلسوف، من خلال دحض الأفكار الشائعة بين الناس، إذ يعتقد الناس بأن الفيلسوف إنسان مقيد بمذهبه الفلسفي، ولا يستطيع أن يتحرك من غيره، أو أن يعبر إلا من خلاله، بينما الفنان هو إنسان حر غير مقيد بمذهب فني، ولذلك ليس من الضرورة أن يظل حبيساً لأي عمل فني يبدعه.

والصحيح عند كامو أن الفيلسوف والفنان مرتبطان بعملهما الذي لا ينفصل عنهما، فالفنان كالفيلسوف لا يستطيع أن يتحرك من غير فكره أو فنه، وأن كل ما يجري في أعماله

¹ ينظر، أميرة حلمي مظهر، علم الجمال، ص ٢٤٠ - ٢٤١ - ٢٤٣.

الفنية هو جزء من كل لا يتجزأ، كما أن الفنان لا يستطيع أن يصدر إلا عن مذهب فكري واحد ينتشر في أعماله كلها على اختلافها وتباين أشكالها، ويصبح كل عمل فني حلقة من سلسلة تسودها حقيقة فنية واحدة. ولذلك يرى كامو أن العلاقة بين الفنان والفيلسوف علاقة عضوية، عندما يكون الفنان فيلسوفاً، ويكون الفيلسوف فناناً؛ أي عندما يلتقيان في شخص واحد. فكل روائي - هو في نظر كامو - فيلسوف، إذ يحدثنا بلغة الصور عن أعمق معاني الوجود الإنساني، ومن هنا كان دوستوفسكي، ومالرو، وكافكا، روائيين فلاسفة، كما أن الفيلسوف هو فنان طالما يتجه إلى عالمه الخاص الذي يسعى جاهداً في سبيل العمل على إنتاج نظرية في الحياة والوجود^١

ومما سبق يمكن أن نستنتج: على الرغم من الاختلاف بين المنهج الفلسفي والمنهج الفني إلا أنهما يشكلان جناحان لطائر واحد، وهو الحقيقة التي يسعى الإنسان للوصول إليها، لفهم العالم وطبيعته البشرية بكل جوانبها.

^١ ينظر، زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، ص ١٧٢-١٧٣



الفصل الرابع

تصنيف الفنون الجميلة

أولاً : تصنيف الفنون بحسب طبيعة المحاكاة

- ١ - الوسيلة
- ٢ - الموضوع
- ٣ - الأسلوب

ثانياً: تصنيف الفنون بحسب أسلوب التعبير

- ١ - فنون خاصة في الكلام
- ٢ - فنون خاصة في التصوير
- ٣ - فنون خاصة في التلاعب الحر بالأحاسيس

ثالثاً: تصنيف الفنون بحسب التطور المنطقي لتاريخ الفن

- ١ - الفن الرمزي (العمارة)
- ٢ - الفن الكلاسيكي (النحت)
- ٣ - الفن الرومانتيكي (التصوير - الموسيقى - الشعر)

رابعاً : تصنيف الفنون الجميلة بحسب وضوح المثل ودلالاتها بالنسبة للإرادة

UNIVERSITY
OF
ALEPPO

- ١ - العمارة
- ٢ - فن تنسيق المياه وفن تنسيق البستنة
- ٣ - النحت والرسم
- ٤ - الشعر
- ٥ - الموسيقى

خامساً: تصنيف الفنون بحسب التمييز فيما بين مواد العمل الفني وأدواته

- ١ - نقد إيتان سوريو للطريقة التقليدية في تصنيف الفنون
- ٢ - تصنيف إيتان سوريو للفنون الجميلة



الفصل الرابع

تصنيف الفنون الجميلة

قبل الحديث عن تصنيف الفنون الجميلة لابد لنا أن نخرج على نشأة الفن عموماً وتطوره ، في الحقيقة ظهرت أفكار عدة في أسباب نشأة الفن وتطوره ،ويمكن أن نجملها بـ :

١- سبب اجتماعي وديني :

تبنى تلك النظرية إميل دوركهايم^١، إذ يعتقد أن سبب نشأة الفن هو الدين ،باعتبار أن الدين يشكل نظام الحياة الاجتماعية لدى الحضارات القديمة .فرجال الدين والسحرة كانوا يسيطرون على الحياة العامة ،ويحتلون مركز الصدارة في الاحتفالات والطقوس الدينية ،واجتماعات الصلح ،والسلام ،والحرب ،حيث ظهر العنصر الفني بوضوح لا سيما في مشاهد الرقص الديني البدائي ،ونغمات الموسيقى الجنائزية ،وصور الآلهة وتمثيلها ،وكذلك الأرواح الشريرة ،ففي الحضارة المصرية القديمة -على سبيل المثال - كانت ممارسة الطقوس الجنائزية الدينية ،يُعبّر عنها بشكل فني ؛أي عن طريق الموسيقى ،الرقص ، العمارة ، النحت ،وغيرها من الفنون ، كما ارتبط الفن في القرون الوسطى بالدين المسيحي^٢ ،متمثلاً بالرسومات ،والأيقونات ،والموسيقى الدينية . وهذا كله يدل على أن الفن ديني واجتماعي النشأة.

UNIVERSITY

٢- سبب اقتصادي :

حيث يرد أصحاب هذا الرأي نشأة الفن إلى أسباب اقتصادية ، من خلال الأغنيات التي كانت تُغنى أثناء العمل في الحقول أو الصيد ، فكان الغناء وسيلة من أجل التخفيف من أعباء العمل وزيادة النشاط لدى العاملين ،وقد استمر هذا التقليد حتى يومنا هذا .وعلى هذا النحو ارتبط العمل بالغناء ،والاقتصاد بالفن^٣

^١ إميل دوركهايم : ١٨٥٨- ١٩١٧ فيلسوف وعالم اجتماع فرنسي .

^٢ ينظر ،محمد علي أبو ريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٦٦

^٣ ينظر ،راوية عبد المنعم عباس ، تاريخ الفن وفلسفة الوعي الجمالي ، ص ٣٥-٤٣٦ .

٣- سبب سيكولوجي :

تمثل بنظرية فرويد في التحليل النفسي، والتي أرجعت النشاط الفني إلى أثر الغريزة الجنسية في اللاشعور، وبهذا يصبح الفن وسيلة للتعبير عن مكونات العقل الباطن بتأثير الغريزة الجنسية^١.

٤- سبب ترفيهي :

وهو ما ذهب إليه سبنسر الذي يرى بأن الفن ليس إلا شيئاً كمالياً لأصحاب الطبقة الأرستقراطية، لا هدف له سوى شغل أوقات الفراغ، واللهاو، والترفيه، والتخلص من أعباء الحياة.

٥- سبب الحرب :

يرى أصحاب هذا الرأي أن الفنون قد ابتكرت لأغراض القتال، من خلال الأغاني والصرخات التي تساهم في بث روح القتال لدى الجنود، ونشر الرعب في قلوب الأعداء، ناهيك عن شكل ملابس الجنود حيث كانوا يضعون ريشاً مختلفاً ألوانه على رؤوسهم، ويطلقون دروعهم بنقوش وأشكال مخيفة ويدقون طبول الحرب عند إعلانها^٢، كل هذا يدل على أن أصحاب هذا الفريق بأن الفن نشأ لأسباب قتالية.

وبغض النظر عن السبب الحقيقي لنشأة الفن، إلا أنه يمكن القول: بأنه نشأ عندما بدأ الإنسان يعي هذا العالم شعوراً، وإحساساً، وقدرته على صياغة هذا الوعي في عمل مبدع جميل هو الفن. وكما ذكرنا في الفصل السابق بأن الفن قديماً كان يشمل الفنون الصناعية والفنون الجميلة، إلى أن جاء أرسطو وقام بتصنيف الفنون. ولكن على أي أساس قام أرسطو بتصنيف الفنون؟

أولاً: تصنيف الفنون على أساس المحاكاة

يعد أرسطو أول من قام بتصنيف الفنون الجميلة في تاريخ الفكر الجمالي، وتمييزها عن الفنون الصناعية؛ كصناعة الفخار، والزجاج، وغيرها من الصناعات الأخرى، معتمداً على فعل المحاكاة في التمييز ما بين الفنون الصناعية من جهة والفنون الجميلة (رسم -

^١ ينظر، محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص ١٦٦، وينظر، راوية عبد المنعم عباس، تاريخ الفن وفلسفة الوعي الجمالي، ص ٣٤.

^٢ ينظر، محمد علي أبو ريان، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، ص ١٦٥-١٦٦.

شعر - نحت - موسيقا) من جهة أخرى إذ يقول في كتابه فن الشعر :الفنون " كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها ، لكنها فيما بينها تختلف على أنحاء ثلاثة : لأنها تحاكي إما بوسائل مختلفة ، أو موضوعات متباينة ، أو بأسلوب متمايز " ^١، أي أن أرسطو يميز ما بين الفنون الجميلة في أمور ثلاثة هي :

١- الوسيلة :

ويقصد أرسطو بالوسيلة الأدوات التي يستخدمها الفنان في إنتاج عمله الفني، بعد أن يحقق فيها شرط الانتظام، والانسجام، والتناسب، لتحقيق الغاية الجمالية ، وتختلف الفنون الجميلة فيما بينها بحسب الوسيلة التي يستخدمها الفنان، فإذا كان الفنان (يحاكي بالألوان)؛ أي يستعمل الألوان وسيلة لعمله الفني فإن هذه الفنون فنون تشكيلية من نحت، ورسم، وتصوير، وإذا كان (يحاكي بالصوت)؛ أي يستخدم الصوت فإن الفن هو الموسيقى . وإذا كان الفنان (يحاكي بالكلمة)؛ أي يستخدم اللغة وسيلة في إنتاج فنه فإن هذا الفن هو فن الشعر .

ويرى أرسطو بأن هناك فنوناً قد تستعمل وسيلة واحدة في إنتاج العمل الفني؛ مثل الرقص، فهو بحاجة إلى الإيقاع فقط، وسيلة ليعبر بها الراقصون بوساطة الحركة عن الأخلاق والوجدان . وقد تحتاج بعض الفنون إلى دمج وسائل عدة في إنتاج العمل الفني مثل الدراما (التراجيديا - الكوميديا)، فالشاعر عندما ينتج عملاً فنياً درامياً فهو بحاجة إلى دمج اللغة و الموسيقى ليكونا كلاً واحداً.

إلا أن أرسطو ينبهنا إلى أهمية الموهبة في استخدام الوسيلة الفنية ، أي أن إتقان شخص ما في استخدام الوسيلة الفنية لا تجعله فناناً؛ فمثلاً إتقان الوزن الشعري لا تجعل من الإنسان شاعراً . كالفيلسوف أنبادقليس عندما كتب قصيدة ليعبر بها عن مذهبه الفلسفي ، فكانت القصيدة فلسفة منمقة ومنظمة ولكنها ليست شعراً على الإطلاق . بينما من يمتلك الموهبة فإنه قد يخلط بين أوزان مختلفة ويبقى العمل الفني شعراً جميلاً؛ مثلاً فعل الشاعر خيريمون ^٢ في قصيدته قنطورس ^٣، ويبرر أرسطو إخفاق أنبادقليس في إنتاجه الفني لأنه

^١ أرسطو ، فن الشعر ، ص ٤ .

^٢ خيريمون : شاعر تراجيدي عاش في منتصف القرن الرابع قبل الميلاد

^٣ ينظر ، أرسطو ، فن الشعر ، ص ٦-٧ .

حاول أن يمارس الفن من موقع الفلسفة وهو أمر غير جائز ، كما أنه لا يجوز للفنان أن يمارس الفلسفة من موقع الفن ، لأن لكل من الفلسفة والفن موضوعها الخاص ، فالفلسفة تتناول الموضوعات الكلية المجردة ، بينما الفن يحاول أن يظهر الموضوع الكلي في عمل جزئي محسوس ^١ .

٢- الموضوع :

ويقصد أرسطو بالموضوع أفعال الناس على المستوى الأخلاقي ، وتتحصر أفعال الناس - بحسب أرسطو - في أناس أخيار أو أشرار ، فيقول : "فإن الشعراء يحاكون : أما من هم أفضل منا أو أسوأ ، ^٢ ويمكن أن نلاحظ عندما ذكر أرسطو أنواع المحاكاة فإنه قد أغفل ذكر محاكاة الناس كما هم عليه في الحياة الواقعية ، أي أن أرسطو لم يدرج محاكاة الواقع كما هو تحت أي نوع فن من الفنون ، لأن على الفنان ألا ينقل الواقع كما هو حرفياً (مثل صورة فوتوغرافية) ، وإنما يقوم بتعديل الواقع بوساطة الخيال والإبداع الفني ، فيحدث في نفس المتفرج انفعالاً كالذي تحدثه الطبيعة ، لذلك يعرف أرسطو التراجيديا بأنها محاكاة لأشخاص يفعلون أفعالاً تؤدي إلى إثارة الخوف والشفقة ، مما يؤدي إلى تطهير النفس من الانفعالات الضارة ، أي أن أرسطو يطالب بمحاكاة الأثر الفني ، إذ يحاكي الفنان الإحساس والوجدان ، ويعرض أنواع الشعور المختلفة ^٣ ؛ فبوساطة الموضوع يميز أرسطو بين نوعي فن الدراما ، فإذا كان الفن يحاكي أشخاصاً أعلى منا على المستوى الأخلاقي كان فناً تراجيدياً ، وإذا كان الفن يحاكي أشخاصاً أدنى منا على المستوى الأخلاقي كان فناً كوميدياً .

إن تمييز الفنون على مستوى الموضوع لم يتوقف عند التراجيديا والكوميديا بل امتد إلى فنون الرسم ، إذ يقول أرسطو : إن الفنان فولو غنوطس^٤ كان يصور الناس خيراً من واقع حالهم ، بينما فوسون^٥ فهو يصورهم أسوأ مما هم عليه ، وديونيسيوس^٦ يصورهم كما هم في الواقع^٧ ، فتباين الموضوعات يجعل الفنون مختلفة عن بعضها البعض ليعتقد عبد الرحمن

^١ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط ، ص ١٧٩ .

^٢ أرسطو ، فن الشعر ، ص ٨ .

^٣ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط ، ص ١٧٩ .

^٤ فولو غنوطس : ٤٧٥ - ٤٤٧ ق.م رسام يوناني

^٥ فوسون : رسام اشتهر في القرن الرابع قبل الميلاد وكان يهتم بالرسم بالألوان الشمعية

^٦ ديونيسيوس : رسام يوناني عاصر فوسون أي اشتهر في القرن الرابع قبل الميلاد .

^٧ ينظر ، أرسطو ، فن الشعر ، ص ٨ .

بدوي أن أرسطو وفقاً لموضوع المحاكاة يميز بين الموضوعات الفنية اعتماداً على الحاسة التي يستخدمها الفنان والمتلقي لهذا الفن ، ليجعل الفنون المتعلقة بحاسة البصر وحدها هي الحقيقية والجديرة بأن تكون موضوعاً للفن^١، لأن هذه الفنون وحدها قادرة على تنقيح الواقع، وتعديله عبر الخيال، لخلق شخصيات كاملة (مثالية) على المستوى الأخلاقي .

٣- الأسلوب :

ويقصد أرسطو بالأسلوب طريقة التعبير التي يستخدمها الفنان ، والتي بوساطتها نتمكن من تمييز الأعمال الفنية الأدبية فيقول : " يمكن الوسائل نفسها و الموضوعات نفسها أن نحكي عن طريق القصص إما بأن نقص على لسان شخص آخر ، كما يفعل هوميروس ، أو يحكي المرء عن نفسه ، أو نحكي الأشخاص وهم يفعلون "٢؛ أي بوساطة الأسلوب تختلف أنماط الشعر، فبعض الشعراء يتكلمون بضمير المتكلم ، وبعضهم يدع أشخاصها تتحدث عن ذاتها، كما فعل هوميروس في التراجيديا ، وكذلك نرى هذا الأسلوب في الأعمال الكوميديّة ، ونجد آخرين يجمعون بين الأسلوبين .

ولم يكتفِ أرسطو بالتمييز بين أنواع الشعر استناداً إلى أسلوب الشاعر فحسب، وإنما أيضاً ميز بين أنواع الشعر بحسب طباع الشعراء ومواهبهم ؛ فمنهم من يميل في شعره إلى الهجاء وآخرون يميلون إلى المديح ، وهناك من يميل إلى الأهاجي الكوميديّة^٣ ولقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء : فذووا النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء ، وذووا النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأدنياء فأنشأوا الأهاجي ، بينما أنشأ آخرون الأناشيد والمدائح ويمكن أن نلاحظ بأن تصنيف أرسطو للفنون الجميلة على أساس المحاكاة ليس ليميز الفنون الجميلة بعضها عن بعض ، وإنما ليدل على أهمية فعل المحاكاة في الفن ، لأن المحاكاة الفنية تعني أن الفنان لا يحاكي الجزئي ، وإنما يحاكي الموضوع الكلي ؛ أي أن مهمته ليست في نقل الواقع كما هو ، وإنما عليه أن يحاكي جوهر الطبيعة ، وهنا يقترب كل من الفن والفلسفة ، لأن كلاهما يحاول التعبير عن الحقيقة الكلية ، ولكن بوسائل مختلفة ، فالفلسفة موضوعها العلم الكلي بوساطة التجريد ، بينما الفن موضوعه الكلي بوساطة

^١ ينظر ، عبد الرحمن بدوي ، أرسطو ، وكالة المطبوعات : الكويت ، ١٩٨٠ ، ص ٢٧١ .

^٢ أرسطو ، فن الشعر ، ص ٩-١٠ .

^٣ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط ، ص ١٨٠ .

التجسيد .

ثانياً: تصنيف الفنون بحسب أسلوب التعبير

ظهرت في العصر الحديث محاولات عدة من أجل تصنيف الفنون الجميلة والمقارنة بين أنواعها المختلفة ؛(كالرسم والموسيقا والشعر و الدراما)، و مدى تأثيرها على الحالة الانفعالية للإنسان.

وكما ذكرنا سابقاً ، بأن الفيلسوف كانط كان مهتماً بالجمال، حيث ألف كتاباً أسماه (نقد ملكة الحكم) ،ليؤسس علماً خاصاً بالجمال ،له مقولاته الخاصة والمستقلة عن العلم والأخلاق ، وفي هذا الكتاب بحث كانط في الفنون الجميلة وعدّها عنصراً أساسياً في الحكم الجمالي .

