البيئة وفلسفة الجمال

عادل أبو زهـرة

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

مكتبة الإسكندرية بيانات الفهرسة – أثناء – النشر – فان

أبو زهرة، عادل.
البيئة وفلسفة الجمال / عادل أبو زهرة – الإسكندرية: مكتبة الإسكندرية، c2006.
ص.سم.
تدمك ٩٧٧-٦١٦٣-٣٤-٣

١- الجمال، علم. ٢- الجمال (فن) أ- العنوان.

ديوي – ١١١،٨٥ ٢٠٠٦٢٧٦٠٩٦

ISBN 977-6163-34-3

© ٢٠٠٦ مكتبة الإسكندرية. جميع الحقوق محفوظة

الاستغلال غير التجاري

تم إنتاج المعلومات الواردة في هذا الكتاب للاستخدام الشخصي والمنفعة العامة لأغراض غير تجارية، ويمكن إعادة إصدارها كلها أو جزء منها أو بأية طريقة أخرى، دون أي مقابل ودون تصاريح أخرى من مكتبة الإسكندرية. وإنما نطلب الآتي فقط:

- يجب على المستغلين مراعاة الدقة في إعادة إصدار المصنفات
- الإشارة إلى مكتبة الإسكندرية بصفتها «مصدر» تلك المصنفات.
- لا يعتبر المصنف الناتج عن إعادة الإصدار نسخة رسمية من المواد الأصلية، ويجب ألا ينسب إلى مكتبة الإسكندرية، وألا يشار إلى أنه تمَّ بدعمٍ منها.

الاستغلال التجاري

يحظر إنتاج نسخ متعددة من المواد الواردة في هذا الكتاب، كله أو جزء منه، بغرض التوزيع أو الاستغلال التجاري، إلا بموجب إذن كتابي من مكتبة الإسكندرية. وللحصول على إذن لإعادة إنتاج المواد الواردة في هذا الكتاب، يرجى الاتصال بمكتبة الإسكندرية، ص.ب. ١٣٨ الشاطبي، الإسكندرية، ٢١٥٢٦، مصر. البريد الإلكتروني: secretariat@bibalex.org.

الإخراج الفني : عاطف عبد الغني علي

المحتويــات

تقـديم الدكتور إسماعيل سراج الدين	٥
أهمية الدراسات الإنسانية، مقدمة الدكتور عادل أبو زهرة	٩
في البيئة وفلسفة الجمال	١١
في الحضارة	١٥
في معنى الثقافة	٢٥
في تعريف الفنون الجميلة	٢٩
في تفسير نشأة الفنون الجميلة	٣٧
الأدوار التي تقوم بها الفنون الجميلة	٤١
الجمال في الطبيعة وفى الفنون	٤٥
التجربة الجمالية والبيئة الطبيعية أو الاجتماعية	٤٩
العمل الجمالي والعمل الصناعي	٥١
الجمال والحقيقة	٥٥
الجمال والأخلاق	٦٥
بناء العمل الجمالي	٧٣
في تفسير العمل الجميل فنيًّا	٨٩
تقدير الجمال والحكم عليه	٩٥
النقد الفني والجمالي	١٠٥

جماليات فن الموسيقى ١٠٩
جماليات الفنون التشكيلية ١٢١
جماليات فن الرقص ١٣٩
الجمال في فن الشعر ١٤٩
الجمال في فن الرواية ١٥٣
المراجع ١٥٧

تقـــديم

يطيب لمكتبة الإسكندرية أن تقدم هذا الكتاب النفيس، عن «البيئة وفلسفة الجمال» ذكرى وتحية، لواحد من طليعة المثقفين المصريين المبدعين، الذين احتضنوا مشروعها الحضاري الوليد، وهي لا تزال تتجسد في بناء مادي شامخ، فنفخوا فيه من روحهم الوثابة، وخيالهم الخلاق، ما جعله إحياء حقيقياً للمجد التاريخي. إنه الدكتور عادل أبو زهرة، الذي أفنى شبابه، بإخلاص فريد، في خدمة مجتمعه المدني في مدينة الإسكندرية، وتحريك طاقاته الجبارة. وكأن الجمعيات الأهلية العديدة التي أسسها، لتنمية البيئة ورعاية الشباب والمرأة والثقافة كانت تمهيدا لتأسيسه أول جمعية لأصدقاء مكتبة الإسكندرية، والعمل على حشد طاقات المثقفين في الوطن، بمختلف مشاربهم، لاستقبال مشروع المكتبة، والالتحام برسالته الحضارية.

كانت حياة الدكتور عادل أبو زهرة بأكملها، نموذجاً فريداً لهذا الجمع بين حياة الأفكار وممارستها على الصعيد العلمي، كانت سعياً دؤوباً لتحويل الأحلام الجميلة إلى واقع ملموس في برنامج عمل محدد.

وهو في هذا الكتاب الذي تنشره مكتبة الإسكندرية،يكشف لنا بعمق نفاذ، عن البعد المعرفي لهذه الطبيعة المنتجة المنجزة، فلم يكن الدكتور عادل أبو زهرة بعيداً عن روح التنظير الفلسفي وهو يمارس مبادراته في العمل المجتمعي، مما ضمن له بعد الرؤية، ونبل الغاية، وشرف المسعى في الآن ذاته.

ولعلنا نلمس منذ المقاربة الأولى لهذا الكتاب الذي تركه وديعة غالية في المكتبة، هذا الطابع الجسور الذي تميز به، فقد درج المفكرون والأساتذة، على الحديث عن الطبيعة في علاقتها بالجمال وعلومه، لكن مصطلح البيئة

– وهو يعني لديه الحالة المادية والمعنوية للطبيعة الحاضنة للبشر، أفرادا وجماعات، والمتفاعلة معهم – كان قد أصبح شغل الإنسانية وعلومها وهمها المستقبلي الكبير، فآثر كاتبنا أن يقرنه بالبعد الجمالي الذي يوشك أن يفتقده، تفعيلاً لوعي الشباب خاصة بأهميته القصوى، وتحويلاً للقضايا المثالية المجردة إلى وضعها القائم، باعتبارها تحديات حقيقية تواجه فكر الإنسان، وتجربته المعاصرة لتحقيق إنسانيته ورسالته الحضارية في المجتمع، من منظور تقدمي رفيع.

ولأنه – كما صرح كاتبه – سلسلة من المحاضرات التي أعدّت لطلاب المرحلة الجامعية في بعض التخصصات العلمية والتربوية، فقد عني بهذا التأسيس المعرفي، حيث اعتمد على الفلسفة وعلم الجمال وبعض العلوم السلوكية والاجتماعية وتاريخ الفن. واشتمل – كما يقول في مقدمته – على خطة لحضور عروض فنية رفيعة المستوى، وزيارات لمعارض الفن والمتاحف ودار الأوبرا، كما اشتمل أيضاً على إتاحة الفرصة للطلاب لمناقشة بعض الأعمال الفنية، وإبداء الرأي في مستوى جودتها. من هنا فإن هذا العمل النظري يأخذ على عاتقه مهمة التعريف بالحضارة والثقافة والفن، وبمعنى الجمال وتذوقه، وتقديره في الطبيعة وفي فنون التصوير والنحت والعمارة، والموسيقى والشعر، والرواية والمسرح، والرقص السلالي والشعبي والباليه، وتأثير كل هذه الفنون على شخصية الإنسان وعلى سلوكه ونشاطه ومنتجاته.

أما الهدف الجوهري وراء كل ذلك، فيجمله الدكتور عادل أبو زهرة بكلمات يسيرة وعميقة في بعدها التربوي؛ إذ يمثل في «امتلاك القدرة على التعجب والتأمل والاندهاش أمام كل ما هو جميل، باعتباره المظهر الأول لنمو حياتنا الوجدانية وتجربتنا الجمالية».

وأحسب أن هذه الغاية التربوية، المرتبطة بحاجات المجتمع المصري والعربي الآن، هي التي حددت منهجه في تركيب الاتجاهات الفكرية على تباينها، ورفع ما قد يكون بينها من تناقض، باستخلاص الوجوه المتعددة للحقيقة، على اعتبار أن التراث الفكري الإنساني هو الأساس المشكّل للوعي المعاصر.

ولنأخذ مثالاً على ذلك تعريفه للفن، بعد استعراض أهم ما قيل عن ذلك في الثقافات العالمية والفكر العربي، «الفن هو ذلك النشاط الذي يقوم به إنسان، لديه قدرة خاصة أو موهبة، يمارسه

بإرادته الحرة، على عناصر وسيطة، يركبها أو يؤلف بينها وينظمها، بإتقان ومهارة، وبطريقة معبرة جذابة، تدعو من يطلع على هذا النشاط ويدركه، إلى التوقف والتأمل والتأثر».

ولكي ندرك محاولة تركيز العناصر الجوهرية للفن في هذا التعريف، يكفي أن نلاحظ اشتماله على الموهبة والإرادة وتوظيف الوسائط، والتأليف المتقن الجذاب والتأثير، كي نقتنع بأنه حاول الإلمام بكل العناصر الأساسية في تركيب منظم وواضح ومكتمل.

وهو عندما يتحدث في سياق آخر عن الناقد الفني، ينبه إلى أشياء بالغة الأهمية، كثيراً ما يغفل عنها الدارسون، مثل ضرورة الاعتماد على التجربة الجمالية في المقام الأول؛ مما يتطلب تعدد المناهج والمعايير، وتكييفها وفقاً لطبيعة الموضوع الجمالي، فعلى حد تعبيره «كثيراً ما تكون المعايير المعتمدة غير صالحة للحكم على الأعمال الجديدة المختلفة، وعلى الناقد بوصفه مدركاً جمالياً أن يبذل كل الجهد لإدراك ما هو قيّم في العمل، كما أن عليه أن يختار، أو يصطنع في كثير من الأحيان أساليب للتحليل تفسر قيمة العمل. من هنا كان لابد أن تكون مناهج النقد ومعاييره مرنة لا جامدة، ولابد أن تكون متنوعة لا محدودة، حتى تستطيع أن تستوعب التباين الهائل للأعمال الفنية. فليس بوسع أي تفسير واحد أن يستخلص كل قيم العمل الجمالية، ولا حتى تلك القيمة الجزئية التي يتصف بها العمل على أساس هذا التفسير وحده. إن الناقد الذي يعترف بثراء الأعمال الفنية، لابد أن يعترف أيضا بأن هناك تفسيرات كثيرة مشروعة، وعلى ذلك فهناك أحكام قيمة صحيحة متعددة، ولابد من احترام أي تفسير له ارتباط بالناحية الجمالية، ويتصف بالتماسك، ويشجع على تأصيل التجربة الجمالية».

وقد أردنا بإيراد هذا المثال من تحليلات الدكتور عادل أبو زهرة لمفاهيم دقيقة في علم الجمال ومناهج النقد الفني - مثل نسبية القيمة، وثراء الدلالات المتعددة للأعمال على اختلاف العصور والأجيال - أن نبرهن على حسّه العلمي، وإحاطته بالمقولات الفلسفية الأساسية في الموضوع، مع قدرته التربوية على تبسيط الأفكار، وإضاءتها بسلاسة محببة.

إن مكتبة الإسكندرية يسعدها بتقديم هذا الكتاب، أن تحقق أمنية كانت بمثابة الوصية التي تركها لنا الدكتور عادل أبو زهرة، قبل أن يختطفه الموت منا وهو في أوج نضجه، لا لمجرد الوفاء

لشخصه- وهو جدير بذلك- والتحية لذكراه، ورد الجميل لما قدمه للمكتبة من دعم معنوي ونشاط فكري فحسب، وإنما لشيء أبعد من كل ذلك وأبقى على الأيام، وهو جوهر رسالة المكتبة في أن تمنح الحياة المديدة للأفكار الوضيئة، وتتيح لها فرصة التفاعل الخلاق مع القراء من كل الأجيال، وأن تحفظ رموز الفكر والثقافة الفاعلة بعد أن تصبح ملكاً للتاريخ، وجزءاً من تراث البشرية الخصب.

إسماعيل سراج الدين

أهمية الدراسات الإنسانية

تعد الأكاديمية العربية للعلوم والتكنولوجيا من المعاهد العلمية والتكنولوجية القليلة في دول العالم النامي التي تأخذ بفكرة تدريس برامج في الدراسات الإنسانية لطلبتها، وهذا يعد موقفًا حضاريًّا وتربويًّا متقدمًا، كما يعد فهماً صحيحاً لمعنى التربية والتعليم.

ففلسفة التربية والتعليم الصحيحة لا تخطط كي تصنع من الطالب مجرد طبيب أو مهندس أو محاسب أو مرشد سياحي، وإنما تهدف إلى إكسابه عادات ومهارات وخبرات وأفكار وقيم، بحيث يسهم التعليم في تنمية وتطوير شخصيته ويجعله أكثر قدرة على فهم الحياة، وفهم الكون، وفهم نفسه فهماً صحيحاً، ويساعده على التكيف مع المتغيرات الدائمة في ظروف هذه الحياة.

قد يكون الإنسان مهندساً، لكنه سيظل في نفس الوقت ابناً وأخاً وزوجاً وأباً ومواطناً، وبحكم كونه مهندساً سيكون عليه أن يصدر حكماً على صلاحية ماكينة، أو كفاءة محرك، لكن سيكون عليه أيضاً أن يصدر أحكاماً أخرى تتعلق بما هو حق وما هو باطل، ما هو خير وما هو شر، ما هو جميل وما هو قبيح، ما هو ظلم وما هو عدل، سوف يكون عليه أن يختار شريكة حياة، ويشارك في تربية أطفال، ويدلي بصوته في انتخابات، ويختار الأثاث المناسب لمنزله، ويصدر أحكاماً على جودة مسرحية أو فيلم سينمائي أو لوحة فنية أو مقطوعة موسيقية أو حديقة عامة أو شخص يتعامل معه.

إن الإنسان لا يمارس دوراً واحداً في الحياة، وإنما هو يلعب مجموعة من الأدوار، وعلى أي معهد علمي أن ينظر إلى ذلك بقدر كبير من الفهم، وأن يعمل على الإسهام في تربية شخصيات طلابه، وعلى إكسابهم ثقافة عامة، وليس مجرد الاكتفاء بإعدادهم لمهنة.

كم من مهندسين أفذاذ وعلماء كبار أساءوا استخدام علمهم وبراعتهم لأنهم كانوا يفتقرون إلى ذلك الحس الإنساني، وإلى تلك الثقافة الإنسانية الأكثر شمولاً واتساعاً من مجرد معرفتهم العميقة بتخصصهم العلمي.

لذا فلقد قمت بإعداد هذا البرنامج في الدراسات الإنسانية، على أمل أن يسهم في توسيع أفق الطلاب وفي مساعدتهم على فهم أنفسهم وفهم العالم بطريقة صحيحة، وفي جعلهم – حتى في ممارستهم لمهنتهم – أكثر تعاطفاً مع قيم الحق والخير والجمال، وهي القيم الرئيسية لثقافة الدراسات الإنسانية.

عادل أبو زهرة

الإسكندرية، في يولية ١٩٩٠

في البيئة وفلسفة الجمال

إن أهمية تربية العاطفة والحس والشعور والوجدان Education of Feeling لا تقل أهمية عن تربية التفكير Education of Thinking، وتربية العاطفة والحس والشعور والوجدان تشتمل على تنمية الشعور الجمالي مثلما تشتمل على تنمية الشعور الخلقي.

ومن العسير علينا أن نفصل العاطفة عن التفكير، لأن الكائن البشري وحدة واحدة لاتقبل التجزئة، إلا أن الملاحظ بصفة عامة أننا قد درجنا على إغفال تربية الضمير الجمالي في مدارسنا ومعاهدنا، وقصرنا معظم أو كل اهتمامنا على تنمية المهارات العقلية والعملية.

فالتلميذ في مدارسنا لا تتاح له الفرص الكافية لتذوق فنون كالشعر أو القصة أو الرواية أو التصوير أو النحت أو الموسيقى أو العمارة تذوقاً صحيحاً وعميقاً، إنه لا يعزف ولا يغني ولا يشكل بيديه طيناً، لا يرقص ولا يرعى زهرة أو نباتاً، لا يذهب بانتظام إلى معرض فني أو متحف، أو حتى إلى الخلاء للتمتع بمنظر نهر أو بحر أو صحراء أو كتلة من الأشجار أو مشهد للشروق أو للغروب، ليست لديه الفرصة الكافية للتأمل والاندهاش والتقييم والتقدير والمناقشة، لذلك يحدث الخلل في شخصيته ونظل نشكو بعد ذلك من سلبيته وفجاجته وعنفه، وعدم احترامه للهدوء والنظام وتكيفه مع القبح والفوضى والضجيج ..... وهو معذور لأنه لم يتلق التربية الصحيحة.

وإذا سلمنا مع علماء النفس بأن مهمة التربية هي العمل على تحقيق نمو متوازن للشخصية فلابد وأن نعترف بضرورة وأهمية تنمية الوظائف الوجدانية والعاطفية جنباً إلى جنب مع الوظائف العقلية، خصوصاً وأن الصلة وثيقة بين هذين النوعين من الوظائف النفسية، بحيث إن ما يؤثر

على العاطفة لا بد وأن يؤثر في الوقت نفسه على التفكير، فليست التربية الوجدانية عملية مستقلة عن التربية الذهنية، بل هي جزء لا يتجزأ من تلك العملية السيكولوجية المتكاملة التي اصطلحنا على تسميتها باسم بناء الشخصية، ولقد دلت التجارب على أن ضحالة التفكير كثيراً ما تسير جنباً إلى جنب مع جفاف العاطفة، ولعل هذا هو السبب في حرص كثير من علماء التربية على القول بأنه لابد للشخصية السوية المتكاملة من أن تكون لها أفكارها الخاصة، وأن يكون لها أيضاً عواطفها الخاصة، ولا شك أن القدرة على التعجب والتأمل والاندهاش أمام كل ما هو جميل هي المظهر الأول لنمو حياتنا الوجدانية وتجربتنا الجمالية .

وربما كان أسوأ ما في الإنسان المعاصر على حد تعبير الفيلسوف الألماني هارتمان Hartman بأنه أصبح كائناً متبلداً لا شيء يدهشه، ولا شيء يحرك شغاف قلبه، ولاشيء يستثير حياته الباطنية، وليس الخواء النفسي الذي أصاب كثيراً من الناس سوى عرض لأسلوب الحياة الحديثة التي نعيش في ظلها عيشة الفعلة لا حياة الكائنات الإنسانية، وأصبح أعظم هدف فيها هو تعظيم وتضخيم الدخل والممتلكات، وأما العنصر الروحي في الحياة المرتبط بالتأمل وتذوق الجمال والحكمة فأصبح هامشيًّا وفرعيًّا ... ومن كثرة السعي وراء الممتلكات لم يعد هنالك وقت ولا طاقة للتثقيف أو لتبادل الآراء الجادة مع رفاق، أو لمطالعة كتاب جاد، أو لمعايشة عمل فني رفيع المستوى، ولم يعد أمام الشخص المرهق بالعمل غير البحث عن تسلية سهلة رخيصة، أو تسليم نفسه إما للصحيفة اليومية أو لجهاز التليفزيون، وكلها وسائل لا تتطلب من قواه الروحية إلا أقل مجهود، وليست مهمة تكوين الضمير الجمالي سوى العمل على إيقاظ إحساس الإنسان بالقيم الجمالية في الطبيعة أو في الفن حتى يكون أقدر على تذوق كل ما هو رفيع وقيم وعميق وجميل في الحياة وفي الفنون.

إن هذا النوع من التربية يساعد الإنسان على التأمل وعلى تنمية قدرته على التعجب والاندهاش، وسوف يترتب على ذلك إنسان أكثر حساسية وأكثر رقة وأرهف شعوراً، إن المربي الحق في مجال تكوين الضمير الجمالي هو الذي يهيئ الفرصة لطلابه كي يشهدوا بعيونهم، ويسمعوا بآذانهم بعض روائع الفن، بحيث يتم تهذيب وصقل ذوقهم عن طريق مثل هذا الاحتكاك المباشر بهذه الروائع، كما يعني تكوين الضمير الجمالي أيضاً أن يعتاد الطالب تقييم

وتقدير الأعمال الفنية ومناقشتها، وإصدار بعض الأحكام الجمالية على ما تتاح له فرصة معرفته من قصائد وروايات، ولوحات، وأفلام، ومسرحيات، ومقطوعات موسيقية، وآيات معمارية، لأن تذوق المرء لفن من الفنون يسير جنباً إلى جنب مع قدرته على فهم وتقدير ذلك الفن، إن تكوين الضمير الجمالي يهدف في النهاية إلى تثقيف ذوق الطالب، وصقل وجدانه، وتهذيب عواطفه.

يشتمل البرنامج على سلسلة من المحاضرات أخذت مادتها من الفلسفة وعلم الجمال والعلوم السلوكية والاجتماعية وتاريخ الفن، كما يشتمل على خطة لحضور عروض فنية رفيعة المستوى وزيارات لمعارض الفن والمتاحف ودار الأوبرا، كما يشتمل أيضاً، على إتاحة الفرصة للطلاب لمناقشة بعض الأعمال الفنية وإبداء الرأي في مستوى جودتها.

تُعرّف المحاضرات بالحضارة، والثقافة، والفن، وبمعنى الجمال، وبتذوقه، وتقديره في الطبيعة، وفي فنون التصوير، والنحت، والعمارة، والموسيقى، والشعر، والرواية، والمسرح، والرقص السلالي، والشعبي، والباليه، وبتأثير كل هذه الفنون على شخصية الإنسان وعلى سلوكه ونشاطه ومنتجاته.

في الحضـــارة

معنى الحضارة

الحضـارة هـي مجمـوع الأسـاليب الـتي يـتكيف بهـا الإنسـان مع بيئتـه الطبيعـية والاجتماعية، ولكل شعب على وجه الأرض من الحضارة نصيب.

وفي رأي «البرت شفايزر» أن الحضارة هي التقدم الروحي والمادي للأفراد والجماهير على السواء، ومن سمات التقدم الحضاري أنه يقلل من الأعباء المفروضة على الجماهير، تلك الأعباء الناجمة عن الكفاح من أجل الوجود، وإيجاد الظروف المواتية للجميع في حياة أفضل، وذلك بإشباع احتياجاتهم المادية، وكذلك من أجل كمالهم الروحي والخلقي.

والحضارة مزدوجة الطبيعة، فهي تتحقق بسيادة العقل على قوى الطبيعة، وأيضاً على نوازع الإنسان.

ونستطيع أن نعد السيادة على قوى الطبيعة تقدماً ماديـًّا، لأننا فيها نسيطر على الأمور المادية ونستغلها لصالح الإنسان، أما سيادة العقل على نوازع الإنسان فمن الممكن اعتبارها تقدماً خلقياً وروحيـًّا.

جوانب الحضارة

يبدو من التعريف السابق أن للحضارة جانبين أساسيين، جانباً أطلق عليه العلماء الجانب المدني، والجانب الآخر هو الجانب الثقافي أو المعنوي، والجانبان لا يوجدان في العادة منفصلين وإنما يتداخلان في أحوال كثيرة.

أما الجانب المدني من الحضارة وهو ما نسميه بالمدنية فهو الذي قصدناه قبل ذلك بسيادة العقل على قوى الطبيعة، وأما الجانب الثقافي أو ما نسميه بالثقافة وهو ما سبق وأشرنا إليه بسيادة العقل على نوازع الإنسان.

والمقصود بالجانب المدني من الحضارة هو ما يحققه الإنسان من تقدم في وسائل إشباع احتياجاته المادية وتيسير حياته من ذلك مثلاً التقدم في الشئون الاقتصادية والصناعية، ويتجلى هذا الجانب فيما يبتكره الإنسان من وسائل وأدوات مثل إنشاء الجسور، وشق الترع، وصناعة الآلات مثل السيارات والقطارات والطائرات والجرارات والمحاريث والروافع، كذلك البنوك ونظام التبادل النقدي، والنظارات والساعات... وخلافه.

أما الجانب الثقافي من الحضارة فيقصد به كل ما يرتبط بالقيم التي يصبو إليها الإنسان وتتمثل فيما يبدعه الإنسان في مجالات الفنون والفلسفات والعقائد، وأساليب التعامل الاجتماعي، بالإضافة إلى الأديان.

ويقف العلم في منطقة وسطى بين هذين الجانبين، فهو قد ينضم إلى الجانب المدني من الحضارة على اعتبار أنه وسيلة لجعل حياة الإنسان أيسر ومساعدته في إحكام سيطرته على ظواهر الطبيعة وتوجيهها لصالحه.

وقد ينضم العلم إلى الجانب الثقافي من الحضارة عندما يكون الهدف من العلم هو متعة الكشف والفهم والتفسير لظواهر الكون المختلفة.

وإذا كان الكلام السابق يفرق بين الجانب المدني والجانب الثقافي من الحضارة على أساس الغاية من كل منهما فهناك من يفرق بينهما على أسس أخرى فيقول إن الجانب المدني يمكن نقله من مجتمع إلى آخر دون صعوبات تذكر لأن منتجاته تتسم بالنمطية والآلية، في حين أن منتجات الجانب الثقافي يصعب نقلها من مجتمع إلى آخر، لأنها أكثر تأثراً بشخصية من أنتجوها وأكثر تعبيراً عن مزاجهم وأسلوبهم وظروفهم الخاصة.

وفي التقدم المدني فإن كل جيل يبدأ حيث انتهى الجيل السابق عليه، في حين أن التقدم في الجانب الثقافي ليس كذلك، فالمعرفة في التقدم المدني معرفة تراكمية في حين أنها ليست كذلك في الجانب الثقافي.

ولو أخذنا الدين على اعتباره أحد عناصر الثقافة في حضارة أمة من الأمم فليس من السهل نقله إلى أمة أخرى، على عكس أساليب البناء أو الزراعة أو وسائل الإنتاج الصناعي مثلاً.

ويرى «ألبرت شفايزر» أن التقدم الأخلاقي هو جوهر الحضارة، أما التقدم المادي فهو أقل منه جوهرية ومن الممكن أن يكون للجانب الأخير أثره الطيب أو أثره السيئ.

ويتفق مع «شفايزر» في الرأي أيضاً المفكر الإنجليزى «وايتهد» حين يقول إن الإنسان أو المجتمع يعد متحضراً إذا تركزت اهتماماته على حب الحقيقة والجمال والخير والمخاطرة والفن والسلام.

والكلام السابق على قدر كبير من الأهمية فما فائدة التقدم المادي في مجتمع ما لو كان الإنسان الذي يعيش في ظله خائفاً، سلبياً، تابعاً، متعصباً، أنانيًّا، فاسد الذوق، اعتماديًّا.

أما التقدم الروحي والأخلاقي في مجتمع ما فيشير إلى صفات في أفراده مثل الشجاعة، والإيجابية، والتسامح، والتعاون، والتعاطف، والقدرة على التفكير الحر، والاستقلالية، والقدرة على تذوق القيم الجمالية.

فلو أن هذه الصفات الأخيرة توفرت في أفراد قبيلة بدائية، لأمكن أن نطلق عليها صفة التحضر، حتى وإن لم تحقق تقدماً يذكر في الجوانب المدنية.

سمات ومشكلات الحضارة الحديثة

الحضارة الحديثة هي حضارة التقدم العلمي الهائل والتقدم التكنولوجي السريع، هي حضارة وسائل الاتصال بالغة الدقة والسرعة، حضارة تدفق المعلومات بكميات هائلة، حضارة التخصص، حضارة الإنتاج الكبير والاستهلاك الهائل للسلع، حضارة التبادل التجاري والتسويق، حضارة التنظيم، والعمل من خلال المنظمات الجماهيرية، حضارة وسائل الإعلام شديدة التأثير على الجماهير، حضارة المدن الكبيرة المكتظة بالسكان.

مشكلات في طريق الحضارة الحديثة

١- الافتقار إلى الحريـة والتركيـز العقلـي

نظام الحياة في الحضارة الحديثة هو نظام تنافسي يدفع الإنسان دفعاً إلى الكدح المتصل كي يحقق لنفسه مستوى اقتصادياً مرتفعاً في مجتمعات ترتفع فيها أسهم الإنسان على قدر ما يملك وعلى قدر ما يستطيع زيادة دخله المادي، لذلك فإنسان هذه الحضارة إنسان لاهث مرهق بالعمل، غير قادر على الخلو إلى نفسه، فالصانع الذي كان سيد نفسه في العصور السابقة أصبح مجرد أداة في مشروع كبير، ذلك لأنه في عالم الأعمال المعقد اليوم لا بقاء لغير المشاريع ذات رءوس الأموال الضخمة، ومكان التاجر الصغير المستقل صار يشغله المستخدم (الموظف) شيئاً فشيئاً، هذا النظام الاقتصادي التنافسي الذي يضع زيادة الربح كهدف أول، جعل الإنسان يشعر في ظله بعدم الاستقرار وعدم الاطمئنان وبالتالي فقد شعوره بالحرية الذي كان يستمده من استقلاله الاقتصادي، ذلك لأنه إما يعتمد على مشروع كبير هو مجرد أداة من أدواته، أو يعتمد على أنه أداة من أدوات الدولة، واستمراره في العمل سواء لدى المشروع الخاص أو لدى الدولة أصبح مرهوناً برضاء أولي الأمر الذين ينظرون إليه على أنه مجرد دور صغير في عمل معقد، في ظل هذا النظام يعيش الأفراد عيشة الفَعَلة لا حياة الكائنات الإنسانية، وأصبحت القاعدة هي القيام بقدر مفرط من العمل، ونتيجة هذا أن العنصر الروحي في العامل لا يمكن أن ينمو، فالآباء والأمهات مثلاً نتيجة كدحهم لم يعد لديهم الوقت الكافي ليخصصوه لتنشئة أبنائهم كما يجب، ولم يعد هناك وقت ولا طاقة للتثقيف أو لتبادل الآراء الجادة مع رفاق، أو لمطالعة كتاب جاد، ولا يكون أمام الشخص المرهق بالعمل غير البحث عن تسلية سهلة، أو تسليم نفسه إما للصحيفة اليومية أو لجهاز التليفزيون وكلها وسائل لا تتطلب من قواه الروحية إلا أقل مجهود.

ونتيجة هذا الانشغال وهذا الإرهاق هي جمع من الناس المتراخين روحيًّا العاجزين عن تركيز تفكيرهم وحشد خواطرهم.

ونتيجة لسيادة أخلاقيات السوق والتنافس على الربح احتلت أيضاً بعض المؤسسات التي تخدم قضية الثقافة الجادة مركزا ثانويـًا، فالمسرح الجاد أصبح في مركز ثانوي بالنسبة إلى دور اللهو، والكتاب الجاد أصبح في مركز ثانوي بالنسبة للصحيفة السيارة أو الكتاب المسلي.

وإذا ما دخلت السطحية إلى تلك المؤسسات التي كان ينبغي لها أن تنهض بعبء الحياة الروحية فإنها ستفرض على الجميع تلك الحالة من الفراغ الروحي. والروح الناشئة في مثل هذه المجتمعات المؤلفة من عقول لا تركيز لها تفضي إلى وضع سيئ لما يجب أن يكون عليه الإنسان.

فإذا أضفنا إلى ذلك ظروف الحياة بالنسبة لسكان المدن الكثيفة بالسكان وهي ظروف غير مواتية لجمهور ساكنيها فسنرى أن هذا الوضع أسهم أيضاً في شعور هؤلاء السكان بافتقار أكبر إلى الحرية والتركيز.

٢- توقـف نمـو الشخصيـات نتيجة أسلوب التخصـص

تم تنظيم العمل في المجتمعات الحديثة بناءً على فكرة التخصص بهدف تعظيم الإنتاج وزيادته، ولقد تحققت بالفعل في هذا المجال نتائج مدهشة، لكن المعنى الروحي والنفسي للعمل بالنسبة للعامل أصبح ضئيلاً لأن الملكات والقدرات التي تكون الشخصية، والتى كانت تنمو وتتطور في الماضي نتيجة لتعدد الواجبات والأدوار التي يقوم بها الفرد، لم تعد لديها فرصة للظهور أو النمو نتيجة للواجبات المحدودة الضيقة التي يوكل إلى العامل القيام بها، فالمهني اليوم لم يعد يفهم مهنته ككل على نفس المستوى الذي كان سلفه يفهمها عليه، فهو لا يتعلم - إن كان صانعاً - كيف يصنع الخشب أو المعدن في كل مراحل صناعته، فالكثير من هذه المراحل أصبح يقوم بها إما أناس آخرون أو آلات.

والمعلم (المربي) الذي كان يضطلع بتعليم التلاميذ مهارات متعددة في الماضي أصبح يتخصص في تعليمهم مهارة واحدة محدودة.

لذا فبدلاً من الشعور بالذات، الذي يتزايد بفضل العمل الذي يضع فيه كل قوى تفكيره وكل إمكانيات شخصيته، بدأ ينشئ نوعاً من القناعة تجعله يرضى بمهارة جزئية.

٣- ضعف الروابط الإنسانية الحميمة

بسبب سرعة إيقاع الحياة، ونتيجة الاضطرار إلى العمل والتنافس والعيش مع كثيرين في مكان مكتظ، فإن كلاً منا أصبح يقابل الآخر وكأنه غريب عنه فالظروف الراهنة لا تسمح لنا بأن نلقى بعضنا بعضاً لقاء الإنسان لأخيه الإنسان، ولم نعد نشعر بأن الاتصال الآلي اللاشخصي القائم بيننا هو أمر غير طبيعي، ولم نعد نشعر بالضيق لأننا في كثير من المواقف لا نكون أناسا بين أناس، ورويدا رويداً تتولد عقلية اجتماعية تثبط الإنسانية في الأفراد، وتحل الأنانية والفردية وعدم الاكتراث بالآخرين محل الغيرية والتعاون والتعاطف والاهتمام بالآخرين، بل أصبح سلوك الناس في المدن الكبيرة المكتظة تجاه بعضهم يتسم بالفظاظة والغلظة.

٤- سلبيات الإفراط في تنظيم حياتنا العامة

من المؤكد أن تنظيم البيئة تنظيماً صحيحاً هو شرط هام لتقدم الحضارة، لكنه لوحظ أنه بعد بلوغ مرحلة معينة ينمو التنظيم الخارجي على حساب الحياة الروحية. حيث تخضع شخصية الإنسان وأفكاره للمؤسسات والمنظمات.

إن تحويل غابة طبيعية إلى حديقة عامة عن طريق تهذيبها وتنظيمها يمكن أن يكون خطوة هامة، لكن قد يكون في هذا نهاية لعملية الإنبات الغني الذي يمكن أن يضمن مستقبلها على النحو الذي تنتهجه الطبيعة.

والجماعات السياسية والنقابات المهنية والمنظمات الدينية تميل اليوم إلى تنظيم نفسها على نحو يكفل لها أكبر قدر من التماسك الداخلي مع أكبر قدر ممكن من النشاط الخارجي لتحقيق مصالحها، لكن الخطر الحقيقي يأتي من أن الأفراد المنتمين إلى هذه الهيئات يفقدون مع الوقت فرديتهم وقدرتهم على التفكير الحر المستقل، ولا يفكرون إلا بروح الجماعة التي ينتمون إليها والتي يسلمون قيادهم لها.

٥- الخـوف من الجمهـور

في العصر الحديث تقدمت وسائل الاتصال والنشر والإعلام تقدماً هائلاً، وأصبح من السهل الترويج لآراء ومعتقدات الجماعة، آراء تتعلق بالقومية أو العقائد الدينية أو الســـياسية أو تتعلق بالمركز الاجتماعي أو بمعنى النجاح وأصبح يحمي هذه الآراء نوع من التحريم وكأنها أمور مقدسة منزهة عن النقد أو المناقشة، ولما كانت الجماعة بتنظيمها المحكم قد أصبحت ذات قوة لم يعرف لها نظير من قبل، فلقد أصبح الفرد في المجتمعات الحديثة مثل كرة المطاط التي فقدت مرونتها وصارت تحتفظ بكل أثر يقع عليها من الخارج، وتحول الفرد أمام قوة الجماعة إلى كيان ضعيف خائف، وتنازل عن حقوقه الأساسية في التفكير الحر، وخضع لما تقرره وتنتجه الجماعة من أفكار ولم يعد قادراً على إنتاج أفكار جديدة لخوفه من سلطة الجمهور وسطوته وترك زمام الأمور في كل شيء لمن يهمهم الأمر.

ولم يقتصر اضطراب العلاقة بين الفرد والمجتمع إلى ميدان الفكر، بل شمل أيضاً ميدان الأخلاق، فبتسليم الإنسان الحديث لرأيه الشخصي سلم أيضا حكمه الأخلاقي، ولكي يجد حسناً ما يراه الجمهور حسناً، إن في القول أو في الفعل، ولكي يقبح ما يراه الجمهور قبيحاً، لم يعد يسمح لنفسه بالإفصاح عما يعتقد، لا مع نفسه ولا مع غيره، وضاع حكمه في حكم الجمهور وأخلاقه في أخلاقهم.

ملخص القول فيما سبق إن إنسان الحضارة الحديثة أصبح يسلك طريقه في الحياة بلا حرية ولا تركيز ذهني، ولا تطور شامل لطاقاته، وسلم استقلاله الروحي والفكري، وحكمه الخلقي جميعاً إلى مجتمع منظم يعيش فيه كفرد لا كشخص.

٦- استنزاف موارد البيئـــة

إن موارد البيئة المتجددة وغير المتجددة، ثروات متاحة للإنسان يأخذ منها ما يوفر له حياة كريمة، لكنه دأب على الاستنزاف المتواصل للغابات والتربة والأسماك والطيور والفحم، والنفط، والغاز الطبيعي والمعادن والمياه الجوفية ... وغيرها، ولم تتمكن التكنولوجيا المتقدمة التي ابتكرها الإنسان من إنتاج البدائل، ولقد أوشك الكثير من موارد البيئة على النضوب، إن استنزاف

الإنسان للموارد نتج عن نهمه الاستهلاكي في العصر الحديث، وهذا من شأنه أن يفت في عضد البيئة ويسرع في تدهورها ونضوب مواردها.

٧- التلـوث

التلوث مشكلة برزت بوضوح مع مجيء عصر الصناعة، والتلوث هو كل تغير كمي أو كيفي في مكونات البيئة الحية وغير الحية لا تقدر الأنظمة البيئية على استيعابه دون أن يختل اتزانها، وإنسان ما قبل عصر الصناعة، لم يتعرض لهذه المشكلة لأن كل مخلفات نشاطه كانت مما تستطيع الدورات الطبيعية للأنشطة البيئية أن تستوعبه وتجريه في سلاسل تحولاتها.

وقد امتد أذى التلوث إلى كل مجالات الحياة البشرية مما أدى إلى حالة تسمى بالتمزق البيئي، ولقد شمل التلوث الغذاء الذي يتناوله الإنسان، والهواء الذي يستنشقه، والماء الذي يشربه والتربة التي يزرع فيها والأصوات التي يسمعها نتيجة لأنشطة الإنسان الكيمائية، والبيولوجية والفيزيقية، وكذلك منتجاته الصناعية.

٨- النمـو الهائـل في عدد السكان

في أعقاب الحرب العالمية الثانية اندفعت معدلات النمو السكاني إلى الارتفاع بأرقام تنذر بالخطر، والنمو الانفجاري في السكان لا ينعكس أثره فقط على نقص الغذاء، بل يمتد أيضاً ليشمل البيئة الطبيعية والمبنية، كذلك الطاقة، والتلوث، ويكاد يجمع المهتمون بدراسة ظاهرة الانفجار السكاني على أن العالم سيشهد نتيجة لهذا مجاعات في أماكن متفرقة من العالم، ولقد حدثت هذه المجاعات بالفعل.

إن المشكلات الثلاث الأخيرة، كان لها بالغ الأثر – ولا يزال – على تفكير مجتمعات الحضارة الحديثة، وأصبحنا نقرأ تعبيرات تشير إلى الهلع الذي أصاب إنسان هذا العصر، من هذه التعبيرات: كوكب يموت، وكوكب ينتحر، والكوكب الذي يأكل ذاته، وعالم يتدهور، وعالم مزدحم، والمدن الدخناء، ولا تشربوا الماء ولا تستنشقوا الهواء، وعالم غارق في الضوضاء.

وإن كانت الآراء التي سقناها للتدليل والإشارة إلى المشكلات التي تواجه الحضارة الحديثة تعكس قدراً كبيراً من التشاؤم، فهناك من المفكرين والعلماء الذين يرددون آراء أكثر تفاؤلاً، ويرون أن الحضارة الحديثة هي أفضل حضارة عاش الإنسان في ظلها، ويؤكدون أن الإنسان لم ينعم بالاستقرار والصحة في ظل أي حضارة سابقة مثلما هو الآن ... وهم لا يتجاهلون ما يواجه الحضارة الحديثة من مشكلات لكنهم يقولون، إن الإنسان سوف يتغلب عليها بقدرته التي لا تنضب على الابتكار.

في معنى الثقافة

كان مفهوم الثقافة في الماضي هو أنها متصلة بالفنون كالتصوير والعمارة والموسيقى والأدب والفكر الفلسفي، والتاريخ، ثم امتدت إلى المسرح وطرق التعبير السمعية والبصرية، كالسينما والإذاعة والتليفزيون، ثم أقر المؤتمر العالمي للسياسات الثقافية في مكسيكو سيتي عام ١٩٨٢ أن الثقافة يمكن أن تعرف بأنها مجموع السمات المركبة التي يتميز بها مجتمع من المجتمعات اجتماعيًّا وروحيًّا وعاطفيًّا، وهي تشتمل – بالإضافة إلى الفنون والآداب والفكر – على أساليب الحياة، وموازين القيم، والعادات والتقاليد.

ولو تأملنا التعريف الثاني نجد أنه مجرد ترديد للتعريف العلمي للثقافة الذي يتبناه علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا.

هناك إذن تعريفان لمعنى الثقافة، التعريف العلمي الاجتماعي الأكثر اتساعاً وشمولاً وهو الذي نجده لدى علماء الاجتماع والأنثروبولوجيا، وهو تعريف وصفي لا مكان فيه لأحكام القيمة.

ثم هناك التعريف الإنساني (حسب رأي لويس عوض) وهو التعريف القائم على تصور الثقافة مرادفة للمعرفة الواسعة بالفنون الراقية والآداب الراقية، والفكر الراقي، والذوق الراقي، والوجدان الراقي.

وهذا التعريف ليس وصفيا كسابقه، ولكنه قائم على نظرة معيارية وهو يتضمن معنى اختيار الأفضل والأرقى، كما يتضمن معنى تهذيب العقل والوجدان، كما يعني تخليص شخصية الإنسان من خبث الجهل، وخبث السذاجة، وخبث السوقية، وخبث الذوق الغليظ، وخبث

التعصب والعاطفة العمياء، وخبث السلوك الفج ... بل إن هذا التعريف يمكن أن يمتد ليشمل الخيال الذي يمكن أن يحتوي أيضاً على خبث وترهات كما يمكن أن يحتوي على سامي الأحلام وجميل الأطياف، وكذلك اللغة والفكاهة والحب والشهوة والطعام والشراب ... إلخ.

حتى العلم والاعتقاد فيهما ما هو راق للصفوة والحكماء وما هو ساذج مدمر للجهال أو البسطاء المتخلفين.

هذا التعريف للثقافة هو التعريف الشائع، وهو تعريف صحيح إلى حد بعيد، ولكن مشكلته أنه قائم على درجة ملحوظة من الطبقية، إنه غالباً ما يقرن الجهل والسذاجة والفجاجة والغلظة والسوقية والتعصب بالشعبية والجماهيرية، واقتراب الإنسان من حياة الفطرة قبل أن تصقله المعرفة والحضارة وتخلصه حياة الاستقرار من ضرورات العوز التي تشكل الجزء الأكبر من رذائل الفقراء.

فبهذا المقياس أنت مثقف إذا أنست إلى موسيقى باخ، وفيفالدي، وشوبان، وأوبرات موزار، وفيردي، وأنت غير مثقف إذا كانت أذنك لا تتجاوب إلا مع ساذج الألحان والأغاني التي يسعد بها الدهماء، وأنت مثقف إذا أحسست بجمال معمار البارثينون (في اليونان) وسمو معمار الكرنك، والكاتدرائيات أو المساجد العظام، وأنت غير مثقف إذا لم يخدش بصرك معمار حضارة المساكن المعلبة.

هذه النظرة إلى الثقافة جاءت متعالية وأرستقراطية إلى حد ما. فالتعريف الاجتماعي للثقافة لا يحرم أي مجتمع مهما قل شأنه في مجال التقدم المدني من أن يكون صاحب ثقافة متميزة.

أما التعريف الأخير فهو يهدف إلى التمييز بين الثقافات الراقية والثقافات المنحطة، بين الثقافات المتقدمة والثقافات المتخلفة.

هناك رأي آخر في تعريف الإنسان المثقف بأنه الإنسان الذي تحولت المعارف التي حصّلها إلى قيم أصبحت جزءاً من سلوكه وهو الإنسان صاحب وجهة النظر القادر على إصدار الأحكام فيما يتعلق بقيم الحق والخير والعدل والجمال.

وهذا التعريف ينظر للإنسان المثقف على أنه إنسان إيجابي حكيم واسع الأفق ... وليس مجرد إنسان عارف أو محصل للمعارف وطبقاً لهذا التعريف فالفرق الجوهري بين الإنسان المثقف والإنسان المتعلم هو أن الأول مثل النحلة في حين أن الثانى مثل النملة. الأول يتناول الرحيق ويتمثله ويعيد إفرازه على صورة جديدة فيما يقوم الثاني بجمع الغذاء وتخزينه فقط.

لكن كما سبق وقلنا فإن لعلماء الاجتماع رأياً آخر فيقول تايلور الثقافة هي ذلك المركب الذي يشتمل على المعرفة والعقائد والفنون والأخلاق، والتقاليد والقوانين، وجميع المقومات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان باعتباره عضواً في المجتمع.

ويقولون إن الثقافة هي أساليب السلوك التي تقوم على معايير ومعتقدات واتجاهات ومهارات ونتاجات فكرية ويدوية، ونظم اجتماعية واقتصادية وسياسية وعائلية وتربوية مع معارف وقوانين وأساليب في التعبير.

وهي كل ما يتعلمه الإنسان ويتصرف على أساسه مشاركاً الآخرين فيه.

والثقافة متغيرة في العادة، حيث تطرأ عليها تعديلات متعددة، من إضافة إلى استبعاد إلى استحداث.

والثقافة خصيصة إنسانية، فهي تميز الإنسان عن سائر الكائنات الأخرى، لذا فقد حافظت الحيوانات على أسلوب حياتها دون تحوير يذكر منذ آلاف السنين، بينما استطاع الإنسان أن يقلب طرق حياته، من أجل ذلك عُد الإنسان حيواناً ثقافيًّا.

ولكل مجتمع ثقافة خاصة به، وليس بالإمكان تصور مجتمع بلا ثقافة، فوجود المجتمعات يعني بالضرورة وجود الثقافات، ما دامت الثقافة أسلوب حياة، وليس هناك مرحلة معينة من تاريخ أي مجتمع لا وجود فيها للثقافة، فالثقافة الإنسانية استمرت مع عصور الإنسان المختلفة كثقافة، لكنها اختلفت على مر الأجيال في مكوناتها، وفي انتظام عناصرها، حيث سادت ثقافات تكتنفها الأوهام والخرافات، وأخرى تميزها الأساطير، وثالثة تسود فيها أنماط الحياة الرعوية والزراعية، ورابعة تزدهر فيها الآداب والفنون والفلسفات ... وهكذا.

يكتسب الفرد الثقافة من مجتمعه، ولكنه لا يحمل كل ما في ذلك المجتمع من عناصرها، لذا تقسم الثقافة إلى عموميات، وخصوصيات، وبديلات، أما العموميات، فهي التي يشترك فيها جميع أعضاء المجتمع، مثل الأفكار العامة، والعادات والقيم واللغة وأما الخصوصيات الثقافية فهي تلك التي تميز شريحة من شرائح المجتمع بحكم الانتماء الطبقي أو الديني، أو التخصص الوظيفي أو المهني وأما البديلات فهي العناصر الدخيلة على ثقافة المجتمع- في الغالب- والتي تتسرب إلى الثقافة بسبب اتصالها بثقافات أخرى وتظل لفترة – قد تطول وقد تقصر – موضع تجريب حتى يقبلها المجتمع ويضمها إلى ثقافته أو يرفضها، وتتميز الثقافات المرنة بكثرة البديلات فيها، حيث إنها تحتويها بعد تهذيبها وإسباغ ملامح معينة من الثقافة الأصلية عليها، وقد تدخل بديلات إلى الثقافة بنفس صبغتها الأصلية، وتسري بين الناس عن طريق التقليد الأعمى أو المباهاة، وفي هذه الحالة قد تشكل بذوراً لمشكلات ثقافية واجتماعية.

وتتواجد داخل المجتمع نفسه مجموعة من الثقافات الفرعية التي تميز قطاعات رئيسية في المجتمع، ويتحدد ذلك على أساس تصنيفات عديدة كالعمر والمستوى التعليمي، أو المهنة، أو الانتماء الطبقي أو الديني وغيرها.

ويولد الإنسان فرداً وعندما يكتسب الثقافة يتحول إلى شخص فلكي يصبح الفرد شخصاً لابد من اكتسابه لغة وأفكاراً وأهدافاً وقيماً وخبرات ومهارات، ويكتسب الطفل الثقافة نتيجة اتصاله وتفاعله مع بيئته.

ويعيش الإنسان في بيئة ذات بعدين، أولهما جغرافي، أو ما يطلق عليه أحياناً البيئة الطبيعية التي تشتمل على جميع الظواهر التي ليست بالأساس من صنع الإنسان كالأرض والمناخ والتضاريس وما إليها، وثانيهما البيئة الثقافية التي تتضمن جميع المثيرات الثقافية التي يتعرض لها الإنسان في المجتمع، ولذلك يمكن القول إن الشخصية وليدة الثقافة.

في تعريف الفنون الجميلة

الفن من أكثر أنشطة الإنسان استعصاء على التعريف، لأننا كثيراً ما نخلطه بأنشطة أخرى، فنتحدث أحياناً عن فن الطبخ وفن اللعب وفن الحب، بالإضافة إلى فن الرقص وفن التأليف الموسيقي، وفن النحت والتلوين والعمارة والتمثيل، والشعر والقصة ... وغيرها من الأنشطة الأخرى، وسوف نستعرض بسرعة بعض التعريفات الهامة والمتنوعة التي تناولت هذا النشاط الهام من أنشطة الإنسان الثقافية.

تقول دائرة المعارف البريطانية

إن الفنون الجميلة هي بين أنشطة الإنسان المختلفة، تلك التي تنبع عن نزوعه نحو عمل أشياء، أو إنتاج موضوعات بطرق خاصة، أولاً : من أجل اللذة المستقلة عن أي منفعة مباشرة التي يستشعرها في إنتاجه لتلك الموضوعات، وثانياً: من أجل اللذة المماثلة التي يستشعرها من مشاهدة أو تأمل تلك الأعمال.

يقول الأديب الروسي «تولستوي» (١٨٢٨ - ١٩١٠)

الفن هو أحد وسائل الاتصال بين الناس، وكما أن الإنسان ينقل إلى الآخرين أفكاره عن طريق الكلام، فإنه ينقل إليهم عواطفه عن طريق الفن، والفن هو أداة تواصل بين الأفراد، يتحقق عن طريقها ضرب من الاتحاد العاطفي، وذلك عن طريق علامات خارجية مثل الحركات والأنغام والخطوط والأشكال والألوان، وشتى الصور اللفظية.

ويقول المفكر الفرنسى «أوجن دلاكروا» (١٧٩٨ - ١٨٦٣)

الفن ليس مجرد وجدان وعاطفة، أو حلم وخيال، وإنما هو خلق وصناعة، وإنتاج ومهارة، وقد يكون المرء مملوءاً بالعاطفة، دون أن يكون في استطاعته التعبير عن أي شيء، والفن نشاط صنعي، لأنه لا يمكن أن يكون ثمة فن حيث لا تكون هناك صناعة.

ويقول الشاعر الألماني «جوته» (١٧٤٩-١٨٣٢)

الفن نشاط تشكيلي إبداعي، يتمثل في ابتكار وحدات متماسكة ذات طابع خاص، أو خلق صور متسقة تحمل شخصية متكاملة، والفن يبلور اللحظات العليا من المظاهر السطحية في الطبيعة أو الواقع، وذلك عن طريق استخلاصه لما فيها من اطراد أو انسجام وتناسق، وكمال، وجمال، وتناسب محكم وبهذا المعنى يكون الفن تفسيراً جديداً للواقع، لكنه تفسير يقوم على الحدوس لا على التصورات وهو يتم عبر الأشكال الحسية.

ويقول المفكر الألماني «كاسيرر» (١٨٧٤ - ١٩٤٥)

الفن مظهر من مظاهر الحضارة، وهو عبارة عن مجموعة من الرموز أو العلامات الخارجية المحسوسة التي اصطنعها الإنسان في محاولة لفهم العالم، وفهم نفسه، وهو في مظهره التكاملي لا يقتصر على نسخ الواقع أو محاكاة الطبيعة، وإنما هو يقوم أصلاً على تمثل الواقع في صورة مركزة. والفن واحد من تلك السبل العديدة المؤدية إلى تكوين نظرة موضوعية إلى الأشياء وإلى الحياة البشرية، لكننا لا نكتشف الطبيعة - عبر الفن - على نحو ما يراها العالم، أو على نحو ما تصورها لغة العلم، فالعلم يقوم على التصنيف والتجريد والمقارنة، في حين أن الفن يهدف إلى التجسيم والتركيز والتكثيف، ويرتبط النشاط الفني بوظائف الصياغة والتشكيل والتنظيم والتركيب والبناء.

وتقول المفكرة الأمريكية الألمانية الأصل «سوزان لانجر»

الفن عملية إبداع لأشكال قابلة للإدراك الحسي، تكون في الوقت نفسه معبرة عن الشعور البشري، وهو أشبه ما يكون بنسق رمزي ابتدعه الإنسان للتعبير عن شعوره في مجال أوسع من مجال اللغة الكلامية.

وكما أن لكل مجتمع من المجتمعات لغته الخاصة، فإن لكل حضارة من الحضارات فنها الخاص، وإذا كان من الصحيح أن بعض الحضارات القديمة لم تكن تملك أي دين حقيقي أو أي نظام أسطوري فإنه ليس بصحيح مطلقًا أن حضارة من الحضارات قد خلت تماماً من الفن، سواء كان هذا الفن رقصاً أم غناءً أم رسما أو نقشاً على الأدوات أو مجرد وشم على الجسم البشري والظاهر أن فن الرقص من بين الفنون هو أقدمها جميعاً، فإننا لا نجد مجتمعاً بشريًّا – قديماً كان أم حديثاً– قد جهل هذا الفن تماماً..

وتضيف هذه المفكرة قولها: إن مجتمعاً قوياً باستعداداته الحربية وإمكانياته الاقتصادية، ولكنه مفتقر إلى النشاط الفني لهو مجتمع ضعيف بالقياس على أدنى قبيلة بدائية تضم بين جنبيها مصورين وراقصين ونحاتي تماثيل، وأي مجتمع بلغ بالفعل مستوى الحضارة لابد وأن يكون قد أنتج فناً، وكل تدهور يلحق بالنشاط الفني إنما هو الدليل القاطع على انحلال المجتمع، أو هو العرض الأكيد الذي يكشف عن قرب انهياره.

وجوهر الفن لا ينحصر في عملية التعبير عن الذات، وكأن كل مهمة الفنان هي أن ينقل إلينا بعض مشاعر معينة عاناها في حياته الوجدانية، وإنما تنحصر مهمة الفن في التعبير عن بعض المعاني العميقة بطريقة رمزية لا تتأتى لأي وسيلة أخرى من وسائل التعبير، فالعمل الفني لغة رمزية تنقل إلينا عياناً مباشراً، وتحمل إلينا تعبيراً حيًّا، وتحيطنا علماً بحقيقة ذاتية وجدانية.

ويقــول المفكــر الإنجليزي هربرت ريد

الفن مثل العلم كلاهما نشاط ذهني، نقوم فيه بإدخال بعض مضامين العالم إلى مملكة المعرفة الصحيحة، القابلة للتحقيق الموضوعي، وإن كان من شأن الفن أن يقوم بهذه المهمة بالنسبة إلى المضمون الوجداني للعالم.

والفن ليس مجرد تكرار لحقيقة جاهزة أو ترديد لواقع قائم، بل هو اكتشاف لحقيقة جديدة والتعبير عنها بطريقة رمزية، ولا شك أن الجهد الأكبر الذي يقوم به الفنان إنما ينحصر في العمل على إجادة هذه اللغة بحيث يصل إلى مستوى الوضوح والنصاعة في تعبيره عن الحقيقة.

ويقول المفكر الإيطالي بندتو كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢)

إني أعترض على النظريات التي تربط الفن باللذة، فقد يكون الشكل الذي تصوره اللوحة عزيزاً علينا، وبالتالي فإنه يستثير في قلوبنا بعض الذكريات الطيبة، ولكن اللوحة مع ذلك قد تكون قبيحة من الناحية الفنية، وليس ما يمنع من وجهة أخرى - أن تكون اللوحة جميلة من الناحية الفنية مع كونها في الوقت نفسه تصور منظراً بغيضاً ثقيلاً على النفس، ويضيف هذا المفكر قائلاً: إنى أعترض على ربط الفن بالأخلاق، فإذا كانت الإرادة الخيرة هي قوام الإنسان الفاضل، فإنها ليست قوام الإنسان الفنان.

لكن الفنان من حيث هو إنسان ليس خارجاً على سلطات الأخلاق، فهو ليس في حل من أن ينهض بواجباته كإنسان، بل إن عليه أن ينظر إلى الفن نفسه على أنه رسالة وبالتالي فإن عليه أن يمارسه كواجب مقدس.

والفن لغة تعبيرية ليست كلغة العلم أو لغة الأخلاق، والفن أسبق من العلم، وإذا كان العلم تصوراً فإن الفن تعبير.

ويقول الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١)

إن الإنسان في العادة لا يرى من الواقع سوى ما يساعده على الاستجابة لما يواجهه من مواقف، أو ما يحقق له الإشباع في حياته العملية، وكلما زاد انشغالنا بالحياة، قل ميلنا إلى النظر والتأمل، لأن من شأن ضرورات الحياة أن تحد من مجال إبصارنا، وأن تحصرنا بالتالي في دائرة الاهتمامات العملية النفعية، لكن هناك أناساً تبدو حواسهم ومشاعرهم أقل التحاما بالحياة، وهم لذلك أكثر قدرة على النظر والتأمل، هؤلاء هم الفنانون سواء كانوا مصورين أو مثالين أو موسيقيين أو شعراء، والفنان هو الذي يصدر في عمله عن انفعال جديد أصيل بحيث يولد في أنفسنا أحاسيس جديدة، أو عواطف لم يكن لنا بها عهد، أو انفعالات لم تكن في الحسبان.

إن الأديب الذي يكتب رواية ويبدع شخصيات ويخلق مواقف وأحداثًا، والموسيقار الذي يؤلف سيمفونية، والشاعر الذي ينظم قصيدة، والرسام الذي يصور لوحة، كل هؤلاء إنما ينشأ في أذهانهم - أول الأمر - شيء بسيط خال تماماً من كل صورة مادية، وهذا الشيء إنما يتجلى للموسيقار أو للرسام على شكل إحساس جديد لابد له من العمل على تجسيمه على هيئة أنغام أو صور، وأما بالنسبة للكاتب الروائي أو المسرحي فإن هذا الشيء يتخذ طابع قضية لابد من العمل على شرحها، أو يأخذ شكل عاطفة فردية كانت أم جماعية، لابد من العمل على تجسيدها في شخصيات حية، وفي كل هذه الحالات نجد أن الفنان إنما يمارس نشاطه في مخطط عام يمثل فكرة الكل أو المجموع، فإذا ما نجح في الوصول إلى صورة متمايزة تنضج فيها عناصر هذا الكل، كان ذلك إيذانا ببلوغ خاتمة المطاف ... وبهذا المعنى يمكن القول بأن الابتكار الأدبي يسير دائماً من المجرد إلى المجسم، من الكل إلى الأجزاء، ومن المخطط العام إلى الصورة الواضحة المتمايزة، وكثيراً ما يحدث أن تجيء الصورة النهائية مغايرة تماماً للفكرة الأصلية التي اتخذ منها الفنان نقطة انطلاقه، بحيث لا يبقى من المخطط العام الذي بدأ به شيء على الإطلاق.

إن الفنان هو ذلك الإنسان الذي يرى فلا يملك سوى أن يفتح عيون الآخرين لكي يجعلهم يرون في العادة ما هم غافلون عنه.

ويقول المفكر العربى زكي نجيب محمود

الفن هو أن ينظر الإنسان إلى الوجود الخارجى نظرة ذاتية مباشرة، كأنما هذا الوجود خطرة من خطرات نفسه أو نبضة من نبضات قلبه، وتلك هي نظرة الروحاني ونظرة الفنان، وهي نظرة تتم على خطوة واحدة، بخلاف العلم النظري الذي تتم نظرته إلى العالم على خطوتين، ففي الأولى يتلقاها كما تنطبع به الحواس انطباعا مباشراً، وفي الثانية يستخلص من معطياته الحسية نظريات وقوانين يصور بها مجرى الظواهر والأحداث ... فانظر إلى العالم من داخل تكن شاعراً، أو انظر إليه من خارج تكن عالماً، انظر إلى العالم من باطن تكن فناناً، أو انظر إليه من ظاهر تكن من رجال التجربة والعلم، انظر إليه وجوداً واحداً حيًّا تكن من أصحاب الخيال البديع المنشئ الخلاق، أو انظر إليه كثرة من ظواهر يصحب بعضها بعضاً، أو يعقب بعضها بعضاً، تكن من أصحاب العقل النظري، الذي يستدل على النتائج ويقيم الحجة والبرهان.

ويقول الدكتور زكريا إبراهيم أستاذ الفلسفة

الفن أسلوب خاص في نقل تجربتنا الفردية والاجتماعية إلى الآخرين، بما في ذلك إدراكنا وميولنا وعاداتنا ومفاهيمنا، وإراداتنا، ومعتقداتنا، وكل ما يندرج تحت مفهوم التراث الحضاري بصفة عامة، والانفعال والعاطفة ليسا سوى مظهر من مظاهر التجربة الفنية، وليس ما يوجب استبعاد كل عنصر فكري من دائرة الفن.

بعد هذا الاستعراض المختصر جدًّا لبعض ما قيل عن الفن نستطيع أن نضع تعريفاً لهذا النشاط سوف نجتهد أن يكون أقرب إلى حقيقته فنقول:

الفن هو ذلك النشاط الذي يقوم به إنسان لديه قدرة خاصة أو موهبة يمارسه بإرادته الحرة على عناصر وسيطة يركبها أو يؤلف بينها وينظمها، بإتقان ومهارة، وبطريقة معبرة جذابة، تدعو من يطلع على هذا النشاط (يدركه) إلى التوقف والتأمل والتأثر.

وهذا التعريف يشير إلى أن الفن يقوم به إنسان يتميز عن غيره بتمتعه بقدرة خاصة أو مهارة معينة أو موهبة، وأنه يمارس هذا النشاط بإرادته وهو في كامل وعيه، وأنه يمارس إرادته على وسائط محسوسة (بصرياً وسمعياً ولمسياً) وممارسته لهذا النشاط تكون على صورة تركيبية تأليفية تنظيمية متقنة، يبث فيها هذا الإنسان الموهوب أو الماهر أفكاره أو مشاعره بطريقة معبرة جذابة بحيث تدعو من يدرك هذا العمل إلى التوقف والتأمل والتأثر.

والفن بهذا المعنى يدل على استعداد خاص يوجد لدينا جميعاً بدرجات متفاوتة قد يزيد فنصبح فنانين، وقد يقل فنصبح مجرد متذوقين للفن، كما يدل التعريف أيضاً على أن الفن ليس مجرد استعداد خاص، أو موهبة، وإنما هو أيضاً مهارة تصقل بالتدريب وكثرة الممارسة، أي إن الفن ينشأ من استعداد خاص من الممكن أن نقول عنه إنه موروث بالإضافة إلى صنعة مكتسبة بالتدريب والتعليم، والفن فيه الجيد وفيه الرديء، بقدر ما يبذل فيه من جهد تركيبي وتأليفي لإتقانه، الفن جيد بقدر ما هو متقن ومتفرد ومعبر ومؤثر، وهو رديء بقدر ما هو مفكك ومكرر وضعيف في تعبيره وتأثيره.

في تفسير نشأة الفنون الجميلة

تعددت الآراء وتباينت في تفسيرها لنشأة الفن وسوف نستعرض بعض هذه الآراء وإن كنا لا نميل إلى رأي منها على وجه الخصوص.

يقول بعض علماء الاجتماع إن الظاهرة الفنية نشأت مرتبطة بالدين، وإن الدين كان له الفضل الأكبر في ظهورها، فالمعبد هو الذي عمل على ظهور فن المعمار، ثم قام الإنسان بتزيين جدران المعبد بالنقوش والتماثيل فكان فن النحت، ثم قام بتلوين التماثيل والنقوش في المعبد فكان فن التصوير، ولما كانت العبادة تستلزم إقامة الاحتفالات والشعائر فكان أن ظهرت فنون الرقص والغناء والموسيقى في أشكالها المقدسة.

وربط الدين بالفن ليس من الأمور الغريبة، فالدين في صميمه رابطة اجتماعية وثيقة تجمع بين الناس حول هدف محدد ومقدس، والمعابد في بعض العهود كانت بمثابة أماكن للاجتماعات والمبادلات والتسليات الاجتماعية، فالمعابد المصرية القديمة بكل ما فيها من مظاهر فنية تشهد على هذه الرابطة، والكنائس المسيحية منذ العصور الوسطى تقدم دليلاً قويًّا على هذه الرابطة، وبعض الكنائس تحف معمارية ويسهم في تزيينها من الداخل كي تكون أكثر تأثيراً من الناحية الروحية فنون النحت والتصوير والحفر، وكذلك الموسيقى التي لعبت دوراً كبيراً في تقديم الشعائر الكنسية في إطار فني مؤثر، لكن الفنون لم تبق مرتبطة بالدين، لكنها مع مرور الوقت استقلت وأصبحت ظواهر تمارس لذاتها.

هذا التفسير لا يستطيع أن يقدم لنا إجابة قاطعة على بعض ما لاحظه علماء الأنثربولوجيا من أن بعض القبائل البدائية التي لم تعرف أي أبنية دينية وجدت لديها أعمال فنية.

– هناك رأي شائع آخر ينسب نشأة كثير من الفنون إلى العلاقة بين المرأة والرجل، خاصة عاطفة الحب، ويقولون إن التنافس على حيازة إعجاب الجنس الآخر هو الذي ولد لدى الإنسان البدائي دافعاً قويًّا إلى ممارسة فنون كالرقص والغناء والشعر، وحتى الإنسان المتحضر حين يحب، فإنه يعبر عن عواطفه بأن يكتب شعراً، وفي هذا يقول الفيلسوف الألماني «نيتشه» إن أدب فرنسا الكلاسيكي الرفيع لم يكن إلا ثمرة اهتمام الفرنسيين بالحب والمرأة.

وما فنون الشعر العاطفي والقصص الاجتماعي وتصوير المرأة من خلال النحت والرسم، وكذلك بعض أشكال الرقص، إلا وتعبر جميعاً عن اهتمام الإنسان بعاطفة الحب، وتعبيراً عنها، وبنفس هذا الدافع ظهرت أيضاً بعض الفنون الصغرى مثل فن الماكياج، والأزياء والحلى ... وغيرها من فنون الزينة البشرية.

ويقول «دارون» في هذا الشأن إنه حتى في مملكة الحيوان فإن الدافع الجنسي يدفع الحيوان في سبيل الإغراء والظفر بالإعجاب إلى التأنق والرشاقة والصياح وهذه الظواهر التي تتم بدوافع فطرية لا إرادية غالباً ما ترتبط بالذكر في عالم الحيوان.

لكن هذا التفسير لا يمكن أن يكون شاملاً فالشعر ليس كله عاطفيًّا والنحت والتصوير لا يدوران في فلك رسم المرأة وتصويرها، كما أن العواطف التي يمكن أن يعبر عنها العمل الفني ليست جميعاً تدور حول العلاقة بين المرأة والرجل.

– هناك رأي آخر يربط بين الفن وبين النشاط الإنتاجي والحرفي أو الاقتصادي للإنسان، ويقول إن الإنسان القديم كي يشبع احتياجاته، لجأ إلى صنع الأدوات، أدوات الصيد والقنص، وأدوات الزراعة ... وغيرها من الأدوات.

ولقد خضعت هذه الأدوات دائما للتطوير كي تؤدي وظائفها بصورة أفضل وخلال هذا التطوير أضاف الإنسان إلى الأدوات لمسات جمالية، ثم رويداً رويداً، استقل الجميل عن النافع، واستحال الفن إلى نشاط مستقل.

أي إن الحرفة كانت سابقة على الفن وسبباً له، فمن حرفة البناء نشأ فن المعمار، ومن حرفة التلوين نشأ فن التصوير، ومن حرفة تشكيل الأدوات الحجرية والخشبية والمعدنية، نشأ فن النحت.

ويقول أصحاب هذا الرأي إن نشاط الصيد كان دافعا إلى إيجاد فن كالرقص حيث كان الإنسان البدائي قبل ذهابه إلى رحلة الصيد يقوم بتمثيلها فيرتدي فراء الحيوان وعلى إيقاع الطبول يرقص رقصة الصيد كي يبث في نفسه الشجاعة، ثم استقل فن الرقص بعد ذلك عن غرضه هذا، واستقلت الطبول لتكون نواة لفن الموسيقى، ومن الأمور المألوفة لنا الآن الاستماع إلى الغناء أثناء جني المحاصيل، أو أثناء القيام ببعض الأعمال الجماعية كالبناء.

– وهناك من يربطون بين الفن واللعب، ويقولون إن الإنسان عندما عرف حياة الاستقرار وجد لديه متسعاً من الوقت والطاقة، فكان الفن واللعب كلاهما وسيلة من وسائل التسلية وإزجاء وقت الفراغ واللهو البريء، والتخفف من أعباء العيش.

– هناك أيضاً من ربطوا بين نشأة بعض الفنون وبين الحرب، ويقولون إن البدائيين كانوا يصنعون الأقنعة والألبسة المزينة بالريش الملون، ويحفرون أشكالا مخيفة على دروعهم ونبالهم، ويرتدون كل ذلك وهم في طريقهم إلى الحرب ثم يتجهون لملاقاة الأعداء يرقصون ويصيحون على دقات الطبول يهدفون من وراء ذلك إلى بث الشجاعة في نفوسهم والرعب في نفوس أعدائهم.

– فريق آخر من العلماء فسر نشأة الفن على أنه كان وسيلة من الوسائل التي اخترعها الإنسان للتفاهم والتواصل الاجتماعي، وربطوا بين نشأة الفن وبين الحياة في جماعات، وقالوا إن فن الرقص نشأ قبل نشأة اللغة الكلامية وكان هو الوسيلة الأساسية التي ينقل بها أفكاره ومشاعره وتجاربه إلى غيره، كذلك استخدمت الأصوات كرموز للتفاهم والتعبير والتحذير واخترع الإنسان الرموز وحفرها على الوسائط المختلفة كوسيلة للتفاهم والتواصل، وما حروف اللغة القديمة إلا الدليل القوي على ذلك، وهي نفسها كانت نواة أحد أنواع الفن التشكيلي.

في النهاية لا يمكننا القول بأن هذه هي كل الآراء التي قيلت في تفسير نشأة الفن – وإن كانت أكثرها شيوعاً – لكننا نستطيع القول إن هذه الظواهر جميعاً أسهمت بأنصبة مختلفة في ظهور النشاط الفني.

الأدوار التي تقوم بها الفنون الجميلة

الفن هو ذلك النشاط الذي يقوم به الفنان ويمارس فيه إرادته الحرة على عناصر وسيطة (الألوان – الأحجار – الأصوات – الألفاظ... إلخ) يركبها، ويؤلف بينها، وينظمها بإتقان ومهارة، وبطريقة معبرة جذابة، تدعو من يطلع على ناتج هذا النشاط أو يستمع إليه (يدركه) إلى التوقف والتأمل والتأثر. ولكن ما هو نوع التأثير الذي يمكن أن يتركه الفن على متلقيه؟

إن الفنون تختلف فيما بينها في قدرتها على التأثير، فتأثير فن التصوير يختلف عن تأثير فن النحت يختلف عن الأدب، عن الرقص، عن الموسيقى، وهذا راجع إلى عناصر تكوين الأعمال الفنية المختلفة وطبيعة كل منها لكننا نستطيع القول بصفة عامة إن الفن يمكن أن يؤدي إلى التضامن والتعاطف والتواصل، وقد يثير في نفوسنا الشفقة أو الراحة أو الحماس أو الشهامة، وقد يجعلنا ننزع إلى التضحية، وقد يجعلنا أكثر رقة وأكثر حساسية وأكثر تسامحاً، وأكثر حكمة، وقد يجعلنا أكثر ميلاً إلى حب الحق والخير والجمال، وقد يثير في أذهاننا فكرة، أو في وجداننا شعوراً بالسرور أو الغضب أو الحزن، وقد يجعلنا أكثر فهماً لأنفسنا وللكون الذي نعيش فيه.

والسطور السابقة تشير إلى تأثيرات عديدة يمكن أن يقوم بها الفن وهي وظائف اجتماعية، وعقلية، وعاطفية، وأخلاقية، وتربوية، ومعرفية، وتسجيلية.

كثيرون هؤلاء الذين ما إن نتكلم عن وظائف الفن حتى نجدهم يتحدثون عن اللوحة والتمثال والسيمفونية وقصيدة الشعر، وهذا تضييق شديد من نطاق الفن وحصر له في نماذج محدودة من الإنتاج الفني. فنحن عندما نتحدث عن أثر الفن سنجده متغلغلاً في كل مظهر من مظاهر حياتنا: في أدواتنا المنزلية، في أواني طعامنا وشرابنا، في ملابسنا، في أثاث منازلنا، في الشكل الخارجي

لسياراتنا، في طريقة تصفيف شعرنا، في حلينا، في ماكياج نسائنا، في أغلفة كتبنا ومجلاتنا، في أسلوب تنسيقنا للزهور، وفي أسلوب تنظيماً للشوارع والميادين والحدائق ... إلخ

إن كل الأدوات النافعة التي نستخدمها في تحقيق أغراضنا، وإشباع احتياجاتنا تسرب إليها الفن ليجعلها أكثر جاذبية وأجمل مظهراً، فبالإضافة إلى تحقيقها للغاية التي صممت من أجلها فإنها تجذبنا، ويمتعنا النظر إليها وتأملها ... وكل هذا الذي سبق ذكره يتعلق فقط بتأثيرات الفنون التشكيلية البصرية على حياتنا.

فإذا تكلمنا عن تأثير الموسيقى والغناء فسوف نجد أن لهذا الفن تأثيرات نفسية هائلة بل وتأثيرات فسيولوجية أيضاً، فللموسيقى والغناء تأثيرات عاطفية دينية ووطنية واجتماعية، فكم من المقطوعات الموسيقية والأغنيات حركت فينا مشاعر دينية وحماساً وطنياً، وعواطف اجتماعية، ونحن نعرف أن الموسيقى والغناء منذ القدم وحتى الآن استخدما في الشعائر الدينية، والشعائر الجنائزية، وفي احتفالات الميلاد والزواج، وفي الأعياد الوطنية والقومية، وفي المناسبات الاجتماعية المختلفة.

وللأدب- القصة والرواية والمسرح والشعر- وكذلك السينما تأثيرات هائلة على أفكارنا ومشاعرنا، ومواقفنا ووجهات نظرنا في الحياة والمجتمع ومن أنفسنا، وكذلك على علاقاتنا الاجتماعية، فنحن عند قراءتنا للرواية أو لقصيدة من الشعر أو عند مشاهدتنا لفيلم سينمائي أو عمل مسرحي نشعر بالمشاركة الوجدانية، والتعاطف، والحماس، والحزن، والفرح، والقلق، والدهشة، والأمل.

إذن فالفن بأنواعه المختلفة يروح عنا، ويطهر نفوسنا، ويرقي مشاعرنا، ويهذب أحاسيسنا، ويحرك أفكارنا، وما ذلك إلا لما في الفن من إيقاع وتوافق وانسجام ونظام، وتعبير وموضوعات مؤثرة.

ولا نستطيع أن ننكر ما للفن من وظائف تعليمية معرفية، فمن منا لم يقرأ أعمال شكسبير، وتولستوي وجوته، وديستوفسكي، ونجيب محفوظ، وغيرهم من كبار الأدباء المحليين والعالميين ولم يتعلم ويعرف المزيد عن الطبيعة البشرية الفردية والاجتماعية.