حيث ميّز بين النتاج الفني والنتاج الطبيعي ، فالفن هو ما ينتج عن الإرادة الإنسانية الحرة، بينما النتاج الطبيعي ليس فناً ،لأنه ليس من صنع الإنسان ،وإنما من صنع الإله الخالق، ولذلك فإن ما ينتجه النحل في بناء خليته هو عمل جميل، ولكنه لا يُعد عملاً فنياً ،لأنه لا يؤسس وفق الإرادة والعقل، وإنما يعتمد على الغريزة التي وضعها الخالق في النحل^١. أي أن نتاج الفنون عند كانط سمة خاصة بالإنسان ،لأنه الوحيد الذي يتميز بالوعي والإرادة الحرة .

كما يميز كانط بين الفنون الجميلة والفنون النفعية (الصناعة)، فالفن كما ذكرنا هو تعبير عن الإرادة الحرة للإنسان، أي أنه ليس مشروطاً بغاية ما ،إلا إذا كان لعباً، لأن إنتاج العمل الفني يحقق لذة للفنان بحد ذاته. أما المنتجات الصناعية فهي مرتبطة بتحقيق غاية (مأجورة)، لأنها نشاط غير ممتع في ذاته، ولكن المتعة تحصل من خلال الأجر الذي يتحقق من خلال هذا العمل.

ويعتقد كانط أن الفنون ليست جميلة جميعها، بل هناك فنون جميلة وفنون ممتعة. والفنون الممتعة - بحسب رأيه - هي الفنون التي تكون غايتها مجرد الاستمتاع فقط، كفن الفكاهة وفصاحة الحديث ،وغيرها.

لأن الفنون الجميلة ليست غايتها المتعة وحسب، وإنما يجب أن تسهم في تنقيف

^١ ينظر ،إمانويل كنت ، نقد ملكة الحكم ، ص ٢٢٧ .

ملكات النفس من أجل التواصل الاجتماعي. لأن المتعة التي نحصل عليها في تذوق الفنون الجميلة فهي متعة ناجمة عن التفكير لا عن مجرد الإحساس، وهذا ما يجعلها تتصف بالكلية من جهة قدرتها على التواصل لدى الناس جميعهم، ولهذا ركز كانط على أن يكون المقياس الذي تتحدد على أساسه الفنون هو ملكة الحكم (العقل) وليس الإحساس.^١

وبعد أن أجرى كانط تمييزاً بين النتاج الطبيعي والنتاج الفني، وبين النتاج الصناعي والنتاج الفني، نجده يصنف الفنون الجميلة على أساس أسلوب التعبير المستخدم في كل فن، لأن أسلوب التعبير يعد وسيلة توصيل الانطباعات الانفعالية والمرئيات الجمالية للآخرين وبالتالي تذوقها جمالياً. وتبعاً لذلك فقد انقسمت الفنون لديه إلى أنواع ثلاثة، هي:

١- فنون خاصة في الكلام:

تستخدم هذه الفنون الكلام وسيلة للتعبير عنها (التعبير عن الأفكار)، وهي الشعر والخطابة.

أ- فن الشعر :

يعرفه كانط بأنه: "فن إدارة اللعب الحر للمخيلة كما لو كان نشاطاً للفهم"^٢؛ أي أن الشاعر عندما يستخدم الكلام وسيلة للتعبير عن عمله الفني فإنه يكشف بهذا العمل الفني عن لعب لذيذ بالأفكار بوساطة المخيلة، مما سيؤدي إلى أن تجد ملكة الفهم لدى المتلقي أنها تقوم بدور ذهني أراد الشاعر منها أن تقوم بأدائه (إدراك الصور والأفكار)، ففن الشعر يساهم في تثقيف نفس المتلقي عبر منحه صوراً لا حد لها، فيزيد من طاقة المخيلة وبتقنها جمالياً.

ب- الخطابة :

يعرفها كانط بأنها: "فن أداء مهمة من شأن الفهم كما لو كان الأمر يتعلق بلعبة حرة للمخيلة"^٣، ففن الخطابة يهدف إلى معالجة موضوعات جادة من خلال اللعب بالأفكار، أما غايته فهي استثارة عواطف الجمهور وتسليتهم.

ولتحقيق القيمة الجمالية لفني (الشعر والخطابة) - بحسب كانط - فعليهما أن يسعيا

^١ ينظر، لميس بدوي، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط، ص ١٤٧-١٤٨.

^٢ إمانويل كنت، نقد ملكة الحكم، ص ٢٥٠.

^٣ إمانويل كنت، نقد ملكة الحكم، ص ٢٥٠.

لتحقيق الانسجام بين ملكتي الحساسية والفهم. و يجب أن يتم هذا الانسجام بطريقة عفوية لا اصطناعية؛ أي لا قسر فيها ولا إقحام، ومن هذا المنطلق، يجب على الشاعر أو الخطيب أن يبتعدا عن أساليب التصنع والتكلف كلها، بغية أن يكون العمل الفني عفويًا وحرًا، وعندها نحصل على فن يحقق الجمال بكل معنى الكلمة^١.

وعلى الرغم أن كلاً من فني الشعر والخطابة يستخدم اللغة وسيلة للتعبير عنه، إلا أن كانط يميز بين فني الشعر والخطابة في النقاط الآتية:

١- فالخطيب يعطي أقل مما يعدُّ به، لأن فن الخطابة يعتمد في جوهره على الخداع والتمويه، فالخطيب يقوم بخداع المتلقي، ولكن بصورة جميلة، ولهذا السبب ينصح كانط أن نبعد فن الخطابة عن المحاكم القضائية و المناابر السياسية، لأن الأمر عندما يتعلق بما هو سياسي أو قانوني فلا يكفي أن نفعل ما هو حق، بل لابد أيضاً أن نفعل ذلك بدافع أنه حق. ولما كان فن الخطابة يعتمد في جوهره على لياقة التعبير وحسن استخدام اللغة بما يؤثر على الحالة النفسية والانفعالية لدى الناس، فهذا سيؤدي إلى تضليل الناس وجعلهم يقبلون قضايا خاطئة، أو قضايا تحمل عيباً أخلاقياً، وهو أمر يتنافى والقانون السياسي والأخلاقي عند كانط^٢. كما أن فن الخطابة لم يبلغ أوج قوته ونضجه في أثينا أو في روما إلا عندما بدأت تنهوى الدولة، وبعدما كان الفكر الوطني قد خمد كلياً^٣. مما يدل على دونية فن الخطابة لارتباطها بانحدار الحضارة وسقوطها.

٢- بينما الشاعر - وعلى عكس الخطيب - يعطي أكثر مما يعدُّ به، لأن العمل الفني لدى الشاعر يهدف من خلال تلاعبه بالأفكار إحياء مفاهيم الذهن، أي إن الشاعر عندما يقدم عملاً جاداً فهو يوفر غذاءً روحياً لفهمنا، كما تسهم المخيلة في زيادة قيمته الجمالية ومضاعفة قوته.

و يمكن أن نلاحظ المكانة الكبرى التي حظي بها فن الشعر عند كانط لأنه "أقل [الفنون] التي تسمح بأن تتصاع لقواعد، أو تهتدي بنماذج، إنه يشرح الصدر ويوسع أفق الروح لأنه يطلق الحرية للمخيلة"^٤، أي أنه الفن الوحيد الذي لا يرتبط بغاية أو نموذج يجب

^١ ينظر، لميس بدوي، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط، ص ١٤٩.

^٢ ينظر، لميس بدوي، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط، ص ١٥٠.

^٣ إمانويل كنت، نقد ملكة الحكم (الحاشية)، ٢٥٩.

^٤ إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، ص ٢٥٧.

تحقيقه كما أنه يحقق الهدف من الفن وهو تثقيف ملكات الذهن ،ولهذا عدّ كانط فن الشعر أعلى الفنون جميعها .

٢- فنون خاصة في التصوير:

وهي الفنون التي تعبر عن الأفكار الجمالية الموجودة في ذهن الفنان، ولكن ليس بوساطة الكلمات ،وإنما بوساطة الحواس ؛أي العيانات، وينقسم هذا النوع من الفنون إلى قسمين، هما: فنون تجسيمية وفنون تصويرية

أ- **فنون تجسيمية:** وهي الفنون التي تعبر عن حقيقة يمكن أن ندركها بوساطة حاستي اللمس والبصر، كفن النحت والعمارة.

١- **فن النحت :** هو الفن الذي يقدم مفاهيم الأشياء ولكن في شكل جسماني يشبه تماماً ما هو موجود في الطبيعة ،كالتماثيل الإنسانية ،أو الحيوانية ،ولكن يتم تجسيدها فناً جميلاً يراعي الغائية الجمالية (غائية من دون غاية)، أي أن فن النحت لا يهتم بمدى ملاءمة العمل الفني والغاية التي أنشئ من أجلها، وإنما يهدف إلى أن يحدث توافقاً بين الأفكار الجمالية الموجودة في ذهن الفنان من جهة، والحقيقة المحسوسة من جهة أخرى. وبهذه الطريقة فإن فن النحت ليس مجرد محاكاة عمياء للطبيعة، وإنما هو - في حقيقة الأمر - تعبير عن إرادة بشرية حرة في وعيها للجمال^١.

٢- **فن العمارة:** هو الفن الذي يقوم بعرض مفاهيم الأشياء بوساطة الفن، بحيث لا نجد هذا الشكل موجوداً في الطبيعة ،ولكن يتميز بأن له غاية محددة قد أنشأ من أجلها .ووفقاً لهذا الغرض يجب أن تعرض العمارة نتاجها الفني على نحو غائي (تحقيق الغاية الموجودة مسبقاً) من الناحية الجمالية^٢.

فصحيح أن ما يقدمه الفنان في فن العمارة موضوعات فنية لا نجدها في الطبيعة (مثل الأهرامات - الأبنية - المساجد - الكنائس)، وإنما نجدها ضمن إطار هذا الفن وحده. ولكن المبدأ المحدد لهذا الفن ليس في الطبيعة ؛ أي: (الغائية من دون غاية) ، وإنما في الغاية والهدف الموجودين في عقل الفنان، الذي يقدم لنا موضوعات فنية ذات استعمال

^١ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط ، ص ١٥٢ .

^٢ ينظر ، إمانويل كنت، نقد ملكة الحكم ، ص ٢٥٢ .

وهدف محددين، كأن تُنشأ القصور، والمتاحف، والمقابر، وأقواس النصر، وغيرها من الأبنية لتمجيد ذكرى الإنسان وتخليد عمله. أو تنشأ المعابد والكنائس والمساجد لتمجيد اسم الله^١. إذن فالمهم في الفن المعماري أن يتطابق العمل الفني والغاية التي صُنِعَ العمل من أجلها. لأن ملائمة الناتج الفني لاستعمال معين هو الشيء الجوهرى الذي تقوم عليه الفنون المعمارية، ولهذا لم يحقق فن العمارة القيمة الجمالية التي حققها فن النحت - بحسب الفلسفة الكانطية- والسبب في ذلك أن جوهره قائم على الارتباط بغاية سابقة موجودة في عقل الفنان مما يجعل فن العمارة ضمن دائرة الفنون التابعة .

ب- **الفنون التصويرية:** وهي الفنون التي تعبر عما هو ظاهر محسوس أمامنا، كفن الرسم وتزيين البساتين، فنحن ندرك هذا النوع من الفن بواسطة حاسة البصر فقط. ويقسم كانط الفنون التصويرية إلى:

١- **فن الرسم:** ويعرفه أنه فن محاكاة الجميل للطبيعة. ولهذا يجب أن يُعجب لذاته فقط ، كما أن فن الرسم قادر على نقل الأفكار للآخرين بشكل فني .

٢- **فن تزيين الحدائق:** وهو فن الترتيب الجميل للطبيعة، وفن تزيين الجنائن عبارة عن ترتيب الأعشاب والأزهار والشجيرات والأشجار... إلخ؛ أي أنه يرتبط بغايات أخرى غير غاية الاستمتاع بالشكل فقط. واقترب فن تزيين الحدائق من الفنون التجسيمية، من حيث امتلاكه للحجم، مثل تلك الفنون، إلا أن فن تزيين الحدائق يتميز عن الفنون التجسيمية (النحت ، العمارة) بأنه ليس كفن النحت، لأنه لا يملك مفهوماً عن الشيء؛ مثل النحات الذي يمتلك مفهوماً عن الإنسان أو الحيوان قبل إنتاجه العمل الفني. ويختلف عن فن العمارة أيضاً، بأنه لا توجد لديه غاية محددة شرطاً لوجوده كما في الفن المعماري ، ومن هنا فإن كانط يضع هذا النوع من الفن في إطار الفنون التصويرية ، لأنه يشبه فن الرسم الجمالي في النقاط الآتية :

أ- ليس لديه موضوع محدد

ب- لا يمكننا إدراك هذا الفن إلا بواسطة حاسة البصر

ت- لأن حاسة اللمس لا تستطيع أن توفر لنا أي تمثيل عياني كما نفعل في فن النحت أو

^١ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط ، ص ١٥٢ .

العمارة.

ولهذه الأسباب الثلاث، يصبح فن تزيين الحدائق يشبه فن الرسم ولكن من باب الواسع، أي أنه لا يهدف من العمل الفني إلى التعلم أو اكتشاف الطبيعة، وإنما يقوم على تحريك المخيلة في تلاعبها الحر بالأفكار؛ أي أنه يساهم في تثقيف ملكات النفس من الناحية الجمالية ويجعلها تطلق أحكاماً جمالية محضة؛ أي من غير غاية معينة^١. أما الحكم الجمالي على هذا النوع من الفن فيكون "على نحو مطرد: أعني أن الأشكال وحدها (من غير اعتبار أية غاية) هي التي يُحكم فيها كما تعرض ذاتها للعين"^٢.

وهكذا يصبح فن تزيين الحدائق فناً تجسيمياً كفن الرسم، لأنه لا يمتلك أي موضوع محدد، وإنما يقوم على ترتيب أشياء الطبيعة جمالياً، وهنا تتلاعب المخيلة بالأفكار تلاعباً حراً، ليشغل هذا الفن -شأنه شأن باقي الفنون الجميلة الأخرى- مكاناً في ملكة الحكم الجمالية، بمعنى أنه ضمن الأحكام المحضة؛ أي من غير أية غاية محددة. ليدخل ضمن دائرة الفن الحر من أوسع أبوابه.

٣- فنون خاصة في التلاعب الحر بالأحاسيس:

لا يقصد كانط بالأحاسيس المشاعر، وإنما الفنون التي تعتمد على حاستي السمع والبصر: مثل فن الموسيقى الذي يعتمد على التلاعب بالإحساسات السمعية، وفن مزج الألوان الذي يقوم على التلاعب بالإحساسات البصرية. وتتميز هاتين الحاستين (السمعية والبصرية) بأنهما تتقبلان الانطباعات الخارجية لكسب مفاهيم عن الأشياء، وكذلك قدرتهما على تقبل إحساس خاص بهما، ولكن تكمن المشكلة في أننا لا نستطيع أن نقرر في الوقت نفسه فيما إذا كان ما ندركه عبر تلك الحواس قائماً على معطيات الحس أم على معطيات التفكير^٣؛ أي الخلط بين الحس والعقل.

ومن هنا فإننا لا نستطيع تحديد ما إذا كان فن الموسيقى أو فن مزج الألوان هو إحساس مُرضٍ؛ أي ضمن دائرة المفاهيم الحسية لا العقلية، أم أنه يشكل بذاته لعبة جميلة من الإحساسات، (أي المزج بين المفاهيم الحسية والمفاهيم العقلية)، فهو على الرغم من ذلك

^١ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط ، ص ١٥٣ .

^٢ إمانويل كنت ، نقد ملكة الحكم ، ص ٢٥٤ .

^٣ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط ، ص ١٥٤ .

(ونقصد فن لموسيقا) يحتوي على الرضا بالشكل في الحكم الجمالي، لذلك يضعه كانط في مرتبة الفنون الجميلة.

ويعرف كانط الموسيقا بأنها " لعبة جميلة بالإحساسات (بوساطة السمع)، أو [لعبة] إحساسات مُرضية، فبموجب التعريف الأول فقط تعتبر الموسيقا جميلة على أكمل وجه، أما بموجب التعريف الثاني فتعتبر فناً مُرضياً"^١.

أي أن فن الموسيقا عند كانط يمكن أن ينظر إليه باتجاهين :

أ- **الاتجاه الرياضي**: ونقصد به أن نرجع الموسيقا إلى العدد، باعتبارها فناً قائماً على وجود علاقات رياضية محددة تنتج أنغاماً منسجمة، وفي تلك الحالة فإن الموسيقا قادرة على تحقيق التناسب بين الانطباعات المختلفة في ارتباطها وتغيرها، وبهذه الطريقة فقط (النتاغ بوساطة العدد) فإن فن الموسيقا يحدث انتعاشاً للنفس، ويبعث لذة جمالية للروح الإنسانية. وبهذا فإن الموسيقا تدخل من باب الحكم الجمالي على الشكل في لعبة إحساسات كثيرة، شأنها شأن باقي الفنون الجميلة الأخرى.

ب- **الاتجاه الفيزيائي** : أي أننا إذا قمنا بتحليل فن الموسيقا من الناحية الفيزيائية فسنجدها عبارة عن موجات صوتية تحتوي مجموعة من الاهتزازات، وإن سرعة تلك الاهتزازات بلا أدنى شك سوف تفوق طاقتنا البشرية، ومن ثم فإن ما ندركه في هذه الحالة ليست الموسيقا كفن، وإنما الموجات الصوتية ومدى تأثيرها علينا لا غير ؛ أي أن فن الموسيقا من هذه الناحية لا يمكن أن يندرج إلا في إطار الفنون الملائمة، ولا يمكن تصنيفه ضمن الفنون الجميلة.

وعليه فإن فن الموسيقا عند كانط لا يمتلك صفات الفنون الجميلة الأخرى نفسها، لأنه يحمل جانبين: الأول جمالي، والآخر فيزيائي فحسب ، لذلك لم يكن فن الموسيقا في موقع الصدارة في تصنيف كانط للفنون ويمكن لنا أن نرجع سبب إبعاد كانط فن الموسيقا ضمن تصنيفه للفنون إلى سببين

السبب الأول معرفي: يربط كانط قيمة الفن بمدى قدرته على تثقيف ملكات الذهن، ففي نقد ملكة الحكم يقول: "أما إذا قدرنا قيمة الفنون الجميلة من حيث الثقافة التي تجلبها النفس،

^١ إمانويل كنت ، نقد ملكة الحكم ، ص ٢٥٦.

واتخذنا معياراً توسيع الملكات المتفقة مع المعرفة، فإن الموسيقى تحتل المكانة الدنيا بين الفنون الجميلة^١؛ أي أن فن الموسيقى يعبر عن ذاته من غير مفهوم، شأنه شأن الفنون التصويرية أو النحت، أي أنه يعتمد على الإحساسات المحضة فقط (حاسة السمع). لذلك فإن الموسيقى قادرة على أن تتخلل إلى النفس الإنسانية بعمق ولكن على نحو عرضي عابر، من غير أن تترك أثراً واضحاً في النفس. ولهذا السبب يعتبر فن الموسيقى من الفنون الممتعة أكثر من أنه عمل جاد يقدم لملكة المخيلة مفاهيم جديدة. بينما الفنون التصويرية، فعلى الرغم من أنها تعبر عن ذاتها من غير مفهوم، إلا أنها تقوم بعمل جاد يناسب الفهم؛ أي أنها تنطلق من أفكار محددة موجودة في ذهن الفنان، ثم تصل إلى الإحساسات (حاسة البصر)، فحاسة البصر قادرة على أن تخلق انطباعات جمالية باقية، لها أثرها على النفس الإنسانية وتستطيع المخيلة أن تستدعيها من جديد، لتستمتع بها جمالياً. وهو ما لا يستطيع فن الموسيقى فعله^٢.

ففن الموسيقى - بحسب كانط - لا يقوم إلا على التلاعب الحر بالأحاسيس، فينطلق من الإحساس إلى أفكار غير محددة، ولهذا فإن مدى الانطباعات الجمالية التي تتركها الموسيقى تبقى عابرة لا تترك أثرها في النفس. وإذا ما حاول الإنسان استعادتها فإنها تكون مزعجة وغير مرضية.

السبب الثاني أخلاقي: على الرغم من مطالبة كانط بإبعاد الحكم الجمالي عن أية غاية أخلاقية، نراه فيما يتعلق بفن الموسيقى يربط بين أهمية الفن ضمن تصنيف الفنون الجميلة ودوره الأخلاقي، إذ يعتقد كانط أن الموسيقى فن يفتقر إلى عنصر التهذيب الاجتماعي. فالآلات الموسيقية تفرض نفسها على الآخرين، وتنتهك حريتهم، على خلاف الفنون التي تعتمد على حاسة البصر. ففي الفنون البصرية نكون أكثر حرية في الخضوع لتأثيرها، فمثلاً : نحن نمتلك الحرية في النظر إلى لوحة فنية وإذا لم نرغب في النظر إليها يكفي أن نصرف نظرنا عن هذه اللوحة حتى لا نخضع لتأثيرها، بينما في الموسيقى فإننا لا نمتلك مثل هذه الحرية، فعلى سبيل المثال الذين يقومون بترتيل أغان روحية في المنزل فإنهم يفرضون على الجيران معاناة جسيمة، فهم يرغمونهم على الوقوع في تأثير تلك الترتيل مع المغنين، أو على

^١ إمانويل كنت، نقد ملكة الحكم، ص ٢٦١.

^٢ ينظر، لميس بدوي، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط، ص ١٥٥.

الإعراض عن عملية التفكير الخاصة بهم^١. ونظراً لانتهاك فن الموسيقى لحرية المتلقي في الخضوع لتأثيرها، فإن فن الموسيقى أقل قيمة من باقي الفنون الأخرى،

ويمكن أن نلاحظ بأن فن الموسيقى لم يحظ بالقيمة الجمالية عند كانط لأسباب أخلاقية، ولهذا نجده يفضل الفنون البصرية؛ مثل الرسم والنحت على الفنون السمعية كالموسيقى، أما من الناحية المعرفية فهو يفضل فن الرسم عن باقي الفنون التشكيلية الأخرى (النحت - العمارة)، لأن فن الرسم يتميز بقدرته على النفاذ إلى منطقة الأفكار، وفتح المجال أمام المخيلة لتكون أكثر قوة، وهو أمر لا تستطيع الفنون الأخرى الوصول إليه.

كما ذكرنا سابقاً، بأن تصنيف الفنون الجميلة عند كانط يعتمد على أسلوب التعبير، إلا أنه يعتقد بأن هناك فنوناً تستخدم أكثر من وسيلة للتعبير عن نفسها، وهو فن الدراما، ففي الأعمال الفنية الدرامية يمكن مزج أكثر من وسيلة تعبير، مثل: الشعر، والموسيقى، والصور، إذ يمكن أن يجتمع مع الجمال في تراجيديا منظومة شعراً، وفي قصيدة تعليمية وفي الأوراتوم^٢. أما موقع فن الدراما بين الفنون الجميلة، فيعتقد كانط أن فن الدراما فن جميل لأنه مزيج يحتوي في تركيبته الفنية وسائل الفنون المختلفة جميعها، وما تحتويه هذه الفنون من لذة فنية للمتلقي، إلا أن هذا لا يعني أن يعتلي فن الدراما عرش الفنون الجميلة، لأن فن الدراما يفتقر لعنصر الشكل كما في فن الشعر، ولما كان عنصر الشكل هو الأساس الجوهرى للقيمة الجمالية للفن عند كانط، لأن مهمة الفن إثارة ملكاتنا الفكرية لكي نطلق حكماً جمالياً، ولما كان الحكم الجمالي يقع على شكل الموضوع، فإن فن الشعر يبقى الأعلى مكانة بين الفنون.

وفي نهاية حديثه عن تصنيف الفنون، يتحدث كانط عن فنون أخرى غير تلك الفنون الجميلة التي ذكرها، ويصفها بالفنون الصغرى، وهي: (ألعاب التسلية - الفكاهة - الكوميديا - فن النكتة)، ولا تقع هذه الفنون في إطار الفنون الجميلة، إنما هي فنون ملائمة، لأنها لا تتصف حسب كانط بالجدية والكرامة، وهو أمر يتطلبه الفن الجميل من أجل الذوق في

^١ ينظر إمانويل كنت، نقد ملكة الحكم (الحواشي)، ص ٢٦٢

^٢ الأوراتوم: هي موسيقى درامية تدور أحداثها حول موضوع ديني

^٣ - إمانويل كنت، نقد ملكة الحكم، ص ٢٥٦.

الحكم الجمالي^١.

ومما سبق يمكن أن نصنف الفنون الجميلة - بحسب كانط- لاعتبارين هما المعرفة والأخلاق . فعلى الصعيد المعرفي والأخلاقي :

١- فن الشعر : يحتل فن الشعر مركز الصدارة بين الفنون الجميلة جميعها ، لأنه يحقق غاية معرفية عظيمة ، فهو يربي المخيلة ، ويوسع آفاق الذهن ، كما أن فن الشعر يمدنا -بواسطة صوره الشعرية- بأفكار لا حصر لها .

٢- الفنون التشكيلية : (رسم - نحت) لأنها تقدم لنا أعمالاً جادة ، فنثير لدينا نشاطاً ذهنياً ملائماً لهذا النوع من الفن .

أما الفنون التي لم تبلغ القيمة الجمالية العليا هي :

١- فن الخطابة : (مع أنه من الفنون الكلامية) إلا أنه لم يحظ بقيمة جمالية عليا ، لأن جوهره قائم على الخداع والتمويه .

٢- فن الموسيقى : وهو يقع في أسفل التصنيف لأنه لم يحقق الهدفين المعرفي والأخلاقي ، فمن الناحية المعرفية فإن فن الموسيقى يقتصر عمله على استثارة المشاعر ، والانفعالات ، والتلاعب الحر بالأحاسيس ، من غير تقديم أية أفكار تغذي ملكاتنا الذهنية ، أما من الناحية الأخلاقية فإن فن الموسيقى يفقر للتهذيب الاجتماعي ، وينتهك حرية الآخرين ، ويجبرهم على الخضوع للانفعالات الجمالية التي يفرضها عليهم قسراً ، بغض النظر عن رغبتهم وقبولهم .

رابعاً : تصنيف الفنون بحسب التطور المنطقي لتاريخ الفن

يعد تصنيف هيغل للفنون الجميلة من أشهر التصنيفات في القرن التاسع عشر ، إذ يعتمد في تصنيفه للفنون الجميلة على فلسفته الجمالية القائمة على الميتافيزيقا الجدلية عنده ، كما يرتبط تصنيفه للفنون بتاريخ الفن كله ، لأن الفن عنده أنواعه وأشكاله كلها هو عبارة عن تجسيد للوعي الإنساني لهذا العالم ، ولما كان الوعي الإنساني يتقدم ويتطور منطقياً من الأشكال الدنيا إلى الأشكال العليا عبر التاريخ ، فإن الفن يتطور منطقياً وفقاً لتاريخ الفن .

^١ ينظر ، لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط ، ص ١٥٧ .

ويعتقد هيغل أن الفن هو التجسيد الحسي لفكرة الجمال ، أي أن الفن لا يمكن أن يبقى فكرة مجردة وإنما لا بد أن يظهر إلى الوجود الحسي بوصفه موضوعاً للحواس^١، ولهذا فإن الإنتاج الفني - وفق هذا التصور الهيجلي - له جانبان :

١-المضمون الروحي

٢-التجسيد المادي (الشكل)

ومن العلاقة بين المضمون والشكل يمكن أن تُقسم الفنون ،وفق ما يأتي:

١-إذا كان النتاج الفني يكشف عن طغيان المادة (الشكل) على المضمون الروحي ، والمضمون الروحي يكافح لكي يعثر على تعبيره الكامل من غير تحقيقه بسبب سيطرة المادة عليه ، فإن النتاج الفني هذا نتاج رمزيّ.

٢-وإذا كان النتاج الفني يكشف عن توازن وانسجام ووحدة بين المادة والروح ، فإن النتاج الفني هذا نتاج كلاسيكيّ.

٣-إذا كان النتاج الفني يكشف عن طغيان المضمون الروحي على الشكل ، فإن النتاج الفني هذا نتاج رومانتكيّ .

وعلى الرغم أن هذا التطور الفني هو تطور عقلي أو منطقي ،بمعنى أنه بمعزل عن الزمان ،إلا أن هيغل ربط هذا التطور العقلي المنطقي بالتطور التاريخي للفن ،بمعنى أن الفن الشرقي القديم فن رمزيّ كله ،وفن الحضارة اليونانية فن كلاسيكي ،والفن الأوربي في العصر الحديث هو فن رومانتكي^٢ . ولم يكتف بذلك وإنما ربط كل مرحلة فنية بنوع خاص من الفن يعبر عنها ، فالفن الرمزي يعبر عنه فن العمارة ، والفن الكلاسيكي يعبر عنه فن النحت ، والفن الرومانتيكي يعبر عنه فن التصوير، مضيفاً إليه فن الشعر و فن الموسيقى .وسنحاول هنا الكشف عن دلالة كل فن وأهميته ضمن الفلسفة الهيجلية :

^١ ينظر ، رمضان بسطاويسي ، جماليات الفنون ، ص ٣١٣-٣١٤

^٢ ينظر ، وولتر ستيس ، فلسفة هيغل ، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ، مؤسسة الأهرام للنشر: مصر ، المجلد الثاني ، ١٩٩٨ ، ص ٦٠٩-٦١٠ ،

١- الفن الرمزي (العمارة):

ساد النمط الرمزي الفن فترة طويلة من تاريخ الفن ،وهي فترة الحضارات الشرقية القديمة ، حيث تميز المضمون الروحي في هذا الفن بصفة الإبهام والألغاز ،ولهذا يسود الطابع السحري في هذا النوع من الفن^١ .ولما كان الهدف الأساسي من الفن جعل الفكرة المجردة قابلة للإدراك من قبل الجميع بشكل حسي وعياني ، فإنه عندما تكون الفكرة المجردة (المضمون الروحي) مبهمة وغامضة فإن الفنان يلجأ إلى المادة الثقيلة لكي يستطيع أن يعبر عن هذا المضمون اللا متعين . أي فن العمارة ، حيث يتميز هذا الفن بأن الفكرة التي تريد أن تتحقق بشكل حسي ،فإنها تتخذ من كتل المادة الجامدة الضخمة وسطاً تظهر فيه بكل صلابتها ،ووجودها ،وأبعادها الثلاثة، مما يكشف التعارض بين المضمون الروحي والشكل^٢ ولما كان فن العمارة هو الفن الذي يعبر عن الفن الرمزي ،وذلك لأنه يعد أقدم الفنون الجميلة وأسبقها في الترتيب الوجودي ،إذ ارتبط ظهور فن العمارة لدى الإنسان نتيجة الحاجة والمنفعة، فبنى الكوخ مسكناً له ،والمعبد ملاذاً للاله وجماعة المؤمنين به ،أي ارتبطت العمارة بالغاية والهدف منها بكتأمين المأوى ،أو العبادة من غير تحقيق أية غاية جمالية ،ولكن عندما بدأ الإنسان ببناء أشكال معمارية تتصف بالجمال ،أو يضيف إليها الزينة ،بمعنى أنه حدث انقسام بين الإنسان و الغاية من العمارة (إضافة أشكال الزينة) ،وهنا بدأ ظهور فن العمارة ، الذي أطلق عليه هيغل العمارة المستقلة .

وتعني العمارة المستقلة :العمارة التي لا يستطيع شكلها أن يعبر عن مدلولها إلا على نحو رمزي ،لأنها تحقق شكلاً رمزياً^٣ ،أما " المضمون الذي يرمز إليه العمل المعماري المستقل فهو فكرة عامة مجردة ،أو هو جانب من جوانب الطبيعة ينظر إليه على أنه مقدس "^٤ إذ أن هناك الكثير من الأمم لم تقدم لدياناتها وحاجاتها الروحية أكثر من التعبير المعماري ،وهذا ما يبدو واضحاً في الحضارات الشرقية القديمة ،لاسيما في الهند ومصر .

^١ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، ص ١٥٤ .

^٢ ينظر ، وولتر ستيس ، فلسفة هيغل ، ص ٦٢٩ .

^٣ ينظر ، رمضان بسطاويسي ، جماليات الفنون ، ص ٣٢١-٣٢٢ .

^٤ وولتر ستيس ، فلسفة هيغل ، ص ٦٣٠ .

فالمعابد الهندية القديمة مثالاً واضحاً عن العمارة الرمزية ،لأن الهنود يلجؤون إلى تضخيم أقل الأشياء الطبيعية ،حتى يصلون إلى اللا تناسب ^١ . أما الفنون المصرية فيعدها هيغل أكثر الفنون تطوراً في الحضارة الشرقية ، ليصبح الفن المصري القديم - بحسب رؤيته - أكمل الفنون الرمزية، إذ " علينا أن نجد المثل الأكمل لتصور الشكل الرمزي في مصر .إن مصر هي أرض الرمز الذي يهدف إلى اكتناه الروح بذاتها " ^٢ ؛أي أن الفن المصري سعى لتشكيل الطبيعة الخارجية بشكل يتناسب والمضمون الروحي وتمهيد الطريق لتحقيق الألوهية في المكان . فمثلاً الأهرامات تقوم بالمحافظة على فردية أرواح الموتى ،فتكون أول خطوة في تطور الوعي الإنساني في ادراك الروح الفردانية وخلودها ،بعد أن كانت الروح الفردية في وحدة شاملة تجمع الموجودات كلها ،كما في عقيدة وحدة الوجود عند الهنود القدامى . وعلى الرغم من التطور الذي حققته الفنون الرمزية على مستوى الوعي ،إلا أن الأهرامات تظل غلافاً جامداً ،ورمزاً خارجياً ،ومصطنعاً ،وغريباً ،عن الروح التي تسكنه ^٣ أما المسلات المصرية فتشكل الحلقة الوسطى بين فن العمارة والنحت ،لأنها لا تستمد شكلها من الطبيعة، وإنما تستمد معناها من أشعة الشمس وليس لها أي هدف سوى تمثيل إله الشمس ^٤ .

وعلى الرغم من ارتباط فن العمارة بالنمط الرمزي في الفن فهذا لا يعني أبداً أن الفن الكلاسيكي ،أو الفن الرومانتيكي، خالٍ من فن العمارة ، إذ تتميز العمارة الكلاسيكية بالقدرة على الجمع بين تحقيق غاية الإنسان في إقامة مكان لعبادة الإله وفي الوقت نفسه تحقيق القيمة الجمالية لذلك المكان، فالعمارة الكلاسيكية تجد مضمونها في الأهداف الروحية ،حيث تعطيها شكلاً تبتكره ملكة الفهم البشري ^٥ ،ويمكن أن نرى العمارة الكلاسيكية في شكل بناء المعابد اليونانية .

^١ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، ص ١٥٥ .

^٢ عبد الرحمن بدوي ، فلسفة الجمال والفن عند هيغل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت ، ١٩٩٦ ص ٢٢٨

^٣ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، ص ١٥٥ .

^٤ ينظر ، عبد الرحمن بدوي ، فلسفة الجمال والفن عند هيغل ، ص ٢٣١ .

^٥ ينظر ، رمضان بسطاويسي ، جماليات الفنون ، ٣٢٦-٣٢٧ .

ويميز هيغل بين العمارة الرمزية والعمارة الكلاسيكية ، إذ يعتقد أن العمارة الرمزية - المتمثلة بالمعابد الهندية والأهرامات المصرية - تتصف بالجلال أكثر من الجمال، بسبب ضخامة حجمها ، وكتلتها المادية الضخمة ،بينما العمارة الكلاسيكية المتمثلة في المعابد اليونانية التي تتصف بالصغر والرقّة فهي تحقق صفة الجمال ،لأنها ليست كالعمارة الرمزية تكافح من أجل أن تعبر عن مضمونها الروحي اللامتعين بكتل مادية ضخمة^١.

أما العمارة الرومانتيكية فيمكن أن نشاهدها في الكنائس القوطية ، حيث تتميز العمارة الرومانتيكية بالحياة الداخلية للنفس التي انعزلت عن العالم عبر فعل التأمل والتسامي فوق الأشياء المتناهية ،ولهذا فإن العمارة القوطية تحقق الانفصال عن العالم الخارجي ، والتحرر من الطبيعة ،ولذلك لا يصل أي شيء إلى الداخل حتى أشعة الشمس، فهي لا تصل إلا بعد المرور عبر الزجاج الملون . أي أن العمارة الرومانتيكية المتمثلة بالكنائس القوطية تعبر عن الاختلاء بالنفس ، والتسامي بها من خلال العبادة^٢.