والفن من أهم الأدوات للتفاهم بين البشر، لأنه لا يعرف حدوداً ولا حواجز، فمن الممكن للإنسان في أي مكان من العالم أن يتذوق الأعمال الفنية والأدبية ويتأثر بها تأثراً عميقاً بالرغم من أن مبدعيها عاشوا في عصور مختلفة، وكانوا ينتمون إلى قوميات مختلفة أيضاً ويقول «إرنست فيشر»: الفن وسيلة لإيجاد التوازن بين الإنسان والعالم الذي يعيش فيه. وهو يقصد أن الفن في جوهره تعويض عن انعدام التوازن أو التوافق أو الانسجام أو الكمال في الواقع.

ويرى هذا الكاتب في الفن ظاهرة فريدة ومدهشة، فيقول: ملايين من الناس يقرأون القصص والروايات ويغنون ويرقصون ويسمعون الموسيقى، ويشاهدون المسرح، ويرتادون السينما، والمعارض. لماذا؟

إذا قلنا إنهم يبحثون عن الراحة والمتعة وفراغ البال، لا نكون قد أجبنا عن السؤال. إذ سنسأل مرة أخرى: لماذا نشعر بالراحة والمتعة أو فراغ البال عندما نغرق أنفسنا في حياة غيرنا ومشاكلهم، عندما نبحث عن أنفسنا في لوحة رسام أو قطعة موسيقى أو إحدى شخصيات رواية مسرحية أو فيلم؟ لماذا يخيل إلينا أن هذا «اللاواقع» إنما هو واقع مركز؟ وما هذه المتعة الغريبة المبهمة؟ وإذا أجبنا أننا نسعى إلى الفرار من وجود لا يرضينا إلى وجود أغنى، أو أننا نريد أن نكتسب خبرة دون أن نتعرض لمخاطرها، فعندئذ ينشأ السؤال التالى: ولماذا لا يكفينا وجودنا؟ ما مصدر الرغبة في تحقيق حياتنا التي لم تتحقق، من خلال الشخصيات الأخرى، والأشكال الأخرى، من خلال التطلع من الصالة المظلمة إلى المسرح المضاء، والذى تدور فيه أشياء نعرف أنها مجرد تمثيل، ومع ذلك تستغرق كياننا كله؟

– يجيب «أرنست فيشر» على ذلك بقوله: من الجلي أن الإنسان يطمح إلى أن يكون أكثر من مجرد كيانه الفردى .. يريد أن يكون أكثر اكتمالاً، فهو لا يكتفي بأن يكون فرداً منعزلاً، بل يسعى إلى الخروج من جزئية حياته الفردية «إلى كلية» يرجوها ويتطلبها، كلية تقف فرديته بكل ضيقها حائلاً دونها إنه يسعى إلى عالم أكثر عدلاً، وأقرب إلى العقل والمنطق، وهو يثور على اضطراره إلى إفناء عمره داخل حدود حياته وحدها، داخل الحدود العابرة العارضة لشخصيته وحدها ولو كان من طبيعة الإنسان أن يكون فرداً مجرداً، لما كان لهذه الرغبة معنى ولا مضمون لأن الإنسان الفرد

يكون في هذه الحالة «كُلاًّ» قائما بذاته، كُلاًّ مكتملاً، يحوي كل ما يستطيع أن يكونه، أما رغبة الإنسان في الزيادة والاكتمال فدليل على أنه أكثر من مجرد فرد، وهو يشعر بأنه لا يستطيع الوصول إلى هذه الكلية إلا إذا حصل على تجارب الآخرين، وهي التجارب التي كان يمكن أن تكون تجاربه هو أو التي يمكن أن تكون تجاربه في المستقبل، وذلك يشمل كل شيء وكل نشاط يمكن أن يقوم به الإنسان. والفن هو الأداة اللازمة لإتمام هذا الاندماج بين الفرد والمجتمع، فهو يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الالتقاء بالآخرين، وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم.

إن ملخص هذا الكلام يؤكد على أن الفن وسيلة للاندماج في الواقع ووسيلة الفرد للالتقاء بالعالم والتعبير عن رغبته في التمرس بالتجارب التي يمر بها.

الجمال في الطبيعة وفي الفنون

في رأي بعض علماء الجمال أنه من الناحية الذاتية يعد جميلاً كل ما أدخل على نفوسنا نوعاً خاصًّا من أنواع المتعة والبهجة والسرور والارتياح، ومن الناحية الموضوعية تطلق صفة الجمال على الشيء الكامل كمالا مطلقاً، وقالوا إن هناك صفات أساسية إذا توفرت في الشيء عّد جميلاً وهذه الصفات تنحصر في مفاهيم الكمال والانسجام والتوافق، وإحكام البناء، والتفرد، ويضيف البعض إليها خصائص أخرى فرعية مثل الوحدة والتوازن والإيقاع والتناسب والتنوع والنظام ... إلخ وكل شيء جميل هو في الوقت نفسه شيء محسوس، والصفة الحسية للجمال هي التي تظهر الفرق الجوهري بين الفن من ناحية والعلم والفلسفة من ناحية أخرى، لأن الفلسفة والعلم يعنيان بالتصورات.

والمدركات الحسية نوعان، خارجي وداخلي، فالخارجية هي التي ندُركها عن طريق الحواس الخمس، والداخلية يُقصد بها الأحاسيس الداخلية أو الحالات النفسية مثل المشاعر والإرادات والعواطف.

ومن المسلم به أن المدركات الحسية الخارجية مثل الوردة أو التمثال قد تكون جميلة، لكن هل يمكن أن تكون العاطفة أو الإرادة جميلة، وهل يمكن أن تكون الأشياء غير الحسية مثل الروح والأخلاق جميلة، وهل الجمال مقصور على الأشياء المحسوسة أم أن الموضوعات النفسية جميلة كذلك؟

يجيب معظم فلاسفة الجمال على هذا السؤال بقولهم إن الأشياء الجميلة هي فقط أشياء معينة محسوسة ومكونة من مدركات حسية خارجية وصلت إلينا عن طريق قنوات الحس.

إن جمال الطبيعة مثلاً جمال حسي، كذلك جمال الفنون لها جانبها الحسي، فالصور والتماثيل والموسيقى والمعمار كلها أشياء خارجية تدركها حواسنا، والشعر ولو أنه مكون من أفكار وصور متخيلة، إلا أن هذه الأفكار والصور ترتدي مع ذلك ثوب اللفظ، والألفاظ أصوات، وهي كذلك مدركات حسية خارجية.

ولا جدال في أن العاطفة التي يثيرها الجمال في نفوسنا هي جزء هام من رد الفعل الروحي إزاء الأشياء الجميلة، وليس الشيء جميلاً لأنه أثار عواطفنا، وإنما عواطفنا تتأثر بالشيء لأنه جميل.

ويخلص علماء الجمال إلى أن إدراك الجمال ليس تصورا خالصاً، لأن الشيء الجميل ليس شيئاً مجرداً، وليس تصوراً عقليًّا، وإدراك الجمال ليس متوقفاً على دقة الحواس وحدتها، وإنما إدراك الجمال هو مزيج من التصور العقلي والإدراك الحسي، وهو نقطة تلاقي العقل والإحساس.

وجمال الطبيعة في رأي المفكرين يبدو على صورتين، ولو أن الحد الفاصل بينهما ليس واضحاً كل الوضوح، فالصورة الأولى هي جمال المشهد العام الشامل لأشياء من الطبيعة مثل منظر الغابة بما فيها من أشجار وغدران وطيور، ومنظر البحر بما فيه من أمواج وسفن وشواطئ.

أما الصورة الثانية من جمال الطبيعة فهي صورة الأشياء الفردية مثل جمال الزهرة أو جمال الغزال، أو جمال الطاووس.

وجمال الأشياء الفردية في الطبيعة مثل جمال الزهرة أو الطائر يمكن أن نعزوه إلى الفكرة المتضمنة، كما في المشاهد الطبيعية الحافلة الشاملة. وهذه التصورات أو الأفكار التي توحي بها تلك المناظر المفردة تمتزج كذلك بإدراكنا الحسي، فالزنبقة الجميلة توحي إلينا بفكرة الطهر أو النقاء أو العفة والبراءة ... وهي أفكار إنسانية خالصة، وتصورات تجريدية.

ومن الممكن القول إن أهم العناصر في جمال الأشياء الخالصة هو جمال الشكل، وجمال اللون، واللون هو من أهم العناصر الجمالية في الطبيعة وفي الفن، على أن القيمة الجمالية للون أو الشكل في حد ذاتها ليست كبيرة القيمة أو عالية الرتبة، وإن كان التلوين البارع يعين المصور، ولكن إن لم يوجد إلى جانب التلوين في الصورة صفات أخرى كثيرة فلن نعد صاحب الصورة المتقنة في عداد المصورين الكبار.

وجمال الشكل والخطوط قد يفسر في الغالب بأنه يوحي بفكرة النظام والاتساق والاطراد والانسجام، فالأشكال الهندسية تثير في نفوسنا مشاعر الجمال لأنها توحي لنا بفكرة النظام والدقة والتناسق.

أما جمال اللون فإنه أصعب تعليلاً، فتوازن الألوان قد يدخل في باب الجمال لأننا قد نلمح فيه أثر الفكرة، فقد نتبين فيها فكرة الوحدة في التنوع.

والتصورات الفكرية الممتزجة هي التي تشعرنا بجمال الأنغام في الموسيقى.

وهناك من يجعلون من فكرة الجمال فكرة ذاتية تتوقف على متلقيها، لكن لو كان الأمر كذلك لالتبس علينا تعليل كيف أن بعض المشاهد يشعرنا بالجمال وكيف أن بعضها الآخر لا يثير في نفوسنا شيئاً منه، فلابد إذن من وجود عنصر خارجي يجعل بعض الأشياء جميلة وبعضها الآخر مجردًا من الجمال، أي لابد من وجود شيء في الوردة أو الصخرة يضطرنا إلى اعتبارها جميلة، وهذا يعني أن الجمال الطبيعي ذاتي وموضوعي معاً، أي متوقف علينا وعلى ما في الأشياء التي ندركها.

وهناك عوامل مختلفة في تقديرنا للجمال وتأثرنا به، مثل الألفة، فصورة العذراء تحمل طفلها لا يكون تأثيرها في نفس البوذي مثلا معادلاً لتأثيرها في نفس المسيحي، وبعض الصور القديمة تستهوي فريقاً من الناس لقدم موضوعها، وقد يتباين تقدير سكان الشمال – حيث تكثر الغيوم – لتوزيع الضوء في صورة من الصور عن تقدير سكان المناطق الحارة حيث الضوء شديد السطوع والشمس دائماً مشرقة، قد نفهم مغزى الشعر في لغة غير لغتنا، لكنه لا يؤثر في نفوسنا نفس التأثير البالغ الذي يحدثه الشعر باللغة التي تعلمناها منذ طفولتنا الباكرة حيث يكون لكل لفظة سحر خاص يلازمها، وذكريات تزدحم حولها، ويتفاوت إحساس ساكن المدينة وساكن القرية بالجمال، كما يختلف تقدير الشباب عن تقدير الشيوخ، والعالم عن الجاهل.

ولتداعي الأفكار تأثير ملحوظ في التأثر بالجمال، لأننا مثلاً في العصور الحديثة نستريح لرؤية الجبال الشاهقة والأراضي الجرداء المنبسطة لأنها تنسينا أثقال الحياة الراهنة ومتاعب العمل المرهق في المدنية، ولكن شعور أسلافنا بها كان يختلف عن ذلك فقد كانت توحي لهم بالخوف

والرهبة لتعرضهم لضواري الوحوش وفتك اللصوص، ومعاناة الألم والمسغبة والظمأ ... وكما يختلف الأشخاص والأمم في تقدير الجمال، تختلف كذلك العصور المتتابعة والحضارات المتنوعة.

أي يمكن القول إن تقدير البشر للجمال يتأثر بعدة عوامل منها ثقافتهم وخبرتهم وتربيتهم، وانتماءاتهم الدينية والقومية والجغرافية، وفي أي عصر يعيشون، كذلك ألفتهم وتعودهم على أساليب معينة للعيش.

التجربة الجمالية والبيئة الطبيعية أو الاجتماعية

يقول الفيلسوف الألمانى «كانت» إن الجمال الطبيعى شيء جميل، أما الجمال الفني فهو تصوير جميل لشيء.

والفن عندما يرتبط بالطبيعة ويأخذ عنها فإنه لا ينسجها أو يحاكيها ولكنه ينتقي منها ويعيد صياغة وتركيب وتكثيف ما أخذه من عناصر واقعية على صورة جديدة معبرة.

والطبيعة بالنسبة للفنان لا تخرج عن كونها معجماً أو قاموساً.

ومعنى هذا أن الجمال في البناء لا يكاد ينفصل عن نفعه أو فائدته أو تحقيقه لأسباب الراحة والرفاهية. أي إن بعض علماء الجمال يقررون أن هناك تداخلاً بين الوظائف الجمالية والنفعية للفن، حين يكون إدراكنا لوظيفة الموضوع ممتزجاً باستجابتنا الجمالية له.

وبذلك يمكننا أن نتساءل هل يكون الكرسي الجميل هو الكرسي المريح، ويكون الإناء الجميل هو ذلك الذي لا يرشح منه الماء؟

ويرد بعضهم بقوله أليس الأقرب إلى الصواب أن نقول إن الموضوع الصناعي هو نفعي بالجوهر جمالي بالعرض وإن العمل الفني هو جمالي بالجوهر نفعي بالعرض؟

ولنأخذ فن المعمار كمثال على اعتبار أنه بين الفنون جميعاً أقربها إلى الصناعة وأكثرها نفعاً وأظهرها فائدة.

إن الشرط الأول لاتصاف الأثر المعماري بالطابع الجمالي أن يجيء معبراً عن الغرض الذي أنشئ من أجله.

وعلى حين أن اللغة العادية التي نستعملها في حياتنا العادية إن هي إلا لغة نفعية نستخدمها لتحقيق بعض المقاصد، أو الأغراض دون أن نفطن إليها لذاتها، أو دون أن نعيرها أي اهتمام بوصفها مجموعة من الألفاظ، نجد أن اللغة بمجرد أن تستحيل إلى أداة شعرية فإنها تكتسب قيمة في ذاتها، حتى أننا لا نستطيع أن نستمع إلى قصيدة شعرية إلا بشيء من المهابة والاحترام.

ويقول عالم جمال فرنسى

ليس الفنان مخلوقاً شاذًّا أو كائناً عجيباً فذًّا، بل هو شخص محترف يقوم بإنتاج أشياء تحتاج إليها الجماعة، ومعنى هذا أن الفن داخل ضمن ضروب النشاط الإنتاجي، وأن الفنان هو أولاً وقبل كل شيء صانع، وليس هناك أي انتقاص من كرامة الفن في قولنا بأن أصحاب الحرف اليدوية كالنجارين والحدادين وصانعي الأحذية يصح إدخالهم في زمرة الفنانين، فالفنون كثيرة، وهي ليست جميعاً على درجة واحدة من الأهمية، فهناك فنون كبرى وفنون صغرى.

العمل الجمالي والعمل الصناعي

الإنسان حيوان صانع فهو يبتكر آلات ويصنع أدوات، ويستحدث موضوعات، وهذه جميعاً لابد وأن تحمل صبغته الخاصة بوصفها أجهزة بشرية يستعين بها الإنسان على تكييف الطبيعة مع حاجاته ورغباته وأهدافه ومطامعه.

والفنان هو أولا وقبل كل شيء صانع، والجامع بين الفن والصناعة إنما هو ما في كل منهما من نشاط إنتاجي، والفنان الحقيقي هو الذي يصطرع مع المادة- لغة كانت أم حجارة، أم لوناً - حتى يجبرها على أن تنثني وتتمايل، وتنعطف تحت إيقاع ذبذباته الفكرية، والمرء لا يبتكر إلا حين يعمل، لكن ما هي العلاقة بين العمل الصناعي والعمل الفني في رأي علماء الجمال؟

يقولون إن العمل الصناعي هو موضوع نفعي يتم إنتاجه كي يحقق مصلحة أو منفعة أو وظيفة لكنه لا يحمل أى صبغة تعبيرية تجعله يخاطب منا الشعور أو العاطفة.

يقولون إن الموضوع الصناعي يدعونا إلى أن نستخدمه، في حين أن الموضوع الفني يدعونا إلى أن نتأمله ونستطلعه.

يقولون إن كليهما وليد المهارة البشرية.

يقولون إن العمل الصناعي وليد العقل المحض أو الذكاء الخالص، وهو ثمرة تلك الفاعلية الإنتاجية التي يمارسها الإنسان على الطبيعة حين يقهرها على أن تحقق بعض أغراضه ومقاصده، وبالتالي فهو يحمل في طياته آثار تلك الفكرة التي سبقت تصميمه، وكانت سبباً في ظهوره، أما الموضوع الفني فهو ثمرة لنشاط يدوي خالص (على عكس

الموضوع الصناعي، الذي قد يكون نتيجة تصميم آلي) وبالتالي فإنه لا ينطوي على فكرة سابقة يفرضها الفنان على الطبيعة، وإنما هو ينطوي على محاولة إبداعية يراد بها للطبيعة نفسها أن تستحيل إلى روح.

يقولون إنه على حين أن الصورة في الموضوع الصناعي إنما تخبرنا بأنه موضوع دون أن تحدثنا بشيء عن صانعه، نجد أن الصورة في الموضوع الفني إنما تحدثنا عن الفنان الذي أبدعها (أي أسلوبه الخاص)، أي أن أسلوب الشخص أكثر وضوحاً في العمل الفني منه في العمل الصناعي.

يقولون إن الفكرة في العمل الصناعي لابد وأن تسبق التنفيذ، والفكرة في العمل الفني تتولد وتنمو وتتطور أثناء العمل نفسه.

يقولون إن القاعدة العامة في الصناعة هي أن يجيء مكافئاً للتصميم مساوياً للفكرة التي سبقته، وأما الفن فإن التنفيذ قلما يجيء مساوياً للتصميم.

يقولون إن أكثر ما يميز الفن عن الصناعة هو أن المنتجات الصناعية يغلب عليها الرتابة والتشابه، في حين أن المنتجات الفنية تتسم بالأصالة والفردية.

لكن أليس في استطاعة الموضوع الصناعي أن يصبح موضوعاً فنيـًا، كما في استطاعة الموضوع الفني أن يحقق وظائف نفعية؟

يقول أحد علماء الجمال، إن القيمة الجمالية هي عبارة عن التكيف الكامل للموضوع مع وظيفته أي أن يعبر عن تكافؤ الصورة مع غايتها.

ويقول عالم آخر إن أروع تزيين يمكن أن يتحلى به أي بناء، إنما هو ذلك الذي يتلاءم على الوجه الأكمل مع وظيفة هذا البناء.

والفنان يرسم ما يراه هو في الطبيعة، ويغوص إلى ما وراء مظاهرها السطحية، أو يصور ما يراه جوهريًّا فيها، أو قد يعيد تصوير ما أدركه منها على صورة ما يتمناه، أي الطبيعة في صورتها المثلى من وجهة نظره.

وهناك فنون لا تحاكي الطبيعة منذ نشأتها الأولى وهي الموسيقى والعمارة، وهناك فنون أخرى بدأت بمحاكاة الطبيعة أو الواقع، لكنها في العصر الحديث بدأت تقلع عن ذلك وهي فنون التصوير والنحت وإن كان فن الأدب خاصة في المسرح والرواية والقصة لا يزال مرتبطاً بالواقع لأن الواقع هو موضوع فن الأدب الأساسي، وإن كانت علاقته بالواقع ليست علاقة النسخ أو الترديد.

وفي هذا يقول الشاعر الألماني «جوته»، إن الفن هو الفن لا لشيء إلا لأنه ليس بالطبيعة.

ويقول بيكاسو (١٨٨١ - ١٩٧٥) إن الطبيعة والفن ظاهرتان مختلفتان تمام الاختلاف.

ويقول عالم الجمال الفرنسى «شارل لالو» الفن بمعناه الواسع هو عبارة عن عملية التحوير أو التغيير التي يدخلها الفنان على مواد الطبيعة، والفن هو ذلك الذي يخلق عالماً خياليًّا تكون وظيفته الأولى أن يجيء مخالفاً بوجه ما من الوجوه لهذا العالم الذي نعيش فيه.

ويقول «أندريه مالرو» الفن في صميمه إبداع لمعايير وقيم إنسانية يخلق الفنان بمقتضاها عالماً غريبا عن الطبيعة أو الواقع.

وليس من الصواب القول بأن الصورة الفوتوغرافية جميلة أو قبيحة، وإنما الأصوب أن نقول إنها حسنة الصنع أو رديئة، وإن كانت لا تخلو من لمسة فنية هي التي تتمثل في عنصر اختيار زاوية التصوير أو أسلوب التحميض.

وما قد يكون قبيحاً في الطبيعة أو الواقع قد يصلح ليكون موضوعاً جميلاً في الفن، والقبيح في الفن هو ما خلا من الشخصية أو الأسلوب.

إن ما يجتذبنا إلى العمل الفني ليس في كونه يصور الواقع أو يعبر عن الحقيقة، وإنما كونه ينقلنا إلى عالم آخر ينتزعنا من الواقع، ولو أنه قد يكون أكثر واقعية من الواقع نفسه.

ونحن عندما نقف أمام لوحة تصور منظراً لا نقول ياله من منظر جميل وإنما نقول يالها من لوحة جميلة.

الجمال والحقيقة

هل نحن نتعلم من الفن حقائق، أو نحصّل من إدراكه معرفة، وإن كان ذلك صحيحاً فما نوع الحقائق التي نعرفها ونتعلمها من تذوق الفنون؟

هذه العبارة تمثل المشكلة التي سنعرض الآراء الخلافية حولها.

يقول «جوزيف كونراد» الفنان شأنه شأن المفكر أو العالم، ينشد الحقيقة.

ويقول «جيروم ستولينتز» أن أولئك الذين يأخذون الفن مأخذ الجد، ويستجيبون له بعمق يشهدون بأنهم يتعلمون من الأعمال الفنية، فقد ظلوا على مر القرون يذكرون أنهم يخرجون من تجربتهم مع العمل الفني، لا بشعور من السرور أو التأثر أو القوة المعنوية فحسب، بل بمعرفة أعظم مما كانت لديهم من قبل ... ولعلنا جميعاً قد أحسسنا بهذا الشعور، فنحن نتعلم المزيد عن الطبيعة البشرية من «موليير» أو «ديستوفسكي» أو «توماس مان» بل إن الحقائق التي نكتسبها من هؤلاء الفنانين ليست مما يسهل الاهتداء إليه في التجربة المعتادة، أو حتى في الدراسات المتخصصة في العلوم الإنسانية والسلوكية.

إن هذه الحقائق تتميز بالدقة والعمق، وبالمثل فإن التراجيديا كثيراً ما تقدر لما تكشف عنه من حكمة. غير أن الأديب ليس هو المصدر الوحيد للحقيقة الفنية، فمن الشائع القول عن صور «رمبراندت» إنها تكشف أعماق الشخصية الإنسانية كما يقال عن مؤلفات «باخ» الموسيقية ومؤلفات «بيتهوفن» المتأخرة، إنها تعطينا استبصاراً عميقاً بالحياة، هذا ما كان المدرك الجمالي يجده في تجربته دائماً.

وأنصار الرأي السابق يقولون، ماذا يكون الفن، وماذا تكون فائدته، لو لم يكن يكشف عن حقائق، إنه لن يكون عندئذ ذا صلة بالحياة، بل يكون مجرد إيهام خيالي، وعندئذ يكون تقدير الفن وتذوقه أمراً عقيماً لا قيمة له، ويسلمون بأن الفن قد يظل يمتع الحواس، وقد يثير الانفعال والخيال، لكنه يغدو عندئذ شيئاً أشبه باللعبة أو المنبه الحسي، أما إذا نظر إليه على أنه كشف للحقيقة، فإن هيبته وأهميته الثقافية تزداد إلى حد هائل.

كان الفيلسوف اليوناني الشهير «أفلاطون» من أكثر من عارضوا هذه الفكرة وهو لم يكن يرى في الفن وسيلة من وسائل المعرفة مثل الفلسفة مثلاً، وفي هذا يقول «ما الفن إلا نوع من اللهو ينبغي ألا يؤخذ مأخذ الجد».

لكن الفيلسوف اليوناني الكبير «أرسطو» لم يشاطره وجهة النظر هذه حيث يقول إن للشعر مهمة رفيعة وفلسفية لأنه يعبر عما هو كلي شامل، أي إنه يضع فن الشعر في مستوى الفلسفة التي كانت تعد في زمنه أرقى الأنشطة العقلية المعرفية.

وعندما زعم أنصار المذهب البيوريتاني من الإنجليز في القرن السادس عشر أن الأدب مزيف ومفسد، وبالتالي لا يمكن تبريره أخلاقيًّا، وكتب السير «فيليب سيدني» دفاعا عن فن الشعر قال فيه إن الشعر يزود الذهن بمعرفة.

وفي القرن التاسع عشر عندما هوجم الأدب والفن نتيجة لنهضة العلم، على أساس أنه أثر عتيق عديم الجدوى من آثار طفولة المجتمع المتحضر، تصدى «شيلى وماثيوأرنولد» وغيرهما لبيان ما يكتشفه الشعر من حقيقة ومعرفة.

على أننا حين ندقق النظر في الآراء القائلة بالحقيقة الفنية، لابد وأن نتساءل هل هي الحقيقة بمعناها المألوف التي هي صفة للعبارات التي تصف الواقع المباشر من العالم، أم أنهم يقصدون نوعاً آخر من الحقيقة يختلف عن تلك التي نعرفها من العلم والفلسفة.

إن «كونراد» نفسه يوجه أنظارنا إلى فارق هام بين المفكر والعالم من ناحية وبين الفنان من ناحية أخرى في بحثهم عن الحقيقة، فيقول إن الفنان لا يهتم بالوقائع والنظريات بقدر ما يهتم بقدرتنا

على الابتهاج والتعجب والإحساس بالغموض الذي يغلف حياتنا. فلابد للفنان أن يدفع الناس على أن يروا المنظر المحيط بهم بما فيه من شكل ولون ونور وظلال ويجعلهم يتوقفون كي يلقوا عليه نظرة.

وفي ذلك أيضاً يقول «كاسيرر» إذا كان من شأن العلم أن يخلع على أفكارنا ضرباً من النظام، كما أن من شأن الأخلاق أن تضفي على أفعالنا ضرباً من التنظيم، فإن من شأن الفن أيضاً أن يخلع ضرباً من النظام على إدراكنا للمظاهر المرئية والملموسة والمسموعة. إن الاختلاف واضح بين عمل العالم وعمل الفنان من حيث الباعث الذي يصدر عنه، وأسلوب الوصف الذي يصطنعه، حقًّا إن الجغرافي قد يصف لنا المنظر الطبيعي بطريقة تشكيلية، كما أنه قد يذهب إلى حد أبعد من ذلك فيصور لنا المنظر بألوان زاهية ناصعة، لكنه لا يريد من وراء ذلك أن يقدم لنا عياناً لهذا المشهد، بل مجرد تصور تجريبي له، وهذا هو السبب في أن الجغرافي يجد نفسه مضطراً إلى مقارنة شكل المنظر الطبيعي بغيره من الأشكال الأخرى، محاولا عن طريق منهجي الملاحظة والاستقراء الوصول إلى تحديد سماته النوعية الخاصة أو خصائصه الجوهرية المميزة ... وأما بالنسبة للفنان، فإنه لا وجود على الإطلاق لأمثال تلك العلاقات التجريبية، ولشتى عمليات المقارنة الدقيقة بين الوقائع، مع كل ما يقترن بها من بحث علمي عن العلاقات السببية، هذا إلا أن الفنان لا يهتم بالتعرف على فوائد الأشياء، فضلاً عن أنه لا يسأل عن المصدر الذي صدرت عنه، أو العلة التي عملت على إيجادها، بل هو يحرص فقط على الكشف عن صورها أو أشكالها. وليست هذه الأشكال مجرد عناصر سكونية (ستاتيكية)، بل هي تنطوي على نظام حركي يكشف لنا عن أفق جديد من آفاق الطبيعة.

فعلى حين أن العلم يساعدنا على فهم الأشياء نجد أن الفن يساعدنا على رؤية أشكال هذه الأشياء ونحن نحاول في العلم أن نرد الظواهر إلى عللها الأولى بحيث نصل إلى القواعد والقوانين العامة، في حين أننا حينما نكون بإزاء الفن فإننا نستغرق في المظاهر المباشرة للأشياء مستمتعين بتلك المظاهر إلى أقصى حد، بكل ما فيها من ثراء وتنوع، ومعنى هذا أن المهم في العلم هو اطراد القوانين، في حين أن المهم في الفن هو تنوع الحدوس وتعدد أشكالها، صحيح أن في الفن ضرباً

من المعرفة، لكنها معرفة من نوع خاص، ولا شك أن ثمة تبايناً بين وجهتي نظر العلم والفن إلى الحقيقة، ولكن ليس هناك أي تعارض أو تناقض بينهما، ومعنى ذلك أن التفسير التصوري الذي يأخذ به العلم لا يحول دون التفسير الحدسي الذي ينادي به الفن .

وخلاصة هذا الرأي أن الفن والعلم أسلوبان مختلفان في النظر إلى حقيقة الواقع، لذا فإن زم. دوفرانس يقول إن ما يستبعده الجغرافي من المنظر الطبيعي، وما أغفله المؤرخ في صميم الحدث التاريخي، وما لم يستطع المصور الفوتوغرافي أن يلتقطه من الوجه البشري، وما لم يفصح عنه الإدراك الحسي إلا بصورة غامضة مهوشة، وما غاب كله أو جله من المعرفة العلمية الموضوعية، هو بعينه ما يريد الفنان أن يعبر عنه بالتفصيل.

وفي ذلك يقول المفكر الإيطالي «بندتو كروتشه» (١٨٦٦ - ١٩٥٢)

> إن ما يميز الفن عن العلم والفلسفة هو أن الفن معرفة حدسية يقدم لنا العالم كظاهرة، في حين أن الفلسفة والعلم تصوران عقليان أو مفهومان ومعرفتهما تصورية عقلية.
>
> ويضيف بأن العاطفة هي التي تخلع على الحدس تماسكه ووحدته، والعاطفة لا الفكرة هي التي تضفي على الفن ما في رموزه من تأثير.

أما «هربرت ريد» فيقول

> الفن مثل العلم كلاهما نشاط ذهني نقوم فيه بإدخال بعض مضامين العالم إلى مملكة المعرفة الصميمة القابلة للتحقيق الموضوعي، وإن كان من شأن الفن أن يقوم بهذه المهمة بالنسبة إلى المضمون الوجداني للعالم.

صحيح أن الفن - بمعناه العام - تعبير لأنه يستعين بمجموعة من الرموز من أجل توصيل بعض المعاني، مثله في ذلك مثل العلم، وكل ما عداه من مظاهر النشاط البشري الذهني، ولكن من المؤكد أن ما يحدد طبيعة أي نشاط إنما هو هدفه أو وظيفته، والحق أن الهدف الأسمى للفنان - مثله كمثل العالم - إنما هو تقرير حقيقة ... كما أن الهدف الأسمى لتذوق الأعمال الفنية ليس هو الاستمتاع ببعض القيم، بل هو التثبت من بعض الحقائق.

وللخيال الإبداعي منطق لا يقل صرامة عن منطق الاستدلال العلمي، كما أنه لابد في النشاط الفني كما هو الحال في النشاط العلمي من توفر مثل أعلى للوضوح. وفضلاً عن ذلك فقد يكون في استطاعتنا أن نقول إن القابلية للتحقيق هي عنصر ضروري من عناصر الإبداع الفني، كما هي في الوقت نفسه مقوم أساسي من مقومات المنهج العلمي.

ويختتم هذا المفكر كلامه بالقول

لا يصح أن نفرق بين العلم والفن على اعتبار أن الظاهرة العلمية موضوعية واعتبار الفن مجرد حالة نفسية أو مجرد عملية تقييم.

لكن المعارضين لفكرة ربط الفن بالحقيقة يردون على ذلك بقولهم: إن المطالبة بصفة الحقيقة للأدب والفنون الأخرى يعني الدفاع عنها على أضعف أرض يمكن تصورها، ذلك لأن الحقيقة ليست القيمة البارزة في العمل الفني، والفن على خلاف العلم والتاريخ وغيرها من المباحث التي تهدف إلى توسيع نطاق المعرفة البشرية لا يتضمن إلا حقيقة بسيطة، أو لا يتضمن حقائق على الإطلاق، فالأفكار في الفن هي عادة جامدة، وكثيرا ما تكون زائفة، ولا يمكن لأي شخص تجاوز السادسة عشرة أن يجد الشعر جديراً بأن يقرأ من أجل ما فيه من معلومات فحسب ... والحق أننا لا نعلي من قدر الفن، وإنما نحط منه، عندما نتخذ من الحقيقة معياراً لقيمته، هذا فضلاً عن أن ما يقال عن الحقيقة يخفي عنا ما هو رائع بحق في الفن الجمالي أو التعبير الانفعالي أو أي شيء آخر.

وعلى هذه الأسس الأخيرة ينبغي أن ننادي بأهمية الفن، وقد لا يكون الفن الجميل قادراً على منافسة العلم وغيره في مجال الحقيقة، غير أن هذه ليست وظيفته، وإنما هو موجود لأسباب أخرى، وهو يكسبنا قيماً أخرى مساوية في أهميتها على الأقل لقيمة الحقيقة.

ويقول هؤلاء إذا كانت الحقيقة بمعناها المعتاد لا يمكن أن تكون إلا صفة للقضايا كما نقول في علم المنطق، وتعرف القضايا بأنها صادقة أو كاذبة، وتكون القضية صادقة (حقيقية) عندما يكون ما تؤكده مطابقاً للوقائع التي يفترض أنها تصفها.

وإذا طبقنا هذا المفهوم للحقيقة على الفنون نجد أن فنوناً كثيرة لا علاقة لها كثيراً بالواقع وهي الفنون التي تخلو من موضوعات لها ما يناظرها في الواقع مثل الموسيقى والعمارة والرقص والتصوير الحديث ... إلخ وهذه الفنون لا تصدر تأكيدات لفظية، لذا يبقى الأدب هو الفن الوحيد الذي يشير إلى الواقع.

لكن جزءاً كبيراً من الوصف الأدبي يخرج عن النطاق الإشاري الذي يمكن التحقق منه مثلما يقال في قصيدة شعر أيتها الطيور غردي تغريدة بهيجة ... وغيرها من المجازات والتشبيهات والصور التي يمكن أن تمثل قضايا.

إذن فالحقيقة بمعناها المعتاد لا تتمثل إلا في قدر ضئيل من الأعمال الفنية. لذا فإن «رتشاردز» يقول: ليست غاية الشعر هي توصيل حقائق، وليس لنا أن نلوم الشعر إذا عجز عن أن يفعل ذلك، صحيح أن الشعر قد توجد فيه حقائق علمية غير أنها لا تؤثر في قيمته الجمالية، بل إن الشعر تكون له قيمته لأنه يخلق تجربة انفعالية منظمة لدى القارئ.

ويتساءل ناقد آخر: إذا كانت الإشارات الوصفية إلى العالم جزءاً من العمل الشعري شأنها شأن وزنه أو الصور المتضمنة فيه، ألا يجوز إذن أن يكون بطلان هذه الإشارات في بعض القصائد منقصاً من قيمتها الجمالية، شأنه في ذلك شأن الوزن المكسور أو الصور غير الملائمة؟

ويأتي ناقد آخر هو «جرين» ويحاول أن يقف في منطقة وسطى **فيقول**

> إن الفنان يقدم تفسيراً معيناً للتجربة البشرية يفترض أنه صحيح، فالفنان يكمل العالم عن طريق كشفه لحقائق لا يستطيع العالم التوصل اليها أبداً، فكل منهما وصل إلى ما يصل إليه الآخر.

لكن «جرين» يعترف بالفروق الواضحة بين الحقيقة الفنية والحقيقة العلمية **فيقول**

> إن العمل الفني مشحون بالانفعال، بينما الدراسة العلمية ليست كذلك، والعمل الفني يكشف عن أو يعكس فردية الفنان على حين أن النظرية العلمية تتعمد أن تكون لا شخصية.

ويضرب «جرين» مثلاً بتصوير «سيزان» للأشجار، ويرى أن طريقة معالجته لهذا الموضوع تؤكد سمات معينة يتجاهلها بقية الفنانين. ذلك لأن «سيزان» يؤكد صلابتها الثلاثية الأبعاد، وإذا اختبر الناقد ملاحظات «سيزان» على هذا النحو فلن يتمالك نفسه من الإعجاب بموضوعية بصيرة «سيزان» ولأدرك أننا بدورنا نستطيع أن نرى ما رآه «سيزان» وهناك مثال آخر من الأدب، فإطار الإشارة في التراجيديا يختلف اختلافاً كبيراً عن إطار الإشارة في الكوميديا، فما نجده في البشر عندما ننظر إليهم بهزل يختلف تماماً عما نجده عندما ننظر إليهم بصفتهم أبطالاً تراجيديين.

ولقد فرق «جرين» بين الحقيقة العادية والحقيقة الفنية **بقوله**:

> إذا كانت الحقيقة العادية تعرف بأن ما تؤكده ينبغي أن يأتي مطابقاً للوقائع التي يفترض أنها تصفها، مثلما نقول كندا تقع شمال الولايات المتحدة، فإن للحقيقة الفنية صفات تتحقق بوجودها مثل الاتساق، ويكون العمل الفني متسقاً إذا كان يفي بعدة شروط، فمن الواجب أن يستغل إمكانات الوسيط الذي يظهر من خلاله، وأن يحترم مبادئ المعالجة الخاصة بالقالب الفني، وألا يظهر فيه أي تناقض، فإذا كان الروائي يقدم لنا شخصية معينة فينبغي أن ينبع سلوك الشخصية من طبائعها، وإذا حدثت تحولات في سلوك الشخصية فيجب أن تكون هناك الظروف التي تبرر هذا التحول، بحيث يبقى القارئ طول الوقت مقتنعاً ومندمجاً في أحداث الرواية، لأن التناقض في سلوك الشخصية دون تقديم المبررات سوف يفقد العمل الروائي تماسكه وقدرته على الإقناع وبالتالي صدقه.

فالعمل الفني المفكك يفتقد إلى الحقيقة الفنية، والعمل الفني غير المؤثر يفتقد إلى الحقيقة الفنية، وينطبق هذا أيضاً على العمل الفني الضعيف وغير المقنع، والضحل.