٢- الفن الكلاسيكي (النحت):

يَعْبُرُ النمط الكلاسيكي للفن ،عندما تصل الروح إلى مرحلة تتحرر فيها من الطبيعة اللاعضوية الجامدة ،كما كان في الفن الرمزي - الذي عبر عن فكرته المجردة بوساطة فن العمارة - إلى مرحلة يستخدم فيها الفن الكلاسيكي المادة العضوية التي تحكمها قوانين الحياة وذاتيتها الفردية الخاصة ،وعلى وجه الخصوص الشكل البشري، فالروح التي تسبب ظهور الفن الكلاسيكي تتميز بأنها روحٌ فردية مستقلة ،وبالتالي يشكل الشكل البشري مضمون الجمال الحقيقي للفن الكلاسيكي^٣. إذ نجح اليونانيون في إظهار عنصر الفردية في الروح الإلهي المطلق ،عندما لم يتصوروا إلهاً واحداً في معتقدتهم ،بل في مجموعة آلهة على رأسها زيوس ،وأبولون ،وأثينا ،وديونيسيوس، وبهذا أصبح مبدأ الفردية لا يقتصر على الباطن وحسب ،وإنما يتجه إلى الحواس لإنتاج صور جديدة محسوسة في الفن^٤ ،ليصبح فن النحت الأكثر قدرة على تمثيل هذا النمط من الفن .

^١ ينظر ، وولتر ستيس ، فلسفة هيغل ، ص ٦٣١.

^٢ ينظر ، رمضان بسطاويسي ، جماليات الفنون ، ص ٣٣٠.

^٣ See, Hegel,Hegel,s. Aesthetics, p432.

^٤ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، مقدمة في فلسفة الجمال والفن ، ص ٩٢.

وقد تمكن فن النحت من تجاوز فن العمارة عندما اتخذ من الشكل الإنساني مكاناً للتعبير عن الروح بدلاً من الشكل الحسي الخالص، لأن الشكل والمضمون في النمط الكلاسيكي اتحدا في وحدة واحدة، فأصبح فن النحت فناً مركزياً فيه؛ أي أنه يقع على عاتق الفنان مهمة تمثيل الإلهي (المضمون الروحي) بكل ما فيه من سكون وتسامٍ لا متناهيين خارج إطار الزمان، فالشكل المنحوت يجب أن يكون من نتاج الخيال الحر للفنان حين يوجه اهتمامه على النقاط الجوهرية و الماهوية، متجاوزاً كل ما هو عرضي للذاتية الروحية والشكل الجسمي المتقلب^١.

ولأن النحت يستمد مضمونه من الروح الموضوعي فهو لم يتخذ الشكل المعماري مركزاً له، ولا حتى الشكل الحيواني؛ لأن الشكل البشري متميز عن الشكل الحيواني، لأنه ذو طابع روحي وواع. فالفرق بين الجسم الإنساني والجسم الحيواني يتمثل في أن جسم الإنسان تعيش الروح في مكانها الطبيعي حيث العقل والإرادة^٢. " وفي المرحلة الكلاسيكية يخرج العقل من سباته، يكسر قشر الغموض التي كانت تلفه، ويتوهج في تحققه الذاتي شكلاً إنسانياً يوحد بين المعنى والمبنى، بين الفكرة و تجسدها المحسوس. في هذه المرحلة يتخذ الفن الكلاسيكي من الشكل الإنساني المثالي رمزاً للعقل الإنساني الكلي"^٣ والجسم البشري في فن النحت ليس موضوعاً طبيعياً محضاً، وإنما يمثل في الحقيقة جانبين :

الجانب الأول :شكله وبنيته الحسية والطبيعية
الجانب الثاني : وهو الجانب الباطني للروح، فنراها في تفاصيل النموذج وملاحمه جميعها. وعندما يتمكن النحات من التعبير عن المضمون الجوهري للروح فعليه التركيز على الجانب الجوهري الدائم في عمله الفني، وأن يستبعد المظاهر الجزئية والعرضية والمتغيرة كلها، ولكنه في الوقت نفسه يحاول أن يضيف درجة معينة من الفردية الجوهرية . أي ظهور ذاتية الفنان في العمل الفني . وهنا يصبح فن النحت قادراً على أن يقدم التوافق التام بين الخارج والداخل (المضمون والشكل) ،ويصبح مثلاً يجسد الفن الكلاسيكي، لأن الخاصية

^١ ينظر، عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، ص ٢٤٤

^٢ See, Hegel, Hegel, s. Aesthetics, p434.

^٣ إ. نويس، النظريات الجمالية، ص ١١١.

الجوهرية للفن الكلاسيكي هي في التداخل التام بين الروحي وشكله الطبيعي^١، مع ظهور ذاتية الفنان المنتج للعمل الفني.

ويرى هيغل أن الحضارة اليونانية امتلكت أعلى درجة من الحس التشكيلي في تصور الإلهي في شكل إنساني، وهذا ما جعل هيغل يقول: إن الله خلق الإنسان على صورته وشكله، ولكن اليونانيين أعادوا المجاملة من قبلهم، فجعلوا الله في صورة الإنسان^٢ في منحوتاتهم الفنية. ففن النحت لم يعبر فقط عن الجانب الديني للحضارة اليونانية وإنما كان يعبر عن فهم الإنسان اليوناني للعالم كله. حيث ساعدنا النحت اليوناني على فهم الحضارة اليونانية، سواء على مستوى الفني (الشعر أو الخطابة)، أو على المستوى الفلسفي والتاريخي. لأن النحت يمثل النمط الكلاسيكي القائم على الوحدة والوسط المتناسب بين الداخل والخارج، بين الفرد والدولة، وهذا يعكس جوهر الروح اليونانية، لذلك عندما كانت الحضارة اليونانية^٣ في أوج قوتها وعظمتها في عصر بيركليس^٤ كان النحت في أوج عصره الذهبي في التاريخ اليوناني على يد النحات الشهير فيدياس^٥.

وعلى الرغم من ارتباط فن النحت بالفن الكلاسيكي فإن هذا لا يعني أن فن النحت أيضاً مر بمرحلة رمزية حتى وصل لمرحلة الفن الكلاسيكي. وهنا نجد أن هيغل قد قام بمقارنة بين المنحوتات المصرية والمنحوتات اليونانية، إذ تتميز المنحوتات المصرية بما يأتي:

١- يعبر النحت المصري عن المطلق، بالاعتماد على السمات العامة فقط، وعدم الخوض في الجزئيات.

٢- ظل النحت المصري مرتبطاً بقوة الطبيعة.

٣- غياب الروح الداخلية للمنحوتات المصرية إذ نجد أن معظم الآلهة المصرية ذات النمط الرمزي تتصف بشكل واحد وثابت، وكأنها استتساخ لبعض النماذج والأشكال المفروضة

^١ عبد الرحمن بدوي، فلسفة الجمال والفن عند هيغل، ص ٢٣٣

^٢ Hegel, Hegel, s. Aesthetics, p435.

^٣ ينظر، لميس بدوي، البعد الميتافيزيقي لفن النحت اليوناني، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد ١١٢، ٢٠١٧.

^٤ بيركليس ٤٩٤-٤٢٩ ق.م سياسي ورجل عسكري يوناني.

^٥ فيدياس: ٤٩٠-٣٣١ ق.م من أشهر وأعظم النحاتين في العصر اليوناني كلفه بيركليس بتزيين معبد البارثينون ومن أهم تماثيله تمثال الإله زيوس.

من الخارج .

٤- في النحت المصري غابت عن المنحوتات أسماء الفنانين.

٥- إن النحت المصري نحت مسطح ، لا يفصح عن الروح إلا بشكل رمزي مبهم، لأن الجانب الحيواني يغلب عليه، لذلك فإن هذه المنحوتات تضعنا في سر ولغز عميقين^١

ويعتقد هيغل أن النحت الكلاسيكي المتمثل بالنحت اليوناني لم يصل إلى ذروة كماله إلا عندما استطاع أن يتجاوز عيوب الفن المصري كلها ونقصد سيادة الطغيان الخارجي ، وهو سبب يرده هيغل إلى الطغيان السياسي المتمثل في شخصية فرعون، فهو الملك السياسي ،والإله المطلق لدى المصريين .

وقد تميزت المنحوتات اليونانية بما يأتي :

١- المنحوتات اليونانية في هيئة بشرية تعكس النتاج الحر لروح الفنان .

٢- المنحوتات اليونانية تعكس طبيعة الروح القومية اليونانية ؛أي أن مصلحة الفرد تساوي مصلحة الدولة ،ومصلحة الدولة تساوي مصلحة الفرد.

٣- تجاوز النمطية في العمل الفني والتقليد ليفسح المجال أمام الإبداع الفني الحر . فلم تعد المنحوتات تشبه بعضها كما في المنحوتات المصرية .

٤- في النحت اليوناني نستطيع أن نتلمس روح الفنان وشخصيته في العمل الفني ، وظهر أسماء الفنانين على منحوتاتهم .

٥- في المنحوتات اليونانية تشعر وكأن الحياة قد دبت فيها ، وكأن نفخة روحية وهبت لها من قبل الفنان^٢، ولهذا يقول هيغل : "الله يدخل الأفكار البشرية ،ولا يزال أكثر وضوحاً من خلال تصويره في فن النحت على شكل جسد حقيقي"^٣ ،فهذه النفخة الروحية -على حد تعبير هيغل - لا يمكن أن تتأتى للعمل الفني من خلال الاستتساخ المحض للأشياء الطبيعية ، وإنما هي نتيجة العمل الخلاق القائم على الحذف والانتقاء، ليغدو الجسم الإنساني الشكل الطبيعي والمحض القادر على تمثيل الروح اليونانية والتعبير عنها.

^١ ينظر ،رمضان بسطاويسي ، جماليات الفنون ، ص ٣٤٤

^٢ ينظر ، لميس بدوي ، البعد الميتافيزيقي لفن النحت عند هيغل ، مجلة بحوث جامعة حلب

^٣ Hegel,Hegel,s. Aesthetics, p494.

ولهذا فإن فن النحت اليوناني -وبحسب التقسيم الهيجلي- للفنون استطاع أن يصل إلى جوهر الفن الكلاسيكي ،عندما أصبح من الممكن أن يرى اليونانيون آلهتهم في تمثال كبير للآلهة الذي صنعه الفنان فيدياس، حيث لم يقدم المطلق بطريقة تجريدية، وإنما طرح لهم التجلي الملائم والجزئي لما هو ماهوي^١

وهنا يكمن الطابع الجمالي للفن اليوناني ،إذ يبدو من خلال إضفاء الطابع اللطيف وال جذاب على الفن؛ أي من خلال جعل العمل الفني لا يركز على الجوانب الداخلية وال جوهرية في الإنسان وحسب ،وإنما يخاطب ذاتيته المتناهية في الفردية أيضاً. لذلك كلما اكتسب العمل الفني طابعاً متناهياً توثقت صلته بالذات المتناهية التي تتلقى إبداعه، هذا الجانب اللطيف وال جذاب في النحت اليوناني سيشكل سبباً للجاذبية الجمالية، وفي الوقت نفسه سيكون سبباً لفناء هذا النمط من الفن وزواله. فهذه الإنسانية الخاصة بالآلهة هي ما يسبب القصور في الرؤية اليونانية ولكنها في الوقت نفسه هي عنصرها الجذاب^٢.

ولم يتوقف النحت على النمط الكلاسيكي ،إذ عرف الفن الروماني أيضاً فن النحت ، ولكن النحت في النمط الروماني لم يسع إلى الوحدة بين الشكل والمضمون، كما في النحت الكلاسيكي ،وإنما كان يسعى إلى تصوير آلام السيد المسيح ،وأوجاعه، ومحبة للناس أجمعين ،ولهذا فإن النحت الروماني لا يمكنه التعبير عن هذه الأفكار الروحية ولهذا لم يكن فن النحت الفن المركزي الذي يحدد باقي مسار الفنون الأخرى ،كما في الحضارة اليونانية ،وإنما بقي على شكل زينة أو زخرفة في خدمة العمارة^٣. ليظهر فناً آخر يعبر عن جوهر النمط الروماني ،وهو الذي سنقوم بشرحه:

٣- الفن الروماني (التصوير - الشعر - الموسيقى):

^١ ينظر ،هيجل ، ديانة الجمال والدين المطلق ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، دار الكلمة بمصر : مصر ٢٠٠٣ ، ص ٥٣.

^٢ ينظر ،هيجل ، ديانة الجمال والدين المطلق ، ص ٦٠.

^٣ ينظر ، رمضان بسطاوي ، جماليات الفنون ، ص ٣٤٥.

يتميز المضمون الروحي في النمط الرومانتيكي بتوافقه مع ذاته بعد أن كان في النمط الكلاسيكي يتميز بتوافقه مع الشكل الخارجي ،وأصبحت عاطفة الحب هي العاطفة المعبرة عن ذلك التوافق بعد أن كان الجمال معبراً عن النمط الكلاسيكي^١ .

وفي هذا النمط يطغى الشكل على المضمون الروحي ، إذ أصبح الفن الرومانتيكي ذاتياً من جانبين :

- الجانب الأول : التركيز على الحياة الداخلية للذات ،والابتعاد عن التجسيد الحسي.
 - الجانب الثاني :التركيز على الخصائص الشخصية والسمات العرضية للشخص الفردي .
- ولهذا فإن الفنون التي تستطيع أن تعبر عن هذا النمط هي :

أ - فن التصوير (الرسم) :

يتميز فن الرسم عن العمارة والنحت بأنه قد ألغى بعداً واحداً من أبعاد المكان وهو الارتفاع ، كما أنه لم يعد يتخذ من المادة الجامدة الثقيلة أساساً له ،ولكنه يتخذ ظاهر المادة فقط ، فمثلاً نحن نستطيع أن نتلمس الوجود الحسي للعمل المعماري أو النحت، بينما في الرسم فإن الجانب الحسي هو جانب جزئي فقط ،والجزء الباقي هو عقلي أو ذهني ،وبهذه الطريقة يتمكن فن الرسم من إظهار الجانب الذاتي من قلب التجسيد الحسي، والتي هي من سمات الفن الرومانتيكي^٢ .

ويعتقد هيغل أن فن التصوير لم يبلغ تطوره ونضجه إلا في العصر الوسيط المسيحي ،لأن فن التصوير باعتباره الأكثر قدرة على التعبير عن العاطفة ،وجد في موضوعات الدين المسيحي مواداً يمكن أن تتجاوز مع وسائله وأشكاله .

وإذا قارنا بين أحد الأعمال المصورة في العصر القديم وأخرى في العصر المسيحي ،وكلاهما يتناولان موضوعاً واحداً ،سنجد اختلافاً كبيراً في المضمون الذي يطرحه كل منهما ، فعلى سبيل المثال :موضوع الأمومة ،فقد صُوّر هذا الموضوع في الحضارة المصرية القديمة ،وكذلك في العصر المسيحي ،حيث نلاحظ أن صورة إيزيس - وهي تضع على ركبتيها ابنها حوريس -لا توحى بأي شيء من الأمومة أو عاطفة الحنان بين الأم وابنها

^١ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، ص ١٥٩ .

^٢ ينظر ، ولتر ستيس ، فلسفة هيغل ، ص ٦٣٦ .

،بينما في صورة السيدة مريم مع ابنها يمكن أن نتلمس عاطفة الحب والحنان بين الأم وابنها ،ويرجع هيغل الفرق بين الصورتين إلى أن الحضارات القديمة لم تفهم قدرات فن التصوير في التعبير عن الحياة الروحية العميقة كما فهمها الفن الرومانتيكي .

ويمكن أن نلاحظ بأن المجال الرئيس الذي استمد منه فن التصوير موضوعاته في الفن الرومانتيكي هو المجال الديني ، لأنه يقدم المضمون الروحي من خلال تصالح النفس الذاتية مع الله ،وهو مايلئم الطبيعة النوعية لفن التصوير .

أما الموضوعات التي تناولها فن التصوير فهي قصة الفداء ، وصور الحب المختلفة - ونقصد الحب الإلهي - ، وتصوير طفولة السيد المسيح ، إذ تعتبر طفولته تعبيراً عن بساطته وبرأته، وهو ما نجده في لوحات رافائيل^١ و لا سيما في لوحة المادونا^٢

ويمكن أن نلاحظ بأن الشرط الأساسي لفن الرسم الرومانتيكي هو أن يصور الروح في اتفاقها مع ذاتها ،ولكن فن الرسم فن محدود ،لأنه لا يصور إلا لحظة واحدة من الزمان ،وبالتالي فإنه لا يستطيع أن يحقق ما سيحققه فن الموسيقى و فن الشعر .

ب- فن الموسيقى :

يعتقد هيغل أن فن الموسيقى هو الممثل المثالي للفن الرومانتيكي ،لأن وظيفته تتمثل في توصيل الحياة الروحية ، كما تساعد على تمثيل ما هو ذاتي ،وتحويل الموضوعي إلى ذاتي .

ينشأ فن الموسيقى نتيجة الاهتزازات الصوتية وتتألف من الحواس الراقية ،لأنها تعتمد إدراكها إلا لحاسة السمع ، ويعتقد هيغل أن حاسة السمع من الحواس الراقية ،لأنها تعتمد على التجريد ،ولهذا تتسم بطابع فكري أكثر من حاسة البصر ،ولهذا فإن حاسة السمع - ولأنها تتعامل مع ما هو مجرد- فهي تتصف بالمثالية إذا ما قورنت بالحواس الأخرى^٤.

^١ رافائيل : ١٤٨٣-١٥٢٠ رسام إيطالي اشتهر في عصر النهضة من لوحاته مدرسة أثينا .

^٢ المادونا : مصطلح يستخدم في العصور الوسطى ، ويشير إلى السيدة مريم العذراء ، وتعني سيدتي ،ينظر ،ولتر ستيس ، فلسفة هيغل ، ص ٦٣٧ .

^٣ ينظر ، رمضان بسطاويسي ، جماليات الفنون ، ص ٣٤٨-٣٤٩ - ٢٥٢ - ٣٥٣ .

^٤ ينظر ، رمضان بسطاويسي ، جماليات الفنون ، ص ٣٦٣ .

ويرى هيغل أن فن الموسيقى من أرقى الفنون لأنه، يتميز عن الفنون التشكيلية (عمارة - نحت - رسم) بما يأتي :

١- فن الموسيقى هو الفن الوحيد الذي يسلب المكان؛ أي أنه ليس بحاجة إلى أي مساحة مكانية، (ارتفاع وطول وعرض) ، وإنما يحتاج إلى عنصر الزمان فقط. كما في الفنون التشكيلية الأخرى؛ كالعمارة، والنحت، والرسم^١.

٢- موضوعات فن الموسيقى مستمدة من الحياة الداخلية الذاتية المجردة ، بينما موضوعات الفنون التشكيلية مستمدة من الواقع .

٣- إن المهمة الأساسية لفن الموسيقى ليست محاكاة الأصوات (تكرارها) ، أو تصوير العالم الموضوعي ، وإنما هدفها تصوير حركات النفس العميقة، لتظهر الروح الواعية لذاتها ، بينما الفنون التشكيلية تصور الصراعات الداخلية التي تعصف بالنفس ، وهذا التصوير ناتج عن التأمل الخارجي

٤- المضمون الروحي لفن الموسيقى داخلي؛ بمعنى هو نتيجة تأمل الذات لذاتها العميقة ، أي أنها ليست مرتبطة بمكان وإنما تدل على الحياة الداخلية فقط، بينما المضمون الروحي للفنون التشكيلية يكون نتيجة تأمل الموضوعات الخارجية وأثرها على النفس ، لأنها تدل على مكان معين .

٥- يختلف فن النحت عن الموسيقى بأن فن النحت يهتم بالتعبير عن التطابق بين الداخل والخارج ، بينما فن الموسيقى لا يهتم بهذا التطابق، لأنه من الفنون الرومانتيكية التي يطغى فيها الشكل على المضمون .

٦- يعد فن الموسيقى الفن الأكثر حرية من باقي الفنون ، لأن التكنيك في العمل الموسيقي يجعل الحرية أساس عمل الموسيقي ، فهو بإمكانه أن يقيد نغمة أو يطلقها من جديد ، وهذا الأمر غير متاح في فن النحت أو الرسم .

٧- تعد دراسة الأشكال الطبيعية شيئاً أساسياً في عمل النحات والرسام ، فعندما يقوم النحات بنحت تمثال يجسد الإنسان عليه أن يدرس الخصائص التشريحية للجسم البشري ، بينما الموسيقي غير معني بدراسة الأشكال الطبيعية^٢.

^١ ينظر ، ولتر ستيس ، فلسفة هيغل ، ص ٦٣٨ .

^٢ ينظر ، رمضان بسطاويسي ، جماليات الفنون ، ص ٣٦٣-٣٦٤ - ٣٦٥-٣٦٦ .

كما يميز هيغل بين فن الموسيقى وفن الشعر بما يأتي:

١-يعتمد فن الشعر على الأشكال التي تمثل الواقع الخارجي وسيلة لتوصيل مضمونه ، بينما الموسيقى تعتمد على تصورات وتمثيل روحي فقط ^١.

٢-يستخدم فن الشعر وفن الموسيقى وسيلة حسية لنقل موضوعاتهما وهي الصوت ،كما يعتمدان على الوزن في فنونهما ،ولكن الصوت الذي يستخدمه فن الشعر لا يصدر عن آلات موسيقية اخترعها الإنسان ، وإنما يصدر عن النطق البشري ،ليصبح هذا الصوت البشري علامات لفظية تكمن قيمتها في التصورات التي تشير إليها ، بينما الموسيقى تعتمد على الآلات الموسيقية ،ولهذا فإن القيمة تكمن في الصوت ذاته.

وعلى الرغم من التمايز بين فني الموسيقى والشعر ،إلا أن هناك أعمالاً فنية تقترب فيها الموسيقى بالشعر وهي الغناء ، ويعتقد هيغل أن غلبة الموسيقى على الشعر أو غلبة الشعر على الموسيقى سيضر بالفنين معاً ، فإما أن يكون العمل الشعري عملاً مستقلاً وينتظر من الموسيقى أن تسانده ،وعندها ستفقد الموسيقى ألقها وحيويتها مثل الأشعار الأوبرالية أو الليدات ^٢ ،أو إذا كان النص الموسيقي جيداً فإنه سيجعل النص الشعري المرافق له مجرد عواطف سطحية ؛فمثلاً المستمع للسيمفونية التاسعة لبيتهوفن، التي تحتوي على أنشودة الفرح للشاعر شيلر ، فسيستغرق في الألحان الموسيقية أكثر من فهمه أو استيعابه للنص الشعري ^٣.

ويمكن أن نلاحظ أن الخاصية الأساسية التي تميز بها فن الموسيقى هي التجريد، والقدرة على التعبير عن النفس الداخلية بكل حركاتها وانفعالاتها ،مما جعل فن الموسيقى أرقى مكاناً في سلم التصنيف الفني .

ج- فن الشعر :

يعتقد هيغل أن فن الشعر أسمى الفنون ،لأنه لا يحتاج إلى التجسيد المادي ،وهو أقدر الفنون على التعبير عن الذات الإنسانية ، ففي فن الشعر تتسحب الروح من الغلاف الحسي ،لأن الوسيلة التي يعمل بها الشعر هي التصورات أو التمثيل الذهني الداخلي ،وكما

^١ ينظر ، رمضان بسطاويسي ، جماليات الفنون ، ص ٣٦٣-٣٦٤.

^٢ الليدات : هي عبارة عن أغنية دينية وشعبية عند الألمان

^٣ ينظر ، رمضان بسطاويسي ، جماليات الفنون ، ص ٣٦٧.

ذكرنا سابقاً ، فإن فن الشعر يشترك مع الموسيقى في استخدام الصوت ، إلا أن الشعر لا يستخدم الصوت غاية له ، وإنما وسيلة للاتصال بين العقول . إذاً ، يعبر فن الشعر عن النمط الرومانتيكي لأنه قادر على تمثيل الروح الداخلية بوصفها شكلاً ومضموناً معاً ، فمن ناحية الشكل يبدو أن فن الشعر يمثل الروح الداخلية من خلال الفكرة أو التمثيل ذاته ، أما من ناحية المضمون فيبدو من خلال التخيل الذهني باعتباره ينتمي إلى الروح الداخلية^١ .

ويتميز فن الشعر عن باقي الفنون في نقاط عدّة هي :

- ١- إن فن الشعر يجمع بين الفنون التشكيلية والموسيقا : فالشعر يشبه الموسيقى لأنه يصور الروح الداخلية ويمثل ما هو ذاتي ، كما أن الشعر يشبه النحت والرسم لأنه بوساطة الخيال يخلق حدوساً وعالماً موضوعياً ، مثل الفنون التشكيلية .
- ٢- إن فن الشعر يجمع بين التركيب والتحليل : ففن الشعر فن تركيب من ناحية قدرته على جمع العناصر الداخلية الذاتية ، و فن تحليلي ؛ بمعنى إنه قادر على أن يصف في أبياته الشعرية خصائص العالم الخارجي ومفرداته .
- ٣- يجمع الشعر بين الفكر والوجدان : فالشعر يخاطب الفكر عندما يستخدم اللغة المجردة التي تعبر عن التمثيلات والتصورات الذهنية ، وهو يخاطب الوجدان من خلال اللغة التي تنفذ إلى الروح الداخلية ، لتعبر عن شتى انفعالاتها وأحاسيسها^٢ .
- ٤- يجمع الشعر بين الفنون والأنماط الفنية (رمزية - كلاسيكية - رومانتيكية) : لأن فن الشعر يستخدم اللغة وسيلة للتعبير عن موضوعاته ، واللغة قادرة على التعبير عن أي شيء ، مهما كان نوعه ، إذا كان قادراً على تشكيل مضمون الوعي البشري ، ففن الشعر باستطاعته أن يكون فناً رمزياً وجليلاً مثل فن العمارة ، ويمكن أن يعبر عن الكلي ، والجوهرية ، وعن السكون والهدوء الإلهي ، مثل فن النحت الكلاسيكي ، كما أنه يستطيع أن يعبر عن انفعال الفرد ، وعن مزاجه ، مثل فن الرسم الرومانتيكي ، وهو بالإضافة إلى ذلك قادر على التعبير عن أكثر ألوان الانفعال العاطفي عمقاً ، كما تفعل الموسيقى ، ففن الشعر ليس رمزياً فقط ، ولا كلاسيكياً أو رومانتيكياً ، بل هو هذه الفنون كلها ، لأنه لا

^١ ولتر ستيس ، فلسفة هيغل ، ص ٦٤٠

^٢ ينظر ، رمضان بسطاويسي ، جماليات الفن ، ص ٣٨١

يعبر عن جزء معين من أوجه الروح، بل إن مجاله هو ثراء الروح بأسرها، ولهذا يُعدّ الشعر الفنّ الكليّ^١.

ومن خلال حديث هيجل عن الشعر نراه يميز ما بين الشعر والنثر في النقاط الآتية :

١- الشعر أقدم من النثر من الناحية الزمانية.

٢- النثر يساعدنا على فهم القوانين العامة، وأن نميز ونؤول ظواهر العالم الخارجي ، بينما الشعر يعبر عن التمثّل العفوي للحقيقة ، بمعنى أنه يعبر عن معرفة لا تفرق بين القانون وتطبيقاته^٢.

٣- يقوم النثر على المقابلة بين القانون والظواهر ، وبين الوسيلة والغاية ويجعل أحدهما تابعاً للآخر ، ولذلك فإن العلم يندرج ضمن النثر، لأنه يفصل الكلي فصلاً مجرداً عن تجسده، كما يفصل بين القانون والظواهر التي تعبر عنه ، بينما الشعر فإنه يربط ما بين المجرد والحسي في وحدة واحدة ، ولذلك فهو يتمتع بحرية كاملة ، فلا يتحدد بفكرة واحدة أو تسيطر عليه الأفكار والتصورات الجزئية .

٤- يصور النثر موضوعه من خلال مقولات الفهم المتناهية ، وهي مقولات تتميز بالاعتماد على الآخر ، وبالتالي إلى فقدان حريتها ؛ مثل مقولة السبب والنتيجة ... إلخ . بينما الشعر يصور موضوعه من خلال المقولات اللامتناهية للفكرة الشاملة ؛ مثل مقولة الحياة ، الكائن الحي إلخ

٥- على الرغم من التشابه بين فن الخطابة وفن الشعر ، من حيث أن كليهما يستخدمان الكلمة التي يغمرها الانفعال العاطفي ، إلا أن فن الخطابة لا يمكن أن يكون شعراً ، وإنما نثراً ، لأن الخطابة لا يمكن أن تكون غاية في ذاتها ، لأنها وسيلة لخدمة غاية أعلى ؛ مثل إقناع الناس بمعتقدات معينة ، أو بسياسة معينة ، أو لتثقيف الناس وتثويرهم . بينما فن الشعر هو غاية في ذاته ولا يخدم أية غاية أخرى^٣.

وكما قسم هيجل الفنون إلى ثلاثة أنماط ، فإنه يقسم الشعر إلى أقسام ثلاثة رئيسة؛ هي :

^١ ينظر ،ولتر ستيس ، فلسفة هيجل ، ص ٦٤٠ - ٦٤١.

^٢ ينظر ، رمضان بسطاويسي ، جماليات الفن ، ص ٣٨٥.

^٣ ينظر ،ولتر ستيس ، فلسفة هيجل ، ص ٦٤١ - ٦٤٢.

١- الشعر الملحمي :

يظهر هذا النوع من الشعر في المجتمعات النامية، التي لم تصل مرحلة النضج بعد، أما المبدأ الذي يركز عليه هذا النوع من الشعر فهو الموضوعية؛ أي تغيب ذاتية الشاعر في العمل الشعري، ليستعرض أمامنا عالماً موضوعياً من الأشخاص، والأشياء، والأحداث، وعلى الرغم من غياب ذاتية الشاعر في الشعر الملحمي إلا أن الشاعر هنا يقدم عملاً عظيماً يتعلق بأمته وبعصره، لأن هذا النوع من الشعر يقتضي من الشاعر أن يتحد أو يفنى في روح شعبه وأمته، وتعد أشعار هوميروس (الإلياذة والأوديسة) خير مثال على هذا النوع من الشعر .

٢- الشعر الغنائي :

ويفترض هذا النوع من الشعر مجتمعاً قد اكتملت معالمه، وتحددت علاقات أفرادها، فاستقر على نظام ثابت، ولهذا فإن المبدأ الذي يركز عليه هذا النوع من الشعر هو الذاتية، أي أن هذا النوع من الشعر غير معني بتصوير الأحداث الخارجية، وإنما أصبح هدفه التعبير عن الحياة الباطنية لروح الفرد، فالقصيدة الغنائية هي تعبير عن شخصية جزئية معينة، (مشاعره، مزاجه، أفراحه، أتراحه... إلخ). ولكن على الرغم من أن القصيدة الغنائية تتناول شخصية الشاعر الجزئية، مشاعره، وعواطفه، إلا أن هذه المشاعر والعواطف كلية في جوهرها، حتى يتمكن الشاعر من أن يوجه مشاعره إلى القلب البشري الكلي.

٣- الشعر الدرامي :

هو شعر مركب يجمع ما بين الشعر الملحمي والشعر الغنائي، لأن المبدأ الذي يركز عليه هذا النوع من الشعر هو الذاتية والموضوعية، فهو يستند إلى المبدأ الموضوعي عندما يضع أمامنا سلسلة محددة من الأحداث التي تقع في العالم الخارجي، وهو يستند إلى المبدأ الذاتي عندما يصور الفعل الخارجي يتطور من خلال حياة النفس الباطنية، كما في يظهر في حديث الشخصيات .

والشعر الدرامي عندما يقدم حدثاً فإن هذا الحدث يرتبط بصراع بين الإرادة الإنسانية المتمثلة بالفرد الجزئي وقوى القدر والإرادة الإلهية الكلية. إلا أن هذا الصراع لا بد أن يحل عبر المصالحة والتوفيق بين هذه القوى، فمثلاً في المسرحيات التراجيدية ينتهي العمل المسرحي بالمصالحة بين القوى المختلفة عبر العدالة الإلهية التي تحكم العالم، إذ تخفف من

صراعها مع نفسها ،وتخرج من هذا الانقسام والنزاع إلى الراحة الأبدية والسكينة الخالدة . وينقسم الشعر الدرامي عند هيغل إلى تراجيديا وكوميديا .^١

ويمكن القول : حظي فن الشعر عند هيغل بمكانة رفيعة ،فهو يتربع على عرش الفنون جميعها ،لأنه أكثر الفنون قدرة على تقديم الجمال بالوسائل المجردة الروحانية، وهذا الأمر هو في الحقيقة نقطة قوة وضعف الفن معاً ،لأن فن الشعر سيطغى عليه الفكر إلى حد أن يسلبه مظهره الحسي المادي وبالتالي إلى موت الفن ، ويقصد هيغل بموت الفن أن تكف بعض الحضارات على أن يكون للفن فاعلية مثله مثل الدين ،والفلسفة ،والعلم ،ويحل الدين أو العلم محله ،وليس المقصود هو انتهاء الفن كنظام من النظم الفكرية الإنسانية ، لأن الإنسان بحاجة الفن لإرضاء حاجاته الروحية ،بل هو يمثل حالة من حالات وعي الروح لذاتها مثل الدين والفلسفة .^٢

وفي الحقيقة: إن ما قدمه هيغل من تصنيف للفنون مبنياً على أساس فلسفته الجمالية الميتافيزيقية ،قد فتح الأبواب أمام العديد من الفلاسفة الذين قاموا بتصنيف الفنون الجميلة على أساس ميتافيزيقي وفي مقدمتهم الفيلسوف شوبنهاور .

رابعاً : تصنيف الفنون الجميلة بحسب وضوح المثل ودلالاتها بالنسبة للإرادة

يعرّف شوبنهاور الفن بأنه "طريقة يتم فيها عرض الأشياء بشكل مستقل عن المبدأ الكافي"^٣؛ أي أن الفن لا يسعى إلى المتعة وحسب ،وإنما هو وسيلة معرفية تقودنا إلى معرفة الحقيقة الجوهرية للوجود عبر الحدس . ولم يكتفِ شوبنهاور باعتبار الفن وسيلة لمعرفتنا إلى جوهر الوجود، وإنما اعتبر الحياة عملاً فنياً أصيلاً ،يعبر عن نفسه بطريقته الخاصة ،إما رسماً ،أو نحتاً ،أو موسيقياً ،فالموسيقا قادرة على النفاذ إلى جوهر الحياة والوجود متجاوزة لغة العقل ،ولهذا فإن الفنون جميعاً تجيب على سؤال :انظر هذه هي الحياة^٤. أي أن الفن يرتبط بعلاقة وثيقة مع الوجود من جهة والحقيقة من جهة أخرى .

^١ ينظر وولتر ستيس ، فلسفة هيغل ، ص ٦٤٣-٦٤٤-٦٤٥-٦٤٦ .

^٢ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، ص - ١٦٣-١٦٤-١٦٨ .

^٣ Arthur Schopenhauer, The World As Will And Idea, p246.

^٤ ينظر ، عزيزي وفيق ، شوبنهاور وفلسفة التشاؤم ، ص ٢٠٦ .

وعليه فإن التذوق الجمالي للفن هو معرفة ، ولكنها ليست معرفة عقلية وإنما هي معرفة حدسية ، والمعرفة الحدسية عند شوبنهاور تهتم بما هو ماهوي وجوهري للعالم ، إذ يجعلنا الجمال نخرج من عالم الإرادة العمياء (الواقع الحسي) ، وندخل إلى عالم الفكرة (المثل) ، بفضل التأمل الجمالي الذي ينقلنا إلى موضوع معرفة خالصة خالية من الإرادة^١ ، والألم ، والشعور بالسعادة ، إذاً تتم عملية المعرفة الجمالية عبر فعل التأمل الجمالي للفنون الجميلة ، لأن مصدر الفن هو معرفة المثل وغايته توصيل هذا المثل للآخرين .