إذاً فالتفكك والضعف، والضحالة، والسطحية كلها تفقد العمل الفني مصداقيته وعلى هذا الأساس نستطيع أن نقول إنه يفتقد الحقيقة الفنية.

أما إذا كان العمل خياليًّا مائة بالمائة ولا يشير إلى أية حقيقة واقعية لكنه يتسم بالتماسك والترابط والعمق، وبالتالى التأثير والإقناع، فحينئذ تكون فيه حقيقة فنية.

من العرض السابق يتضح لنا وجهتا نظر، الأولى تؤكد وجود حقيقة في الفن، وتؤكد أيضاً أن الفن بدون هذه الحقيقة يفتقد إلى الشيء الكثير، ووجهة النظر الأخرى تعترض على غموض واختلاط تعبير لفظ الحقيقة في الفن، ويقول أصحاب وجهة النظر هذه إن نسبة الحقيقة إلى الفن فيها إساءة فهم لوظيفته.

ثم جاء بعض النقاد وحاولوا التقريب بين الوجهتين عن طريق افتراض وجود حقيقة فنية مرتبطة بالتركيب الباطن للعمل الفني.

لكننا نستطيع أن نخلص في النهاية إلى عدة تأكيدات

١- الحقيقة لا تتمثل في جميع الأعمال الفنية، وكثير من التفكير النظري حول الحقيقة في الفن لم يكن صحيحاً نظراً لإغفاله لهذه النقطة، فمن الواجب ألا نتخذ أعمالاً معينة مختارة يمكن القول بالفعل إن الحقيقة تتمثل فيها نموذجاً للفن الجميل في عمومه، إذ إن هذا يؤدي إلى المبالغة. بل إنه كثيراً ما أدى إلى الرأي الباطل القائل إن الوظيفة الرئيسية للفنان هي توصيل الحقيقة ..فتاريخ هذه المشكلة يثبت أن أولئك الذين يرفضون هذا الرأي يمكنهم بالمثل أن يستشهدوا بأعمال فنية أخرى لا يكون من المعقول أن ننسب إليها حقيقة أو بطلاناً.

٢- الحقيقة ليست شرطاً للقيمة الجمالية يستحيل الاستغناء عنه، فوجود الحقيقة لا يستطيع أن يضمن جودة العمل، وإنما هي مجرد عنصر واحد ضمن عناصر متعددة يتألف منها العمل، فالحقيقة لكل شيء آخر يعبر عنه الفن، ينبغي أن ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالقوام الحسي والغرض الشكلي للعمل الفني.

٣- لايمكن أن تفهم حقيقة العمل الفني، ولا يمكن أن يقدر الدور الذي تسهم به في تحديد قيمة العمل، ما لم يختبر العمل الكلي الذي تؤلف هذه الحقيقة عنصراً فيه.

٤- نظراً إلى الطريقة المتميزة التي تقال بها الحقيقة الفنية فإنها تختلف اختلافاً بيناً عن الحقيقة العلمية، والحقيقة اليومية ... ومع ذلك فإن كون الحقيقة التي يعبر عنها العمل الفني حقيقة بالفعل يتوقف على تطابقها مع وقائع يمكننا أن نشترك في ملاحظتها.

إن الحقيقة توجد بالفعل في بعض الأعمال الفنية، وإنها عندما توجد تسهم أحياناً في القيمة الجمالية.

وعندما نستمع إلى قصيدة ونجد أنفسنا نقول «ما أصدق هذا» أو «ما أبلغ هذا»، أو «ما أعمق تأثيره»، فهذا يدل على أن الحقيقة جزء لا يتجزأ من القصيدة.

الجمال والأخلاق

هل الأعمال الفنية تغير من شخصية المتذوق إلى الأحسن أو الأسوأ، وتؤثر بذلك في سلوكه الأخلاقي، وإذا كان الأمر كذلك، فهل نستطيع نتيجة لهذا أن نحكم على هذه الأعمال على أسس أخلاقية أم أن الفن في خلقه وفي تذوقه معاً، ينبغي أن يعفي من الحكم الأخلاقي والرقابة الأخلاقية؟

إن الإدراك الجمالي يدربنا على الانتباه إلى العمل لذاته فحسب، ففيه نهتم بالخصائص الباطنة للعمل، أما الأخلاق فتهتم بالعلاقات بين العمل وأشياء أخرى، ومن ثم فإنها تؤكد نتائج الفن – أي تأثيره في السلوك، وفي النظم الأخرى في المجتمع، وأوضاع الحياة البشرية بوجه عام.

لقد تعارضت الآراء حول هذه القضية منذ القدم، وللفيلسوف اليوناني الشهير «أفلاطون» موقف قوي من هذه القضية نستطيع أن نتعرف عليه من بعض ما قاله:

يقول «أفلاطون»:

> إننا لا نستطيع أن نقبل في دولتنا من الشعر إلا ذلك الذي يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس.

إن أفلاطون في العبارة السابقة يعترف ضمناً بما للفن من أثر، قد يكون إيجابيًّا أو سلبيًّا لكنه لا يقبل منه في دولته المثالية إلا الذي يحض على الفضيلة.

ويقول في موضع آخر:

إن مواطنى الجمهورية يجب أن يعيشوا في بيئة يسودها التناسق والانسجام، وفي هذه البيئة لا تقتصر السمات الجمالية على ما يسمى «بالفنون الجميلة» بل من الممكن غرس هذه السمات الجمالية، في كل شيء كالنسيج والتطريز، وصنع الأثاث، وعلى حكام الدولة ألا يسمحوا بالرذيلة وبالتهور والوضاعة والخشونة في أي إنتاج للقريحة البشرية، لأنه كما أن النظام والجمال يهذبان النفس فإن الوضاعة الفنية تفسدها.

ويوصي أفلاطون في هذا الصدد بضرورة إخضاع كل أوجه نشاطنا لسيطرة العقل، وإن أي أوجه للنشاط تقضى على «صحة الروح» يجب أن تستهجن أخلاقيـًا، ذلك لأن هذه الأفعال تولد الشقاء للفرد وعدم الاستقرار للمجتمع، ومن واجبنا أن نقاوم الشعر إذا حضنا على إغفال العدالة والفضيلة.

ومن المفكرين الذين اعترفوا بتأثير الفنون، وطالبوا لذلك بقدر من الرقابة الأخلاقية لتجنب سوء تأثيرها، المفكر والأديب الروسى «ليو تولستوي» فهو يدين الفن إذا كان موضوعه غير لائق أو شريراً، ذلك الذي يثير انفعالات تستحق أن تقمع، ويرى أن أعظم فن هو الذي يعكس الإدراك الديني لعصره، ويقول بأن الفن يستطيع أن يقوم بدور حيوي في نشر الدين، لأن لغة الفن هي لغة الانفعالات، لذا فالفن أقدر على نقل الانفعالات المرتبطة بالمثل العليا بعصر معين، وهو يعد الفن أداة من أدوات الإصلاح الاجتماعي والأخلاقي، ويخلص في رأيه إلى أن التأثير الأخلاقي والديني هما مقياس جودته.

وإذا كانت الآراء السابقة تهتم بالدور الأخلاقي للفن وبتأثيره النفسي والاجتماعي، فهناك آراء أخرى لا توافق على ذلك.

فأصحاب مدرسة الفن للفن يقولون إن العمل الفني يوجد كي يقدر لذاته لا لأي غرض آخر، وهذا يعلن تحرر الفن من النزعة الإرشادية والدعائية، ويقولون ليس ثمة شيء اسمه كتاب أخلاقي أو لا أخلاقي، بل هناك كتب جيدة التأليف وأخرى رديئة التأليف، وهذا كل ما في الأمر، وإذا أراد المجتمع فنـًا جيداً فعليه أن يترك الفنان وشأنه، ويمنحه الحرية ليفعل ما يشاء.

ويقول الناقد الفني «كلايف بل»:

إن أي فن يجب أن يتحرر من حكم الأخلاق، فكل فن أخلاقي لأن الأعمال الفنية وسيلة مباشرة للخير، فمجرد أن نحكم على شيء بأنه عمل فني، نكون قد حكمنا عليه بأنه ذو أهمية قصوى من الوجهة الأخلاقية ... أنه خير لأنه يعلو بنا إلى حالة من النشوة والبهجة أفضل بمراحل مما يستطيع الداعية الأخلاقي أن يتصور.

والجزء الأخير من الرأي السابق يركز على ما يمكن أن يمنحه لنا الفن من شعور بالبهجة والمتعة، ويرى أن تحقيق هذا الهدف في حد ذاته فضيلة، ويقول بعض أصحاب هذا الرأي تأكيداً لهذا المعنى، إن الحياة لا تكون جديرة بأن تعاش ما لم تسفر عن بهجة أو متعة كامنة.

أما المفكر الإيطالي «بندتو كروتشه» فيظاهر الرأي السابق حين يقول:

إني أعترض على ربط الفن بالأخلاق، فإذا كانت الإرادة الخيرة هي قوام الإنسان الفاضل، فإنها ليست قوام الإنسان الفنان وإنما قوامه الإرادة الجميلة.

ويضيف: إذا كان البعض قد ذهب إلى القول بأن من واجب الفنانين أن يوجهوا الناس نحو الخير، وأن يبثوا في نفوسهم كراهية الشر وأن يعملوا على تقويم أخلاقهم، وإصلاح عاداتهم، وأن يسهموا في تربية الجماهير، ونشر المثل الأعلى بين الناس، فإن الفن لا يستطيع أن يقوم بكل ذلك بأكثر مما تستطيع الهندسة أن تفعل.

ولكن الفنان من حيث هو إنسان ليس خارجاً على سلطان الأخلاق، فهو ليس في حل من أن ينهض بواجباته كإنسان، بل إن عليه أن ينظر إلى الفن نفسه على أنه رسالة، وبالتالى فإن عليه أن يمارسه كواجب مقدس.

أما الأديب المصري «توفيق الحكيم» فيقف في منطقة وسطى بين الآراء السابقة حين يقول:

إن خطر الفن يرجع إلى تلك القدرة العجيبة فيه التي يستطيع بها أن يستدر عطفنا على مخلوقاته، وينتزع إعجابنا بصوره، والعطف والإعجاب يعديان كالمرض، فإذا أبدع الفن في تصوير نوع من الشذوذ والانحطاط وحملنا بهذا الإبداع على أن نعطف

على الانحلال ونعجب بالتدهور، فإن مجتمعاً بأسره يمكن أن تسري فيه العدوى عن طريق الفن.

وتوفيق الحكيم في هذا الجزء من رأيه يتفق مع «تولستوي»، لكنه يعود ويقول:

من المجمع عليه أن الوعظ والإرشاد ليسا من وظيفة الفن، لأن وظيفة الفن هي أن يخلق عملاً حيًّا نابضاً يؤثر في النفس والفكر ... ويضيف: ونوع التأثير هو الذي يحدد نوع الفن، فإذا طالعنا أثراً فنيًّا قصيدة أو قصة أو صورة، وشعرنا بعدئذ أنها حركت مشاعرنا العليا أو تفكيرنا المرتفع فنحن أمام فن رفيع، فإذا لم تحرك إلا المبتذل من مشاعرنا، والتافه من تفكيرنا فنحن أمام فن رخيص.

ثم يؤكد في موضع آخر على القول بأنه من أشد الناس تمسكاً بحرية الفنان وأكثرهم إدراكاً لقدسية هذه الحرية ويقول:

إنني لا أتصور فنًّا لا يصور الرذيلة كما يصور الفضيلة ولا يبرز القبيح كما يبرز الحسن.

ثم يلخص موقفه في عبارة قصيرة عندما يقول:

«إن الفن غير الأخلاقي هو على كل حال أحط مرتبة حتى من وجهة النظر الفنية الخالصة»... لكنه لا يقتصر في حكمه على جودة العمل الفني بالنظر إلى موضوعه فقط، وإنما يدرك أن جودة العمل تتعلق بإتقان تركيبه وتشكيله فيقول: إن الفن الجيد ليس الذي يثير في النفس أحر المشاعر وأعنفها فحسب، لكنه الذي يثير أكرم المشاعر وأرحمها، والجودة والجمال في الفن من وجهة نظره تنبع من الإتقان، لأن ضعف الشكل وسقم الأسلوب يحدثان في النفس شعوراً بالقبح والضيق والاشمئزاز، وهذا ينافي الشعور بالجمال والتناسق والانسجام.

أما المفكر الفلسفي المصري «فؤاد زكريا» فقد وضع القضية على أنها خلافية بين فريقين، أحدهما يتمسك بضرورة أن يكون الفن هادفاً وأن يرتبط بهموم المجتمع ومشكلاته وآماله، وأن تقديرنا للفن يجب أن يرتبط بقدرته على التعبير عن هذه المشكلات وتلك الآمال.

لست أشك في أن الفنان الجاد إذا ترك دون أن تفرض عليه أهداف معينة سوف ينتج من تلقاء نفسه فنًّا هادفاً، ولا جدال في أن المجتمع الذي يكون عليه أن يفاضل بين فنان يتجاوب معه، وفنان ينعزل عن مشاكله، سوف يفضل الأول حتماً، بل إن الناقد العالم ينبغي بدوره أن يفضله، ذلك لأن الفن يفترض قبل كل شيء حساسية مرهفة، والفنان الذي يصل به جمود الحس إلى حد عدم الشعور بمشاكل الجماعة المحيطة به، مثل هذا الفنان لا يستحق الاسم وحده، فالمقياس المعترف به للمفاضلة بين فنان وآخر- أعني دقة الحس وسرعة التأثير، هو ذاته الذي يحتم علينا إيثار الفنان الذي يشارك مجتمعه مشاكله ويعينه على حلها، على ذلك الذي ينعزل عما حوله، أو يغرق الناس في مشاكل لا تمس شخصاً سواه من حيث هو فرد.

أما الفريق الآخر فهو الذي يدافع عن فكرة الفن لأجل الفن، وهي التي تقول ينبغي ألا نفرض على الفنان أي هدف من الخارج، بل يجب أن يترك ليعبر عما يحس به فحسب، وتقديرنا للعمل الفني يجب ألا يرتبط بأي فكرة داخلة فيه سواء كانت دينية أو اجتماعية.

وينتقد الدكتور «فؤاد زكريا» الفريق الأول بقوله:

إنهم يصورون دعوتهم وكأنها تفرض على الفنان أهدافاً معينة يتحتم عليه أن يجعل من فنه أداة للتعبير عنها، ويقول في نقدهم لا جدال في أن حرية الخلق وتلقائيته شرط أساسي لكل إنتاج فني سليم، فإذا ضاع هذا الشرط بدا العمل الفني متكلفاً لا روح فيه.

ويقول في نقده للفريق الثاني:

إن خطأهم إنما يكمن في تماديهم في فكرة الحرية والتلقائية إلى الحد الذي يتركون الفنان فيه ينتج ما يشاء، حتى لو كان إنتاجه هادماً لمقومات الإنسانية، أو الجماعة التي يعيشون فيها، وحتى لو كانت أعماله تبعث في المجتمع روح التخاذل والانحلال، أو يتجاهل المشاكل الحقيقية لهذا المجتمع أصلا، ويقول: لا جدال في أن الفن مسئولية كبيرة ومجرد كون الفنان قد أخذ على عاتقه مهمة نشر فنه بين الناس، ولم يكتف

بجعله مسلاة لشخصه هو وحده، يعني أنه قد تحمل العواقب الناجمة عن انتشار فنه بين الناس، ومن هنا كان من الضروري أن نحاسبه على الآثار التي تجلبها أعماله الفنية على المجتمع الذي يعيش فيه.

ويعقب في النهاية بقوله:

في موقف كل من الطرفين نقطة ضعف ينبغي التخلص منها، وميزة ينبغي الاحتفاظ بها. أي إن الوضع السليم للفن هو أن يكون تلقائيًّا حرًّا، ويكون في نفس الوقت عاملاً من عوامل النهوض بالمجتمع نحو مستقبل مشرق مضيء، ويتساءل كيف نوفق بين هذين الشرطين اللذين يبدو كل منهما متعارضاً مع الآخر.

ويجيب على سؤاله قائلاً:

تعترف الآراء السابقة أيًّا كانت الاختلافات فيما بينها على ما في الفن من تأثير على سلوك الناس وسلوك المجتمعات، ولعلنا نذكر تلك الاتهامات التي وجهت إلى الفنانين على مر القرون نتيجة للآثار التي تتركها أعمالهم، ففي القرن الثامن عشر انتقد «هوجارت» لتصويره للإباحيين والعاهرات، وفي القرن التاسع عشر حوكم «فلوبير» لأن روايته مدام «بوفاري» أظهرت البطلة في علاقة زنا، وفي القرن العشرين هوجمت أفلام سينمائية نظراً إلى موضوعاتها الإباحية غير المكترثة بالمقدسات، فالأخلاق تنظر بقلق إلى النتائج، والحجة هنا هي أن مشاهدة هذه الأعمال لها نتائج ضارة.

وهناك من تولوا الرد على الحجة الأخيرة بقولهم:

إن الموضوع ليس إلا عنصراً واحداً من عناصر العمل، وإن العمل الكامل ينبغي أن يقدر ويحكم عليه جماليًّا، ولو حكمنا على أساس الموضوع وحده، لكنا أشبه بمن يتخذ من الحياة الواقعية أنموذجاً، لأننا نتجاهل كل ما يجعل العمل موضوعاً جماليًّا مثيراً.

لكن الذين يركزون على الموضوع في العمل الفني يقولون:

صحيح أن موضوع العمل الفني هو ما يهم الداعية الأخلاقي قبل أي شيء، فالعناصر المحسوسة في العمل قد تكون بريئة أخلاقياً، والشكل قد يكون جماليًّا خالصاً، ومع ذلك فإن قوام الموضوع هو طباع كائنات بشرية وسلوكهم، وتلك هي الأمور التي نصفها بأنها خير وشر، وحق وباطل، لذلك فإن لها علاقة واضحة بحياتنا غير الجمالية، ولو سلمنا بأن الفن يمكن أن يحكم عليه أخلاقيًّا على أي نحو، فعندئذ ينبغي أن نسلم بأن الموضوع الذي يعالجه العمل الفني مجال يصح للنقد الأخلاقي أن يتدخل فيه، أيًّا كانت طبيعة بقية العمل.

والذين يدافعون عن الفنانين الذين يتم إدانتهم أخلاقياً يقولون في دفاعهم:

إن موقف الفنان واضح بما فيه الكفاية، ويقولون: هل هناك شك في أن «جويا» في لوحته «أهوال الحرب» أو «بيكاسو» في لوحة جيرنيكا يدينان فظائع الحرب التي يصورانها، أو أن المصور «جورج جروس» كان يصدر حكماً مريراً على الفساد والانحلال السائدين في ألمانيا خلال العشرينات ويوضحون ذلك بقولهم إن الفنان يكشف لنا عن وجه الشر، ولكنه لا يفعل ذلك إلا لكي يبين لنا مدى قبحه، وهذا يصدق حتى على أشد الأعمال تمرداً، وربما كانت أكثر الأعمال إغرابا في الأدب الحديث هي مجموعة قصائد «بودلير» المسماة أزهار الشر، التي تحفل بأوصاف لسلوك جنسي لا يليق، ولموضوعات نجدها عاده منفرة، ولقد حوكم «بودلير» بسببها عام ١٨٥٧ وأدين، غير أن مكانته بوصفه شاعراً أخذت تتزايد باطراد طوال الأعوام المائة الأخيرة، ويقول بعض النقاد في تفسير ذلك إن معاصريه لم يدركوا أن كل ما أراد التعبير عنه هو نفوره من الخطيئة والرذيلة التي يتعرض لها الإنسان، وحزنه على البؤس الذي تؤدي إليه وضاعته.

ويقولون أيضاً:

ليس هدف الفنان هو أن يصدر حكماً، بل إن هذا أمر ينبغي أن يترك للقاضي ورجل الدين. أما الفنان فيحاول الإمساك بزمام التجربة والتعبير عنها بطريقة موحية، ومؤثرة صادقة، والواقع أن الفساد والرذيلة إنما هما جزء من العالم، فلهما أهميتهما في ذاتهما، والفنان تستهويه شخصية الشرير ودوافعه السوداء البغيضة، وربما استهوته الضخامة الهائلة للشر المتأصل فيه، وهو يحاول أن يندمج في الشر، ويعبر عما ينبغي أن يكون عليه إحساس المرء إذا كان شريراً.

أما الناقد الفني الكبير «جيروم سولتينز» فإنه بعد أن يستعرض الآراء المختلفة حول هذا الموضوع يخلص إلى القول:

إن الفن لا يستطيع أن يطالب لنفسه بمركز مميز، فمن الواجب أن يحكم عليه، ويراقب، في ضوء تأثيراته في الحياة عامة، شأنه في ذلك شأن كل نشاط بشري آخر، فإذا بلغ ضرر هذه التأثيرات حداً يطغى معه على لذة المتعة الجمالية، كان الضبط الاجتماعي في صورة الرقابة على الفن ضروريًّا، لكنه يخشى سوء الرقابة فيتساءل: متى ينبغي فرض الرقابة، وإلى أي مدى ينبغي استخدامها، ومن الذي يقوم بهذه الرقابة؟

بناء العمل الجمالي

معرفتنا بالعناصر التي يتكون منها العمل الفني تسهم – من غير شك – في جعلنا نعرف ما الذي يثير إعجابنا في عمل ما، وهي معرفة ضرورية لكل من يريد القيام بتقويم عمل من الأعمال، فإذا شئنا أن يكون لتقديرنا أى منزلة في أذهان الآخرين، فلا بد وأن نؤيد هذا التقويم بمبررات، هذه المبررات تتميز بأنها تتخذ طابع الإشارة إلى العناصر التي تؤلف العمل، بل إن هذه المعرفة ستسهم من جانب آخر في زيادة استمتاعنا بالفن، فما إن نفهم العناصر المكونة للعمل وعلاقاتها المتبادلة حتى نصبح أكثر حساسية لكل ما هو متضمن بوفرة في العمل.

وفي هذا الموضوع سوف نتحدث عن أربعة عناصر رئيسية تدخل في تركيب العمل الفني هذه العناصر هي المادة، والشكل، والتعبير والموضوع.

أما المادة فتدل على «قوالب البناء» الحسية التي يتركب منها العمل، من أصوات، وألوان وألفاظ ... إلخ، وفي العمل ترتب هذه القوالب وتنظم على نحو معين هو الشكل أو الصورة ... غير أن العمل الفني أكثر من مجرد ترتيب لعناصر مادية، فعندما ندرك العمل الفني نجده ينطوي على انفعالات، وصور وأفكار، نجد في الموسيقى حزناً، وفي الرواية تشاؤماً ... هذا هو ما نقصده بالتعبير، وهناك عنصر رابع يوجد في بعض الأنواع الفنية وفي أعمال فنية دون غيرها، وهو ما يسمى بموضوع العمل الفني، ويقصد به الموضوعات والحوادث التي تصور في الفن التمثيلي كالدراما، والتصوير والنحت التقليديين.

وعندما نتحدث عن العناصر المكونة للعمل الفني لا نقصد تجريدها وعزلها والحديث عنها منفصلة عن بعضها، لأنه حين يكون العنصر جزءاً من العمل، تكون له علاقات بالعناصر الأخرى

في العمل، وهذه العلاقات تؤثر فيه وتحدث اختلافا في طبيعته، والخطأ الذي نقصده هو أن ننظر إلى الشكل أو التعبير وكأن لهما وجوداً مستقلاً منعزلاً عن العمل ككل.

وعلينا – لذلك – ألا ننسى للحظة واحدة أن المادة والشكل والتعبير بالنسبة للعمل الفني الواحد، لا وجود لهم إلا داخل ذلك العمل، ففيه يؤثر بعضها في بعض، ويتفاعل معه وهي لا تكون على ما هي عليه، ولا تكون قيمتها إلا نتيجة لعلاقاتها المتبادلة.

هذا يعني أن تحليل العمل الفني ضرورة، إذ بدون هذا التحليل لن نستطيع الكلام عن الفن، لكن ينبغي علينا، أثناء قيامنا بالتحليل أن نتنبه إلى الطريقة التي نمارسه بها، فلن تكون مناقشتنا لأي عنصر مناقشة مستنيرة إلا إذا تذكرنا على الدوام طريقة ارتباطه بالعناصر الأخرى.

١ – مادة الفن

تتألف مادة العمل من العناصر الحسية التي قد تكون بصرية أو سمعية، والتي تم اختيارها من الوسيط، هذه العناصر في مجال الموسيقى هي النغمات أو الأعمدة التوافقية أو السكتات، وفي مجال التصوير تكون هذه العناصر هي اللون والخط والمسطح والنور، والظل، وفي الرقص هي المظهر الحسي للجسم الإنساني ... وهكذا في سائر الفنون، والمادة بالنسبة للعمل الفني هي جسمه.

ويتميز الفنان بحساسيته لوسيط معين، فلديه وعي زائد بطابع الأصوات أو الألوان، أو الألفاظ، ونظراً لأن المادة ليست جامدة، بل هي نابضة حية، فإنها تعمل على توجيه مجرى النشاط الإبداعي، ونحن لا نستطيع أن نصنع من الفخار نفس ما يمكننا صنعه من الحديد الخام، إلا إذا كان ذلك غصباً أو افتعالاً، فالإحساس الذي يبعثه العمل يكون مختلفاً كل الاختلاف ... ذلك لأن المعدن يتحدانا، ويستحثنا على أن نصنع منه شيئاً معيناً، حيث نحس بتماسكه ومرونته.

ولا تتمثل قيمة المادة في جاذبيتها للحواس فحسب، صحيح أن مرآها أو سمعها يلذ لنا، لكنها ليست كذلك فحسب، بل إن المادة معبرة.

إن العناصر الحسية للفن تستطيع في ذاتها أن تثير صوراً وحالات نفسية وأفكاراً، وهذا يصدق بوجه خاص على مادة الفنون البصرية، فقد دلت تجارب نفسية لا حصر لها- فضلاً عن التجربة المعتادة- على أن الألوان والخطوط مأخوذة على حدة لها طابع انفعالي وتخيلي واضح، فاللون الأحمر عدواني أو لامع أو لاذع، والأزرق منطو على نفسه أو رقيق، والخط المتعرج الملتوي يبدو مضطرباً على عكس القوس المنساب الطويل، وبناءً على هذه السمات كان في استطاعة المصورين أن يتحدثوا بقدر كبير من الاتفاق على دفء الألوان وحرارتها، فضلاً عن ذلك فمن الممكن أن تكتسب الألوان معاني تصورية ذهنية، كما هو الحال في اللون الأسود الذي يدل في كثير من الثقافات على الحزن أو الحداد. كذلك قد تكون الأنغام والأعمدة التوافقية معبرة بدورها، وإذا جربنا أن نعزف نغمة، ثم نعزفها هي ذاتها ناقصة نصف صوت (بيمول)، أو نعزف نفس النغمتين في طبقتين مختلفتين، فسوف نشعر بأن إحساسنا بها قد اختلف، كذلك فإن الألفاظ المنفردة كثيراً ما يكون لها طعم خاص بها.

ومن الواجب ألا نرتكب خطأ الاعتقاد بأن جميع الأعمال الفنية ينبغي ألا تتضمن من المواد إلا أكثرها جاذبية، فقد نظن أن الفنان يختار على الدوام عناصر هي في ذاتها متألقة حسيًّا، ومثيرة انفعالياً، لأن ذلك معناه إعلاء شأن عنصر واحد، هو المادة، دون أن نأخذ في الاعتبار الطريقة التي يستخدم بها هذا العنصر في عمل فني متكامل، ذلك لأن الأعمال الفنية هائلة التنوع.

وقد تكون الألفاظ في قصيدة شعر عادية جدًّا، لكنها تصبح حافلة بالحرارة والإثارة عندما تقع داخل القصيدة، وهناك من القصائد التي لا تستخدم من الألفاظ إلا الخلاب ذات الواقع الجميل، وبالرغم من ذلك تكون قصائد ضعيفة.

لذا فمن الواجب علينا أن نقدر المادة في علاقتها بجميع العناصر الأخرى، وفي استطاعتنا أن نقدر الدور الذي تسهم به المادة في تحديد مدى الفاعلية والتأثير في العمل الفني، فالخفة أو الثقل، والتألق أو الإظلام، والدفء أو البرودة، كل هذه الخصائص التي نشعر بها في تجربتنا الحسية تضفي على الفن مذاقاً وقدرة تعبيرية.

إن نعومة الرخام في أحد الأعمال النحتية، تكون جزءاً لا يتجزأ من جاذبية العمل النحتي، يختلف عن مواد أخرى كالحجر الجيري أو الخشب أو الجرانيت، فصفات مثل النعومة والتماسك

والصلابة تؤثر من غير شك على تذوقنا للعمل الفني، والتأثير لا يتوقف فقط على نوع المادة وصفاتها الحسية المختلفة، وإنما يتوقف أيضاً على رقة الموضوع وهدوئه، ورقه الخطوط، والجمع الذكي بين الانفعال وضبط النفس الذي يعبر عنه العمل ككل.

فالدفء والجاذبية في اللون «رينوار» لا يرجعان فقط إلى الدرجات اللونية ذاتها، بل أيضاً إلى طريقة وضعهما الشكلي في اللوحة، وإلى موضوعات «رينوار» الوديعة المحببة إلى القلوب، وإلى ذلك الهدوء العام الذي يشع في أعماله، وذلك ما نسميه التكامل الناجح بين المادة والشكل والتعبير، أما حينما يكون هناك تعارض بين هذه الأبعاد، فإننا نشعر بوجود تنافر كامن في العمل.

٢- الشكل أو الصورة

لكلمة شكل معان متعددة لكننا نستطيع أن نورد أكثر هذه المعاني استقراراً فالمقصود بالشكل هو تنظيم عناصر الوسيط المادي الذي يتضمنها العمل، وتحقيق الارتباط المتبادل بينها، فعناصر الوسيط هي الأنغام أو الخطوط ... إلخ

والشكل لفظ يدل على الطريقة التي تتخذ بها العناصر موضعها في العمل كل بالنسبة إلى الآخر، والطريقة التي يؤثر بها كل منها في الآخر، فهو إذن يشتمل على ضروب من العلاقة منها تعاقب الحوادث التي تكون عقده الرواية أو المسرحية، ونوع الوزن في الشعر، والترتيب المكاني للمساحات اللونية في التصوير، والتوازن أو التضاد بين هذه المساحات، وتعاقب الحركات الجسمية في الرقص، ويدل الشكل بهذا المعنى أيضاً على نوع الوحدة التي تتحقق بتنظيم المادة الحسية، أو الموضوع المصور في حالة الفن التمثيلي.

والشكل ليس نوعاً من الوعاء المستقل يضع فيه الفنان مواده، وإنما هو أشبه بنسيج العنكبوت الذي يتألف من مواد، وينظم هذه المواد، كما أن التنظيم لا يقتصر على تنظيم العناصر المادية فقط، وإنما يمتد إلى تنظيم الدلالات التعبيرية أيضاً.

- أنواع التركيب الشكلي

الوحدة في التنوع Unity in variety أو الوحدة العضوية، وتتحقق هذه الوحدة عندما يكون كل عنصر في العمل الفني ضرورياً لقيمته، بحيث لا يكون العمل متضمناً أي عنصر ليس

ضرورياً فالعمل الفني يتصف بالتنوع والتعقد، مع ذلك فإن كل عنصر من عناصره يسهم بشيء لا غناء عنه كي يكون الكل ذا قيمة. كما أن العناصر يتكامل بعضها مع بعض على نحو يبلغ من الوثوق حدًّا لا تؤدي معه الفروق الموجودة بينها إلى فصم وحدة العمل، بل تمتزج سويًّا من أجل تحقيق هذه الوحدة، ومن هذا التكامل تنشأ قيمة لا يمكن أن تتمثل في الأجزاء وهي فرادى، أو وهي متجمعة في نظام آخر، إن عناصر العمل تكون لازمة له لأنها ضرورية بعضها للبعض فكل منها يقوي دلالة الآخر وقيمته.

قد لا يكون هذا المعيار هو أن تغير الجزء يجعل الكل مختلفاً، بل هو أن أي تغير يؤدي إلى حدوث اختلاف حاسم، إذ يقضي على الطبيعة الأساسية للكل. فلا يمكن أن يعود الموضوع قادراً على أداء وظيفته التي قصد منه أداءها لو تبدل أي جزء من أجزائه، ذلك لأن قيامه بوظيفته يتوقف على تماسكه الداخلي.

ويمكنا القول إن مبدأ الوحدة في التنوع في المجال الفني ينطوي على:

١- أن تغير أي جزء يؤدي لا إلى حدوث فارق فحسب، بل إلى حدوث فارق هام.

٢- أن هذا الفارق إنما يكون في القيمة الجمالية للعمل.

٣- العنصر الفني ينطوي- حين يكون داخل العمل، على فعالية يفتقر إليها وهو في حالته المنعزلة، وهو يكتسب مثل هذه الدلالة نظراً لتفاعله مع العناصر الأخرى للعمل وهو يسهم في تحقيق الفعالية الكاملة للعمل، ويكتسب بدوره ثراءً في موقعه داخل العمل ككل، والعمل الفني الجيد يشعرنا بأنه لا يتضمن عناصر زائدة أو غير مرتبطة بالعمل من الوجهة الجمالية، ومن ثم فهو متعدد وواحد في الوقت نفسه.

العود (التكرار) Recurrence وهو ظهور العنصر نفسه في عدد من الأماكن المختلفة من العمل، مثلما يتكرر نفس الموضوع اللحني في قطعة موسيقية، أو لازمة في أغنيه، أو قصيدة أو شكل من أشكال القوس في بناء، أو حركة جسمية في رقصة.

والعود قد يكون بسيطاً أو مطوراً، فالعود البسيط تكون فيه العناصر المتكررة متطابقة، أما في العود المطور فالعناصر المتكررة متشابهة جرى تطويرها لكنها ليست متطابقة، والفارق بينهما لا يرجع إلى اختلاف السياق، بل إن العنصر المتكرر يتغير هو ذاته، فاللحن قد يسمع مرة أخرى في إطار القطعة الموسيقية ولكن بتوزيع أوركسترالي مختلف، وهذه الوسيلة تؤدي بالمتلقي إلى الإحساس بالترقب والتوقع، وعندما يتحقق ما يتوقعه تكتسب التجربة مزيداً من الحرارة والمتعة.

والإيقاع هو نوع من العود، وهو نمط من التأكيد والتوقف، كما هو الحال في الإيقاع الموسيقي والوزن الشعري، الذي يتكرر طوال العمل، وفي هذه الحالة بدورها تحدث تنوعات عندما تتكرر هذه العناصر، كما هو الحال في تغير المركز الإيقاعي Syncopation، وهو الانتقال المفاجئ في الموسيقى إلى تأكيد الجانب الذي لم يكن يؤكد من قبل.

والإيقاع بالمعنى الدقيق ليس واسع الانتشار في الفنون البصرية (باستثناء العمارة) بقدر ما هو في الشعر والموسيقى، ومع ذلك فلا ينبغي وصف التصوير والنحت بأنهما فنان لا زمنيان ... فعندما ندرك الأعمال المنتمية إلى هذين النوعين جماليًّا يتضح أنها سارية في الزمان وخلاله، وتخلق إحساساً بالحركة، وهذا راجع إلى أسباب من بينها أسلوب شكلي مشابه جزئيًّا للإيقاع، أو تأكيد بعض العناصر بالنسبة إلى البعض الآخر، ويتم هذا التأكيد في اللوحة بعدد من الوسائل المختلفة، أي عن طريق المنظور، والإضاءة، وأهمية الموضوع فعندما يكون هناك عنصر واحد يسيطر على العمل، كالوجه الذي يضاء بنور لامع من بقية العمل في لوحة «رامبرانت» يكون التنظيم الشكلي هو تنظيم المركزية.

التوازن، من أكثر أنواع التنظيم الشكلى شيوعاً، ويقصد بالتوازن ترتيب العناصر بحيث يكمل كل منها الآخر أو يعوضه، ومن الممكن استخدام لفظ التماثل Symmetry للتعبير عن توازن العناصر المتشابهه، كما هو الحال عندما توضع الموضوعات المتشابهة داخل لوحة، في نفس الموقع على كلا جانبي المحور المركزي، ولكن ينبغي ألا نغفل في تعدادنا للمبادئ الشكلية ذلك الطابع الحقيقي الذي تكون عليه الأعمال الفنية.

فالفنانون عادة يتجنبون التكرار الآلي المحض في استخدامهم للتوازن، كما يتجنبونه في استخدامهم للإيقاع والعود مع التنوع، وعلى ذلك فإن التوازن يتحقق في معظم الأحيان بالتقابل، أي بوضع عناصر غير متشابهة كل في مقابل الآخر، بحيث تكون هذه العناصر مع ذلك منسجمة كل مع الآخر، فالطابع المميز لكل عنصر يلفت أنظارنا إلى طابع العنصر المقابل له، كاللون الحار إزاء اللون البارد مثلاً، فوضع الألوان الحارة مع الباردة يكون نمطاً ممتعاً من الوجهة الحسية.

التطور Evolution وأوضح مثل لمعنى التطور تنمية عقدة الرواية في الأدب، حيث تشير العلاقة المتبادلة للحوادث والأسباب إلى الذروة، وتؤدي إلى وقوعها في آخر الأمر، أو تنمية الأفكار اللحنية في الأعمال الموسيقية.

لكن ما الذي يفعله الشكل في تجربة التذوق الفني؟

١- الشكل يضبط إدراك المتذوق ويرشده، ويوجه انتباهه في اتجاه معين بحيث يكون العمل واضحاً مفهوماً موحداً.

٢- الشكل يرتب عناصر العمل على نحو من شأنه إبراز قيمها الحسية والتعبيرية وزيادتها.

٣- التنظيم الشكلى له في ذاته قيمة جمالية كاملة.

والتنظيم الشكلي للعمل أشبه بمرشد يعلن في مواضع معينة «هذا شيء له أهمية خاصة فلا تدعه يفوتك»، «وهذه فقرة انتقالية أو تمهيدية»... والشكل يقول ذلك عن طريق ما يفعله، أي بالطريقة التي يضع بها العناصر بعضها بالنسبة لبعض، كالهدوء قبل الذروة، والتوسع في تطوير موضوعات لحنية معينة وما إلى ذلك. وقد نعجز في أحيان كثيرة عن الإحاطة بموضوع العمل الفنى مرة واحدة لو كان طويلاً جدًّا ومزدحماً بالعناصر وهذا قد يؤدي إلى تشتت الانتباه، ولو أردنا أن نتأثر بالعمل فمن الواجب أن يقوم التنظيم الشكلى بوظيفة هامة جدًّا وهي إحكام ربط العناصر السابقة في الأعمال الفنية الطويلة أو الكبيرة بالعناصر اللاحقة.