وتختلف الفنون الجميلة عند شوبنهاور بحسب :

١. الوسيلة المادية التي يستخدمها الفنان ، فإذا استخدم الألوان كان رسماً ، وإذا استخدم الرخام كان نحتاً

٢. تختلف الفنون فيما بينها بحسب الموضوع أو المثل الذي تعبر عنه . لأن لكل مادة إمكانيات محددة في التعبير عن المثل . إذ يقول : " فالفن عمل عبقرى يعيد ويكرر إنتاج الأفكار الأبدية (المثل) ، التي تم استيعابها من خلال التأمل الجمالي في ظواهر العالم كلها ، وبحسب المادة التي ينتج فيها الفن فإنه يكون نحتاً ، أو تصويراً ، أو شعراً^٢ . أي أن شوبنهاور يصنف الفنون الجميلة بحسب مكانة المثل التي تعبر عنها هذه الفنون في سلم تموضع الإرادة ، بمعنى أنه كلما ساد الجانب الموضوعي في المتعة الجمالية على حساب الجانب الذاتي ، كلما كان الفن أكثر تعبيراً عن المثل ودلالته في التعبير عن الإرادة . وكلما ساد الجانب الذاتي وتضاءل الجانب الموضوعي فإن ذلك سيؤدي إلى عدم وضوح المثل وعدم تحقق الرؤية والمتعة الجمالية^٣ .

ويقسم شوبنهاور الفنون إلى :

١- فن العمارة:

يعد فن العمارة من أدنى الفنون وفق تصنيف شوبنهاور للفنون وذلك للأسباب الآتية :

¹ See, Arthur Schopenhauer, The World As Will And Idea ,p266-267.

² Arthur Schopenhauer, The World As Will And Idea,p246

³ ينظر ، سعيد محمد توفيق ، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، ص-١٩٢-١٩٣-١٩٤ .

أ-لأنه يعبر عن خواص المادة الجامدة ؛من ثقل ،وتماسك ،وصلابة وهي المظاهر الأولى ،والبسيطة والغامضة للإرادة .

ب-لأن الفن المعماري ليس فناً جمالياً محضاً ،وإنما ارتبطت نشأته بالغاية النفعية التي يحققها^١ ؛ مثل تأمين المأوى للإنسان ،وهذا ما يميز فن المعمار عن باقي الفنون الأخرى ،حيث يقول شوبنهاور : " والإنجازات المعمارية تختلف عن أعمال الفنون الأخرى ،من حيث أنها نادراً ما تحقق الغايات وتكون - بصفة عامة - تابعة لأغراض نافعة أخرى ،تُعد دخيلة على الفن ذاته "^٢ .

ت-لأن فن العمارة لا يعيد ويكرر إنتاج المثل مثل باقي الفنون ، كما أن المثل في فن العمارة لا يكون واضحاً كما في الفنون الأخرى ،إذ يتطلب من المتلقي مجهوداً إضافياً لكي يدركه .

ث-المتعة الجمالية في فن العمارة تقع على الجانب الذاتي لا على الجانب الموضوعي ،وهذا ما يؤدي إلى عدم إدراك المثل وتحقيق الغاية من التأمل الجمالي^٣ .

وعلى الرغم من أن فن العمارة هو أدنى الفنون في التصنيف الجمالي إلا أن شوبنهاور لم يخرجها من دائرة الفنون الجميلة لأنه قادر على التعبير عن المثل شأنه شأن الفنون الجميلة الأخرى ،وإن كان تعبيره عن المثل بطريقة غامضة وغير واضحة ، وتكمن الدلالة الجمالية في العمارة عندما تبرز بعض الصور الدنيا لموضوعية الإرادة بشكل أكبر مما هي عليه في الطبيعة ،وهذه الصور الدنيا هي عبارة عن (مثل) أو صور الإرادة عندما تتجسد في الطبيعة ؛ومن أمثلتها الثقل والصلابة ،ولهذا "فإن آثار المعمار تقتضي دائماً أن تكون ضخمة الحجم من أجل أن تحدث تأثيرها الجمالي "^٤ .

ويرى شوبنهاور أن وظيفة فن العمارة هي أن تعبر عن صور الإرادة في تجسدها الضعيفة الغامضة ،وأن يبرز صراعتها (الصراع بين الثقل والصلابة) بشكل أوضح مما يكون عليه في الطبيعة ، أي أن التعبير الجمالي لفن العمارة هو تعبير ديناميكي يعتمد على

^١ ينظر ، سالي محسن لطيف ، فلسفة الفن عند شوبنهاور ونيتشه ، بيت الحكمة : بغداد ، ٢٠١١ ، ص ٩٢-٩٣ .

^٢ سعيد محمد توفيق ، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، ص ١٩٧ .

^٣ سعيد محمد توفيق ، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، ص ١٩٨ .

^٤ عبد الرحمن بدوي ، شوبنهاور ، وكالة المطبوعات : الكويت ، بلا عام ، ص ١٦٠ .

الحركة والصراع المتوازن بين الأجزاء ،ولا يقوم على الشكل كباقي الفنون الأخرى ،لتصبح الغاية الجمالية لفن العمارة هي تحقيق الصراع المتوازن بين الثقل والصلابة في أجزاء البناء المعماري كلها، وليس لتحقيق غاية نفعية ^١.

ويمكن أن نلاحظ مما سبق ، أن فن العمارة هو من الفنون الجميلة عند شوبنهاور ،وتبدو الغاية الأساسية منه في تسليط الضوء على صراع الإرادة في درجات تموضعها الدنيا ،التي تتجلى في صراع مثالي الثقل والصلابة ، ولأن هذا التجسيد ضعيف وغامض فقد جعل من فن العمارة أقل قيمة جمالية من باقي الفنون الأخرى .

٢- فن تنسيق المياه وفن البستنة :

يضع شوبنهاور فن تنسيق المياه وفن البستنة ضمن الفنون الجميلة ،ويعتقد أن فن تنسيق المياه وفن البستنة يشبهان فن العمارة ،لأنهما تسودهما غاية نفعية ،ولكنهما قادران على التعبير عن الجمال .

ففن تنسيق المياه هو شقيق فن العمارة من الناحية الجمالية ، أي إذا كان فن العمارة يعبر عن الصراع بين الثقل والصلابة فإن فن تنسيق المياه يكشف عن الصراع بين الثقل والسيولة ،التي تبدو في النافورات ،والشلالات الاصطناعية، وغيرها .

أما فن البستنة فهو للتأمل والمتعة الجمالية ، بحيث تتأتى المتعة الجمالية منه من خلال تجاوز النبات لقانون الجاذبية ،لأنه يرتفع باتجاه معاكس للجاذبية ،وهذا الارتفاع هو بحد ذاته صراع يوجد كظاهرة في الحياة والوجود نفسه ،ولهذا فإن الأشجار العامودية هي أجمل من المائلة ،والأشجار الباسقة هي أجمل من القصيرة ، كما أن التأمل في الطبيعة النباتية يحقق لنا الاحساس بالراحة ،والهدوء ،والمتعة الجمالية .

كما يعتقد شوبنهاور أن الطبيعة النباتية التي لم تمسها يد الإنسان هي أكثر جمالاً من الحقول الزراعية وحدائق المنازل ،لأنها ليست ذات أغراض نفعية من جهة ،كما أنها تعبر عن نفسها بكل حرية . أي أن فن البستنة لا يحقق قيمته الجمالية عند شوبنهاور إلا عندما يعبر عن الطبيعة أو الإرادة نفسها كما تتجلى في عالم النبات طبيعياً .

^١ ينظر ، سعيد محمد توفيق ، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، ص ١٩٩ - ٢٠٠ .

وعلى الرغم من أن فن تنسيق المياه و فن البستنة قادران على توصيل المثال للآخرين ،وبالتالي تحقيق القيمة الجمالية ،ولكن دلالتها الميتافيزيقية محدودة ،ولهذا فهما غير قادرين على التعبير عن صور الإرادة إلا بشكل غامض وضعيف ،مما يجعلهما ضمن أدنى الفنون، مثل فن العمارة^١ .

٣- فن الرسم وفن النحت :

يبدو أن شوبنهاور قد قام بتوحيد فني الرسم والنحت في سلم تصنيفه للفنون الجميلة وذلك لسببين:

السبب الأول : لأنهما يعبران عن تمثّل مرحلة وسطى في سلم تموضع الإرادة.

السبب الثاني: لأن أغلب الموضوعات التي يعالجها فن الرسم يعالجها فن النحت . أي أن كلا من الفنين يلقي الضوء على الآخر^٢ .

فن الرسم يختلف عن فن النحت من حيث المادة المستخدمة في كل من الفنين ،فالرسم يستخدم الأوراق والألوان ،بينما النحات يستخدم الحجارة والرخام ،كما أن فن النحت يكشف عن البنية الحركية للصورة الإنسانية ،بينما يكشف فن الرسم عن الخلق والطباع الإنسانية لاسيما في الرسم التاريخي^٣ .

وكما ذكرنا سابقاً ،فإن فن الرسم و فن النحت تجاوزا فن العمارة ،لقدرتهما على معالجة موضوعات أو مثل أعلى في سلم تموضع الإرادة ، وإن أسمى موضوع لهما هو تمثّل الإنسان ،أو الجمال الإنساني الذي يعد قمة تموضع الإرادة^٤ .

فلو بحثنا في موضوعات أو تمثلات النحت لوجدنا أنه يحقق جمال الشكل من خلال جعل الإرادة الإنسانية تتحقق موضوعياً في المكان وفي الزمان ،ويتحقق جمال المضمون من خلال الرشاقة ،وتعني الرشاقة الوفاق والانسجام بين حركات الأعضاء في الجسم وأوضاعها، بحيث يكون التعبير عنها متلائماً بدقة .

^١ ينظر ، سعيد محمد توفيق ، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، ص ٢٠٧ - ٢٠٨ - ٢٠٩ .

^٢ ينظر ، سعيد محمد توفيق ، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، ص ٢١٠ .

^٣ ينظر ، محمد علي أبو ريان ، فلسفة الفن ونشأة الفنون الجميلة ، ص ١٧١ - ١٧٢ .

^٤ ينظر ، سعيد محمد توفيق ، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور ، ص ٢١٠ .

أما فن الرسم فهو يهدف إلى الكشف عن الخلق، والطباع، والعاطفة الوجدانية، ولما كان لكل إنسان صورته الخاصة الجزئية فإن فن الرسم يُعنى بتصوير الفرد الكلي، بمعنى استخلاص الطابع الإنساني العام في خلق الفرد، ومن ثم تصويره، فالخلق الذي يقصده شوبنهاور هنا هو الخلق المثالي^١ الذي يعبر عن الإنسان الكلي، فيقول: "إن الجمال والرشاقة هما الشيطان الرئيسيان في النحت، ولكن التعبير والعاطفة والطابع المميز للنوع، يكون لها السيادة في فن التصوير... وبالتالي، فإن فن التصوير يمكن أن يقدم وجوهاً قبيحة وأكساماً هزيلة، بينما النحت - على العكس من ذلك - يتطلب الجمال، وعلى الرغم من أن ذلك لا يكون دائماً بشكل تام، إلا أنه يتطلب - في كل جزء منه - قوة وكمال الأكسام"^٢.

وعندما يقول شوبنهاور بأن فن النحت يحقق الجمال عبر جمال الشكل والرشاقة فهذا لا يعني أن الرسم لا يحقق الجمال، لأن الرسم يحقق الجمال عندما يعبر عن الخلق، إذ لا يجب أن يمحو الجمال الخلق، ولا يجب أن يمحو الخلق الجمال، لأنه عندما يمحى الجمال في الرسم ونقص الصورة الإنسانية العامة فهذا سيؤدي إلى الرسم الهزلي، وعندما يمحى الخلق من الرسم ونقص الصورة الشخصية فهذا سيؤدي إلى رسم خالٍ من كل معنى.

ولعل التمييز الذي أقامه شوبنهاور بين فني الرسم والنحت كامن فيما يأتي:

- اختلاف أولوية كل فن: فالمهم عند الرسم هو الخلق، والمهم عند النحت هو الجمال والحركة.

- الأسباب الجمالية: لأن الجمال المطلق الذي يتطلبه التصوير مغاير للجمال المطلق الذي يتطلبه فن النحت، فلو أن تحقق الجمال المطلق الذي يتطلبه التصوير يتحقق في فن النحت لأنتج تشويهاً في التعبير عن الخلق، وتزييفاً له، ولأحدث ملأً وسامة لدى المتلقي، لأن الخلق هنا سيكون ثابتاً مما يخلق شعوراً بالرتابة والجمود، ولهذا فإن فن الرسم يستطيع أن يعبر عن الوجوه القبيحة والأجسام الهزيلة، أما فن النحت فيشترط في التعبير عنه إن لم يكن الجمال المطلق فعلى الأقل أن يحقق قوة الشكل وامتلأه. فالنحت يميل إلى التعبير عن تأكيد إرادة الحياة، بينما الرسم يتجه إلى إنكار الحياة، وهذا هو سبب في

^١ ينظر، عبد الرحمن بدوي، شوبنهاور، ص ١٦٤.

^٢ سعيد محمد توفيق، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، ٢١١.

اعتماد فن النحت لدى الحضارات القديمة لاسيما الحضارة اليونانية ، بينما اعتمدت الحضارة المسيحية على الرسم فناً أولاً لها ^١.

ومما سبق يمكن أن نلاحظ بأن التمييز الذي أوجده شوبنهاور ما بين النحت والرسم يلفت انتباهنا إلى أن كثيراً من الموضوعات التي يتناولها فن الرسم لا يمكن التعبير عنها في فن النحت ، وكذلك الموضوعات التي يتناولها فن النحت لا يمكن أن يجسدها فن الرسم . إلا أن فني الرسم والنحت قد استطاعا أن يحققا مكاناً هاماً ضمن تصنيف الفنون عند شوبنهاور ، من خلال دلالتها الميتافيزيقية ، فدلالة فن النحت تعبر عن أكمل تجسد للإرادة من خلال المكان والزمان (الجمال والرشاقة) ، أما دلالة فن الرسم فتعبر من خلال الخلق عن الإرادة، كما تتجسد في الشخص الجزئي .

٤- فن الشعر:

يحقق فن الشعر أعلى درجة من درجات التحقق الموضوعي للإرادة ،لأنه يعبر عن الإنسان بكل انفعالاته ونوازعه المختلفة والمستمرة ، فهو يعبر عن المثل بوساطة الخيال الذي يجسد التصورات بوساطة الكلمات . ولما كان الشعر يتناول الموضوعات الكلية فهو أكثر الفنون ارتباطاً بالفلسفة ، ولكنهما يختلفان من حيث المنهج والطريقة في إيصال المثل للآخرين وفق ما يأتي :

١- **المنهج** : إن المنهج المستخدم في الفلسفة هو التصور ،والتصور معرفة كلية نصل إليها بوساطة العقل عبر فعل التجريد ،ويمكن توصيلها والتعبير عنها بوساطة الكلمات ،ولكن ما يعيب التصور بأنه يفتقر للخصوصية والتنوع ،لأنه مقيد بالأفكار والمقولات المتضمنة فيه، كما أنه ليس أصيلاً ،لأنه لا يُستمد من الحياة مباشرة ،وإنما عبر فعل التجريد .بينما المنهج الذي يستخدمه الفن فهو إدراك المثل عن طريق الحدس ،والحدس معرفة عليا تمكن الفرد من التحرر قيود من الإرادة العمياء ،حتى تصبح ذاته ذاتاً عارفة ،لذلك فإن العبقرى (الفنان) هو الوحيد الذي يستطيع أن يدرك المثل .

٢- **توصيل المثل** : فالفيلسوف ينقل المعرفة الكلية (المثال) عن طريق التصور الذي يتوصل إليه بوساطة العقل ،ويمكن توصيله للآخرين بوساطة الكلمات من غير أية

^١ ينظر ،عبد الرحمن بدوي ، شوبنهاور ، ص ١٦٤ - ١٦٥ - ١٦٦ .

مساعدة أخرى ، فتعريفه يستنفده بشكل كلي ، وهذا يعني أن أي فرد يمكن أن يفهم التصور مثل الشخص الذي ينقل هذا التصور .

بينما الفنان العبقرى فهو الذي يدرك المثل بوساطة الحدس ، ولذلك فإن توصيله للمثل تكون مشروطة ، لأن المثل الذي يجسده العمل الفنى يدركه كل فرد ويعجب به بحسب قدراته العقلية ، فهناك الكثير من الأعمال الفنية الأصيلة تبقى مغمورة بالنسبة للأغبياء ، كما أن المثل الذي ينقله الفنان يتسم بالخصوبة لأنه مليء بالأفكار التي يمكن للآخرين أن يستمدوها منه ، كما أنه يتسم بالأصالة لأنه يُستمد من الحياة ، ولهذا السبب فإن الفنون تبقى دائماً كما هي عبر العصور مادامت الحياة باقية^١ .

كما أن شوبنهاور يميز بين المعرفة التي يقدمها فن الشعر عن المعرفة التي يقدمها علم التاريخ ، فالمؤرخ لا يعبر عن الإنسان إلا في حوادثه ، وأعراضه ، وتغييراته ؛ أي أنه يتناول الجانب الجزئي من الطبيعة الإنسانية ، بينما فن الشعر يعبر عن الطبيعة الإنسانية العامة ، بغض النظر عن العلاقات والزمان ، أي أنه يتناول الجانب الكلي من الطبيعة الإنسانية . ولهذا يعتقد شوبنهاور : " إن الذي يريد أن يعرف الإنسانية في جوهرها الباطن ، في صورتها ، متحققة ومتطورة باستمرار ، فعليه أن يبحث عنها في الآثار الخالدة لكبار الشعراء ؛ ففيها صورة أكثر أمانة وأعظم وضوحاً من تلك التي يعرضها علينا المؤرخون " ^٢ .

ويقسم شوبنهاور الشعر إلى أنواع عدة بحسب سيادة العنصر الموضوعي عليها ، فكلما ازدادت درجة الموضوعية ارتفعت القيمة الجمالية والمعرفية للشعر ، وهذه الأنواع :

١- الشعر الغنائي : يقع في المرتبة الدنيا في مراتب الشعر ، لسيادة ذاتية الشاعر على هذا النوع من الشعر . إذ يتم إدراك المثل من خلال تأمل الشاعر لحالته الباطنية .

٢- الشعر الملحمي : فهو أعلى مرتبة لسيادة العنصر الموضوعي عليه .

٣- التراجيديا : وتقع في قمة فن الشعر لأنها تقدم لنا صراع الإرادة مع نفسها من خلال الإرادة الإنسانية ، ولهذا نشعر باتجاهها شعوراً جلياً وليس جمالياً ، فالأعمال التراجيدية

^١ ينظر ، لميس بدوي ، الحدس الجمالي والفنى " دراسة مقارنة بين شوبنهاور وبرغسون " ، مجلة بحوث جامعة حلب

^٢ عبد الرحمن بدوي ، شوبنهاور ، ص ١٦٧-١٦٨ .

توقظ في الإنسان تلك المعرفة التي تذكره بأن الحياة ليست جديرة بأن نتمسك بها وأن السعادة فيها غير ممكنة .

ويعتقد شوبنهاور بأن التراجيديا اليونانية لم تقدم لنا إلا نصف الحقيقة ، فهي أثارت فينا الرعب والخوف المرتبطان بالوجود ، ولكنها لم تصل إلى حد إيقاظ شعور الاستسلام سواء أكان ذلك عند الكاتب أو المشاهد ، فالبطل التراجيدي اليوناني يقف ثابتاً أمام ضربات القدر، هادئاً ، و متمسكاً بإرادة الحياة . بينما الحقيقة الكاملة هي إنكار الإرادة عبر تكفير الإنسان عن خطيئته الأولى ، وهي وجوده نفسه ، وليس التكفير عن جرم ارتكبه الإنسان لخطأ قد قام به أو لسوء تقدير ، ولهذا كانت التراجيديات الحديثة أكثر صدقاً في التعبير عن الحقيقة عندما صاح فاوست في ختام مأساته (ليتني ما ولدت) ، أو ما عبر عنه كلدرون زعيم الشعراء الإسبان (إن أعظم جرائم الإنسان هي أنه قد وجد) .

ويفسر شوبنهاور مصدر الألم والمعاناة في التراجيديا إلى أسباب رئيسة ثلاثة هي:

- ١- الشر الموجود في إحدى شخصيات العمل التراجيدي.
 - ٢- القدر الأعمى الذي يصيب البطل.
 - ٣- تصادم الإرادة بين شخصياتها، من غير أن يكون لأحد الأطراف أية مسؤولية .
- أما اللذة الجمالية التي نشعر بها اتجاه الأعمال التراجيدية فهي ناشئة من أن الإنسان ، وهو في قمة المصائب والنكبات ، يستطيع أن يدرك أنه قادر على أن يتنازل عن إرادة الحياة^١ .

ويمكن أن نلاحظ بأن فن الشعر قد حظي بمكانة كبرى ضمن تصنيف شوبنهاور للفنون الجميلة ، شأنه شأن باقي الفلاسفة السابقين ، ولكن الجديد الذي قدمه شوبنهاور عندما ميز بين فن الشعر والفلسفة ، هو أنه عدّ فن الشعر أكثر قدرة على توصيل المثال للآخرين من الفلسفة ، لأن المثال الذي يعبر عنه الفنان أكثر تنوعاً وخصوبة، كما أنه مستمد من الحياة نفسها .

^١ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، ص ١٨١-١٨٢ .

٥- فن الموسيقى :

يعتقد شوبنهور أن فن الموسيقى فناً مميزاً عن باقي الفنون ،ولذلك لم يضعه ضمن تصنيفه للفنون الجميلة ،وإنما جعله فناً مستقلاً بذاته؛ للأسباب الآتية :

١-الفنون السابقة كلها (عمارة - نحت -رسم - شعر) تعبر عن الإرادة بطريق غير مباشر ؛أي بوساطة الصور، بينما فن الموسيقى فهو الفن الوحيد الذي يعبر عن الإرادة بشكل مباشر ،فيقول : " فالموسيقا تقف وحدها منفصلة تماماً عن الفنون الأخرى كلها. فنحن لا ندرك في الموسيقى النسخة أو الإعادة لأي مثال من مثل الوجود في العالم .ومع ذلك ،فهي فن سامٍ للغاية ،وتأثيرها على أعماق طبيعة الإنسان قوي جداً ،والإنسان يفهمها تماماً وبعمق ،كلغة كونية متقنة "١ .

٢-تختلف الموسيقى عن باقي الفنون الأخرى في أنها لاتعبر عن صور معينة من ظواهر الحياة .

٣-لا تعبر الموسيقى - كباقي الفنون - عن الانفعالات التي تجري لنا مثل الفرح ، أو الحزن ،أو الخوف ، أو السرور ، وإنما تعبر عن جوهر هذه الانفعالات وحقيقتها الأصلية .

٤-الموسيقا لغة عامة وكلية كالأعداد، لذلك فهي قادرة على أن تكشف عن قانون الوجود ،وعن جوهر الفرح ،وجوهر الحزن .

٥-الموسيقا تماثل الإرادة (قانون الوجود) ،ولهذا فإنها تحتوي كما تحتوي الإرادة درجات ومستويات تتجسد أن في مراتب صوتية تعزف لحن إرادة الوجود في العالم ٢ .

ونظراً لأهمية الموسيقى والرغبة واستقلالها عن الفنون الأخرى ،نجد أن هنالك بعض الفنون تحاول أن تندمج مع الموسيقى محاولة تجسيد أصالتها في الفن . ومن أمثلة ذلك علاقة الشعر بالموسيقا . ويعتقد شوبنهور أن فن الموسيقى هو فن قائم بذاته له أهدافه ووسائله الخاصة ،ولذلك فإن الكلمة المضافة إلى الموسيقى هي دخيلة ،كما أن تأثير الموسيقى أكثر قوة وسرعة وصدقاً من تأثير الكلمة ٣ . ولهذا رفض شوبنهور موسيقا (الفصول) التي وضعها الموسيقار هايدن ، كما وجه نقده لموسيقا(فاغنر) ،ورأى أنها شعر وليست موسيقا

١ سعيد محمد توفيق ، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهور ، ص ٢٣٩ .

٢ ينظر ،أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، ص ١٨٢-١٨٣ .

٣ ينظر سالي محسن لطيف ، فلسفة الفن عند شوبنهور ونيته ، ص ١٠٩

فالموسيقا عند شوبنهاور هي " ميلوديا كلماتها العالم كله ، وفي الموسيقا يعزف العالم لحن وجوده؛ أي لحن إرادته ولحن تمثله ، فالموسيقا هي الجمال بحد ذاته ، فهي الأكثر تأكيداً لتجسد المثل الفنية ، لأنها تعبر عن ذلك اللحن التراجيدي الذي يتصارع مع الإرادة ، وفي نفس الوقت يعبر عن لحن الخلاص منها للوصول إلى الراحة والاطمئنان"^١.

ويمكن أن نلاحظ بأن الموسيقا عند شوبنهاور تربعت على عرش الفنون كلها، فهي القدرة على أن تصل بنا إلى المثل العليا حيث الحقيقة المطلقة الخالية من ألم الإرادة العمياء وشقائها .

لتصبح الفنون عند شوبنهاور - بحسب تصنيفه - قسمين :

القسم الأول : يعبر عن الإرادة بشكل غير مباشر؛ أي بوساطة الصور ، وتدرج تلك الفنون لديه -بحسب وضوح المثل وتموضعه في سلم الإرادة - إلى درجات ثلاثة هي :

الدرجة الأولى : العمارة - فن تنسيق المياه ، فن البستنة

الدرجة الثانية : النحت والرسم

الدرجة الثالثة : الشعر

القسم الثاني : يعبر عن الإرادة بشكل مباشر ، ولهذا فهو أعلى الفنون جميعها، متمثلاً بفن الموسيقا .

خامساً: تصنيف الفنون بحسب التمييز فيما بين مواد العمل الفني وأدواته

بعد أن عرضنا تصنيف الفنون الجميلة في العصر الحديث المتمثلة بالتصنيف الذي اعتمده كل من الفلاسفة: (كانط ، هيغل ، شوبنهاور) ، كان لابد أن نعرض تصنيف الفنون الجميلة في الفلسفة المعاصرة ، متمثلة بالفيلسوف إيتان سوريو^٢ ، إذ قدم تصنيفاً للفنون الجميلة مازال علماء الجمال المعاصرون يعودون إليه .

ويقدم إيتان سوريو تصوره في تصنيف الفنون عبر نقده للطريقة التقليدية في تصنيف الفنون الجميلة ، ومن ثم تقديم رؤيته لتصنيف الفنون اعتماداً على التمييز بين مواد العمل الفني التي تستعمل في كل فن ، والتي سنشرح كل واحدة منها .

^١ سالي محسن لطيف ، فلسفة الفن عند شوبنهاور ونييتشه ، ١١٠ .

^٢ إيتان سوريو : ١٨٩٢-١٩٧٩ فيلسوف وعالم جمال فرنسي .

نقد إيتان سوريو للطريقة التقليدية في تصنيف الفنون :

صُنفت الفنون الجميلة تقليدياً ، إلى :

١- فنون تشكيلية مكانية (عمارة ، نحت ، رسم) : وهي فنون تحتل مكاناً محدداً، وندرك موضوعاتها دفعة واحدة

٢- فنون سمعية زمانية (شعر ، موسيقا) : وهي فنون لا تشغل مكاناً محدداً وليس لها أبعاد سوى الزمان ، أي المدة الزمنية التي يستغرقها هذا النوع من الفن لتقديم أفكاره ، وبالتالي ، على عكس الفنون التشكيلية ، نحن لا ندركها دفعة واحدة وإنما ندركها مرتبطة بالزمان الذي تستغرقه .

يعتقد سوريو أن الطريقة التقليدية التي صُنفت الفنون على أساس الزمان والمكان ليس تصنيفاً صحيحاً كما يبدو للوهلة الأولى ، لأننا إذا تفحصنا الفنون جميعها نجد أنها مرتبطة بالزمان والمكان ، فمثلاً الفنون التشكيلية التي صُنفت على أنها فنون مكانية لها ارتباط بالزمان ، لأن ادراكنا للفنون المعمارية يتطلب زماناً ، من حيث الدوران حوله ، ومعرفة أرجائه ، والتغيرات الجمالية التي تطرأ عليه بين الصباح والمساء ، هو دليل على ارتباط الفنون التشكيلية بالزمان بالإضافة إلى ارتباطها بالمكان .

أما الموسيقا - وهي من الفنون الزمانية بحسب التصنيف التقليدي - فهي تحتوي على أبعاد مكانية لتحديد صدى الصوت ، فالمسافة المكانية تجعل الصوت مختلفاً ، فإما أن يكون مرتفعاً أو منخفضاً ، بالإضافة إلى أنه في الحفلات الموسيقية (الأوركسترا) يتطلب ترتيب الآلات الموسيقية بأبعاد معينة في المكان .

أي أن في الأعمال التشكيلية هناك زمان ضمني يدخل في إدراكنا للأعمال الفنية، ولكنه غير واضح كما في فن الموسيقا أو الشعر . كما أن فن الموسيقا له مكان ضمني تفترضه أصواتها وآلاتها .

كما يرفض سوريو تصنيف الفنون على أساس الحواس ، بمعنى تقسيم الفنون إلى فنون بصرية ، وفنون سمعية . لأن بعض الفنون لا تقتصر على الحواس فقط وإنما تفترض الحركة العضلية ؛ مثل الرقص ، والنحت ، والعمارة ، كما أن بعض الفنون تحتاج إلى أكثر من

حاسة ، فمثلاً فن الشعر لا يقتصر على حاسة السمع فقط وإنما يستخدم حاسة البصر عندما يقرأ مثلاً^١ .

ولهذا يعتقد سوريو أنه لا بد أن تكون هناك آلية جديدة في تصنيف الفنون الجميلة وهو ما سنشرحه في الفقرة القادمة .

تصنيف إيتان سوريو للفنون الجميلة :

يرى سوريو أن الطريقة التي يجب أن يتم بموجبها تصنيف الفنون هي التمييز بين مواد العمل الفني وأدواته ،وعندها سيصبح من السهل علينا أن نتبين أن الألوان هي مواد فن الرسم ،والبرونز هي مواد فن النحت ،والحركة هي مواد فن الرقص ،والصوت الخالص هو مواد فن الموسيقى . وعلى أساس اختلاف مواد العمل الفني وأدواته تختلف الفنون فيما بينها .ويعتقد أنه يمكن حصر مواد العمل الفني وأدواته إلى : ١- الخطوط ،٢- الأحجام ٣- الألوان -٤ الإضاءة ٥- الحركة ٦- أصوات مفسرة في اللغة ٧- أصوات موسيقية .

وبناء على التمييز بين الفنون من خلال المواد التي يستخدمها الفنان في إنتاجه للعمل الفني، فهو يقسم كل فن إلى قسمين :

- ١- فنون مجردة : وهي الفنون التي لا تستطيع أن تقدم موضوعاً معيناً. وهي فنون من الدرجة الأولى فهي فنون بسيطة لأنها تكفي بتقديم كيان منظم لموضوعاتها.
 - ٢- فنون تمثيلية : وهي الفنون القادرة على تقديم موضوع معين . وهي فنون من الدرجة الثانية ،لأنها تحتوي ثنائية وجودية أو أنطولوجية ؛ أي أنها تمثل العمل الفني من حيث وجوده الحسي ،كما أنها تمثل وجود العمل الفني من حيث الموضوع الذي يوحي به .
- وكل مادة من مواد العمل الفني وأدواته تحتوي نوعين من الفنون ،فمثلاً مادة الخط تحتوي على : فن تمثيلي وهو الرسم وفن تجريدي هو الزخرفة .أما بالنسبة إلى الأحجام : فينقسم إلى فن تمثيلي هو فن العمارة وفن تجريدي هو فن النحت .

^١ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، مقدمة في فلسفة الجمال والفن ، ص ٩٦ - ٩٧ .

وربما عندما أشار سوريو إلى أن الفن التمثيلي هو فن من الدرجة الثانية ،لأنه في الحقيقة يحتوي صورتى الفن ؛أي الفن المجرد الذي لا يحتوي أي معنى ،والفن التمثيلي الذي يحتوي معنى محدد .

فمثلاً عندما نتأمل تمثال الآلهة اليونانية ديانا المصنوع من الرخام يمكن أن نميز فيه صورتين من صور الفن

١- صورة الأولى تمثل وجود التمثال من حيث خصائصه الذاتية؛ مثل ملمسه، تجاوبه، انحناءاته .بمعنى الشكل المجرد

٢- صورة الثانية تمثل صورة الآلهة ديانا ، إلهة الصيد ذات الساقين الطويلتين، والوجه الرفيع ،والقوس الذي بيدها ،متكئة على الغزال .أي المعنى المقصود من هذا التمثال عبر تجسيده لهذا الإله ما يعنيه ضمن الاعتقاد الديني لدى اليونانيين

ولكن هذا لا يعني عندما نميز في الفنون التمثيلية (الدرجة الثانية) نوعين من الوجود (الصور الفنية) بأن ينفصل الوجودين عن بعضهما ،بل نلاحظ في هذا النوع من الفنون علاقة من التوافق الجمالي بين الوجودين ،بحيث تتناسب الألوان والأحجام مع الموضوع الممثل وكثيراً ما تختفي الصورة الأولية (الشكل المجرد) على المشاهد الذي يصرف انتباهه إلى الصورة الثانية (المعنى) عند تأمله للعمل الفني .

كما يقوم سوريو بإجراء مقارنات بين كل زوج من الفنون ؛أحدهما من الدرجة الثانية ،والآخر من الدرجة الأولى .

١-فن الرسم :هو فن من الدرجة الثانية ؛أي أنه قادر على تقديم موضوع من الواقع الخارجي يمكن له إذا تجرد من وظيفة التمثيل أن ينتهي إلى فن تجريدي ،هو فن الزخرفة الأرابيسك ، والأرابيسك فن زخرفي يعتمد على تكرار الوحدات الزخرفية من غير أن يكون هناك أي موضوع معين .

٢-فن النحت: إذا جردناه من الصورة الثانية ؛أي من الموضوع الذي يقدمه ، فإننا ننتهي إلى فن تجريدي ،هو العمارة .

٣-فن التصوير الملون :إذا جردناه من الصورة الثانية ،أي من الموضوع الذي يقدمه ،فإننا ننتهي إلى فن تجريدي ،هو تلوين خالص .

٤- فن السينما :إذا جردناه من الصورة الثانية ،أي من الموضوع الذي يقدمه، فإننا ننتهي إلى فن تجريدي ،هو الإضاءة .

٥- فن (البانتوميم)^١ :إذا جردناه من الصورة الثانية ،أي من الموضوع الذي يقدمه، فإننا ننتهي إلى فن تجريدي هو الرقص .

٦- فن الأدب والشعر : إذا جردناه من الصورة الثانية ،أي من الموضوع الذي يقدمه، فإننا ننتهي إلى فن تجريدي ،هو قواعد النظم.

٧- فن الموسيقى الدرامية أو الوصفية : إذا جردناه من الصورة الثانية ،أي من الموضوع الذي يقدمه ، فإننا ننتهي إلى فن تجريدي ،هو الموسيقى .

ولم يكتف سوريو بتصنيف الفنون على أساس التناظر وإنما استطاع أن يستخرج نوعاً من التقارب بين الفنون من الدرجة الواحدة ،فيقدم لنا رسماً تخطيطياً يوضح فيه الرابطة التي تجمع هذه الفنون ، فمثلاً الفنون المجردة تعتمد جميعها على الصورة القائمة في التنظيم الجمالي للأعمال ذاتها (الشكل) ،وعلى هذا الأساس نجد تشابهاً بين العمارة الكتدرائية، والزخرفة ،والرقص ،والسيمفونية ،تشابهاً واضحاً يعتمد على تقديمه لأي موضوع مستمد من الواقع الخارجي ولا تحاكيه .

^١ البانتوميم : كلمة مشتقة من الكلمة اليونانية بانتوميموس وتعني من يقلد كل شيء . ويعرف بأنه فن التمثيل الصامت ،يؤدى بوساطة فنان أو فنانين عديدين ،بغرض التعبير عن الأفكار والمشاعر عن طريق حركات الجسم الإيمانية فقط. ينظر ، مارافين شيارد لوشكي ، كل شيء عن التمثيل الصامت ، ترجمة سامي صلاح ، المجلس الأعلى للثقافة : القاهرة ، ٢٠٠٢ ، ص ٨-٩

، وإن كان كلاهما يعتمدان على الصوت في تأليف العمل الفني ، لأن الكيفية الحسية في تلقي الصوت عند كل منهما مختلفة عن الآخر .