كما يجب أن تعرض العناصر بوضوح يكفي لاختزانها في الذاكرة واستبقائها في المخيلة، وأبسط وسيلة شكلية لتحقيق هذه الغاية هي العود، إذ لو كانت العناصر الجديدة تتعاقب بلا انقطاع،

لفاقت طاقة الانتباه على الاستيعاب وعنصر العود أو التكرار يحدث غالباً في الفنون التي تسمى بالفنون الزمنية كالأدب، والموسيقى فالسيمفونية أو الرواية يستغرق تكشفها عادة وقتاً يبلغ من الطول حدًّا لا نستطيع معه «استيعاب الموضوع» ما لم تتكرر الشخصيات والحوادث، وفي القالب الموسيقي المسمى بالروندو Rondo تظل الموسيقى تعود إلى لحن واحد بعد أن تسمع فقرات مقابلة أو مضادة.

وفي الأعمال الأشد تعقيداً تصبح العناصر مفهومة، لا عن طريق العود فحسب بل بأساليب شكلية أخرى أيضاً، فاستمرار إيقاع معين يؤدي إلى تحقيق التماسك لقصيدة أو لقطعة موسيقية، وعرض العناصر كل مقابل الآخر عن طريق توازن التقابل أو التضاد، نستطيع التعرف عليها وفهمها بسهولة، وعندما يتخذ عمل فني نمط التطور، لا تكون العناصر الجديدة غريبة تماماً، لأنها تحتل مكانها في سلسلة الحوادث التي خلقت من قبل، وفضلاً عن ذلك فإن التطور يثير في المدرك توقيعات تجعله يتطلع إلى الذروة الختامية.

إن قيمة التذوق ترجع إلى ما تكتسبه العناصر الأخرى من حيوية وإثارة حين ينظمها الشكل، والشكل لا يجعل هذه العناصر مفهومة فحسب، بل يزيد من جاذبيتها ويؤكدها، فاللون الذي هو في ذاته باهت أو لا يتسم إلا بقدر بسيط من الجاذبية، يصبح موضوعاً دراميًّا حين يوضع داخل النمط الذي تكونه اللوحة.

ولكي يستمتع متذوق الفن بالشكل في العمل الفني، فلا بد له من ثقافة فنية قوامها الألفة بالأعمال الفنية، والقدرة على الانتباه الدقيق، والاستعانة بالتحليل النقدي في مختلف الفنون..

٣- التعبير

إن لفظ التعبير من أكثر الألفاظ شيوعاً في اللغة التي نتحدث بها عن الفن في عصرنا الحالي، ولنذكر كم من المرات سمعنا فيها عبارات مثل «هذا الفنان يعبر عن كذا، أو أن العمل معبر بوضوح» وربما يسألك أحدهم ما الذي يعبر عنه هذا العمل من وجهة نظرك؟

ومن الممكن أن يشير الدافع من وراء عملية الخلق الفني التي تؤدي إلى ظهور العمل إلى معنى التعبير، ومن الممكن أن يكون التعبير سمة كامنة في العمل ذاته. والمعنى الأول يشير إلى الأفكار

والانفعالات التي يمر بها الفنان خلال التعبير، والتي ينبئنا عنها في يومياته ومذكراته ورسائله، وهذه قد تساعد في تفسير القدرة التعبيرية للعمل، لكنها لا يمكن أن تفعل ذلك إلا إذا اتضح أنها متضمنة في العمل بصورة أو بأخرى فمن الجائز أن يكون الفنان قد عجز عن أن يدمج في العمل الفني ما فكر فيه أو أحس به ومن الواجب أن نتذكر دائماً أن منشئ العمل شيء والعمل ذاته شيء آخر.

هذا يجعلنا نركز على المعنى الثاني، وهو أن ما يعبر عنه العمل خاص بالعمل ذاته، والمضمون التعبيري لأي عمل لا يكون على ما هو عليه إلا بسبب العناصر المادية، والتنظيم الشكلي والموضوع، وهي العناصر التي يؤدي تجمعها إلى تكوين العمل الخاص.

والعمل حين يكون معبراً لا يكون علامة على ما يعبر عنه، ولا مجرد سبب للأفكار والانفعالات التي يثيرها في المدرك، فالسبب كالدواء أو آخر وخز الدبوس، وهو شيء يؤدي إلى تجربة من نوع معين، غير أن هذه التجربة شيء مختلف تماماً عن سببها، أما العلامة أو العرض Symptom كحمرة الخجل، أو الضحك، فتؤدي بنا إلى أن نستدل على أن هناك شعوراً بانفعال معين، ومع ذلك فالعلامة متميزة عما نشعر به، ففي استطاعتنا أن ندرك العلامة، ونقوم بالاستدلالات اللازمة دون أن نشعر بالانفعال، إذن فليست العلاقة بين العمل الفني وما يعبر عنه كالعلاقة بين العلامة رمزاً ترمز إليه أو بين السبب وما يؤدي إليه.

إن بعض الذين يدركون بعض الأعمال الفنية كثيراً ما يتساءلون ما الذي يعبر عنه هذا العمل؟ أو يقولون إن في العمل شيئاً لم نستطع إدراكه، أو شيئاً لم نفهمه.

ومن الممكن أن نتعرف بسهولة على الأوجه غير التعبيرية للعمل عن طريق إدراك العمل فحسب، ففي استطاعتنا أن نحس بالمادة، ونتعرف على الشكل، وندرك الموضوع، ومع ذلك يظل العمل جامداً لا حياة فيه، فهو لا يقول لنا شيئاً فما الذي تفتقر إليه تجربة المدرك، إنها تفتقر إلى الوعي بسمات العمل التي لا تعطى مباشرة للإدراك، فلنفرض أن الموسيقى تعبر عن المرح (بالنسبة لمستمع ما) في هذه الحالة لا يكون المرح شيئاً نستطيع إدراكه مباشرة كأصوات الأوركسترا، فهو يسمع الأصوات بوضوح، ولكن المرح شيء مختلف عنها، وهو ليس كالصوت

المرتفع أو الناعم، وإن المرح ليس صفة سمعية على الإطلاق، ولنفرض أن قطعة أدبية تعبر عن حالة مريرة من الحزن الناتج عن الحب المفقود، عندئذ سنجد أن القطعة الأدبية ذاتها لا تتحدث في أي موضع منها عن حالة مريرة، وإن كانت تقول مثلاً «ولا طيور تغني» فما تعبر عنه يظهر من خلال الأصوات أو الصور أو الألفاظ وهو شيء يزيد عن هذا كله، ولا بد لكي نتذوق المضمون التعبيري، من أن نفعل أكثر من مجرد الرؤية أو الاستماع أو القراءة لابد أن نجرب تلك الإيحاءات وتلك الارتباطات التي لا تقال، وإن كانت تنبثق عما يقال وتميزه.

ومن الممكن أن يعبر العمل عن:

١- صور ٢- انفعالات ٣- أفكار

وحين يكون العمل معبراً بالنسبة لنا تبعث فيه الحياة، ويصبح مشحوناً بإثارة تخيلية إذ يوحي بأكثر مما يصوره صراحة، وهو يكتسب عمقاً ورنيناً من أصدائه الانفعالية، فسيمفونية «لموزار» لا تعدو مجموعة من الأنغام المتعاقبة أو المتداخلة، بل تكون مشحونة بالانفعال، أو غنائية، وربما أسيانة، وقد توحي لنا رواية بفكرة عزلة الإنسان.

وفي هذا يقول عالم الجمال «سانتيانا» في كل تعبير يمكننا أن نميز بين حدين الأول هو الموضوع المعروض بالفعل، وهو اللفظ والصورة، والشيء المعبر عنه، وبالتالي هو الموضوع الموحى به، والفكرة اللاحقة والانفعال أو الصورة المثارة والشيء المعبر عنه.

إن القدرة التعبيرية للأشياء أي ما توحي به للخيال والانفعال والفكر، هي بلا شك أوضح ظهوراً في التجربة الجمالية منها في الأنواع الأخرى للتجربة، وهذا راجع إلى طبيعة الإدراك الجمالي، فحين نكون عمليين ندرك الأشياء بسرعة وبطريقة اقتصادية حتى نستطيع أن نسلك بطريقة فعالة، وعندئذ لا نتوقف عند الأشياء إلى الحد الذي لا يكفي لإدراك طابعها التعبيري.

أما الإدراك الجمالي فيتوقف عند الموضوع حتى يمكن أن تظهر قدرته التعبيرية وتصبح ملموسة، وهذا يصبح بوجه خاص حين يكون الموضوع عملاً فنياً. ذلك لأن المادة والشكل والموضوع تختار عندئذ بطريقة متعمدة من أجل استغلال إمكانياتها التعبيرية.

إن ما يعبر عنه العمل لا يمكن أن يعرف إلا بانتباه دقيق للتنظيم الشكلي للمادة والموضوع، فالقدرة التعبيرية لا تحيا إلا في الخطوط والأنغام، وفي الكلمات، والحوادث التي يعرضها العمل علينا، والعلاقة بين الموضوع وبين الانفعال المعبر عنه ليست على الإطلاق علاقة وسيلة بغاية، بل هي علاقة عنصرين يدعم كل منهما الآخر داخل كل ترابط.

لكن كيف يحدث أن تكون الأشياء معبرة لنا وكيف يحدث أن تكون لها في نظرنا معنى يزيد عما ندركه مباشرة؟

ويقدم عالم الجمال «سانتيانا» إجابة بسيطة عن هذا السؤال، فهو يرى أن كل تعبير راجع إلى الترابط أو التداعي، وهو يكتسب تعبيراً لأنه يرتبط في ذهن المدرك بتجارب سابقة، ويلتصق «معني» هذه التجارب بالموضوع بحيث يبدو كامناً فيه، وما دمنا على وعي بالثغرة النفسية بين الموضوع وارتباطاته، فإنه لا يكون ذا قوة تعبيرية، فعندئذ نقدر الموضوع لما فيه من ارتباطات، ولكن عندما يفلت الانفعال أو الفكرة الموحى بها من الذاكرة، ويتشتت في الشيء المدرك عندئذ يكون هناك تعبير.

إن الترابط – في نظر سانتيانا – هو أوضح مصدر للقدرة التعبيرية، وهو يعني به الدمج بين التجارب الماضية والحاضرة، مثلما أن راية أية دولة لم تكن لتثير في مواطنيها كل هذه المشاعر، لو لم تكن تبدو لهم تلخيصاً لتراث أمتهم ومثلهم العليا، إن التعبير من وجهة نظر هذا المفكر لا ينشأ إلا من التجربة الماضية، لكن ألا يوجد في الموضوع المدرك نفسه شيء يعد مسئولاً عن دلالاته التعبيرية، ليست فيه سمات كامنة تجعله معبراً.

هناك من المفكرين من لا يرون رأي «سانتيانا» الذي يأخذ بفكرة الترابط، ويركزون على ما في العمل نفسه من عناصر وعلاقات، ويقولون إن الخطوط والألوان والأصوات معبرة نظراً لسماتها البصرية والسمعية الكامنة، ومن ثم أصبحت ترتبط بأفكار وانفعالات معينة، لكنها لم تصبح معبرة نتيجة لهذه الارتباطات.

فعلى سبيل المثال فإن للون الأحمر اللامع البراق طابعاً تعبيريًّا يصبح بفضله مرتبطاً بالانطلاق وانعدام القيود، وليست قدرته التعبيرية شيئاً نضيفه إليه بعد أن نكون قد رأينا سيدات شريرات

يرتدين نفس اللون، فليس المضمون التعبيرى شيئاً نتعلمه من التجربة الماضية وإنما هو شيء نجده في التجربة الحاضرة.

ومن جهة أخرى فإن كثيراً من الفلاسفة يجدون أن من الصعب القول بأن شيئاً معيناً له قدرة تعبيرية «كامنة» ففي استطاعتنا أن نحكم على النغمة بأنها «دو» أو على اللون بأنه أزرق، لأن هذه الصفات كامنة، ما دامت طبيعة الأنغام ذاتها تحتم أن تكون لها درجة معينة من الارتفاع، والألوان ينبغي أن تكون متدرجة على نحو ما، ولكن الخط لا يمكن أن يكون مضطرباً (وإن كان من الممكن أن يكون متقطعاً) والقوس لا يمكن أن يكون هادئاً (وإن كان من الممكن أن يكون طويلاً).

فأمثال هذه الصفات التعبيرية تبدو للمشاهد وكأنها كامنة، ولكن هذه ليست إلا طريقة مجازية في الكلام، فنحن نعزو إلى الشيء هدوءاً لأنه يشبه أشياء مماثلة رأيناها في الماضى، وهذه الارتباطات أصبحت داخلة في لا شعورنا.

فلو كان ما يعبر عنه كامناً فيما هو معبر، فلابد أن يدركه الناس جميعا بطريقة واحدة، ولابد أن يكون هناك اتفاق عام على السمات التعبيرية للموضوعات، لكن الواقع أن مثل هذا الاتفاق لا وجود له فالناس يختلفون أشد الاختلاف حول المعنى التعبيري لإحدى المسرحيات، أو في وصف ما يسمعونه في الموسيقى هذه الحقائق تحملنا على العودة مرة أخرى إلى فكرة الترابط، فالسمات التعبيرية للعمل تختلف لأن كل مدرك يقبل عليه ويدركه بطريقة مختلفة، ولكل مدرك تاريخ سابق مختلف واهتمامات مختلفة، ودرجات متفاوتة من الألفة بالعمل، وما إلى ذلك، صحيح أن الأوركسترا يعزف نفس القطعة، ومع ذلك فإن الذين يستمعون إليها يشعر بها كل منهم بدلالة تعبيرية خاصة، تبعاً لذكرياته وخياله. إذن فإن الحد الأول – أي ما يسمع – واحد بالنسبة للجميع فإن – الحد الثاني – أى ما يحس به ليس واحداً.

ويمكننا أن نتجنب هذا الطريق المسدود في البحث عن معنى متفق عليه للتعبير وتأثيره إذا التجأنا إلى العمل الفني الذي يتصف بأن له وجوداً مشتركاً بين الأشخاص. فالسمات التعبيرية ليست محلقة في الهواء، بل إن لها جذوراً متأصلة في الأوجه المادية والشكلية والتصويرية للعمل. وهذه العوامل الأخيرة عندما تحلل، تقدم شواهد تساعد على نسبة المضمون التعبيري إلى العمل.

إن من واجب أولئك الذين يستخدمون لفظ التعبير استخداما تقويميًّا -وهذا ما يفعله معظمنا - أن يعرفوا أن العمل حين يكون معبراً، تكون له دلالة أعظم مما يوحي به منظره الحسي وشكله، وبذلك يستحوذ على اهتمامنا، وتكون الصور التي يوحي بها العمل، وكذلك الحالة النفسية أو الأفكار التي يثيرها أشد استحواذا لأنها لا تعرض بطريقة مباشرة، فنحن نحس بالمزيد فيما ندركه وهذا يؤدي إلى إثارة الخيال والانفعال والفكر، ونشعر بأنفسنا أكثر انشغالاً بما يمر في تجربتنا، وأقوى تنبهاً إليه.

إن قدرة العمل التعبيرية هي التي تشيع الأمل والحماس في إحساسنا بالحياة، ونعيش حياة أعمق وأعظم نضارة، لا من الوجهة المادية فحسب بل من الوجهة المعنوية والروحية أيضاً، ونحاول بلوغ أعلى قمم قدراتنا. وعلينا ألا ننسى أن المضمون التعبيرى ليس إلا بعداً واحداً للعمل الفني، والعمل الفني الكامل هو الذي يكون جيداً أو رديئاً من الوجهة الجمالية، فعندما نعزو إليه قيمة (بمعنى ما) فلابد لنا من أن نتحدث عن المادة والشكل والموضوع بالإضافة إلى التعبير، ذلك لأن المضمون التعبيري لا يكون ذا قيمة إلا لأن الشكل ينظمه ويهذبه، ولو كان الشكل مضطرباً لما كان مجرد التعبير عن صور وانفعالات وأفكار أمراً يثير اهتمامنا، بل لكان العكس هو الصحيح، ذلك لأن للمادة الحسية والموضوع الذي يعالجه العمل الفني أهميتهما بدورهما. وعلى ذلك فالتعبير ليس كل شيء، فلا يمكن إذاً أن يكون هو مبدأ القيمة في الفن ولو ظننا أنه كذلك لكان في هذا تشويه شديد لطبيعة العمل الفني. ذلك لأنه إذا كانت دراستنا لتركيب الفن قد علمتنا شيئاً فهو أن المادة والشكل والتعبير متساوية في الأهمية، ويعتمد كل منها على الآخر، وأن من المحال فهم أي من هذه العناصر وتقديره إلا في داخل الكيان الكلي الموحد الذي هو العمل الفني.

٤- المـوضوع

الفنون جميعاً ليست بالضرورة ذات طابع تمثيلي، وهناك فنون لا تنطوي على موضوع كما في الموسيقى، بل إننا لو نظرنا إلى بعض الاتجاهات الفنية الحديثة في التصوير والنحت فسنجد أن هناك تصويراً مجرداً، ونحتاً مجرداً يكاد يختفي منها عنصر التمثيل أو الموضوع أو المعنى، لأن هذه

الاتجاهات لم تعد تهتم بتصوير مناظر أو تمثيل موضوعات، بل تقتصر على تقديم صور مجردة أو أشكال هندسية تشير إلى شيء في الواقع، لكن هل معنى هذا أنه لم يعد للموضوع أي دور في صميم العمل الفني وأن الفنون جميعاً قد أخذت تحذو حذو الموسيقى في الاستغناء عن الموضوع أو المعنى وأن ثمة فنوناً لا يمكن أن تقوم بدون الموضوع كالنثر أو الرواية أو التمثيلية، لأنه من المستحيل على اللفظ أن يفقد وظيفته الأصلية بوصفه حاملاً لمدلول أو معنى، أما بالنسبة للفنون التشكيلية فإن الاستغناء عن الموضوع لم يبدأ إلا منذ عهد قريب، حين أخذ المصورون ينادون بأن قيمة العمل الفني يجب ألا تقاس بقيمة موضوعه، وأن فنهم يجب أن تكون له لغته الخاصة التي لا يكفي لفض أسرارها أن يكتشف الجمهور ما تمثله أو تصوره أو تشير إليه.

لكن ما الذي جعل للوحات وتماثيل كبار الفنانين والمثالين التي كانت تشتمل على موضوعات كل هذه القيمة، ومازالت تحتفظ بقيمتها حتى الآن وسط الاتجاهات الحديثة.

يجيب المصور الفرنسى الشهير «أوجين دلاكروا» بقوله إن الموضوع بالنسبة للفنان إن هو إلا مناسبة عارضة يختارها الفنان، أو ذريعة خاصة يصطنعها اصطناعا، كي يظهر من خلالها براعته الفنية.

وكبار الفنانين قلما يعمدون إلى المبالغة في اختيار موضوعاتهم، لأنهم يعلمون أن بساطة الموضوع لا تتعارض مطلقاً مع أصالة التعبير وقوة الشكل (الصورة)، وكثيراً ما يكون للشكل الأولوية في نظر الفنان على المضمون، فنراه لا يضع الموضوع إلا في الاعتبار الثاني، واثقاً من أن مهمته الأولى إنما تنحصر في خلق عمل متسق من الصور الحية، وإذا كان بعض علماء الجمال قد عرفوا الفن بأنه «إرادة الصورة»، فما ذلك إلا لأنهم قد فطنوا إلى أن العمل الفني هو في جانب كبير منه مجرد خلق لمجموعة من العلاقات الصورية وحينما يقع اختيار أحد الفنانين على موضوع من الموضوعات فإن هذا الموضوع لابد وأن يكون حيويًّا في نظره أي لابد وأن يثير في نفسه انفعالاً ما أو عاطفة ما، والفنان لا ينسخ الموضوع أو ينقله، بل هو يقدم لنا من خلاله معادلاً حسيًّا لذلك المعنى الوجداني والفكري الذي ينطوي عليه الموضوع بالنسبة له، ومعنى هذا أن مهمة الفنان لا تنحصر في تمثيل الموضوع أو تقليده، وإنما تنحصر أولاً وبالذات في التعبير عن ذلك الموضوع على نحو ما ينكشف له.

ونحن نجد أن أبعد الفنانين عن المحاكاة -ومنهم دعاة النحت المجرد أو التصوير المجرد- يطلقون على تماثيلهم أو لوحاتهم أسماء معينة، وهذا يدل على أن لها موضوعات، في أذهانهم على الأقل، ونحن عندما نشاهد لوحات الفنانين التجريديين، لا نستطيع أن نقنع أنفسنا بأنها لا تمثل شيئاً، لأننا نفترض دائماً أن ثمة موضوعاً ما يكمن وراء تلك الأشكال والألوان والظلال التي ألف بينها الفنان على هذا النحو أو ذاك، ونسلم ضمناً بأن هذه الرموز إن هي إلا لغة نوعية يعبر بها الفنان عن موضوع ما من الموضوعات، وإن كان مثل هذا الفنان لا يهتم بالموضوعات المباشرة أو الماثلة أمام أعيننا في الواقع، فما يهم الفنان من موضوعات الواقع هو ما فيها من جوانب خفية مشحونة بالصبغة الوجدانية، أو كما يقول عالم الجمال «إم. دووفران» إن ما استبعده الجغرافي من المنظر الطبيعي، وما أغفله المؤرخ في صميم الحدث التاريخي وما لم يستطع المصور الفوتوغرافي أن يلتقطه من الوجه البشري، وما لم يفصح عنه الإدراك الحسي إلا بصورة غامضة مهوشة، وما غاب كله أو جله من المعرفة العلمية الموضوعية هذا بعينه هو ما يريد الفنان أن يعبر عنه.

إن مهمة التعبير عن الموضوع التي يقوم بها الفنان لا تعني نقله أو محاكاته، بل هي أن يعبر عنه بأسلوب لا يندرج تحت نطاق المعرفة الموضوعية، فيكشف لنا عن حقيقة الموضوع التي قلما ينجح الإدراك العادي في الوقوف عليها، وحينما يكتسب الموضوع شحنة حسية عاطفية، فإنه يخاطبنا عندئذ بلغة تختلف كثيراً عن تلك اللغة التي يخاطب بها في العادة إدراكنا الحسي النفعي.

وكما يقول المفكر المصري الدكتور زكريا إبراهيم: ليست هناك تفرقة تصاعدية بين اللوحات التي تشتمل على موضوعات فقد تنطوي لوحة الفلاحات «لفان جوخ» على عظمة لا نكاد نجد لها نظيراً في لوحة أخرى تمثل موضوعاً هائلاً كلوحة «ماسونييه» المسماة بالجيش الأعظم، أو قد تحمل طبيعة صامتة «لسيزان» من الأسرار العميقة ما لا يحمل منظر «لهوبر روبير»..... وكثيراً ما تجيء اللوحات الفنية التي تمثل موضوعات ضئيلة الشأن في الواقع تحفاً نادرة تزخر بالقوة والحيوية.

وربما كان السر في ذلك هو أن التمثيل يستحيل في مثل هذه الأحوال إلى تعبير فلا يصبح الموضوع سوى رمز ... وعلى كل حال فإنه ليس من شأن الموضوع في العمل الفني أن يستثير

انتباه المتأمل بوصفه موضوعاً، وإنما هو لابد من أن يندمج في صميم التعبير الفني نفسه، فلا يكون ثمة ما يستثير انتباهنا سوى العمل نفسه.

في تفسير العمل الجميل فنيًّا

هناك أربع نظريات في تفسير الأعمال الفنية والنظر إليها، ولقد جاءت هذه النظريات الأربع إما متأثرة بإحدى مراحل تطور الفن أو بالتركيز على فن من الفنون.

نظريتان من هذه النظريات الأربع تفهمان الموضوع الفني من خلال شيء يقع خارج نطاق العمل ذاته وهما:

١- نظرية المحاكاة.

٢- النظرية الانفعالية.

ونظريتان تركزان اهتمامهما على ما يوجد في العمل ذاته وهما لا تبديان اهتماماً بعلاقته بأي شيء آخر أو بالأصل الذي نشأ منه أو الحياة الواقعية التي يصورها وهما:

٣- النظرية الشكلية.

٤- نظرية الجمال الفني.

١- **أما نظرية المحاكاة** – وهي تعتمد في تفسيرها على الفن في صورته الكلاسيكية، وعلى فن الأدب خصوصاً – فتؤكد اعتماد العمل على الواقع غير الفني، الذي قد يُكَوِّن وقائع الحياة المعتادة (المحاكاة البسيطة) أو ما هو كلي شامل أو جوهري في الواقع أو الطبيعة (محاكاة الجوهر)، أو ما هو رفيع خلقيًّا أو جماليًّا (محاكاة المثل الأعلى). والفن بهذا المعنى هو محاكاة للحياة أو الطبيعة، ونظرية المحاكاة تجعل قيمة العمل متوقفة على علاقته بالحياة، أي التشابه مع الواقع، وهنا يكون الوجه الوحيد الهام في العمل هو موضوعه، أو

الترديد الأمين للموضوعات المعتادة، أو التعبير عن الصورة العامة، أو تقديم ما هو لائق ورفيع، وهكذا تتفكك الوحدة الكلية للعمل، ذلك لأن العمل الكلي أكثر بكثير من موضوعه وحده، فهو موضوع يتجسد بطريقة محسوسة معينة، وببناء شكلي معين، وحافل بالارتباطات الانفعالية والتخيلية، أما الاقتصار على الموضوع وحده ففيه تجاهل لكل ما عدا ذلك.

٢- **أما النظرية الانفعالية**- وهي التي تتحدث باسم الاتجاه الرومانتيكي في الفن- فلا تعترف بالحاجة إلى أي تشابه مع الواقع، أو ارتفاع الفن إلى مستوى المثل الأعلى، لكنها بدورها تنظر إلى العمل الفني في صلته بما يوجد خارجه، أي التجربة الشخصية للفنان، وخاصة تجربته الانفعالية، فالعمل يحقق غرض الفنان في التعبير عما يشعر به قبل ممارسته لنشاطه الخلاق، ومن هنا فإن الطبيعة العامة توصف بأنها هي «التعبير عن الانفعال».

والنظرية الانفعالية تنبئنا بأن الفن دون سواه هو مجال التجربة البشرية الذي تسجل فيه الانفعالات عن وعي، وتوصل إلى الآخرين، وهذا بدوره يؤدي إلى إثارة تفكيرنا عن العمل من زوايا متعددة، إذ نود أن نعرف ما الذي دفع الفنان إلى التعبير، وأن نكتشف الأساليب التي استخدمها في الوصول إلى التعبير، وربما كان الأهم من ذلك كله أننا نريد أن نشاركه انفعالاته.

ويذهب القائلون بهذه النظرية إلى أن العمل ليس إلا تجسيداً للانفعالات التي كان الفنان يشعر بها من قبل، وهو بالنسبة إلى المشاهد مجرد أداة لتوصيل هذه الانفعالات، وهذا الرأي يرتكب خطأ كبيراً، فعناصر الوسيط، والشكل، والرموز التي تؤلف العمل عادة مجرد نسخة طبق الأصل لأفكار الفنان ومشاعره الأصلية.

ومن ثم فمن الممكن أن يفسره المشاهدون اللاحقون ويستمتعون به على أنحاء متباينة كل التباين، قد لا تشترك مع تجربة الفنان الأصلية إلا في القليل، أو لا تشترك معها في شيء على الإطلاق، فللعمل حياة وقيمة خاصة به، وهو لا يمكن أن يظل مقيداً بأصله.

وهكذا فإن هاتين النظريتين تهدمان الدلالة الباطنة للعمل أو تسيئان تصورها على نحوين مختلفين، ذلك لأننا لو سرنا وراءهما في الطريق الخارج على نطاق الفن الذي تدعوننا إليه، لأدى

ذلك إلى تحويل اهتمامنا عن العمل بوصفه موضوعاً جماليًّا، ولجردنا موضوع العمل وربطناه بالحياة الواقعية، أو لنظرنا إلى العمل على أنه وثيقة نفسية، واستخدمناه مفتاحاً للاستدلال على تجربة الفنان.

٣- **أما النظرية الشكلية** (ما بعد الانطباعية) فترفض بشدة أية دلالة متعلقة بالحياة الواقعية، وتقتصر على عناصر الوسيط الذي ينطوي عليه العمل، وكذلك على تنظيمها الشكلي، وتوجه هذه النظرية انتباهنا إلى القيم التشكيلية في الفنون البصرية، وهذا إسهام كبير. غير أن هذه النظرية تفتقر إلى الدقة عند حديثها عن هذه القيمة – وهذا أمر غريب بحق – فهي لا تستطيع تعريف مصطلحها الأساسي وهو «الشكل ذو الدلالة»، ولكن ذلك قد يكون راجعاً إلى أن الأشكال التي تؤلف العمل لا يمكن أن توصف بالكلمات، فهي تنتمي إلى مجال التصوير أو النحت وحده، وما تقوله لا يمكن أن يقال على أي نحو آخر، ولكي نعرف «الشكل ذا الدلالة» فإن كل ما علينا هو أن نراه، أو ندركه حدسياً في عمل معين، فإذا كانت النظرية تعجز عن وصف السمات التي تعدها أساسية في الفن، فمن المعقول أن يعزى ذلك إلى فردانية الأعمال الفنية، واستحالة التعبير عنها.

٤- أما نظرية الجمال الفني فتنظر إلى العمل بوصفه موضوعاً جماليًّا، وبالتالي تؤكد السمات الإدراكية الكامنة، كما أن نظرية الجمال الفني تتنبأ بأن العمل موضوع جمالي (استيطيقي) وعندما تضيف النظرية بأن العمل موضوع وشكل وتعبير، فإنها لا تقدم إلينا مثلما تقدم نظرية المحاكاة والنظرية الانفعالية- أية طريقة واحدة لإدراك ما ينطوي عليه العمل، ومن هنا كانت النظرية الشكلية ونظرية الجمال الفني- كل على طريقتها الخاصة أقل صراحة وتحديداً من النظريتين الأخريين، الأولى تفتقر إلى الوضوح والثانية لا تستقر على اتجاه محدد.

ونظرية الجمال الفني لا تلتزم اتجاهاً واحداً في بحثها للعمل الفني، كعلاقته بالحياة، أو بتجربة الفنان مثلاً، وإنما تضم كل أوجه العمل أعني الموضوع والشكل والتعبير وما إلى ذلك، ومن ثم فهي تبدو مفتقرة إلى تحديد المعالم والآثار بالقياس إلى النظريات الأخرى، ولكنها كالنظرية

الشكلية، تحاول أن تحترم ما هو موجود في العمل، وهي على خلاف النظرية الشكلية تجد في الفن عناصر كثيرة متباينة، وعلى ذلك فنظرية الجمال الفني، ترى من الخطأ تأكيد أي بُعد واحد من أبعاد الفن، فالفن عندما ينظر إليه من الوجه الجمالية (الاستيطيقية) يتألف من كثير من العناصر المتباينة، وله قيم مختلفة متعددة، وعلى نظرية الفن أن تكون من الاتساع بحيث تحيط بهذه جميعاً.

وهكذا فإن النظريتين الأخريين تحاولان أن توفيا العمل ذاته حقه، وهما لا ترغبان في تشويهه بعناصر خارجة عن مجال الفن- ولهذا السبب كانت النظرية الشكلية عاجزة عن الاهتداء إلى الألفاظ التي تعبر عن أفكارها الرئيسية، وكانت نظرية الجمال الفني متسقة وشاملة إلى حد المسالمة التامة.

وإننا نستطيع أن نتعلم من النظرية الشكلية احترام فردية العمل الفني، ونستطيع أن نتعلم من نظرية «الجمال الفني» احترام تكامل العمل أو كليته، ومن النظريتين معاً، نستطيع أن نتعلم أن العمل الفني، عندما ينظر إليه بوصفه موضوعاً جماليًّا تكون له دلالة وقيمة كامنة فيه وحده.

وبالتالي فإننا نستطيع أن نتعلم أيضا من النظرية الشكلية أن أية كلمات لن تكون أبدا بديلاً كافياً عن العمل ذاته، ولكن هذا لا يعني أبداً أن نظرية المحاكاة، والنظرية الانفعالية ليس لديها ما تعلمنا إياه، فهذا استنتاج بعيد عن الصواب، بل لقد كان انطباعنا الأصلي عنهما هو أنهما تنبئاننا عن العمل بأكثر مما تنبئنا به النظريتان الأخريان، وكما رأينا من قبل، فهما تنبئانا بأكثر من معنى إنهما تقدمان إلينا توجيهات دقيقة محددة عن طبيعة الفن، ولو لم تكن تدرس علاقة الأدب، ولاسيما الدراما والرواية- بالحياة لما استطعنا أن نتقدم خطوة واحدة في مناقشة هذه الفنون، وكثيراً ما نجد العمل يمكن تفسيره والاستمتاع به، بوصفه تصريحاً انفعاليا شخصيًّا للفنان.

في النهاية فإن علينا أن نبحث في موضوع العمل بوصفه بعداً واحداً ضمن أبعاد أخرى للعمل، حين نعالج الفن الذي يصور موضوعات (الفن التمثيلي). وعلى ذلك فلن نتحدث عن الحياة الواقعية إلا بقدر ما يكون لها اتصال بالموضوع، كأن نبحث إن كانت الشخصيات في إحدى المسرحيات معقولة، أو نتأمل الاستبصار الأخلاقي الذي تنطوي عليه إحدى الروايات، وبالمثل

فإننا لن نتحدث عن تاريخ حياة الفنان، وضمنه انفعالاته، إلا بقدر ما يكون ذلك متعلقاً بما يوجد في العمل.

وبعبارة أخرى، فلابد من تحقيق توازن بين وجهتي النظر الخارجتين عن نطاق العمل الفني، وهما نظرية المحاكاة، والنظرية الانفعالية، وبين وجهتي النظر الجمالية الخالصة، وهما النزعة الشكلية ونظرية الجمال الفني، فنحن لا نود أن نكتفي بالصمت إزاء الفن، فما نقوله ينبغي أن يلقي ضوءاً وضاحاً على ما في العمل من ثراء باطن، ومن فردية غالبة، ومن روعة بقدر ما يسع الكلمات أن تفعل ذلك.

تقدير الجمال والحكم عليه

ما الذي نعنيه حين نقول إن العمل قيم من الوجهة الجمالية، أو حين نستخدم لفظاً أقل تخصصاً وتعقيداً مثل «هذا العمل جيد»، هل نحن نتحدث عن العمل ذاته، أم أننا نصف استجابتنا الخاصة له فحسب؟ وإذا كنا نتحدث عن أنفسنا فهناك إذن خداع لا شعوري في قولنا «العمل كذا» ذلك لأننا نؤكد حكم القيمة كما لو كان حقيقة، وفي بعض الأحيان ندافع عنه بقدر من الحرارة يدل بوضوح على أننا نعده حقيقة هامة، لكن كيف يمكن التحقق من الحكم؟ وهل يمكن التحقق منه على الإطلاق؟ هل نستطيع في أي وقت أن نثبت لشخص لا يتفق معنا في آرائه الخاصة بالفن أنه على خطأ؟ إننا إذاً لم نكن نعي إجابات هذه الأسئلة بوضوح، فلا جدوى من الاستمرار في المجادلات حول مزايا أي عمل فني، وما لم يتفق جميع أطراف المناقشة على معنى حكم القيمة ووسائل تأكيده، أي إثبات صحته، فإن المناقشة على معنى حكم القيمة تفتقر إلى الاتجاه والهدف، وفضلاً عن ذلك فإن المجادلات حول الفن تؤدي عادة إلى الكلام عن الذوق السليم والذوق الرديء ... وكلنا على الأرجح نؤمن بأن لبعض الناس ذوقاً أفضل من بعضهم الآخر، لكن ماذا نعني بالذوق السليم، هذا يجعلنا نعرج بحديثنا على النقد الفني، فما هي وظيفة الناقد الفني؟ وما الذي ينبغي أن نتوقع تعلمه منه، وهل يمكن أن يزيد النقد من متعتنا؟ وكيف يجب أن يمضي تحليل الفن؟

من أكثر الأخطاء شيوعاً في الكتابات النقدية أن يخلط المرء بين القيم الجمالية وغير الجمالية في الفن، فعندما يصف ناقد عملاً من الأعمال بأنه قبيح لأنه لا يشارك الفنان معتقداته الأخلاقية

ولكنه يعجز عن إيضاح سبب حكمه، فإن نقده يؤدي إلى تضليل لا نهاية له. فالصفة التقويمية تؤدي بنا إلى الاعتقاد بأنه يتحدث عن العمل جماليـًّا، على حين أنه في الواقع لا يفعل ذلك، ولا يمكننا أن نكشف عن هذا الخلط إلا إذا كنا نفهم الموقف الجمالي، وطبيعة الاعتقاد الجمالي، كذلك فإن الشعور الواعي بهذا الخلط بين القيم يزيد من فهمنا للذوق. ذلك لأننا نعرف كيف نعامل أحكام القيمة التي يصدرها الشخص المتحذلق، أو ذلك الذي يقدر الأعمال على أساس ندرتها أو قيمتها في السوق فحسب.

لكن لماذا نحكم وننقد؟ لم لا نقبل العمل الفني أو المنظر الطبيعي على ما هو عليه، ونكتفي بالاستمتاع إلى أقصى حد، ولماذا يتعين علينا أن نحاول الاهتداء إلى مآخذ عليه، ونقيس قيمته بدقة؟

إن التقدير المبني على التفكير مرشد للسلوك المقبل، فتجربة القيمة عندنا، في جميع مجالات الحياة، تنطوي على اختيار، وحكمنا على شيء ما بأنه أجدر أو أفضل بالفعل من شيء آخر يتيح لنا أن نختار على نحو تكون معه فرصتنا في النجاح أفضل مما لو كنا نختار على أساس من الجهل، ونستطيع عندئذ أن نأمل في أننا لن نرتكب نفس الخطأ مرة أخرى، ولن ندفع ثمن الخطأ مضاعفاً.

والحق أن الحكمة تكون لا غناء عنها عندما يكون تحقيق الرغبة المتأصلة في قلوبنا أمراً يكلفنا على نحو ما مشقة كبيرة، عندئذ نستطيع أن نقدر إن كان الموضوع يستحق الثمن الذي سندفعه، كما نستطيع أن نقدر كيف نختار أكثر الوسائل اقتصاداً.

كذلك فإن الحكمة مطلوبة عندما يكون هناك عدد كبير من الموضوعات التي يتعين علينا الاختيار بينها ... هذا في ميادين الحياة العامة.