٢- لأن الموسيقى لا تستطيع تصوير موضوعات من العالم الخارجي ، فصحيح أن الموسيقى تستمد من الطبيعة أصواتاً عدة؛ مثل صوت الرعد ، أو غناء البلبل ، ولكن سرعان ما يطغى أسلوب الموسيقى على التصوير ، ليجعل العمل الفني مجرداً لا تصويرياً . أما الشعر فهو لا يخلو من المعنى مطلقاً ، ولذلك فإن محاولات بعض الشعراء اختراع كلمات لا وجود لها في اللغة للتأثير بوساطة الصوت المنطوق من غير المعنى انتهت هذه المحاولات بخروج العمل الفني عن جوهر الشعر وحقيقته^١ .

وهكذا نجد أن تصنيف سوريو للفنون يختلف عن كل ما قدمه هيغل و شوبنهاور ، لأنه استطاع تخلص الفنون من الدلالة الميتافيزيقية لكل فن ، وكان تصنيفه للفنون مبنياً على التمييز بين مواد العمل الفني وأدواته ، وقد قاده هذا التصنيف إلى تصنيف آخر ؛ هو فنون تمثيلية قادرة على تقديم معنى أو محتوى ، وفنون مجردة لا يمكنها تقديم معنى لأنها تعتمد على انتظام الشكل ، بالإضافة إلى توحيده بين الفنون التي تتدرج ضمن الدرجة نفسها . فكان تصنيفه للفنون أعم وأشمل من التصنيفات السابقة ، وكان مرجعاً يعود إليه علماء الجمال المعاصرون .

^١ ينظر ، أميرة حلمي مطر ، مقدمة في فلسفة الجمال وافن ، ص ٩٧-٩٨-٩٩-١٠٠-١٠١ .



المصادر والمراجع

المصادر والمراجع باللغة العربية:

- العهد القديم
- ابن سينا ، القصيدة العينية أو النفس الناطقة ، تحقيق عبد الوهاب ملا ، بلا معطيات.
- أبي العلاء المعري ، ديوان لزوم ما لا يلزم ، تقديم وحيد كبابه ، دار الكتاب العربي : بلا معطيات ، ص ٣١.
- إ. نوكس ، النظريات الجمالية (كانط ، هيغل ، شوبنهاور) ، ترجمة : محمد شفيق شيا ، منشورات بحسون ، بيروت : ١٩٨٥.
- أحمد عتمان ، الشعر الإغريقي ، عالم المعرفة : الكويت ، العدد ٧٧ ، ١٩٩٠.
- أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة ابراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو المصرية : مصر ، بلا عام.
- أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة شكري عياد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب : مصر ، ١٩٩٣.
- أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية : مصر ، ١٩٥٣.
- أرسطو ، كتاب الخطابة ، ترجمة ابراهيم سلامة ، مكتبة الانجلو المصرية : مصر ، ط ٢ ، ١٩٥٣.
- أرسطوطاليس ، علم الأخلاق إلى نيقوماخوس ، ترجمة أحمد لطفي السيد ، الهيئة المصرية للكتاب : مصر ، ط ٢ ، ١٩٧٩.
- إرنست كاسيرر ، مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان ، ترجمة إحسان عباس ، دار الأندلس : بيروت ، ١٩٦١.
- أفلاطون ، الجمهورية ، ترجمة حنا خباز ، دار القلم : بيروت ، بلا عام.
- أفلاطون ، المحاورات الكاملة (السفسطائي) ، ترجمة شوقي تمارز : بيروت ، المجلد الثالث ، ١٩٩٤.

- أفلاطون ، أيون (المحاورات الكاملة)، ترجمة شوقي تماراز ،الأهلية للتوزيع والنشر: بيروت ، مجلد ٣ ، ١٩٩٤.
- أفلاطون ، جمهورية أفلاطون ، ترجمة حنا خباز ،دار القلم : بيروت ، بلا عام .
- أفلاطون ، فايدروس ،ترجمة أميرة حلمي مطر ، بلا معطيات.
- أفلاطون ، فيدون (وكتاب التفاحة المنسوب لسقراط) ، ترجمة علي سامي النشار وعباس الشربيني ، دار المعارف : القاهرة ، ١٩٦٥.
- أفلاطون ، هيبياس الأكبر ،ترجمة علي نجيب ابراهيم ،دار كنعان: دمشق ٢٠٠٣.
- أفلاطون ،الجمهورية ، ترجمة فؤاد زكريا ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥.
- أفلوطين ، تاسوعات أفلوطين ، ترجمة فريد جبر ، بيروت: مكتبة لبنان ، ١٩٩٧.
- إمانويل كنت ، نقد ملكة الحكم ، ترجمة غانم هنا ، مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ، ٢٠٠٥.
- أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف: مصر ، ١٩٨٩.
- أميرة حلمي مطر ، فلسفة الجمال ، مكتبة الأسرة : مصر ، ٢٠٠٣.
- أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن ، دار التنوير : مصر ، ٢٠١٣.
- إيمانويل كانط ، فلسفة القانون والسياسة ، ترجمة عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات : الكويت ، ١٩٧٩.
- أوغسطين ، الاعترافات ، ترجمة يوحنا الحلو ، دار المشرق : بيروت ، ١٩٩١.
- ب . كروتشه ،المجمل في فلسفة الفن ، ترجمة سامي الدروبي ،المركز الثقافي العربي : بيروت ، ٢٠٠٩.
- تشارلز موريس، رواد الفلسفة الأمريكية ،ترجمة ابراهيم مصطفى ابراهيم ،مؤسسة شباب الجامعة :الاسكندرية ، ١٩٩٦.
- توما الأكويني ، الخلاصة اللاهوتية ، ترجمة يونس عواد ، مجلد أول ، المطبعة الأدبية : بيروت ، ١٨٨١.

- ج. برونوفسكي ، وحدة الإنسان ، ترجمة فؤاد زكريا ، مؤسسة هندواي : المملكة المتحدة ، ٢٠١٧.
- جان برتليمي ، بحث في علم الجمال ، ترجمة أنور عبد العزيز ، دار النهضة : مصر ، ١٩٧٠.
- جان بيير فرنان ، بيير فيدال ناكيه ، الأسطورة والتراجيديا لدى اليونان ، ترجمة حنان قصاب حسن ، الأهالي للطباعة والنشر : دمشق ، ١٩٩٩.
- جعفر الشكرجي ، الفن والأخلاق في فلسفة الجمال ، دار حوران : دمشق ، ٢٠٠٢.
- جورج لوكاتش ، دراسات في الواقعية ، ترجمة. نايف بلوز ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت : ١٩٨٥.
- جورج بليخانوف ، الفن والتصور المادي التاريخي ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة : بيروت ، ١٩٧٧.
- جون ديوي ، إعادة البناء في الفلسفة ، ترجمة أحمد الأنصاري ، المركز القومي للترجمة : القاهرة ، ٢٠١٠.
- جون ديوي ، الفن خبرة ، ترجمة زكريا ابراهيم ، المركز القومي للترجمة : القاهرة ، ٢٠١١.
- جيروم ستولينيز ، النقد الفني ، ترجمة فؤاد زكريا ، مؤسسة هندواي : المملكة المتحدة ، ٢٠٢٣.
- جيل دولز ، فلسفة كانط النقدية ، ترجمة أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر : بيروت ، ١٩٩٧.
- حسين حرب ، الفكر اليوناني (أفلاطون) ، دار الفارابي : بيروت ، ١٩٨٠.
- دينس هويسمان ، علم الجمال ، ترجمة أميرة حلمي مطر ، المركز القومي للترجمة : مصر.
- راوية عبد المنعم ، القيم الجمالية ، دار المعرفة الجامعية : مصر ، ١٩٨٧.
- راوية عبد المنعم عباس ، تاريخ الفن وفلسفة الوعي الجمالي ، دار المعرفة ، مصر ، ٢٠٠٠.
- رمضان بسطاويسي ، جماليات الفنون ، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر ، ١٩٩٨.

- رمضان صباغ ، الأحكام التقويمية في الجمال والأخلاق ، دار الوفاء للطباعة : مصر ، ١٩٩٨.
- روبين جورج كولنجوود، مبادئ الفن، ترجمة أحمد حمدي محمود، مكتبة الأسرة : مصر، ٢٠٠١.
- زكريا إبراهيم ،فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر: مصر ، ١٩٦٦.
- زكريا إبراهيم ، مشكلة الفلسفة ، مكتبة مصر : مصر ، بلا عام.
- زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة :مصر ، ١٩٧٦.
- زهير ميرزا، إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة: سورية ، بلا عام.
- سالي محسن لطيف، فلسفة الفن عند شوبنهاور ونييتشه، بيت الحكمة : بغداد ، ٢٠١١.
- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر : بيروت ، ١٩٩٢.
- سعيد محمد توفيق ، ميتافيزيقا الفن عند شوبنهاور، دار التنوير ، بيروت : ١٩٨٣.
- سيد حامد النساج، البناء الدرامي للمأساة عند أرسطو ، مكتبة غريب : مصر ، ١٩٨٧.
- شارل بودلير، أزهار الشر ، ترجمة حنا الطيار - جورجيت الطيار ،المقدمة بقلم جان بول سارتر، بلا معطيات.
- شارل بودلير، الأعمال الشعرية الكاملة ، ترجمة رفعت سلام ، دار الشروق : مصر ، ٢٠٠٩.
- شارل لالو، مبادئ علم الجمال ، ترجمة مصطفى ماهر ،المركز القومي للترجمة : مصر ، ٢٠١٠.
- عباس محمود العقاد، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، مؤسسة هنداوي : المملكة المتحدة ، ٢٠١٤.
- عبد الحميد الصالح ، التصوف ، منشورات جامعة دمشق ، دمشق ، ٢٠٠٦.
- عبد الرحمن بدوي، فلسفة الفن والجمال عند هيغل ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر :بيروت ، ١٩٩٦.

- عبد الرحمن بدوي ، شوبنهاور ، وكالة المطبوعات ، بيروت : ١٩٤٢ .
- عبد الرحمن بدوي ، أرسطو ، وكالة المطبوعات : الكويت ، ١٩٨٠ .
- عبد الرحمن بدوي ، شوبنهاور ، وكالة المطبوعات : الكويت ، بلا عام .
- عبد الرحمن بدوي ، فلسفة الجمال والفن عند هيغل ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت ، ١٩٩٦ .
- عبد الرؤوف برجوي ، فصول في علم الجمال ، بيروت ، منشورات دار الآفاق ، ١٩٨١ .
- عبد المعطي شعراوي ، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان ، مكتبة الأنجلو المصرية : القاهرة ، ١٩٩٩ .
- عزت السيد أحمد ، المذاهب الجمالية ، منشورات جامعة تشرين : اللاذقية ، ٢٠٠٦ .
- عزت السيد أحمد ، تصنيف المقولات الجمالية ، حدوس وإشراقات للنشر ، عمان ، ٢٠١٣ .
- علي حسين ، فلسفة الفن ، الدار المصرية السعودية ، القاهرة : ٢٠٠٥ .
- عمر فروخ ، حكيم المعرة ، دار البستان : بيروت ، بلا عام .
- عوض رياض ، مقدمات في فلسفة الفن ، جروس برس ، لبنان : ١٩٩٤ .
- غادة المقدم عدرة ، فلسفة النظريات الجمالية ، جرس برس : بيروت ، ١٩٩٣ .
- فريدريك نيتشه ، مولد التراجيديا ، ترجمة شاهر حسن عبيد ، دار الحوار : اللاذقية ، ٢٠٠٨ .
- فريدريش شيلر ، التربية الجمالية للإنسان ، ترجمة وفاء إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب : مصر ، ١٩٩١ .
- فريدريك نيتشه ، العلم الجذل ، ترجمة سعاد حرب ، دار المنتخب العربي : بيروت ، ٢٠٠١ .
- لميس بدوي ، طبيعة الوعي الجمالي بين أرسطو وكانط ، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه ، جامعة دمشق : دمشق ، ٢٠١٣ .
- لميس بدوي ، فلسفة الجمال عند أفلاطون ، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير ، جامعة دمشق : دمشق ، ٢٠٠٨ .

- لونجينوس كاسيوس ،الرائع ،ترجمة عزت السيد أحمد ،دار الفكر الفلسفي : دمشق،٢٠٠٨.
- ليف تولستوي ،ما هو الفن ، ترجمة .محمد عبدو النجاري ،دار الحصاد :دمشق ،١٩٩١.
- مارافين شيارد لوشكي ، كل شيء عن التمثيل الصامت ، ترجمة سامي صلاح ، المجلس الأعلى للثقافة : القاهرة ،٢٠٠٢.
- مارك جيمينيز ، ما الجمالية ، ترجمة شربل داغر ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت : ٢٠٠٩.
- محمد الخطيب ،الفكر الإغريقي ،منشورات علاء الدين : دمشق ،٢٠٠٧.
- محمد زكي العشماوي ، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة : مصر ، ١٩٨٠.
- محمد علي أبو ريان ، فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية : مصر ، ١٩٩٣.
- محمود خضرة ،تاريخ التفكير الجمالي ،منشورات جامعة دمشق : دمشق ، ٢٠٠٦.
- مولين مرشنت، كليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا ، ترجمة علي أحمد محمود ، عالم المعرفة : الكويت ، ١٩٩٠.
- نايف بلوز ، علم الجمال ، منشورات جامعة دمشق : دمشق ، ١٩٩٩.
- هنري برغسون، الضحك، ترجمة علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر : بيروت، بلا عام.
- هيجل ، العالم الشرقي ،ترجمة :إمام عبد الفتاح إمام ،دار التنوير: بيروت، ط٣، ٢٠٠٧.
- هيربرت ريد، التربية عن طريق الفن، ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب : مصر ، ١٩٩٦.
- هيغل ، ديانة الجمال والدين المطلق ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، دار الكلمة بمصر : مصر ، ٢٠٠٣ .

- وفاء إبراهيم ، الوعي الجمالي عند الطفل ، مكتبة الإسكندرية : مصر ، ٢٠٠٢.
- وفاء إبراهيم ، علم الجمال ، مكتبة غريب : مصر ، بلا عام.
- وفيق عزيزي ، شوبنهاور وفلسفة التشاؤم ، دار الفارابي ، بيروت : ٢٠٠٨.
- ولتر ستيس ، تاريخ الفلسفة اليونانية ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر : بيروت ، ١٩٧٨.
- ولتر ستيس ، فلسفة هيغل ، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ، مؤسسة الأهرام للنشر : مصر ، المجلد الثاني ، ١٩٩٨.





المصادر والمراجع باللغة الانكليزية:

- Antonov, Konstantin ,Chernyak Alexey , Art and Morality Tolstoy vs Leontiev .Conference 2nd International Conference on Art , 2016
- Arthur Schopenhauer, The World As Will And Idea,Translated by R.B.Haldane and Kemp M.A , Volume 1 ,London, 1909
- Bernstein J.M. ,The Fate Of Art ,The Pennsylvania State University, United States , 1992.
- Christophr ,Janway, Plato And The Art, Black Well publishing , 2006.
- David Furley ,Routledge History of Philosophy (From Aristotle to Augustine), Volume 2, Routledge ,London and New yourk , 1999.
- G.w.f. Hegl, Aesthetics, Translated by T.M.Konx ,Volume 2, Oxford , New York, 1975.
- Graham Gordan, Philosophy of The Arts ,Routledge ,Kanda , 1997.
- Hyland, Drew. A , -Plato and The Question of Beauty ,Indiana University press ,Bloomington , 2008.
- Immanuel Kant, Observations on the Feeling Beautiful and Sublime and Other Writings, Edited by Patrick Frierson , Cambridge , New York,2011.
- Politis Vasilis, Aristotle And The Metaphysics, Routledge, London and New York, 2004 .
- Ryu Murakami, Transmission of Creativity :An Essay on the Aesthetics of Henri Bergson ,The Japanese Soiciety of Aesthetics ,Tokyo , 2009.
- Shapshay Sandra, Kantian Review (Schopenhauer's Transformation of The Kantian), Volume 17,Cambridge Journals ,United States , 2012
- Taylor C.C.W. (ed): From the Beginning to Plato , Routledge History of Philosophy ,vol I ,published in the Taylor & Francis e-Libraey ,New York, 2005
- Thomas M.Alexander, John Dewey`s Therory of Art,Experience ,and nature,State University of new York press ,Albany , 1987.

المعاجم الفلسفية :

- إبراهيم مذكور، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة للشؤون الأميرية، مصر، ١٩٨٣.
- أندريه لالاند، موسوعة لالاند، ترجمة خليل أحمد خليل، مجلد أول، منشورات عويدات، بيروت، بدون عام.
- جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٧.
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني: بيروت، ج٢، ١٩٨٢.
- معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٨.
- معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ١٩٨٤.

المجلات الدورية المحكمة:

- لميس بدوي، الأسس الجمالية للتراجيديا اليونانية عند نيتشه، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد: ١٢٠، ٢٠١٨.
- لميس بدوي، البعد الميتافيزيقي لفن النحت اليوناني، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد: ١١٢، ٢٠١٧.
- لميس بدوي، الحدس الجمالي والفني "دراسة مقارنة بين شوبنهاور وبرغسون" مجلة بحوث جامعة حلب: حلب، العدد ١٦٧، ٢٠٢٣.
- لميس بدوي، الحدس الجمالي والفني "دراسة مقارنة بين شوبنهاور وبرغسون" مجلة بحوث جامعة حلب، العدد ١٦٧، ٢٠٢٣.
- لميس بدوي، الفن بين تحقيق المثال وتصوير الواقع (دراسة مقارنة بين أفلاطون وتولستوي)، مجلة بحوث جامعة حلب، حلب، العدد ١٦٣، ٢٠٢٢.
- لميس بدوي، النزعة التجريبية في الجمال والفن عند جون ديوي، مجلة بحوث جامعة حلب: حلب، العدد ٢٠٢٣، ١٧٤.
- لميس بدوي، طبيعة الحكم على الجليل في الفلسفة الألمانية "كانط، هيغل، شوبنهاور"، مجلة بحوث جامعة حلب، حلب، العدد ١٥٧، ٢٠٢٢.
- لميس بدوي، مفهوم المحاكاة الفنية بين أفلاطون وأرسطو، مجلة بحوث جامعة حلب، حلب، العدد ٨٠، ٢٠١٢.

دَقَقَ الكتابَ علمياً:

الأستاذ الدكتور

خالد أعرج

الأستاذ الدكتور

وحيد كبابه

الأستاذ الدكتور

جميل جمول