إن القيم الجمالية شأنها شأن القيم الأخرى في الحياة ينبغي أن تختار، والأهم من ذلك أننا قد نخطئ في اختيارها. وفى هذا الصدد لا نجد اختلافاً كبيراً بين الميدان الجمالي وبين سائر ميادين القيمة. وأغلب الظن أننا نبالغ في هذا الاختلاف لأن الموقف الجمالي ذاته لا يهتم بالأسباب والنتائج، بل هو مركز على موضوعه فحسب، ومع ذلك فلابد لنا قبل اتخاذ الموقف الجمالي، من أن نقوم بعمليات اختيار، فأي كتاب سنقرأ وأي هذه الأسطوانات سنشتري، ولكي يكون

الاختيار مثمراً فلابد من معرفة بالعمل، وبجودته النسبية، وإلى أي مدى يمكنه أن يظل محتفظاً بقيمته، فالتقديرات المرتكزة على أساس متين تتيح لنا أن نزيد من استمتاعنا ونتجنب خيبة الأمل، وقد لا يكون لها نفس أهمية اختيار الطعام المغذي أو السلوك الأخلاقي الصحيح، غير أن هذا ليس بالأمر الضئيل الشأن أيضاً.

ومن الممكن أن يحدث في معاملتنا مع الموضوعات الجمالية، كما يحدث في معاملاتنا مع الموضوعات الأخرى ذات القيمة، أن نشعر بأننا خدعنا، وبأن أملنا قد خاب. وقد يبدو العمل الذي سررنا له عند أول لقاء معه مملاً تافهاً عندما نعود إليه فيما بعد. وقد يتضح أن كل ما بدا بديع التنسيق نفاذاً إلى الأعماق، ما هو إلا شيء حسن البيان يثير عواطف سطحية. عندئذ نشعر كأننا كنا مخدوعين، وكأن لسان حالنا يقول: ما الذي كنت أراه من قبل في هذا؟ ولنقل مرة أخرى إن خيبة الأمل في الفن قد لا تجلب كارثة بالقدر الذي تجلبه خيبة الأمل في الزواج مثلاً. ولكن هذا ليس دليلاً على أن من واجبنا أن نصدر أحكامنا في حياتنا الجمالية بطريقة عمياء.

وهناك عامل آخر له دور في قيامنا بتقدير القيم يمكننا أن نسميه بنزاهتنا الجمالية، فالتقدير المبني على التفكير يجعل التفضيلات التي نشعر بها واعية ومقصودة وتصبح ميولنا الخاصة معايير. ونحن لا نود أن نخذل معاييرنا بإبداء موافقتنا على ما هو رخيص، بل إننا لا نقبل أن نتنازل عنها، مثلما لا نقبل أن نخفف من الشروط التي نشترطها في الشخص إذا شئنا أن نتخذ منه صديقاً. ومن الممكن أن نحمل على الأدب والموسيقى الجماهيرية الرخيصة، لا لأننا نستقبحها من الوجهة الجمالية فمن الجائز أن نميل لها طرباً، بل لأنهما يهبطان بمستوى المعايير الذوقية.

إذن فتقدير القيم مرشد للاختيار، وهو أساس لنزاهتنا نحن، غير أن أهم أسباب التقدير جميعاً هو أنه يؤدي إلى حدوث فارق في التجربة الجمالية ذاتها، وبالتالي يزيد من القيمة التي نشعر بها لهذه التجربة.

إن معظم الأعمال الفنية التي تستحق الكلام عنها هائلة التعقيد، فقليل جدًّا من الأعمال هي التي تكشف لنا عن كل ما فيها منذ البداية وبدون الألفة والتعود والقدرات الضرورية على التذكر والتخيل والانفعال والمعرفة، فإن الأعمال الجيدة، بل الأعمال العظيمة تبدو لنا مملة أو

غامضة، وفي استطاعة النقد، الذي يخدم أغراض التقدير الجمالي، أن يساعدنا على الإحاطة بالعمل المعقد، فالتحليل النقدي يمكنه أن يكشف لنا عن علاقات شكلية متبادلة تربط بين أطراف العمل سويًّا وعن معان تؤلف حقيقته، ودلالة تعبيرية تضفي عليه عمقاً. مثل هذه المعرفة تمكننا من أن نرى المزيد عندما نعود إلى هذا العمل ثانية. فعندئذ نستطيع أن نهيئ أنفسنا للاستجابة لكل ما في العمل.

وهناك من يقولون بأن النقد يؤدي أحياناً إلى خسارة في القيمة الجمالية، فالتحليل قد يكشف لنا عن أخطاء في العمل لا نراها في الوقت الذي يكون انتباهنا فيه منصرفاً بطريقة جمالية لهذا العمل. ومن الممكن جدًّا أن يؤدي إلى إعاقتنا عن الاستمتاع بالعمل مرة أخرى بنفس القدر الذي كنا نستطيع به أن نستمتع بهذا العمل لو لم نكن قد قمنا بالتحليل. وهكذا يتم التخلي عن مصدر من مصادر رضائنا، ويكون عزاؤنا الوحيد عندئذ هو أننا أصبحنا على الأقل نعرف العمل على ما هو عليه في حقيقته.

إننا نحتج على النقد لأننا نريد أن نحتفظ بمتعتنا التلقائية، فما الذي يرغمنا على التخلي عن هذه المتع الرفيعة؟ هذا هو مطلب البراءة الدائم. ومثل هذا السؤال يثار في جميع مجالات التجربة، لا الجمالية فحسب. وهو يمثل رد الفعل المعتاد على أية نصيحة تقدم إلينا كي نكف عن فعل ما نفعله.

وكما يقول «جون ديوي» لنعترف بأننا ما إن نبدأ التفكير، فلن يضمن أحد أين سينتهي بنا الأمر، والأمر الوحيد المضمون هو أن أهدافاً وغايات ونظماً كثيرة مآلها عندئذ إلى الانهيار. غير أننا نستطيع مع ذلك أن نأمل في أن ما سيضيع سوف يعوض وزيادة، فالبراءة لا تستطيع أن تصمد طويلاً ولو استطاعت لكانت قيمها قيماً هزيلة وبسيطة نسبيًّا .إن البراءة حسب تعريفها ذاتها، لا يمكنها أن تعرف أبداً تلك القيم التي لا تأتي إلا بالمعرفة والتفكير، ففي الميدان الجمالي، يستطيع النقد أن يكشف في العمل عن عمق وتعقد لم يخطر أبداً ببالنا من قبل، وفي مقابل كل عمل يدينه النقد، توجد أضعاف مضاعفة من الأعمال التي يجعلها ذات دلالة في نظرنا، وبذلك يكون

الربح الصافي في تجربة القيم عندنا هائلاً، وكلما زادت قدرتنا على الحساسية والتمييز، قل ندمنا على ما تركناه وراء ظهرنا من التفصيلات.

الموقف الجمالي (الإدراكي) والموقف النقدي

الشعور بالقيمة الجمالية والتقدير النقدي مختلفان كل عن الآخر، وإن كان في استطاعة الأخير أن يزيد من قدرتنا على التذوق. فالموقفان الجمالي والنقدي طريقتان في النظر إلى الموضوع يصل الاختلاف بينهما إلى حد أنه عندما يكون لأحدهما السيطرة في الذهن فإنه يطرد الآخر، فليس من السهل وجودهما معاً. ولو استطعنا أن ندرك السبب لأدركنا على نحو أفضل لماذا كان الفنانون ومحبو الفن في كثير من الأحيان يتشككون في نقاد الفن أو يعادونهم. وعندئذ سنتمكن من فهم إحساسهم بأن النقد يفتقر إلى حيوية التذوق ودفئه.

الموقف النقدي

اتخاذ موقف النقد عبارة تعني في أكثر معانيها صرامة التنقيب عن العيوب وهي تشير بمعنى أوسع إلى تقدير نواحي القوة ونواحي الضعف في موضوع ما، على أنها توحي في جميع معانيها بحالة ذهنية معينة، هي حالة تجرد وحذر وتحوّط من أن يخدع المرء، فاتخاذ موقف النقد يعني رفض الموافقة حتى يرى المرء بنفسه، كما يقول التعبير المشهور «لابد من أن يأتي الموضوع إلينا ويقدم أوراق اعتماده، ولا يمر إلا إذا أثبت جدارته».

موقف الإدراك الجمالي التذوقي

يختلف الموقف الجمالي عن الموقف النقدي كثيراً، بل قد يكون عكسه على خط مستقيم، فهو يدعونا إلى الولاء للموضوع بحرية، ودون تساؤل، وفي هذا الصدد يقال أحياناً إن المشاهد يستسلم للعمل الفني، وإن كانت هذه العبارة مبالغاً فيها إلى حد ما. فالمشاهد يريد في هذه الحالة أن يحيا حياة الموضوع، ولكنه لا يستطيع أن يفعل ذلك إذا ظل محتفظاً بعزلته وتشككه، لذا يقبل الموضوع بشروطه الخاصة (شروط العمل)، ويتخلى عن أي تحد له. وعندما يبلغ الاهتمام الجمالي أقصى درجاته، يفقد المشاهد ذاته في الموضوع.

الناقد لا يستطيع أن يؤدي عمله دون تحليل، فلابد له لكي يبين أن العمل جيد أن يوضح ما الذي يسهم في قيمته من بين عناصره، وهو قد يتحدث في هذا الصدد عن جماله الحسي أو وضوح بنائه الشكلي، أو عمق الانفعال الذي يثيره، أو دقة الحقيقة التي يعبر عنها، ولابد له أن يبحث في عناصر العمل فرادى، وكذلك في علاقتها بعضها ببعض.

وهذه ليست الطريقة التي يسير بها الإدراك الجمالي. فهو لا يعمل على تقطيع العمل، وإنما يدركه في كليته، فالصفات الحسية التي يتحدث عنها الناقد إنما هي مشاعر مباشرة بالنسبة للمشاهد، والعلاقات الشكلية التي يحللها الناقد هي في نظر الإدراك الجمالي روابط حيوية بين التوقعات والتوترات، تعمل على إشاعة الحيوية في التجربة، وتجمع أطرافها بطريقة محكمة. والحقيقة التي يلخصها الناقد بطريقة نثرية يحس المشاهد أنها متغلغلة في جميع أرجاء العمل ومتجسدة فيه، فما يريد المشاهد إدراكه هو الكل الشامل للعمل. وهو يهتم بما يسميه «جون ديوي» (معاناة التجربة) ولا يريد قائمة مفصلة من العناصر.

وأخيراً فإن غرض النقد مختلف عن غرض الإدراك الجمالي، فالناقد يريد الدفاع عن حكم القيمة الخاص به، ومن هنا فإنه يسعى إلى اكتساب معرفة بالعمل، واهتمامه يكون منصبًّا على شيء من وراء عملية النقد، أما الموقف الجمالي فليس لديه اهتمام خارج نطاق الإدارة المحض، فاللذة الجمالية، لا تصل إلى أعلى قمتها إلا عندما تكون غير واعية بذاتها، وتكون استغراقا أو اندماجاً لا يحد منه المقصد المعرفي للتقدير والتحليل الموضوعي.

إذن فالموقفان الجمالي والنقدي متباينان، ويقبلان على العمل لأغراض مختلفة، والتجارب التي تصاحبهما تختلف بالمثل.

لكن الخلاف بين الموقفين ليس حادًّا إلى هذه الدرجة، ذلك لأننا عندما نتذوق نحكم أيضاً، ونحن نعرف كثيراً ما يحدث أثناء استماعنا إلى الموسيقى أو مشاهدتنا المسرحيه أن نهمس في أذن مرافقينا بتعليقات نقدية، فالتجربة التذوقية بالنسبة إلى معظم الناس خلال بعض الوقت، وبالنسبة إلى بعض الناس خلال معظم الوقت مزيج من الموقفين الجمالي والنقدي.

وعلى ذلك فإن التمييز القاطع بين الموقفين النقدي والتذوقي- غير صحيح، فالتقدير والحكم ماثلان في كل فعل من أفعال التأمل الجمالي، ولن نكون قد أحسنا فهم الموقف الجمالي لو قلنا إنه غير نقدي على الإطلاق، فهو على الدوام نقدي إلى حد ما.

فمن الذي يستطيع أن ينكر أن اختيارنا لما هو هام في الفن هو حصيلة تربيتنا الجمالية السابقة، إن النقاد والمعلمين، وتجربتنا السابقة وتقديرنا الواعي لتلك التجربة كل هذه العوامل تؤثر في اهتمامنا وتمييزنا الجمالي، وما هذا إلا مثل للحقيقة الأعم والأصح، القائلة بأن «كل ما صادفناه في الماضي ترك بصماته علينا».

إن الانتباه الجمالي انتقائي بالفعل، فنحن نركز انتباهنا على أشياء معينة في العمل لا على غيرها، ولكن كل ما يعنيه هذا هو أننا نواجه الموضوع بطرق معينة للإدراك تكون جزءاً من عتادنا الجمالي.

وهو لا يعني أبداً أننا لا نكون نقديين أثناء التجربة الجمالية، بمعنى أننا نحاول عندئذ تقدير العمل وتحليله، فنحن لا نكون لدينا أثناء التجربة ذلك المقصد الواعي المتعمد، الذي يتسم به الموقف النقدي.

صعوبات في وجه التقدير والحكم

يقول بعض خصوم عملية النقد الفني، إن التقدير يستخدم معايير أو مقاييس للحكم ... وهذه المقاييس تحدد مختلف الطرق التي يمكن أن يمتاز بها العمل أو يخفق، وتقيس نجاحه في هاتين الناحيتين. ومن أمثلتها الوحدة الشكلية أو القوة التعبيرية، أو القواعد التي تحدد إحكام البناء في مقطوعة شعرية أو قطعة موسيقية، غير أن هذه دائماً عامة، أي المفروض أنها تسري على عدة موضوعات من نوع معين. أما العمل المحدد فهو ذاته فحسب. وقالبه أو شكله الخاص.

فنحن نستطيع أن نحكم على السيارات التي تخرج من مصنع ما، أو على دبابيس الورق، أو التفاح لأنها كلها تنتمي إلى نوع واحد، ومن الممكن أن نضع مواصفات لما هو نموذج جيد لهذا النوع. أما العمل الفني فهو نوع بنفسه، ومن الممكن أن يخرق القواعد، ويظل مع ذلك عملاً ذا

قيمة جمالية، فكيف يمكننا إذن أن نتوقع من الأحكام النقدية أن توفي القيمة التي نشعر بها في تجربتنا حقها؟

إن قواعد الشكل الجيد، وما إلى ذلك تنطبق على أجزاء أو عناصر معينة من العمل ومهما كثرت هذه القواعد، واستخدمت معايير كالأمانة التصويرية، أو التأليف أو التوافق، أو أي شيء آخر، فسنظل لا ندرك إلا سمات جزئية من العمل، أما ما هي هذه السمات، وكيف تكون لها قيمة فهذا ما يتوقف على تفاعلها مع كل شيء آخر في العمل، ولهذا السبب كان في استطاعة العمل أن يخرق قواعد الجودة أو الرداءة في أحد أجزائه، ويظل مع ذلك عملاً فنيًّا جيداً، والأمر الذي لا يمكن الإحاطة به هو الطابع العضوي للعمل الكامل. فإذا لم يكن في استطاعتنا تقدير الكل فلن نستطيع تقدير الأجزاء. ولن يكون في استطاعتنا قطعاً أن نفهم قيمة الكل عن طريق مجرد الجمع بين قيم الأجزاء.

ولكن أنصار النقد يردون على هذه الحجج القوية بأن يسلموا في البداية بأن طبيعة الأعمال الفنية هي التفرد، وبأنها وحدة كاملة، لكن لا يترتب على ذلك أن الناقد لا يستطيع أن يقول شيئاً عن قيمة العمل.

إننا نصف بعض الأعمال الفنية بأنها جميلة، وغيرها بأنها بديعة، وأخرى بأنها قبيحة وغيرها بأنها جليلة وكل هذه الألفاظ توحي بنوع القيمة التي يملكها العمل، وكيف يختلف عن الأعمال الأخرى ونستطيع تبرير استخدامنا لهذه الألفاظ بطريقة محددة، بأن نشير إلى بناء العمل، ونوع الاستجابة الجمالية التي تثيرها، وفي حالات أخرى نستطيع باستخدام نفس الأساليب أن نبين أن اللفظ قد استخدم بطريقة غير صحيحة، فالطابع العضوي للعمل ليس سرًّا منغلقاً لا يمكن الكلام عنه بطريقة معقولة كما أن استخدام ألفاظ عامة في صدده لا يؤدي إلى تشويهه أو هدمه.

وفي استطاعة الناقد أن يقدم أكثر من الألفاظ الوصفية، فعندما يعجبه طابع العمل في تجربته الخاصة، يستطيع إن كان بارعاً في استخدام الألفاظ أن يعطينا على الأقل إحساساً معيناً بمذاق العمل في الإدراك الجمالي، ولا يكتفى بالوقوف عند حد التحليل المحض. بما فيه من إعطاء درجات لأجزاء العمل، بل يسير نحو الإدراك الجمالي ذاته وهو يحاول التعبير عن الطابع المباشر

والسمة الكلية في التجربة الجمالية، وهكذا فإن طابع العمل الكامل ليس مما يعجز عنه التعبير تماماً، ولكن الأهم من هذا كله أن الناقد يستطيع الإحاطة بالعمل الكامل أثناء تحليله للأجزاء، وهو ليس مضطراً إلى الوقوع في خطأ الفصل بين الجزء وبين الكل، وهو الخطأ الذي تخوف منه خصوم النقد.

النقد الفني والجمالي

هناك وظيفتان هامتان لعملية النقد الفني هما التفسير والتقدير، ومن الواضح أنهما وظيفتان مختلفتان فإحداهما تفسر العمل أو توضحه، والأخرى تقدره أو تحكم عليه، ومن الواضح أن عملية التقدير تفترض مقدماً عملية التفسير لأن السؤال ما قيمته؟ يفترض مقدما السؤال ما هو؟

ومع ذلك فإن العلاقة بين التقدير والتفسير ليست على هذا القدر من البساطه فهاتان الوظيفتان النقديتان تمتزجان وتؤثران كل في الأخرى.

إن التفسير لا يحدث في فراغ، بل إنه يندمج بسهولة في التقدير، فعندما نقول ما هو العمل، نكون أيضاً قد حددنا، بطريق مباشر أو غير مباشر رأينا في العمل من حيث هو موضوع جمالي، وبذلك نكون قد وصفنا نوع القيمة التي تكون للعمل بالنسبة إلى المشاهد، ودرجة هذه القيمة.

والواقع أن القليل، نسبيًّا من النقد التفسيري هو «المتحرر من القيمة»، ومعظم الألفاظ التي نستخدمها في وصف (ما هو عليه) لها معان مرتبطة «بما هو جدير به» فلنفترض أننا نصف قطعة من الموسيقى بأنها «خفيفة»، أو «عميقة» أو لنفترض أن ناقداً يقول «هذا العمل ليس تراجيديا» وإنما هو «مجرد ميلودراما»، مثل هذه الألفاظ تقوم بمهمة «الوصف» لكنها تقويمية ضمنيًّا.

ولأن العمل الفني معقد ومشحون بالقيم، فإننا عندما نتحدث عنه، تتداخل المسائل الوصفية، والتقويمية، وهذا يتجلى في كل قطعة من الكتابة النقدية تقريباً، ومع ذلك فإن التمييز بين النقد التقديري، والنقد التفسيري تمييز هام، إذ إن لهما- على الرغم من تلازمهما- أغراضاً مختلفة كل الاختلاف.

وفي النقد مدارس واتجاهات متباينة، يستخدم كل منها مناهج مختلفة، كلها تنبهنا إلى جوانب متمايزة في العمل الفني، فبعضها يؤكد أصول العمل أي عملية الخلق، والمجتمع الذي كان يعيش فيه الفنان وبعضها الآخر يهتم أساساً بتأثيرات العمل في الشخص الذي يدركه، وغيرها يركز اهتمامه كله على البناء الباطن للعمل.

إننا نستطيع أن نتعلم من كل أنواع النقد، ولكن من الواجب أن نشترط على كل من هذه الأنواع أن يستخدم معايير للنقد يمكن استخدامها عمليًّا، وأن تلقى على العمل الفني في تفسيرها له ضوءاً وضاحاً.

رسالة النقد الفني وأهدافه

سواء كان النقد تفسيريًّا أو تقديريًّا فإنه يهدف إلى إثراء تجربتنا الجمالية، وجعل تذوقنا للأعمال الفنية أكثر إرضاء وإمتاعاً.

ويؤدي النقد إلى جعل الإدراك الجمالي أقدر على التمييز، فهو يتيح لنا أن نرى ما لم نكن نراه من قبل، وبفضله نستطيع أن نميز كل ما يتضمنه العمل بوفرة، وبالتالي نستجيب له. فالنقد يوجه انتباهنا إلى تألق المادة الحسية أو سحرها، وإلى عمق الشكل والطريقة التي يؤدي بها بناؤه الشكلي إلى توحيد العمل، وإلى معنى الرموز، والروح التعبيرية للعمل بأسره.

والنقد يعطينا إحساساً «بالمقصد الجمالي» للعمل، بحيث لا نعود نطلب منه مطالب غير مشروعة.

كما أن النقد ينمي التعاطف عن طريق إزالة التحيزات التي تقف في طريق التذوق وهو يفسر المواصفات الفنية والمعتقدات الاجتماعية السائدة في عصر الفنان، وهو يربط بين العمل الفني وبين العالم الكبير، وبين مدى ارتباطه بتجربتنا الخاصة، كما يقارن بين العمل والأعمال السابقة عليه.

على هذا النحو يكون النقد تعليميًّا، فهو يعلمنا، ولكنه لا يقتصر على تلقيننا معرفة فحسب، بل إنه يوجه الإدراك، والفكر، والشعور، والخيال، على نحو مباشر أو غير مباشر، بحيث تستطيع كلها أن تتجه نحو العمل الفني، بتعاطف وفهم.

وهكذا فإن الناقد يؤدي وظيفة لا غناء عنها في حياتنا الجمالية، فهو العراف والمرشد، ولقد قيل إن الفنان العظيم لابد أن يخلق جمهوراً لأعماله، ولكنه نادراً ما يفعل ذلك بدون الناقد العظيم، فالناقد يوجه الإدراك نحو قيم الفن الجديد غير المألوف وبذلك يشجع على قبوله.

وقد كان النشاط التعليمي للناقد هو السبب الرئيسي في بلوغ كثير من الفنانين شهرتهم فالناقد «راسكين» أدى هذه الخدمة للمصور «تيرنر» و«أولين داونز» أداها للمؤلف الموسيقي «سيبليوس»، والناقد «روبرت بريدجز» للشاعر «هوبكنز».

إن النقد قد يبدأ بتصنيف العمل إلى نمط معين. وهذا وحده يمكن أن يكون تعليميًّا، فوصف قصيدة بأنها غنائية، أو رثائية، يعطينا بالفعل إحساساً بمقصده الجمالي ويساعدنا على تهيئة أنفسنا على النحو الملائم ونحن نبدأ بالقراءة.

كما أن تطبيق القواعد على العمل يؤدي إلى إبراز التفاصيل الهامة فيه، مما يترتب عليه أن يصبح إدراكنا أقدر على التمييز.

ويقول واحد من النقاد المشاهير وهو «ت.س. إليوت». «إن الناقد الذي أدين له بأعظم الأفضال هو ذلك الذي يستطيع أن يجعلني أنظر إلى شيء لم أنظر إليه أبداً من قبل، أو نظرت إليه بعينين أعماهما التعصب فحسب، وهو الذي يضعني أمام هذا الشيء وجهاً لوجه، ثم يتركني معه وحدي، ومنذ هذه اللحظة ينبغي على أن أعتمد على حساسيتي وعقلي وقدرتي على الحكمة».

وكما أنه لا يوجد نوع واحد من النقد يحتكر لنفسه القيمة التعليمية، فكذلك لا يوجد أي نوع من النقد معصوم من خطأ التعميم الفاسد، فأي منهج نقدي، بدلا من أن يؤدي إلى إرهاف الذوق وحفز الاهتمام، يمكنه أن يؤدي إلى النتيجة العكسية.

إن في استطاعة الناقد البارع، الواسع الخيال، أن يجد كثيراً من الإيحاءات المتباينة في داخل العمل، ويمكن للناقد الخبير أن يبين على أي نحو ترجع جذور كل من هذه الإيحاءات إلى ألفاظ القصيدة أو الدراما.

ولابد أن يعترف الناقد دائماً بأن تفسيره وحكمه التقويمي ينبغي أن يختبر في التجربة الجمالية، فهما لا يستطيعان أن يثبتا نفسيهما، وإنما يتم إثباتهما عندما يمكن استخدام التفسير بطريقة مثمرة في داخل الوعي الجمالي، وعندما يتمشى الحكم مع القيمة التي يشعر بها الناس بالفعل عندما يصادفون العمل. ومن هنا فليس ثمة مجال للأحكام القاطعة أو المعصومة من الخطأ في النقد الفني، فالنقد فرض، أو ينبغي أن يكون فرضاً، لا حكماً قطعيًّا... ولما كان النقد فرضاً، فإنه معرض لإعادة النظر على الدوام، فلابد أن يرجع الناقد على الدوام – شأنه شأننا جميعاً – إلى العمل ذاته.

وفضلاً عن ذلك، فإن من واجب الناقد أن يختار مناهجه ومعايير القيمة لديه في ضوء التجربة الجمالية. وعليه أن يكيف الطرق التي يتبعها وفقاً لطبيعة الموضوع الجمالي فكثيراً ما تكون المعايير القديمة غير صالحة للحكم على أعمال جديدة ومختلفة، وعلى الناقد بوصفه مدركاً جماليًّا، أن يبذل كل الجهد لإدراك ما هو قيم في العمل، كما أن عليه بوصفه ناقداً، أن يختار أو يصطنع في كثير من الأحيان أساليب للتحليل تفسر قيمة العمل، ومن هنا كان لابد أن تكون مناهج الناقد ومعاييره مرنة، لا جامدة، ولابد أن تكون متنوعة لا محدودة، حتى تستطيع أن تستوعب التباين الهائل للأعمال الفنية. فليس في وسع أي تفسير واحد أن يستخلص القيمة الجمالية من العمل، ولا حتى تلك القيمة الجزئية التي يتصف بها العمل على أساس هذا التفسير وحده، كما لا يمكن لعدد كبير من التفسيرات أن تلخص جميع القيم التي قد يكشف عنها العمل. إن الناقد الذي يعترف بثراء الأعمال الفنية، لابد أن يعترف أيضاً بأن هناك تفسيرات كثيرة مشروعة للعمل، لا تفسيراً واحداً، وعلى ذلك فإن هناك أحكامًا قيمة صحيحة متعددة، لا حكماً واحداً، ولابد من احترام أي تفسير له ارتباط بالناحية الجمالية ويتصف بالتماسك، ويشجع على التجربة الجمالية الأصلية، ولهذا السبب لم يكن هناك أي مبرر للنزعة القطعية في النقد.

جماليات فن الموسيقى

يتحرك الصوت في اتجاهين، فقد يكون مجرد نغمة لطيفة في حد ذاتها، وقد يصبح وسيلة لنقل الأفكار ونمطاً يتألف من إشارات أو رموز لا أهمية لصفتها الحسية، وقد نمضي بعض الوقت نركز الاهتمام كله على ماهية المقاطع والأصوات التي تصدر عنها، أو قد نذهب إلى بلد أجنبي لا نعرف عن لغته شيئاً، ومع ذلك تستغرقنا إيقاعات وموسيقى هذه اللغة تماماً.

فإذا ما أصبح الصوت وسيلة ذات مضمون، صار لغة تتحول مع الشعر أو النثر الأدبي إلى فن، وقد تستغل صفاتها اللفظية البحتة استغلالاً يؤدي بها إلى أن تصبح موسيقى لا تعني من الناحية المنطقية شيئاً ولكنها بالغة الأهمية من الناحية الجمالية والوجدانية.

وتوضح الموسيقى أيضاً المبدأ الذي تقوم عليه سائر الفنون الأخرى من حيث إنها حسية في جوهرها، وإن إمكانيات تأثيرها يتفاوت مداها ما بين التجريدية والعقلية، والتأثير الذي تحدثه الموسيقى شأنه شأن بقية الفنون الأخرى، يرتكز على قاعدة مادية صريحة وواضحة. وتحدد طبقة النغمة درجه ذبذبة الهواء، كما يتحدد لونها بما فيها من أنغام توافقية، وتتوقف حدتها على سعة الذبذبة. أما قوامها فيستمد صفته من وضعه النسبي في السلم الموسيقي.

ومما لا شك فيه أن النغمات المتاحة للموسيقى لا حصر لها، وتؤكد ألوان الموسيقى الحديثة هذه الحقيقة، غير أن هذه النغمات بدورها تؤدي إلى ضرب من التوافقات التي لا حد لها، وقد يكون لأنغام الموسيقى تأثير ذاتي يعتمد على نوع النغمة، إلا أن قدراً كبيراً من هذا التأثير يرجع إلى ما تثيره النغمات من ذكريات، وفي الموسيقى تتأثر النغمة بالسياق النغمي العام الذي تظهر فيه.

والنغمات (الأصوات الموسيقية) منها المحبب ومنها الكريه، وهي قد تكون حادة أو لاذعة، هادئة أو عنيفة، وكل ذلك بغض النظر عن علاقاتها، ولكل نوع من النغمات علاقات عصبية خاصة تستثيرها كما أنها تثير الخواطر والذكريات، فبعض الأنغام كأنغام النفير توحي بالحرب والبعض الآخر مثل أنغام الكمان والناي قد توحي بجو الأحراش ومشاعر الرقة، على أن التأثيرات النغمية المنفصلة للأنغام عرضية بالنسبة لدورها في تلك العملية الإيقاعية اللحنية التي يعبر عنها بالتأليف الموسيقي. وما اللحن سوى تردد وتري متتابع موقوت بزمن. أما الإيقاع فهو الذي يعرض توقعاً موسيقيًّا ما ليحققه الامتداد اللحني. وما البناء المحكم الشامل لمعظم التأليف الموسيقي المعقد سوى عملية نسيج للامتداد اللحني للأصوات في طبقة ونغمات ذات علاقات متناسقة فيما بينها. ومهما تعقدت الموسيقى فهي في جوهرها مجرد أصوات في لحن، وأصوات في توقيع وتري. إلا أن الأصوات لا تتخذ لنفسها مجرد علاقة لحنية مع غيرها في لحظات متتابعة وعلاقة متناسقة مع غيرها فجأة في الهارموني، إنما تظهر الأصوات في إيقاع. والإيقاع في الموسيقى شأنه شأن الإيقاع في الشعر، هو سحره الأساسي ولنفس الأسباب، فالإيقاع هو الذي يتيح لنا الاستماع للموسيقى بإدراك وجداني. أما النغمات فتتدرج في وحدات من السهل فهمها. ولكن الإيقاع في الموسيقى ذو فائدة عظمى أكثر من مجرد كونه وسيلة لتيسير الفهم. إن جهازنا الجسمي ذو طابع إيقاعي، فنحن مخلوقات تتصف أجهزتها التي تقوم بعمليات الحياة الرئيسية فيها بأنها إيقاعية (منظومة) في عملها. ونحن مخلوقات كذلك تتأثر إيقاعاتها في حذق بتلك الإيقاعات الخارجية التي تطرق الآذان، وإن حياتنا الوجدانية كلها ذات طابع إيقاعي، حتى أفكارنا ترد على خواطرنا على شكل مد وجزر.

والإيقاعات الكامنة في شعورنا تستجيب على نحو معجز لإيقاعات الموسيقى، فالتغير الذي يطرأ على الإيقاع يعني على التو تغيراً في كياننا، فقد يصبح ضرب الطبلة الهندية بالنسبة إلى شخص ما شيئاً يسيطر على وجدانه، في حين أن الإيقاعات الأكثر حذقاً في الأنغام المتباينة للموسيقى السيمفونية تؤثر في شعور السامعين الأكثر ثقافة وتمدناً، والغرائز الحيوية التي يحركها الأساس الإيقاعي للموسيقى هي التي تجعلنا ننفعل بالموسيقى ونهتز لها. إن ثمة شيئاً في الموسيقى

لا نجده في أي فن آخر، ونحن إما أننا لا نستمع للموسيقى، أو أننا نسمعها، وعندئذ نصبح وقتها وقد اندمجنا مع زمنها وإيقاعها واستغرقنا في اطرادها الإيقاعي.

وفي حين أن الإيقاع هو الأساس الذي تستند إليه الموسيقى وهو جوهرها إلى حد بعيد إلا أنه ليس كل الموسيقى، إنه الشرط النوعي لكل موسيقى، لكنه ليس الكيان الذاتي لأي منها، قد يقال إن هذا الكيان ربما كان أكثر تمثلاً في الخط اللحني الذي يتحرك الاهتمام بمحاذاته. وكل ما يفرق التصوير عن الموسيقى من هذه الناحية هو أن الاهتمام يتحرك في الموسيقى على نحو أكثر حدة وألفة منه مع الخطوط في التصوير. وحينما يندمج المرء في الموسيقى وتستغرقه ألحانها، يعيش ساعتها مع ذلك التتابع الذي يتألف من ارتفاع وانخفاض الأنغام ومن تفرقها وتجمعها، تلك التي يتكون منها اللحن، إن حياة اللحن، ذلك الموضوع المجرد اللامكاني الذي يتحرك خلال الزمان، هو حياة المستمع. وإن إرادتنا لتتجسم في موج الموسيقى الطاغي وفي تعقدها، حسبما يقول «شوبنهاور» الفيلسوف الألماني الشهير.

إن ما في الموسيقى من إمتاع ليفيض من هذه الحقيقة المثلثة: نغمة وإيقاع ولحن. وربما كان الاستمتاع بهذه العناصر الثلاثة استمتاعا حسيًّا. وقد يكتفي المرء بأن ينعم تنعماً مبهماً أو محدداً بعالم الأصوات المجرد اللاموضوعي، متأملاً ومتمعناً في بعض ما يصدر عن الكمان أو الناي من أصوات عذبة سلسة أو ما ينبعث عن الآلات النحاسية من صليل، وقد نمضي على مهل مع لحن وهو يشرد من الصوت النغمي ثم يعود إليه. وقد نزهو بالإثارة المادية الخالصة للتركيب الهارموني الأوركسترالي الخالص، كما نزهو بفيض الأصوات المتباينة للألوان.

وقد تبدو الموسيقى بالنسبة للعقل الموسيقي المدرب، أكثر من مجرد ضربات ملتهبة على طبلة الأذن وشعلة رائعة من الأصوات، وربما لا يوجد فن يبز الموسيقى من حيث الاستمتاع المجرد بقوالبها، أروع في تعقده وأكثر ذهنية في جوهره وأنقى في صفته.

والحق أن تعقيد البناء الموسيقي لا يجد تعبيراً إلا في الموسيقى ذاتها، فلا اللغة ولا الحياة تتيح مثل هذا التضافر والتشابك الداخلي على النحو المتاح في تلك العمائر ذات الوجود المؤقت في الزمان، التي نسكبها في التأليف الموسيقي. إن هذه التكوينات ذهنية في مضمونها، إنها مضامين

موسيقية أو أفكار مرتبطة ببعضها ارتباطاً داخلياً، وليست تكوينات «باخ» الموسيقية سوى منطق يتطور إلى منقول ومسموع، وإن توزيع فكرة موسيقية يعتمد على تنويع الأنغام، عملية تتطلب مهارة حسية لا تتأتى في لغة الكلام إلا لقلة من الفارهين من أجل المنطق. وإن أي نوتة موسيقية– ما لم تعزف – هي بالنسبة للموسيقي المدرب ذات قدرة تأسر اهتمامه وتستوعبه. والواقع أن عالم الشكل الموسيقي عالم مجرد تماماً، وهو لا يوجد في كيان غير كيانه هو، إلا أن أوجه تعقيده ووضوحه لا يدانيه فيها أي مجال آخر من مجالات الوجود، وإن ما نسميه بالعالم الخارجي هو عملية استقراء منظمة للحقائق التي تتلقاها العين. والكون الذي نسمعه في الموسيقى هو بناء تستخلصه الآذان. وحين تستولي الموسيقى على حس المستمع، فمن ذا الذي لا يصدق أن سيمفونية من سيمفونيات كبار المؤلفين الموسيقيين ليست عالماً حقيقياً قائماً بذاته أكثر توقداً وتجانساً من ذلك العالم المشوش الذي يجبر منطقنا العلمي وخيالنا على الحياة فيه.

والموسيقى لا وجود لها إلا على نحو مسموع، أو إلا إذا تخيلناها بصورة مسموعة. وهي في غالبيتها تعتمد على الذاكرة و الخيال دائماً، حيث إن ما يصدر عنها في أية لحظة ليس أكثر من نغمة أو مجموعة من النغمات المتشابكة تشابكاً متناسقاً حسن الإيقاع. والموسيقى لا جسم لها، ولا تحيا إلا على أنها حياة منظومة موقعة مسموعة خلال تتابع قصير اللحظات من الزمان، وأدواتها في التعبير أدوات مادية، حيث إن أشد أنواع الموسيقى بعداً عن عالمنا يجب أن تؤدى على آلات خشبية أو نحاسية أو وترية، وهي تخاطبنا من خلال الجهاز الفسيولوجي للأذن . ولكن المستمع المدرب يدرك أن الصفة الحسية للأصوات الموسيقية هي المظهر الثانوي، ولو أنه المظهر البهيج لتلك العلاقات النقية الحاذقة التي هي عبقرية الإبداع الموسيقي.

ومن غرائب الموسيقى أن يكون لها مثل هذا التأثير العاطفي على المستمع بالرغم من لاموضوعيتها، وبالرغم من أنها لا ترتبط بشيء خارج نطاق علاقاتها الداخلية، لذلك فهذا الفن لايمكن معالجته على أنه مجرد إثارة حسية أو متعة رياضية، بل إن ما يتمتع به من قدرة على استهواء جميع الأذواق وقوة تأثيره حتى على أكثر المستمعين ميلاً إلى الناحية العقلية أو استهدافاً للناحية الحسية، لأمر يدعونا إلى التفكير العميق والتأمل، فالموسيقى بالرغم من أنها فن تجريدي، وبالرغم مما يبدو من أنها بلا مضمون، تتصل اتصالاً عميقاً ذكيًّا بالوجدان، إذ كيف يتسنى

للأصوات التي لا تعني شيئاً أن تعني في وقت ما كل شيء أو أشياء كثيرة بالنسبة للكثير من المستمعين؟ وما السر في أن فناً ليس بلغة على الإطلاق، يمكن أن يوصف- على سبيل المجاز بأنه لغة عالمية؟

لقد عزونا تأثير الموسيقى القوي بصفة أساسية إلى الإيقاع الذي نستجيب له ليس بالأذن فحسب، بل بكل حيوية أجسامنا وخيالاتنا، وحين نصغي للموسيقى، نجد أنفسنا وقد انسقنا مع تيارها، وأصبحنا دون مبالغة - جزءاً من هذا التيار.

غير أن الإيقاع وحده لا يمكنه أن يفسر ما للموسيقى من تأثيرات وجدانية، ويرى «دى ويت باركر» أن قدراً من تأثير الموسيقى يجب رده إلى أن الموسيقى تحتفظ حتى في أعقد صورها بصفة غنائية وشخصية وصدى للصوت البشري أو ما يقاربه، فالكمان يغني، والموسيقى كلها يمكن القول بأنها نوع من الغناء المعقد، والصوت البشري بفطرته له تلك الشخصية المباشرة التي لايخطئها الإدراك، ومعظم الموسيقى تناظره من هذه الناحية. وهناك أصوات في الموسيقى تذكرنا بمواقف مرت بنا في تجربتنا غير الموسيقيه فقد تكون هذه الأصوات قاصفة كالرعد- أو منتحبة أو مفزعة أو ملطفه مثل أصوات مقابلة لها في مواقف بذاتها من حياتنا العادية ... لذلك لجأ البعض إلى نوع من الاستغلال الرخيص لتأثيرات الطبيعة في الموسيقى وذلك عن طريق تقليد بعض أصوات الطبيعة بالآلات الموسيقية، مثل محاكاة هزيم الرعد وشدو الطير ورقرقة المياه .... إلخ، غير أن التأثيرات الوجدانية الحاذقة التي تحدثها الموسيقى لا تتم بمثل هذه المحاكاة. بل إن الذي يحدث هو أن حركه اللحن- ولو أنها لا تعبر عن شيء بذاته- توقظ بطريقة غير محددة ترددا كاملاً من الاستجابة العصبية. وفي الحياة الواقعية تميل استجابتنا الوجدانية إلى التعبير عن ذاتها بالأفعال أو بالاستغراق في شيء ما. أما في الموسيقى فإن الأصوات التي تثير نوعاً من الاستجابة المنعكسة هي الأشياء الوحيدة التي يمكن أن تصدر الاستجابة عنها.

والقول بأن الموسيقى قاصرة تماماً عن التعبير عن العاطفة أصلاً، قول فيه قدر كبير من الصواب، فالنغمات ليست أكثر من أصوات، والألحان علاقات نغمية ممتدة في الزمان، والتوافقات اللحنية علاقات موقوتة بلحظة، وجميعها لا قبل لها بالتعبير عما يمكن أن تعبر اللغة عنه على وجه التخصيص، أو ما يستطيع موقف من مواقف الحياة أن يبين عنه بالتحديد، لكن ما تفعله الموسيقى

هو أنها توحي بالعواطف، فهي توحي بالحزن، لكنه حزن عام، كما أنها توحي بالفرح والخوف والحماس، لكنها عواطف عامة كما قلنا، لذا فإن في مقدرة الموسيقى أن تعبر عن ناس متفاوتين ومختلفين.

وهذا يسوقنا إلى الحديث عن العلاقة بين الغناء والموسيقى، فليس الغناء أمراً دخيلاً على الموسيقى أو عنصراً أضيف إليها فيما بعد، بل إن العلاقة بينهما عكس ذلك، فالموسيقى هي التي استمدت من الغناء، ذلك لأن الفن الموسيقي قد بدأ منذ أن تعلم بعض المنشدين كيف ينظمون طريقة إنشادهم على نحو إيقاعي منغم، وظل فن الأنغام مرتبطاً بالغناء طويلاً، وعندما ظهرت الآلات الموسيقية كان الغرض منها هو مساعدة الصوت البشري أو تقويته أو تزيينه، وبعد تطور طويل بدأت الآلات تستقل عن الصوت تدريجيًّا، ونظرًا لاتساع مجال التعبير بها، فقد أخذت تفوقه بالتدريج، حتى أصبحت موسيقى الآلات هي الأساسية عند الغرب، وإن كان فن الغنـاء لا يزال على ازدهاره. وعلى ذلك فتطور علاقة موسيقى الآلات بالغناء تتلخص في أنها كانت تعتمد عليه في أول الأمر اعتمادا تامًّا، ثم استقلت عنه فيما بعد. وهذا الاستقلال الذي أصبحت تتصف به موسيقى الآلات في الوقت الحالي هو في ذاته دليل على أن الأنغام الخالصة، دون أية كلمات مصاحبة، هي وسيلة كافية للتعبير. بل إن هذه بعينها هي الصفة المميزة للتعبير في الموسيقى: أن يكون عاماً، مستقلاً عن كل وسيلة لتخصيص معانيه. فإذا قيل إن هناك وجهاً هاماً للموسيقى الغربية لم نتحدث عنه، وهو الفنون الغنائية، كالأوبرا، قلنا إن هذا الوجه ليس استثناء لهذه القاعدة .. فالأصوات البشرية في الأوبرا إنما تعامل معاملة الآلات الموسيقية، أي إن المقصود منها هو التأثير عن طريق أنغامها، لا عن طريق كلماتها، والدور الذي تلعبه الكلمات في الأوبرا دور غير كبير، فما هي إلا وسيلة لإظهار الصوت البشري، والمستمعون إلى الأوبرا لا يترددون عليها من أجل ما فيها من كلمات، بل من أجل موسيقاها، موسيقى الآلات وموسيقى الأصوات البشرية معاً.

فللموسيقى إذن قدرة معبرة بذاتها، هي ليست في حاجة إلى معونة الكلمات النثرية أو الشعرية لإكمال قدرتها التعبيرية، بل إن قوتها لتكمن في استقلالها، وفيما لها من كيان خاص ينقل لنا معاني عامة حقاً، ولكن عموميتها هي أصل روعة هذا الفن.

ولو أن الموسيقى ظلت على تقيدها بالشعر، لأدى ذلك إلى صبغتها بصبغة محلية، ترتبط باللغة الخاصة لذلك الشعر في بيئاته المختلفة، وبالحوادث أو المعاني المتباينة التي يعبر عنها، والتي قد لاتفهم من حيث هي أعمال فنية إلا في هذه البيئات وحدها. ولا شك أن أمراً كهذا كان كفيلاً بأن يقضي على طابع الشمول الذي ينفرد به الفن الموسيقى. أما استقلال الموسيقى، فقد أدى بها إلى أن تصبح أكثر الفنون عمومية، وأبعدها عن التقيد بالفواصل والحدود المحلية التي تميز جماعة بشرية عن جماعة أخرى.

وهناك تطور آخر يمكن أن نتحدث عنه وهو التطور في وظيفة الموسيقى، فلقد سار في نفس الاتجاه أي اتجاه تحويل الموسيقى من فن يخدم أغراضاً خاصة إلى فن إنساني يفي بالمقتضيات البشرية عامة، فقديماً كانت الموسيقى وثيقة الارتباط بالسحر، فلا يستخدمها سوى تلك الفئة القليلة التي تقوم بالأعمال السحرية الغامضة، أي أنها كانت عندئذ عملاً سرياً غامضاً، يستعان به في تحقيق أغراض جماعة محدودة من الناس، ويحرم على الآخرين الاطلاع على أسراره، أو حتى تذوقه إلا فيما يخدم الأغراض السحرية، ولما كانت أعمال السحر في كثير من المجتمعات محرمة أو غير مشروعة، تهدف إلى أغراض خارجة عما يقره المجتمع فمن الجائز أن ارتباط الموسيقى به في العهود القديمة هو الأصل الأول لما شاع في بعض العقائد من تحريم أو كراهية لها.

وفي العصور الوسطى أصبحت وظيفة الموسيقى - في الغرب - هي خدمة أغراض الكنيسة، والمساعدة في أداء الطقوس الدينية، وعلى الرغم من أن هذه الوظيفة أوسع نطاقاً من الوظيفة المرتبطة بالسحر، فإن مجالها كان لا يزال محدوداً، بل إن طابع الغموض أو السرية كان لا يزال قائماً، إذ إن الكثيرين من العارفين بصنعة الموسيقى كانوا في ذلك الحين يضنون بها على من عداهم، ويحتكرون أسرارها لأنفسهم ويوجهونها وجهة تتمشى مع أغراضهم الخاصة، ومن المحال في ظروف كهذه أن تكون الموسيقى فناً إنسانياً عامًّا.

وفي أوائل العصور الحديثة حدث في الغرب تطور أدى إلى توسيع نطاق وظيفة الموسيقى، وإن كانت قد ظلت بعيدة عن النطاق الإنساني العام. فقد انتقلت الموسيقى من الكنائس إلى قصور الأمراء والنبلاء والإقطاعيين، وكان ذلك الانتقال طبيعيًّا، إذ إن مركز السلطة ذاته قد انتقل من

الكنيسة إلى الحكام المحليين في أوروبا، فضلاً عن أن كثيراً من رجال الدين كانوا في الوقت نفسه من كبار الإقطاعيين.

وبعد أن كان الموسيقي تابعاً للكنيسة، أصبح يعمل في خدمة الأمير، شأنه شأن أي من أصحاب الوظائف في القصر. وكانت مهمة الموسيقي عندئذ هي أن يؤلف مقطوعات يقصد بها الترويح عن الأمير وعن ضيوفه في الحفلات الخاصة. ولا شك أن كثيراً من هذه المقطوعات كانت تتعدى هذا النطاق الضيق وتنتشر بين جماعة أوسع، غير أن مجالها الأصلي كانت تلك الجماعة المحددة التي يكونها الأمير وخاصته، وهدفها هو إشاعة المرح والسرور في نفوسهم فحسب. عندئذ كان من الطبيعي أن يعجز الموسيقي عن التعبير عن معان إنسانية عامة، أو أن يعكس في موسيقاه أحاسيسه وانفعالاته الحقيقية، وإنما كان يقدم قطعاً يغلب عليها طابع الرقص الخفيف، أو قطعاً تكشف عن البراعة في العزف، وتتناسب مع طبيعة الجمهور الذي توجه إليه.

ولا جدال في أنه، إذا استثنينا حالات فردية قليلة، كان من المستحيل على الموسيقي عندئذ أن يسير وحده في اتجاه مستقل بينما كانت كل الأوضاع الاجتماعية الأخرى توحي بالخضوع لاستبداد طبقة كبار الإقطاعيين، ولم يبدأ التحرر الحقيقي في ميدان الموسيقى إلا بعد أن حدث تحرر مواز له في ميدان العلاقات الاجتماعية العامة.

كان «موزار» آخر الموسيقيين التابعين الذين عاشوا معتمدين على وظيفتهم لدى أمير من الأمراء، حيث مات عام ١٧٩١م، وفي هذا الوقت كانت الثورة الفرنسية في عنفوانها، وهي ثورة قلبت الأوضاع الاجتماعية رأساً على عقب، وأكدت مبادئها احترام الشخصية الإنسانية، وقضت على سلطان الإقطاعيين، لذلك فلقد اتسع المجال لوظيفة جديدة للموسيقى، ظهرت بأجلى معانيها عند «بيتهوفن» (١٧٧٠ – ١٨٢٧) وهي وظيفة التعبير عن المشاعر الإنسانية المستمدة من أعمق التجارب الواقعية للفرد في مجتمعه، وهذا يبدو أمراً طبيعيًّا إذا ربطنا تاريخ الموسيقى بالتاريخ الاجتماعي العام، ومنذ ذلك الحين تأكدت هذه الوظيفة الجديدة للموسيقى، صحيح أن الناشرين ومنظمى الحفلات فرضوا شروطهم أحياناً، كما تحكمت الأساليب التجارية أحياناً، لكننا

نستطيع القول إن الموسيقى على الرغم من هذه السلبيات قد أصبحت فناً إنسانياً شاملاً، وتجاوزت وظيفتها نطاق التعـبير عن حاجات فئـات قليلة من الناس، وأصبحت تعبر عن الإنسان بوجه عام.

وكما تطورت وظيفة الموسيقى تطور أيضا أسلوبها وطريقة أدائها، ولقد سار هذا التطور دائما نحو تحقيق غاية عامة هي زيادة القدرة التعبيرية للموسيقى، وإلى توسيع نطاق لغتها حتى تفي بمقتضيات هذا الفن الإنساني الرفيع.

عناصر اللغة الموسيقية

١- **الإيقاع** Rhythm هو تنظيم حركة الموسيقى المتعاقبة خلال الزمان، أي إنه النظام الوزني للأنغام في حركتها المتتالية، ويغلب على الإيقاع عنصر التنسيق أو التنظيم المطرد، ذلك لأن الإيقاع هو تكرار ضربة أو مجموعة من الضربات بشكل منتظم، على نحو تتوقعها معه الأذن كلما آن أوانها.

فالإيقاع إذن لا يضيف إلى اللحن جديداً، وإنما هو تنظيم زمني لحركة اللحن، بحيث يتناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر، وعنصر إطلاق هذا التوتر وتخفيفه ... وهكذا .

ولقد أدرك الباحثون -كما سبقت الإشارة- وثوق الصلة بين الإيقاع في الموسيقى وبين النظام الذي تسير عليه حركة الجسم وحركة الطبيعة . فللجسم حركات إيقاعية سريعة كالتنفس، بما فيه من شهيق وزفير، أو حركات بطيئة نسبيًّا، كتعاقب الجوع والشبع، والنوم واليقظة. وفي الطبيعة إيقاع ثنائي يتعاقب فيه الليل والنهار، وإيقاع رباعي تتعاقب فيه فصول السنة ومن هنا قال كثير من الباحثين بأن للموسيقى أصلاً عضوياً أو طبيعياً، ما دامت الحركة الإيقاعية فيها ترديداً لحركات مناظرة لها داخل الجسم الإنسانى أو في الطبيعة الخارجية، مما يؤدي إلى تكوين ما يمكن أن نسميه بالحاسة الإيقاعية لدى الإنسان.

وليس أدل على ذلك من أن أول استجابة للطفل أو للبدائي إزاء الموسيقى، تكون استجابة إيقاعية، تتمثل في نوع من التمايل أو الرقص البسيط مع إيقاع النغم. كما أن البوادر الأولى

للموسيقى تكون في كثير من الأحيان إيقاعاً خالصاً، كما هو الحال لدى كثير من القبائل البدائية التي تنحصر حياتها الموسيقية في دقات أنواع مختلفة من الطبول فحسب.

٢- **اللحن Melody** لا يكتفي اللحن بأن ينظم ضربات الموسيقى تبعاً لشدتها أو خفوتها، وإنما يضيف إلى الإيقاع عنصراً جديداً، هو عنصر ارتفاع الأصوات أو انخفاضها Pitch ولاشك في أن استعمال كلمتي الارتفاع والانخفاض هو استعمال مجازي بحت، إذ ليست بين الأصوات علاقة مكانية من هذا النوع، وإنما المقصود بالصوت الرفيع، هو ذلك الصوت الذي تزداد سرعة ذبذباته، أما الصوت المنخفض أو العريض فهو الذي يزداد بطء ذبذباته. والصوت الموسيقي عامة يتميز بانتظام ذبذباته وثباتها، ولكن بين الصوت الواحد والصوت الذي يليه ارتفاعا أو انخفاضا عدد كبير من الذبذبات، ومعنى ذلك أن الأصوات الموسيقية تتوالى بحيث تقف الأذن في مراكز معينة بين عدد كبير من الذبذبات التي تتدرج ببطء لا تميزه الآذان من تلقاء ذاتها. ومن مجموع هذه المراكز المعينة التي تقف عندها الأذن يتكون ما يسمى بالسلم الموسيقي.

ومن الواضح أن هذا السلم يختلف من نظام لحني إلى آخر، فهو في الموسيقى الغربية غيره في الشرقية، غيره في الموسيقى البدائية. وإذا بدا للناس أحياناً أنهم لا يستسيغون من الألحان إلا ما صيغ في السلم المألوف لديهم، واعتقدوا بعدئذ أن ما عداها من الألحان غير مقبول للآذان البشرية «بوجه عام»، فما ذلك إلا بتأثير التعود، الذي يكيف حساسيتهم الفنية تبعاً للنظام الصوتي الشائع لديهم. وفي اللحن تتوالى الأصوات، ارتفاعاً وانخفاضاً، وتكون للمؤلف الموسيقي حرية التنقل بها كما يشاء، غير أن هذه الحرية ليست مطلقة، بل تقيدها بضعة قيود، منها مثلاً أن الصوت الذي يمثل قاعدة السلم أو قراره Tonic هو أهم الأصوات، وهو الذي يرتد إليه اللحن في آخر الأمر، حتى تحس الأذن عندئذ بأن اللحن قد انتهى نهايته الطبيعية.

٣- **التوافق الصوتي** Harmony هذا العنصر غير المعروف - عموما - في موسيقانا الشرقية، يحتل أهمية تتزايد على الدوام، والمتتبع لتيار الموسيقى الغربية يجد أنها بينما كانت تولي أكبر اهتمامها للحن في القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر، فإن

اهتمامها قد تحول تدريجياً إلى التوافق الصوتي، حتى أن كثيراً من مؤلفي أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، لم يعبئوا بأن تكون موسيقاهم لحنية، وكان العنصر الأساسي لفنهم هو التوافق الصوتي. وأساس التوافق الصوتي هو إيجاد الانسجام بين صوتين أو أكثر في وقت واحد، بينما اللحن أصوات منسجمة متعاقبة. ومع ذلك فدراسة التوافق الصوتي لا تكتفي بالعلاقات بين مجموعة الأصوات التي تعزف في آن واحد فحسب، بل لابد أن تعنى بالعلاقات بين هذه المجموعات ذاتها بعضها بعضا، وتنظم طرق الانتقال من الواحدة إلى الأخرى، حتى لا ينتهي اللحن مثلاً بتوافق صوتي يبعث إحساساً بالتوقع والانتظار، وإنما يمهد مثل هذا التوافق السابق لتوافق آخر يبعث إحساساً بالاكتفاء والراحة، ومع ذلك، فجميع القواعد التي تتحكم في التوافق قابلة للتغير والتطور، بل يسعى بعض المؤلفين إلى هدم نظم التوافق القديمة من أساسها.

جماليات الفنون التشكيلية

في عملية الرؤية التي نمارسها أثناء حياتنا العادية، نبصر فقط القدر من الأشياء الذي يهمنا أمره ويفي بأغراضنا، أما الجانب التشكيلي من المنظر، من لون وخط وشكل وكتلة، فهذا ما لا نحفل به كثيراً.

غير أن الألوان والأشكال تستوقف أنظارنا بدرجات متفاوتة، فالشكل واللون هما شكل ولون لشيء ما، وهذا الرسم الذي يبدو للعين في اللوحة هرماً هو عائلة مقدسة، وذلك القطع الناقص هو وجه، وذلك الرذاذ الأحمر ثوب أو جزء مشع في منظر للغروب.

وترتبط الأشياء المرسومة في صورة ما برصيد العواطف البشرية بأسرها، والعين التي تبصر هي عين كائن حي ترتبط عيناه بشيء أكثر من مجرد جهاز بصري، وله اهتمامات غير تلك الاهتمامات الجمالية الخالصة، ولهذا نجد أشخاصاً يبدو لهم الرسم دائماً وكأنه شعر واضح وضوح الشيء المرئي، ولم يدربوا ولم يهيئوا أنفسهم للاستمتاع بما هو قائم أمام العين في بساطة وجلاء.

إن الاستمتاع التشكيلي الخالص لصورة يقتصر على الخطوط والألوان المنقوشة في لوحة، وعلى الأشكال والكتل في النحت، وعلى المساحات والأحجام في العمارة، وفي العمارة تدخل اعتبارات المنفعة في الاستمتاع الجمالي لذاته، لكنها المنفعة مجسدة في البناء، إن العين تراها منفعة أكثر منها شيئاً يتصور أو يتخيل.

وأول خطوة في طريق التذوق والتقدير الجمالي للفنون التشكيلية، هي استرجاع العين لسذاجتها وسرعة تجاوبها مع الاندماج لحظة المشاهدة في موضوع الرؤية.

والتصوير في نظر الكثيرين مجرد تصوير فوتوغرافي باللون، أو مجرد رسم صورة ذات خطوط واضحة وجميلة، ولكن محب التصوير والنقش على هذا الوضع لا يهتم أساساً بالرسم على الإطلاق إنه يهتم بما يستطيع رؤيته، وبما في إمكانه أن يستمتع به النظر، وهذا الاهتمام ينصب في المحل الأول على اللون والخط والكتلة. وقد يكون مما لا طائل وراءه أن نناقش فن التصوير بالكلمات، لأن التأثير النوعي والجاذبية التي تنفرد بها مختلف التكوينات اللونية ترجع بالضبط إلى طبيعتها الذاتية وإلى الشكل الذي تبدو فيه للعين، ولا يكفى للإعراب عن هذا التأثير وتلك الجاذبية الالتجاء إلى وسيلة للغة أو أداة الكلام.

ويقول «دى ويت باركر» لا يكفي أن تحركنا الصورة عن طريق الوجود التعويضي لشيء مثير مرسوم في لوحة، بل يجب أن تهزنا على نحو أكثر فورية عن طريق مخاطبة الحس مباشرة، فالتصوير الذي يقدم لنا شيئاً يشبه البحر مثلاً، يستولي على مشاعرنا من خلال ما يملكه البحر من قوة وسلطان على نفوسنا، ولكنه لا يصيب هذا الهدف بسرعة مثل صورة لنفس الموضوع تبهرنا بما فيه من خضرة وزرقة وخطوط متمازجة، فالأولى تستميلنا من خلال الخيال، والثانية من خلال الخيال والحواس معاً.

وللألوان مثل الأنغام وظائف للاهتزازات الضوئية والصوتية، والاختلاف في درجة اهتزاز الأثير يؤدي إلى فروق في اللون، ولهذه الألوان المختلفة صفات نوعية، وتأثيرات عصبية ذاتية. هي أشبه بالأصوات والأذواق والروائح من حيث إنها تستعصي على المحاكاة والنقل إلى مصطلحات أخرى.

فبغض النظر عن أي فروق في الاقتران والتداعي، فلفروق اللون ذاتها نوعية من حيث المتعة أو الألم الطفيف، ومن الثابت أن في اللون تنافراً كما في الصوت، وثمة ألوان ساطعة وحادة مثل الأرجواني والبنفسجي. وثمة ألوان هادئة رقيقة مثل بعض الأصباغ الزرقاء الخفيفة. وقد حاولت إحدى المنظمات منذ بضع سنوات مضت أن تصنع من اللون فنا مجرداً، وحققت في ذلك غير قليل من النجاح يشبه تلك المحاولة التي تمت في الموسيقى بجعلها فنا صوتياً مجرداً.

وهناك بعض الأشخاص الذين يتمتعون بحاسة زائدة أكثر من غيرهم لفروق اللون الخفيفة. وربما توقف جو اللوحة وسحرها على ما قد يتمتع به الفنان من موهبة استغلال هذه الإثارة العصبية الأولى التي تحدثها مختلف التكوينات اللونية.

على أن الألوان لا تبدو لنا في تجربتنا العادية مجرد ألوان تراها العين. بل هي ترتبط بأحاسيس وذكريات سارة أو مكدرة، فالأحمر يرتبط بالدم، والأزرق بالسماء، والأصفر بضوء الشمس أو بالصيف، والأسود بالحزن، والرمادي بالخريف أو الاكتئاب، والأخضر بالطبيعة أو الربيع. ولما كانت أحاسيسنا وذكرياتنا مترابطة ومتداخلة على هذا النحو، فقد تحدث ألوان الصورة بطريقة مبهمة آثاراً محتدمة من خلال هذه الترابطات التي لا نكاد نستبينها، فاللون كما تراه العين وما يثيره في الخيال، كلاهما سمات ضرورية في تأثيرها الجمالي.

والحق أن المرء قد يعشق اللون في ذاته ومن أجل ذاته، كلون السماء أو الرمال أو البحر، وقد يندمج المرء فيه اندماجا تامًّا كما يحدث لدى الاستماع إلى نوع سامٍ من أنواع الموسيقى، وربما كان اللون حقًّا هو كل ما يستولي على الحس في فن الزجاج الملون والأحجار الثمينة، ولكن اللون في التصوير قلما يتذوق أو يستمتع به في حد ذاته وعلى حدة. إنه يبدو كبقعة في تكوين أو بناء، وهو محدد بخطوط، وهو الذي يعطي نبرة الأشكال. وحتى في التصوير الفينيسي عند فنانين مثل «تيسان» و «تينوريتو» على سبيل المثال حيث اللون هو مركز إبداعهما ومفخرتهما. نجد أن اللون هو لشيء ما، كما نجد في رسومهما بناءً وتكويناً، كما أن فيه اختلاجاً ونبرات.

إن التأثير الذي يهدف إليه اللون هو خلق نوع من التوافق التشكيلي واستخدام جو بصري ومن ثم تصبح الأشياء المرسومة في التصوير اللوني خاضعة لضوء وصبغة خاصتين، كما تصبح عناصر في جو بصري. والواقع أن اللون من وجهة نظر واحدة إلزامي أو حتمي في التصوير اللوني. فالأشياء تمثلها خطوط والتصوير يتألف منها. إن اللون يعلي من عملية الرؤية ويمنحها حدة وحيوية وعمقاً ولكن العين حين تبصر تقوم بعملية تجميع وتركيب، هذا التجميع يصبح ممكناً خلال القوالب والأشكال التي تصوغها الخطوط.

وللخطوط كذلك تأثيراتها الفرعية مثل الألوان، ونحن نتحدث بأسلوب دارج عن الأشياء الجميلة فنقول إنها «مريحة للنظر». وإن توازن الأجزاء التي تتألف منها الصورة وتناسقها وما في

الخط المنحني من سلاسة، وما في الخط المستقيم من حسم، كلها تسهم في متعتنا الجمالية وتؤدي إليها، وإن للأنماط الخاصة من الخطوط المنثلمة، والمتكسرة أو المتموجة، والدوائر، والقطاعات الناقصة، مثل ما للنغمات العالية والمنخفضة، وأصباغ اللون الحادة والكابية، ارتباطات عصبية فريدة.

والخطوط في التصوير، مثل الإيقاعات في الموسيقى، هي في ذاتها موسيقى، ويمكن إيضاح ذلك بتجربة مع بعض الأعمال الفنية مثل الحفر والنقش حيث لا يوجد تأثير لوني، أو بتجربة نوع من التصوير، وبصفة خاصة ذلك الذي يلعب اللون فيه تأثيراً ثانويًّا، ورؤية خط لدى ذوي الحساسية للأشياء التي تجذب النظر يعني التحرك معه ابتداء، والاندماج في المنظور المجرد لتكويناته الإيقاعية.

هذا وبغض النظر عن أي عنصر آخر مما تستعين به الوسيلة الجمالية، فإن الامتدادات الرأسية في الفن القوطي، والخط الأفقي السائد في البناء من عصر النهضة، والخطوط الراقصة في أوعية الزينة الإغريقية، أو التصلب الهيكلي في فن التصوير القديم – كلها عناصر مباشرة وجوهرية في المتعة الجمالية.

وثمة أساس للاعتقاد بأن تأثير الخط بوصفه خطًّا في التصوير هو أنه صورة بديلة للمس، كما أنه بديل عن العاطفة. وبعض فلاسفة الجمال يميلون إلى استخدام تعبير «تسرب الانفعال» في وصف مصدر المتعة التي يحسها الناظر إلى الخطوط في فني التصوير والنحت. ويقصد بالمصطلح «تسرب الانفعال» ذلك الاتجاه أو الميل من الجسم ليمارس في توتراته العصبية وحركاته الابتدائية مايلحظه من الأشكال الخارجية، ونحن نكاد نتحرك في الواقع مع الخطوط المرسومة في الصور، فالإيقاع المكسور من اللوحة يكسر فيض إدراكنا الحسي، وتدفق شعورنا، كما يكسر استجابتنا الدفعية الحركية، والخط السلس المتماوج يفك التوتر وييسر إدراكنا وردود أفعالنا التي لا تستبين لنا تماماً، كما أنه يجلب لنا السرور والبهجة.

وكما أننا في الأدب نعيش في صفحات القصة نفس حياة شخصياتها المتخيلة، هكذا في فن التصوير، ربما أمكن القول بأننا نعيش حياة الخطوط المرسومة في اللوحة أو المحفورة على الرخام،

وأن تأثير الانفعال المتسرب ليبدو في أوضح صورة في النحت. فهنا نحس وكأننا في حالة توازن في الحركة وفي راحة مع رامي القرص، وتأخذ عضلاتنا في التوتر مع ما في بعض الأشكال التي نحتها «مايكل أنجلو» من توتر وعذاب.

لقد ألمح «والتر بيتر» ذات مرة أن كل فن إذا كان موفقاً يستغل، مادته الذاتية ومصادره الفنية النوعية. والمتعة التي نستمدها من التصوير مستقاة من العين، ذلك الجهاز الذي يخاطبه التصوير بالذات، ومن ثم فالنقاد المعاصرون بصفة خاصة يؤكدون على القيم الأولية والتشكيلية في فن التصوير. وهذا الكلام يصدق كذلك على فن النحت. وليس ثمة سبب من وجهة النظر المنطقية يمنع التصوير من أن يكون مثل الفن الموسيقي فنًّا مجرداً تماماً، تكون عناصر الخط واللون والكتلة فيه هي كل ما يستولي على الاهتمام، أو كل ما يتوقع أن يؤدي إلى متعة المشاهد ولا يهم على الإطلاق من وجهة النظر المتطرفة هذه إن كان موضوع الصورة أو تكوينها «مريم العذراء» أو مجموعة من القديسين أو وعاء من الفاكهة أو مجموعة من الآنية، وبالمثل فإن الصورة بوصفها فنًّا تصويريًّا لا يهمها المغزى الأدبي أو الإنساني على الإطلاق. على أن النقد المعني بدراسة القيم التصويرية في الرسم لابد وأن يهتم اهتماما بالغاً بالتخطيط الهندسي لتكوين الصورة، وبمعنى آخر بتوزيع الألوان على المساحة، بغض النظر عن الأشياء المصورة ولا شك أن هناك نفراً متطرفاً وسط النقاد المعاصرين للرسم يتنبئون بفن لا يعبر عن الأشياء مهما تكن، يرتكز الاهتمام فيه على ما يخاطب العين بصفة مباشرة لأنه لن يكون هناك شيء مصور يصرف الانتباه والخيال.

والقول بأن عين المشاهد وانتباه الرسام يجب أن يتركزا على قيم تشكيلية خالصة قول لا جدال فيه، وإلا أصبح فن التصوير قالباً عاطفيًّا من الشعر المرئي. فالعين هنا لا ترنو إلى شيء خارجي وإنما هي تتركز على تأملات عرضية داخلية، وتصبح متعة التصوير أدب أولئك الذين لا يعرفون كيف يقرءون. أما أن يصبح التصوير أصلاً فنًّا مجرداً خالصاً يقوم على اللون والشكل وحسب، فأمر مشكوك فيه للغاية، والحق أن هناك أسباباً معقولة وجمالية خالصة تؤيد هذا الذي نقول، فالأشياء التي يعنى بها الإنسان ويألفها، ذات ميزة جمالية من شأنها أن تأسر انتباهه، والصورة لاتفقد أصالتها لأن موضوعها جد طريف من الناحية الإنسانية، أو منظر طبيعي قد يجد المرء فيه

سلاماً وحرية أو بهجة، وكل ما على الرسام أو المشاهد أن يتذكر أن الموضوع ليس هو الذي يخلق الصورة، كما لا يجب على الرسام أن يعتمد على التأثير الإنساني في الصورة كبديل عن المتعة الجمالية إذ لابد أن تحقق الأشياء المعروضة في الصورة قيمة تصويرية بذاتها. فما هو لطيف من الناحية الإنسانية يجب أن يصبح من ناحية التأثير المباشر لكل من اللون والخط بهيجاً من الناحية التشكيلية لذلك فإن المشاهد الساذج الذي يشكو من أنه لم ير وجهاً أو منظر غروب يشبه ما في الصورة إنما يقول صدقاً. لكن الصدق الذي يقوله لا يحمل اتهاما للصورة من الناحية الجمالية. فالفنان لا يسعى إلى نقل الطبيعة نقلاً فوتوغرافياً وإنما الأحرى أن نقول إنه يحاول من خلال مصادر فنه أن يحول مظهرا من مظاهر الطبيعة أو العالم الإنساني إلى موضوع طريف بما فيه من أشياء تجتذب العين، ويعبر عن تأثيره التخيلي الكلي بما شاهد لا بما هو موجود على نحو محايد وموضوعي. فتألق اللون الذي يستحيل وجوده في الطبيعة قد نجد ما يبرره من الناحية الجمالية وموضوع مؤلف من خطوط لم يسبق لأي منظر طبيعي تضمنها ربما استطاع أن يجعل هذا المنظر الطبيعي حقيقياً على نحو جمالي إن لم يكن حقيقيا من ناحية أدبية، وربما كان تحريف الطبيعة وتغيير ملامحها أمراً ضروريًّا في أجزاء الصورة.

والرسام لا يسعى في مذلة إلى محاكاة الطبيعة، ولا هو يعمد إلى إعطائنا نسخة طبق الأصل من الواقع، لكن المهم في كل هذا هو الحقيقة الجمالية، أي الصفاء الحسي والمتعة التشكيلية التي يحس بها الفنان في لحظة معينة من لحظات الرؤيا فيجسمها في الحجر أو على لوحة.

والفنان يصل إلى هذه الحقيقة من خلال اللون أو الخط، على أن ما يبرر أي تكوينات قد يصنعها الفنان أو الرسام من عنصري الخط واللون، هو بنوع خاص ذلك الجمال التصويري الذي تنتجه وما فيه من تركيز وصفاء، ومن ثم فأفضل صورة لإنسان ما قد لا تكون بالضرورة أصدقها بالمعنى الحرفي للكلمة إذ ربما وجد الفنان في وجهه ألواناً لم تكن الطبيعة قد وضعتها فيه من قبل. وقد تكون خطوط فكه على نحو لا يتاح لأي صورة فوتوغرافية أن توضحه، ولكن الصورة التي يضعها الرسام مع ذلك قد تجعل الرجل أبهى وضوحاً لأصدقائه، أو لأولئك الذين لم يعرفوه من قبل وربما كان تحريف الطبيعة وتحويرها جزءًا من المهارة الفنية للرسام يستخدمه ليصوغ منه صورة ذات

حسن يستوقف النظر، حسن لا ينبع من المطابقة أو التشابه مع الواقع، وإنما صورة يرتاح الناظر إلى استجلائها وذات واقع جمالي محسوس.

والحق أنه ربما جاز القول بأن الأشياء المرسومة في الصورة أقرب إلى أن تكون عناصر حقيقية منها إلى محاكاة صارخة للعالم الواقعي. وهذه الحقيقة ليست سوى التصوير ذاته. ووحدة ذلك الكون المصور هي الضوء الذي يغمر الرسام فيه جميع الأشياء التي تسكن ذلك الجزء من المساحة المحددة بإطار ونعني بها الصورة، إن بناء هذا العالم هو في صورة ذلك التوازن المتناغم والمتكامل القائم بين الألوان والخطوط والكتل الذي ارتآه الفنان لنفسه، وأشرف على تنفيذه وهكذا يصبح ذلك العالم الملون الصغير موضع تقدير، لا من حيث درجة تصويره لجزء من العالم خارج عنه، وإنما بقدر ما يكون واضحاً وضَّاءً ومنظماً في صورته التشكيلية الخاصة به- المؤلفة من لون وخط، وجوه التصويري الخالص.

والاعتبارات العامة التي تسري على التصوير تسري على النحت كذلك. وإنما هناك وجه أو وجهان في النحت يجعلانه أكثر من فن متمايز من الناحية الفنية فموضوعه ومادته يتناولان الجسم الإنساني بصفة أساسية باعتبار أن الجسم الإنساني في نظر النحاتين هو أطرف الأشياء الإنسانية وأجملها تصوراً.

لذلك فقد يكون للنحت جاذبية مزدوجة: الجاذبية التشكيلية النابعة من فتنته الحسية، ثم نقل تلك المواقف الأدبية والنوايا المنطقية والترابطات التخيلية للنوع الإنساني المألوف أو المحبوب، وترجمتها إلى صيغ وقوالب تشكيلية ومرئية. والوجه المنحوت ترتاح له العين ويستملحه النظر ويثير مشاعر التعاطف العضلي والتوتر العصبي والراحة، ويوقظ الرغبة في اللمس، ولكنه كذلك وجه إنساني أخاذ بما يبعثه من ذكريات العزة البطولية أو العظمة المعنوية أو الجمال الغض أو القوة مثل أبطال الإغريق أو آلهتهم أو شبابهم الرياضي. وفى النحت يصير عقل الإنسان متجسداً على نحو مرئي، وكذلك إرادته ورغبته، فالشكل المنحوت من كتلة الرخام أكثر من مجرد شكل رخامي، إنه مثل أعلى مختار للإنسانية مخلد في الصخر.

لهذا السبب ولغيره يتطلب النحت نوعًا من عظمة الموضوع. وقد ازدهر النحت في عصور كان الناس يعيشون عيشة العظمة والأبهه، أتاحت للفنان موضوعات رفيعة الشأن، كما حدث في أثينا القديمة أو في إيطاليا في عصر النهضة. وبغض النظر عن أن النحت تجسيد تشكيلي للشكل الإنساني وكافة إمكانيات التعبير التخيلية التي يوحي بها الشكل الإنساني، فللنحت مشاكل أخرى غير تلك التي يواجهها التصوير، بل وتزيد عليها. فالتصوير يرى من جانب واحد، أما التمثال فيرى نظرياً من وجهات نظر لا حد لها. ولابد للتمثال من أن يعرض موضوعًا طريفاً من أي زاوية ينظر منها إليه. على أن النحت لا يعتمد على مصدر اللون إلا في حالات نادرة، وإنما يعتمد في تأثيره على الخط والكتلة. وهو يوقظ حاسة اللمس بصفة خاصة. وإن صفة المادة المنحوتة- سواء كانت برونزاً أو رخاماً. وسواء كان خشن الملمس أو ناعماً- ذات أهمية جمالية بالغة. ولما كان النحت في فترة طويلة من تاريخه يتناول الأجسام الإنسانية ويكاد يقتصر عليها، فلابد أنه يبدو في حضارتنا على الدوام فنًّا مترفعاً يمثل نوعاً ما وزمناً غير زماننا.

وخلال الخمسين سنة الماضية نشأ فن جديد للنحت يعبر عن أفكار جديدة وعن عصر جديد وتشير إلى ذلك بعض مدارس فن النحت التجريدي.

ومع ذلك فليس هناك مثل يوضح المبادئ العامة التي ينطوي عليها الإبداع والتذوق أفضل من فن العمارة. فهو في روائعه له ما للتصوير من لون وخط، وما للنحت من طابع زخرفي وأثري، وما للشعر من قدرة على الإيحاء والاقتناع. وقد يجتمع في كاتدرائية من الطراز القوطي أو معبد يوناني أو برج أو معهد علمي حديث أو مؤسسة صناعية أو قنطرة، كل ما في الفنون من مفاتن حتى الموسيقى حسب ما يقول «شليجل» أن العمارة موسيقى متجمدة، ويتخذ فن العمارة في أبهى صورة واقعاً مكانيًّا وقدرة على الإيحاء والتأثير لا تستطيع الفنون الأخرى أن تدعيها لنفسها، أو تطاوله فيه، والعمارة في الوقت نفسه خلافاً للفنون الأخرى، لا يفوتها أو لا تسمح للمعماري أن يفوته أن البناء له نفع كما أن له مظهراً وأنه ليس مجرد زينة في منظر طبيعي، بل هو بناء يستخدمه فرد أو مجتمع لوظائف خاصة تشترك مع أشياء أخرى في تقرير شكله ومظهره.

ومن ثم فالعمارة فن غامض مزدوج ودقيق، يقع عند الحدود الفاصلة بين الجمال والمنفعة، وهو يكون جزءاً كبيراً من بيئتنا التي نعيش فيها كل يوم، حتى أننا كثيراً ما ننسى أنه فن. فنحن محاطون بمبانٍ منها الجميل ومنها القبيح. ثم إننا نعيش فيها ونقبلها ونعترف بها. فإذا كان ثمة ما يكيف استجابتنا الجمالية، فهو فن العمارة. فالرسوم يمكن أن تختفي داخل المتاحف، وقد لا تقرأ الأشعار، وقد لا تسمع الموسيقى، أما المباني، وعلى الأخص ذلك النوع الذي يوجد به أثر تذكاري فلابد أن يراه أولئك الذين تفرض عليهم المهنة أو الاعتياد أن يمروا بها. وقد ذكر أحدهم أن الأطباء يوارون أخطاءهم، أما المعماريون فيظهرونها، والقصد من ذلك أن البناء أو المعمار لا يمكن أن يخفى عن العين بحكم طبيعته.

وهناك محل للقول كذلك بأن العمارة فن مشروط إن لم يكن محدداً. فهو كثير النفقة فضلاً عن أن إنتاج الخيال المعماري صعب التنفيذ. أما الشاعر أو الرسام فحاجته إلى المواد والأفراد أقل من حاجة المعماري إلى حد بعيد جدًّا.

والقول بأن البناء يجب أن يروق الخيال ويخاطبه فيما يتعلق بصلاحيته لأداء وظيفته، إنما يعطي الجمال المعماري بعداً إضافيًّا، والبناء لا يستهوي الخيال بمجرد حجمه وشكله ولونه، وإنما بمطابقته للغرض الإنساني والاجتماعي منه. فقلعة من القلاع القائمة عند نهر اللوار في فرنسا أو أحد مساجد القسطنطينية، أو محطة من محطات السكك الحديدية في نيويورك، إنما تكتسب جمالاً مضاعفاً من خلال التجسيد الصريح الواضح للحياة التي يحياها الناس فيها أو التي تخدم أغراضها.

ومع ذلك فالمبنى منظر تبصره العين أولاً وأخيراً. وهو عبارة عن سطح – مثله مثل اللوحة التصويرية – من أية زاوية ننظر منها إليه. وتشابهه من هذه الناحية مع التصوير يفرض عليه أن يكون طريفاً ومرضيًّا من حيث اللون والشكل. على أن الشكل هو المهم في المعمار، فيما عدا تلك الأمثلة النادرة الميلودرامية من الواجهات المصطبغة بألوان كثيرة التي نجدها في بعض الكنائس الإيطالية في عصر النهضة، فواجهة أي مبنى يجب أن ترى كوحدة، بشرط أن تتنوع هذه الوحدة على نحو يكفي للاستحواذ على الانتباه. ولابد أن يكون طراز المبنى واضحاً.

إن الجمال المعماري ومركز الاهتمام الجمالي الذي يثيره، يتأرجح في الحقيقة بين الحلية (الزخرف) والطراز، ولو أنه بالنسبة للمعمار الذي يبدو أثره عظيماً وواسع المدى، نجد أن الطراز هو صاحب الغلبة دائماً، والمهابة التي يتركها البناء في النفس ترجع إلى عظمة ومركزية خطوطه وكتله. ولن يلحظ التفاصيل الزخرفية التي تتيحها الخطة المعمارية، والتي تحييها وتنوعها هذه الخطة سوى شخص أوتى حظًّا موفوراً من الذوق المرهف، يمكنه من أن ينظر إليها بمزيج من الرعاية والإعجاب. هكذا ربما أدى التمحيص الوثيق الذي يجريه المشاهد على كاتدرائية، إلى افتنانه بتفصيلات النحت على أبوابها العالية والأشكال المنقوشة على زجاجها الملون، غير أن النقوش المنحوتة ليست سوى تفاصيل في الخطة البنائية (المعمارية) للواجهة. أما ألوان الزجاج الملون في النافذة الوردية فالهدف منها- من وجهة نظر المعماري- أن تعلي وترفع من شأن الجو والأعماق التي يكشف عنها بهو الكاتدرائية المعقود، وأن موقف المعماري تجاه الحلية يشبه موقف الشاعر المدرب من الكلمات التي تتصف بالرخامة والقدرة على التلوين فالشاعر يستخدمها فيزيد من قوة ما يسعى إليه من تأثيرات، ولكنه مع ذلك لا يدع هذه الكلمات تتلف تأثيراته هذه.

فإذا كان الطراز المعماري هو الذي يحكم الزخرف، رغم أن الزخرف هو الذي يجمله ويؤكده، فإن الطراز بدوره تحكمه وظيفة المبنى، وأن جزءًا من جمال أي مبنى يكمن في تكيفه مع وظيفته والغرض منه، وكذا في التوافق اللطيف بين ما يرى وبين الهدف الذي قصد من البناء أن يخدمه. على أنه لا يكفي أن يعبر البناء عن وظيفته، بل لابد كذلك إن كان المعماري أميناً من أن يكشف عن المواد التي شيد منها.

ومهما يكن من شيء فالفن المعماري السليم بالمعنى الواسع، وهو الذي يتوخى الجمال التشكيلي من ناحية والأمانة في الإفصاح عن قصده من الناحيتين التخيلية والبنائية هو من أطيب وأوضح الدلالات على الشأن الذي بلغته الحضارة. إن الطريقة التي يتبعها شعب من الشعوب في البناء، والطرز التي ينفق فيها طاقاته المتأنقة والطابع الذي تكون عليه تصميماته المعمارية كلها قد تدلنا على هذا الشعب أكثر مما يدلنا عليه نثره أو شعره أو موسيقاه، ذلك لأن النثر والشعر

والموسيقى تتمتع بحرية أكثر تتيح لها عدم التقيد بالقواعد أو الانحدار إلى الركاكة والإغراق في الخيال.

إن الكنيسة والمسجد والجامعة والسجن والبنك والمسرح وقاعة المدينة، كلها مراكز للحياة الاجتماعية، وهي تعبر في نفس الوقت عن هذه الحياة الاجتماعية. ولنستطرد فنقول إن المعبد الإغريقي الذي يتألق فوق تل من التلال، والمعبد الفرعوني الشامخ على ضفاف النيل، والكاتدرائية القوطية القائمة وسط ركام من المساكن ذات الأسقف الهرمية، والقصر المبني على طراز عصر النهضة، وناطحة السحاب العصرية المشيدة من الصلب والزجاج، كلها تقوم شاهداً على نوع الحضارة التي تنتمي إليها أكثر من أي فن من الفنون الأخرى، لأننا في المباني ووسط المباني نعيش ونتحرك ونعبر عن وجودنا، بل إن جمالها الزخرفي ووحدتها المعمارية، أو افتقارها إلى هذه العناصر يكشف عن كنه حياتنا إن لم يحددها.

الاتجاهات الحديثة في فن التصوير

في أعقاب الثورة الفرنسية وفي السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر، بدأت رياح التغيير تهب على الفنون جميعاً، ولقد ظلت الفنون في أوروبا حتى هذا الوقت تجعل من الفنون اليونانية مثلاً أعلى لها، مع بعض التعديلات الطفيفة.

خلال هذه السنوات سادت في الفن التشكيلي ما يسمى بالمدرسة الكلاسيكية أو الأكاديمية وتميزت هذه المدرسة بعدة سمات يمكن أن نجملها فيما يلي:

١- الموضوعات التي كان يعبر عنها فنياً إما موضوعات دينية أو أسطورية أو بطولية، أو تصور الملوك وعلية القوم، ولم يكن الفن يولي حياة الناس العاديين أو البسطاء اهتماماً يذكر.

٢- اتسمت الأعمال الفنية بالرصانة والوقار والهدوء، وابتعدت عن تصوير العواطف الحارة أو الانفعالات العنيفة.

٣- ركز فن التصوير على انتقاء بعض مناظر الطبيعة أو الواقع وعبر عنها بمثالية تدل على الجمال أو الجلال أو العظمة.

٤- التزم المصورون بقواعد المنظور الهندسي كمنطق صارم ينتظم تكوين اللوحة بحيث يظهر الكبير في المقدمة والصغير في الخلفية، وتتجمع الخطوط المحددة للمنشآت في نقطة زوال عند الأفق.

٥- الالتزام بالتظليل الذي يمنح الأجسام استدارتها وكتلتها وذلك من خلال مصدر ضوئي يدخل على عناصر اللوحة من أحد الجانبين عادة فيضيء نصف الأشكال، ويلقي ظلاً معتماً على نصفها الآخر ويتم التظليل بالدرجات الداكنة من نفس اللون، فثنيات الرداء الأحمر تظهر من خلال ظلال يمتزج فيها الأسود (القار أو السيبيا) بالأحمر وهكذا.

٦- الاهتمام بالخطوط كأساس لفن التصوير الزيتي، أما الألوان فلم تكن على نفس درجة أهمية الخطوط، وكانت الخطوط المحددة للأشخاص والأشكال رصينة واضحة واثقة.

٧- الالتزام بالمنظر المغلق، وظهور جميع العناصر المكونة للصورة داخل إطار اللوحة، بحيث لايختفي جزء من شجرة أو سحابة أو أي عنصر مهما كان ثانويًا.

٨- الاهتمام البالغ بإخفاء أثار الفرشاة بحيث تبدو الألوان عند التقائها متوافقة ومتداخلة.

٩- احترام الحقيقة الواقعية ومحاكاتها بأمانة، وعدم اللجوء إلى تشويهها أو تزييفها.

تلي هذه المدرسة مباشرة، ما سمي بالاتجاه الرومانتيكي الذي استبدل بالآلهة والأساطير والأبطال القدامى أبطالاً معاصرين، كما عبر عن العواطف الحارة، وصور مواضع الجمال في النساء، واستبدل برصانة الخطوط وصرامتها الألوان الزاهية الواقعية، وبدأ اللون يأخذ مرتبة أعلى من الخط.

وظهر اتجاه آخر هو الاتجاه الواقعي، الذي اتجه أصحابه إلى المشاهد الواقعية البسيطة من الحياة اليومية بلا بطولات تاريخية أو انفعالات ميلودرامية، وبدأ الأشخاص العاديون يظهرون في لوحات الرسامين.

الاتجاه التأثيري (الانطباعي)

اهتم أصحاب هذا الاتجاه بالأثر المباشر الذي يتركه الضوء على عناصر الطبيعة والواقع، والضوء بالنسبة للمصور التأثيرى هو ألوان قوس قزح (ألوان الطيف السبعة) وقد امتزجت بعضها ببعض، وليس فيها اللون الأسود الذي يسمى «اللا لون» وألوان الطيف هي:

«الأحمر - البرتقالي - الأصفر - الأخضر - الأزرق - النيلي - البنفسجي»، وكان جل اهتمام أصحاب هذا الاتجاه موجهاً إلى مظاهر الأشياء، كما كانوا مغرمين بالضياء الذي يغمرها.

العوامل المؤثرة في أصحاب هذا الاتجاه

١- اكتشاف أن ضوء الشمس عندما يمر من خلال منشور زجاجي يتحلل إلى مكوناته الأصلية، ولقد كان من نتيجة ذلك أن اتجه الرسامون إلى استعمال الألوان النقية مع استبعاد الألوان العكرة والداكنة، لذا فقد خلت معظم لوحاتهم من اللونين الأسود والبني، كما تخلوا عن الاستخدام الصارم لقواعد المنظور.

٢- ما توصلت إليه كيمياء الألوان من أن ألوان الطيف تتكون من ثلاثة ألوان أساسية فقط هي الأصفر، الأحمر، والأزرق، أما باقي الألوان فتتكون من امتزاج لونين من هذه الألوان الأساسية، فمن الأحمر والأصفر يتكون البرتقالي، ومن الأصفر والأزرق يتكون الأخضر، ومن الأزرق والأحمر يتكون البنفسجي والنيلي.

٣- أثبت علم البصريات أن وضع لون من الألوان الأساسية الثلاثة بجانب اللون المختلط الذي يتكون من اللونين الأساسيين الآخرين، واستخدامه كظل له، يجعل كلا اللونين المتجاورين أكثر نضرة وبهاء، لذا فقد كانوا يستخدمون اللون البنفسجي (وهو المؤلف من الأزرق والأحمر) ظلاً للون الأصفر، واللون الأزرق ظلاً للون البرتقالي (وهو المؤلف من الأحمر والأصفر) واللون الأخضر (وهو المؤلف من الأصفر والأزرق) ويمكن استخدامها عكسيًّا.

وإن وضع هذه الألوان متضادة متجاورة يعطيها رونقاً وقوة، بمعنى أن الأحمر مثلاً يبدو أشد حمرة بجوار الأخضر الذي يبدو أشد خضرة ... وهكذا .. وتسمى هذه الحالة بظاهرة «تقابل الألوان التكاملية».

وهكذا توصل التأثيريون إلى تحقيق حلمهم العزيز وهو التوصل إلى تحقيق الضوء الذي يبهرهم في الواقع، وتحويله إلى حقيقة مادية ملموسة في لوحاتهم التي تتكون من مواد معتمة .. وأن يحققوا الشفافية في لوحات غير شفافة.

ولقد لجأ أصحاب هذا الاتجاه - بدلاً من خلط الألوان ومزجها- إلى وضعها مباشرة على سطح اللوحة على صورة لمسات صغيرة متجاورة حيث تتولى عين المشاهد عملية مزجها حين ينظر إليها من بعيد، ولا يكتشف أنها مفككة محللة إلا إذا اقترب من الشكل وأمعن في تفاصيله النظر، وبهذا الأسلوب تخلى الرسامون عن واحدة من أهم المهارات في فن التصوير القديم وهي مهارة الصقل والتداخل والامتزاج المتدرج، وإخفاء آثار الفرشاة، ولقد تنبه بعض الرسامين إلى القيمة التأثيرية لترك آثار الفرشاة على اللوحة، لذا فلقد تعمدوا فيما بعد إظهار آثار حركة الفرشاة واتجاهاتها فيما يشبه النسيج، بل تطور الأمر إلى حد إنشاء بروزات على اللوحة، باستعمال عجائن اللون الغليظة القوام، باستخدام السكين الذي كان مخصصاً في السابق لتنظيف وكحت بالتة الألوان، وأصبحت هذه الأماكن البارزة بالمعجون من العناصر الجمالية التي يهتم بتحقيقها الفنان وتسمى Texture

٤ - اختراع آلة التصوير الفوتوغرافي عام ١٨٤٣، ولقد كان من نتيجة هذا الاختراع أن هز الأرض تحت أقدام من لا يزال متمسكاً بتقاليد المدرسة الأكاديمية، حيث أصبح بإمكان هذه الآلة عمل لقطات لمناظر الطبيعة والأشخاص على درجة كبيرة من الجودة.

٥- في عام ١٨٥٦ وصلت إلى باريس مجموعة من السلع اليابانية، كان من بينها رسوم مطبوعة وأوان، واكتشف الفنانون أن الرسم الياباني العريق في القدم لا يستخدم التظليل ويتجه إلى تسطيح الأشكال واختزال الخطوط، وتلخيص الألوان، وإضاءة عناصر اللوحة إضاءة ذاتية.

٦- اكتشاف أن ألوان الأشياء غير ثابتة، بل هي في تغير دائم نتيجة لتأثير ألوان البيئة المحيطة، وتغير ضوء الشمس، وحالة السماء الملبدة بالغيوم.

ملخص القول إن الفنان التأثيري حصر نفسه داخل إطار اللوحة، مكتفياً بتحقيق شكل جميل شاعري ممتع، ومسترع الانتباه، معبراً عن قوة الإضاءة بالدرجات اللونية ومن خلال لمسات الفرشاة الواضحة التي نتعرف من خلالها على الجهد المبذول، والفكر الذي استطاع الفنان أن ينقله إلينا من خلال تأثره بما رأى.

وكان التأثيريون هم أول من لم يكترث بموضوع اللوحة، وكان لهذا الانقلاب أثر خطير في تطور الفن الحديث، حيث وصل الأمر فيما بعد إلى أن اللوحة يمكن أن تمثل شيئًا أو لا شيء وتظل عملاً فنيًّا، فهو قد أقلع عن تصوير آلهة الإغريق، والأبطال والنبلاء، بل حتى تصوير الأبطال المعاصرين أو حتى الشعب المكافح أو الموضوعات المفرطة في العاطفية، ذلك الذي شغل الكلاسيكيين والرومانتيكيين والواقعيين.

الاتجاه التعبيري

ظهر هذا الاتجاه كرد فعل للاتجاه التأثيري، الذي كان إنتاجه الفني يقوم على انطباعات بصرية بحتة، ولقد صورت التعبيرية بدورها أشياء مرئية، لكنها فعلت ذلك كي تفصح من خلالها عن عواطف ونوازع مدفونة، وذلك بالتركيز على خصائص تلك الأشياء الإيحائية ودلالتها الرمزية.

لقد أراد أصحاب هذا الاتجاه التغلغل إلى ما هو أعمق من السطوح الظاهرية ليبرزوا الأشياء على ما هي عليه تحت تلك السطوح، لقد أراد الرسامون من هذا الاتجاه أن يعبروا عن أنفسهم، ولقد كان هذا الاتجاه في جانب منه رد فعل للتيارات المادية، والحماس الشديد للكشوفات العلمية، ووضع التعبيريون الإنسان كموضوع أساسي للوحاتهم، هو الفنان نفسه، وجعلوا ما في اللوحة ترجمة لتجاربهم، ومفصحة عن عواطفهم، وهم لا يقدمون الأشياء على ما هي عليه، بل على النحو الذي رأوها به وخبروها، والفن التعبيري هو فن على درجة عالية من الذاتية، حلت فيه قوة التعبير محل جمال التعبير.

ولقد استخدم التعبيريون اللون لتحقيق هذا الغرض، واكتسب اللون حيوية جديدة، وازداد قوة، وبلغ في بعض الأحيان درجة من الوحشية لم يبلغها في تاريخ الفن من قبل.

ولقد كانت الدرامية التي اتصفت بها الكثير من الأعمال التعبيرية درامية ذاتية، ويبدو ذلك بوضوح في الصور الشخصية (البورتريهات) التي صورها رواد الحركة، وقد صوروا أنفسهم كأبطال في مأساة الحياة، بقسمات تنضح بتجارب مريرة.

لم يكن الشبه الخارجي هو المهم على أية حال، بل كانت الدلالة العاطفية هي التي تستهويهم، وأصبح الإنسان في جميع حالاته لا في أبهى حالاته فحسب كما كان عند أساتذة عصر النهضة موضوعاً جديراً بالتصوير في نظر التعبيريين، وقد صوروه مريضاً، سكيراً، خائفاً، معذباً، مهاناً، منزوياً، ضائعاً في شوارع المدينة، فاقداً لهويته.

وقد صور التعبيريون أيضا مناظر طبيعية، مثل غابات مائجة، وجبال لاهثة، وبحار عدوانية، لقد تمسك التعبيريون بأن اللوحة يجدر أن تتضمن موضوعاً (على عكس بعض معاصريهم) دون أن ينقص ذلك من قيمتها الفنية، إن لم يكن يزيد من هذه القيمة.

الاتجاه التكعيبي

هو اتجاه ظهر في فرنسا في السنوات العشر الأولى من القرن العشرين كرد فعل للأسلوب التأثيري الذي أسرف في الاهتمام بالمرئيات، فجاء الاتجاه التكعيبي ليوجه اهتمامه الأكبر نحو تحليل الأشكال والأجسام، وإعادة تركيبها من خلال السطوح والأجسام الهندسية، بحيث يجد المشاهد صعوبة في التعرف على أشكالها الأولية.

وانقسم هذا الاتجاه إلى تكعيبية مسطحة، وتكعيبية مجسمة، واعتمد أصحاب هذا الاتجاه على فكرة مؤداها أن للأشكال وللأجسام جوهراً هندسيًّا، يمكن إرجاعها إليه على صورة مثلثات، ومربعات، ومستطيلات، ودوائر في التكعيبية المسطحة، أو إلى مكعبات ومنشورات وكرات ومخروطات في التكعيبية المجسمة، ولقد كان هذا الاتجاه أحد البذور الأساسية للاتجاه نحو التجريدية، حيث إن التكعيبية هي من غير شك نوع من التجريد الهندسي.

الاتجاه التجريدي

ليس هناك فن لا يخلو من التجريد عند قياسه على الطبيعة أو الواقع، ولكن نسبة التجريد تتفاوت من فن لآخر، فالفن المصري القديم أكثر تجريداً من الفن اليوناني القديم، والفن الإسلامي أكثر تجريداً من الفن المصري، والفن التكعيبي أكثر تجريداً من الفن التأثيري، مثلما كان الفن التأثيري أكثر تجريداً من الفن الأكاديمي الكلاسيكي.

والتجريد في الاتجاهات السابق الإشارة إليها، يقع تحت ما يسمى بالتجريد النسبي، لكن ما يسمى بالتجريد المطلق لم يظهر كاتجاه قوي إلا في القرن العشرين، وتمثل في اتجاهين رئيسين، الأول هندسي، والثاني تعبيري.

والاتجاه التجريدي لا يعنى بتمثيل الأشياء كما هي في الطبيعة أو الواقع، لكنه يستخلص منها عناصر جديدة، لا تكاد تمت بصلة إلى الأصل، هو اتجاه يرتبط أيضا بنزعة لا موضوعية، ويركز كل اهتمامه على العلاقات اللونية أو الشكلية، ولقد أثر هذا الاتجاه في فنون التصوير والنحت والعمارة، بل وحتى في الفنون التطبيقية، وجعل الفنون التشكيلية تقترب من أسلوب التعبير في الموسيقى، التي هي أكثر الفنون تجريداً.

الفن السريالي

أكثر ما يميز هذا الاتجاه هو إطلاقه العنان للخيال، وتفجيره لطاقات الإنسان النفسية المكبوتة، وهو اتجاه يتجاوز حدود الواقع، ويهرب من النطق المحكم والحقائق المعروفة ولقد تأثر أصحابه باكتشافات مدرسة التحليل النفسى فيما يسمى باللاشعور، لذا فإن أعمال أصحاب هذا الاتجاه تجيء أقرب إلى أحلام النوم بكل تمردها على عالم الواقع والمألوف، كما قد تجيء أقرب شبهاً في بعض الأحيان بالحواديت والقصص الخرافية، ولقد جاء هذا الاتجاه كرد فعل لشعور الفنانين وإدراكهم العميق لعبثية العالم الذي نعيش فيه، ولانعدام شعورهم بالأمن والسلام والاستقرار، خاصة بعد معايشتهم للحرب العالمية الأولى بكل ما حدث فيها من دمار وخراب.

جماليات فن الرقص

عجالة تاريخية

الحركة هي التعبير البدائي عن الحياة، والإنسان يبدأ حركته قبل ولادته، وكل الكائنات تعبر بالحركة، فالزحف والمشي، والجري، والقفز، والسباحة، والطيران، كلها أشكال للحركة الهادفة التي يسعى بها الكائن الحي لتحقيق أغراضه وإشباع حاجاته.

ولقد اضطر الإنسان البدائي في صراعه مع الحيوان أن يمرن جسمه ويقويه، وكانت حاجته إلى تأمين سلامته سببًا في براعته في الرياضة البدنية، وبعد أن سيطر على عضلاته، شعر بنشوة، وسعى جاهداً لإخضاع تلك العضلات لقوانين الإيقاع، التي كان يكتشفها رويداً رويداً وهكذا ولد الرقص (حسب رأي أحد الباحثين).

كانت هناك حركات وأصوات لا حصر لها في المملكة الحيوانية قبل ظهور الإنسان، وقد ورث وتعلم الإنسان نفسه الكثير من هذه الحركات، وطور الكثير منها، ومن الواضح أن التعبير بالحركة عند الإنسان كان سابقاً على اللغة المنطوقة كوسيلة للاتصال، وكان بالحركة ينقل أفكاره ومشاعره وتجاربه إلى غيره من بني البشر، ومن المؤكد أن الإنسان عند اتصاله بغيره من البشر استخدم الأصوات بجانب الحركات.

ولأن هذه الحركات عندما تطورت أصبحت إيقاعية، وأصبحت تحكي قصة، أخذت شكل التمثيلية، لذا يمكن تسميتها دراما راقصة.

إذا فالرقص أقدم وأقدر وسائل الاتصال بين الناس، سابقاً في ذلك الكلمات والموسيقى وجميع الفنون الأخرى.

ومن الحركات التي تضم الركض، والقفز، والضرب، والدفاع، والمسك، والتمزيق، والاسترخاء، والملاطفة، والصياح، وكذلك حركات التعبير عن الخوف والغضب والتوجع والفرح، ومن كل هذا تكـوَّن الرقص البدائي.

إن فن الرقص هو الوريث الخاص لتجارب الجسم، والوعاء الذي يحتوي كل حركة قام بها الإنسان منذ خلق.

كانت هناك رقصات للصيد، ورقصات للحرب، ورقصات للعبادة، ورقصات للتعبير عن الحزن، وعن الفرح، ورقصات للتعبير عن العواطف الاجتماعية.

وانقضت عصور طويلة وأصبح الرقص البسيط للإنسان المتوحش طقساً معقداً يرتبط بكل فكرة، وبكل إحساس في حياة الجماعة ... وحوالي ٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد كانت هناك تمثيليات راقصة كثيرة في مصر وفي غيرها من بلاد العالم القديم، يستغرق ساعات طويلة في أدائها وكانت تفوق في طولها وحماستها أي شيء مثلها مما تلاها وفي كل جزء من أجزاء العالم حل به الناس كانوا يتصلون بآلهتهم عن طريق الرقص وكانوا يروون قصص جنسهم كل منهم للآخر بالرقص والموسيقى والشعر.

ويبدو أن الإنسان بلغ ذروة هذا التطور في التراجيديات اليونانية القديمة التي كانت تشمل مجموعات من المغنين والمرددين (الكورس) والراقصين، غير أن الراقصين فقدوا ببطء مكانتهم الهامة، لا في التراجيديات اليونانية فحسب، بل في جميع ما تلاها من مظاهر الحضارة، لقد استمر الناس في الرقص لأن هذا الدافع لا يمكن وقفه، ولكن ليس للغرض السامي الذي كان له من قبل.

ومن جميع أنحاء أوروبا نسمع قصة تدهور مؤسفة، فبعد سقوط الحضارة اليونانية ومن بعدها الحضارة الرومانية، امتدت الظلمات التي كانت تكتسح شئون الناس لتشمل الرقص أيضاً،

ومضت قرون طويلة قبل أن نلمح بعثاً جديداً له، وعندما جاء هذا البعث، جاء على استحياء، لأن الكنيسة لم تكن راضية عن الجسد بما فيه من غريزة الحياة، لذا فإنها لم تقر الرقص، وكان الرقص القليل الموجود مجرد موروثات عن الفترة الوثنية التي ازدهر فيها.

وبعد فترة طويلة من اختفاء آلهة الوثنية، واستقرار الديانة الجديدة، بحث الناس دون جدوى عن موضوعات درامية نابعة من حياتهم، واضطروا في النهاية إلى الرجوع إلى أساطير اليونان ومجدها القديم بشيء من الحنين والحماسة، وبالنسبة للرقص خاصة، حدث ما يشبه الانفجار الكبير الذي أسفر عن ظهور آلهة والهات بشتى الصفات، يضمهم شكل درامي شديد التعقيد في إخراج بالغ الضخامة، وبنصوص موسيقية خاصة.

وبعد هذا العصر بفترة وجيزة دخلت دراما الرقص في مرحلة اضمحلال جديدة لأن كبار كتاب الدراما، ومؤلفي الموسيقى والشعر، بدأوا يستحوذون على المسرح كما كانت هناك الكنيسة أيضاً، وقد تضافر العاملان على سحق الرقص الدرامي لعدة قرون، وتحويله إلى فاصل طريف في أوبرا.

وربما أسهم في تدهور فن الرقص أيضاً، أن النص التمثيلي، والنص الموسيقي نصان باقيان يمكن نقلهما إلى مكان آخر ليدرسا وينقدا، أما الرقص فإنه عانى من سرعة زواله لأنه غير مدون، فعندما يسدل الستار في نهاية مسرحية، فإن النص يكون لا يزال في يد الملقن، في حين أن الرقص كان حبيس أجسام الراقصين ثم إن الكنيسة اختارت الرقص ليكون هدفاً خاصًّا للإدانة، وكان هذا الأمر منطقيًّا إذ كانت الكنيسة تفترض أن الروح لا يمكنها أن تصبو إلى النعمة الإلهية، إلا بتطهير الجسد الفاسد المنحل، وعلى ذلك فلابد من تحريم كل ما من شأنه تمجيد الجسد، وعمل رجال الدين بكل قواهم على اقتلاع جذور ذلك الشيء المسمى بالرقص وكانت هناك صدمة أخرى يخبئها القدر للرقص، وقد جاءت هذه الصدمة من المتخصصين في التعليم الذين عندما وضعوا مناهج للتعليم اعتبروا أن الرقص ليس بضروري، ولا بمهذب، وكانوا قد اتبعوا في ذلك رأي الكنيسة، وعملوا على أن تكون نظرة الرجل المتعلم إلى الرقص نظرة ازدراء، ينغمس فيه الملوك أو يلهو به السوقة، أو أنه في أفضل الأحوال ضرب من ضروب التسلية تحيط به الخطيئة عادة.

وبعد سنوات طويلة من هذه الفترة اعترف البعض على مضض بأنه يجوز إعطاء الفتيات قسطاً محدداً من التعليم، ولا مانع من أن يشتمل ذلك على الرقص من أجل أن يساعدهن على اكتساب الرشاقة.

وفي القرن التاسع عشر واجهت الدراما الراقصة أياماً عصيبة، فباستثناء بعض التقدم التكنيكي على المسرح، كان الرقص أقل مكانة بكثير من الموسيقى ومن الشعر، ومن الدراما، كان قد فقد وقاره، ولم يعد له هدف ثقافي سوى التسلية، وكان التأثير الضخم للرأي العام الديني والدنيوي على السواء أن يقضي على الفن الأصلي.

ظل الموقف الجماعي تجاه الرقص هو أنه نشاط منحط المستوى، وتسلية على أحسن الفروض، وإثم على أسوأها، ومع ذلك كانت هناك قلة من الفنانين والفلاسفة، تصدوا بأصواتهم المنفردة لفقدان هذا الجانب من الحضارة وأوضحوا أين تكمن القيم الحقيقية. وفي الوقت الذي كان الرقص يلفظ أنفاسه الأخيرة جاء سيل من عباقرة الرقص بعثوا فيه الحياة، وجعلوه يتألق نشاطاً. فقد شهدت السنوات الأولى من القرن العشرين نهضة الباليه الروسي التي أذهلت العالم بموضوعاتها وراقصيها، ومصممي رقصاتها الذين لا يجارون. ثم تلا ذلك بسرعة ظهور الأمريكيات «ايزادورا دنكان» ، «وروث سانت دينيس»، «وماري ويجمان» ، ثم جاءت جماعة الرقص الأمريكي الحديث مثل «مارتا جراهام» ، «وتشارلز ويدمان» وغيرهم. وفي النصف الثاني من القرن العشرين نلحظ تقدماً ملموساً، على طريق استعادة الرقص الدرامي مكاناً هامًّا في حضارتنا.

تكنيك فن الرقص

لكل فن مادة أو وسيط يستعملها للتعبير عما يريد، والمادة أو الوسيط في فن الرقص هي الجسم الإنساني، وفن الرقص كما قلنا هو فن الحركة، والجسد هو المادة الحية التي تؤدي هذه الحركة، وتختلف الحركة في فن الرقص عن أية حركة أخرى بأنها حركة معبرة، والرقص فن يرتبط بوثوق بفن الموسيقى.

ويقول مصمم الرقص جورج بالانشين

إن تكنيك الرقص يتكون من اجتماع عناصر القوة العضلية المكتسبة والتحكم الكامل فيها والتنسيق بينها، فالعضلات المدربة جيداً هي وحدها التي تستطيع تنفيذ الحركات اللينة المتحكم فيها، أو أية حركة أخرى يطلب فيها أداؤها، وفي الرقص، كما في أي فن آخر، درجات من البراعة، ويعتقد معظم الراقصين أنهم بلغوا قمة فنهم عندما يشعرون بيسر في أداء حركاتهم، ولكن هذه المرحلة في أغلب الحالات، إن هي إلا مرحلة أولى، فإنهم يستخدمون نفس الجمل المرة تلو المرة وبالتدريج يفقدون القدرة على التقدم.

لكن هناك مرحلة أخرى من اليسر يكون الراقص فيها قد اكتسب ذلك القدر الكبير من المهارة التي تجعله يكف عن التفكير في التكنيك، إذ عندئذ يكون ذلك قد أصبح طبيعة ثابتة فيه، وينبغي للراقص – إذا أراد أن يكون عظيماً – أن يدرك أن هذه المرحلة من اليسر هي أساس قدراته الكامنة.

فالكمال التكنيكي ينبغي ألا يكون أكثر من وسيلة لهدف منشود، والهدف المنشود هو بلوغ الكمال الفني، ومن المهم للراقص أن يتعلم بالتدريج أن الحركات والإيماءات كالأنغام في الموسيقى، والظلال في الرسم، تربطها صلات قرابة معينة، ولها قوانينها الخاصة بها، كمجموعات، وكلما زاد إحساس الفنان بفنه زاد تفهمه لهذه القوانين واستجابته لها.

إن السنوات العديدة من التدريب لا يمكن أن تخلق راقصاً بارعاً من تلميذ غير موهوب، ففي حين أنه يمكن للمرء اكتساب قدر معين من السهولة التقنية، إلا أنه لا يمكن لإنسان أن يكتسب موهبة.

إن البهلوان يستطيع أن يتحدى الجاذبية، ويغزو الفضاء، ولكنه إذا حاول أن يخلق شعوراً بالإيهام (الذي هو من الأسس الفنية) فإن طبيعة هذا الإيهام تختلف عنها في حالة الراقص، إن هدف البهلوان هو أن يثبت سيطرته التامة على جسمه، وأن يتحدى نفسه كما يتحدى خيال المشاهدين، وأن يؤدي دوره بسهولة في وجه الخطر ... والراقص أيضا يجب أن يظهر تحكماً تامًّا في التناسق بين عضلاته، ولكنه لا يؤكد السهولة بالنسبة إلى الخطر الذي يواجهه، فغرض الراقص

هو مظهر جمالي، وعنصر الخطر في حالته غير موجود، أو هو في أدنى الحدود الممكنة، وتأتي دقة البهلوان من ضرورة التركيز على عنصر الخطر، وتضفي على عرضه ذلك الشعور الذي يحبس الأنفاس.

في الرقص يجب أن يكون للقفزة ما يبررها في إطار تركيب الرقصة، وإلا فإنها تكون عديمة المعنى، ويجب أن توهم المشاهد أنها نمت من الموسيقى ومن الخطوة السابقة، أو بعبارة أخرى يجب أن يكون لها دافع، ولا ينبغي مطلقاً أن تكون القفزة نوعاً من الاستعراض ليس له من هدف إلا إثبات قوة عضلات الراقص ومهارته، فهذا هو ميدان البهلوان أو الرياضي.

إن بعض مصممي الرقص يعوزهم الوثوق بوسيلتهم التعبيرية، إلى درجة أنهم لا يقتصرون على البحث عن الباليه «الذي له قصة» بل إنهم أيضاً يلجئون إلى التعبير عن القصة بالكلام، ومثل هذه الأعمال لا يمكن وصفها بأنها باليهات، بل هي مسرحيات راقصة، إن أية عملية تصميم ضرورية ينبغي أن تأتي من الموسيقى، التي قد تستخدم الكورس أحياناً، فهناك الكثير الذي يمكن أن يقال بالحركة، مما تعجز الكلمات عن التعبير عنه، فالحركة يجب أن توضح نفسها، وإذا لم تفعل ذلك فإنها فاشلة.

وللرقص وسيلته الخاصة لسرد قصته، ولا حاجة به إلى أن يغزو ميادين التمثيل المسرحي أو السينمائي، فطبيعة نوع الحركة والفكرة التي وراء تصميم الرقصة تحدد ما إذا كانت القصة مفهومة، وفى معظم الحالات يتوقف معيار النجاح أو الإخفاق على اختيار الموضوع.

فن الباليه

الباليه هو الدراما التي تعبر عن نفسها بالحركة، وهو فن السرد بالرقص والموسيقى، ويرجع بعض النقاد أصوله إلى الإمبراطورية الرومانية عندما كان جزءاً حيويًّا من البانتومايم الروماني، لكنه اندثر مع الإمبراطورية، ثم عاد إلى الحياة مع ظهور الأوبرا في إيطاليا، وازدهر تحت رعاية حكم أسرتي «سفورزا وميديتشي»، وقد نقلت «كاترين ميدتشي» هذا الفن إلى فرنسا عام ١٥٨١.

وفي القرن الثامن عشر امتدت نهضة المسرح الأوروبي كي تشمل الباليه الذي أصبح من أحب العروض المبهرة ذات الحبكة الدرامية والملابس والديكورات الفاخرة.

ومع قيام الثورة الفرنسية واضطراب الأحوال السياسية والاقتصادية والاجتماعية في أوروبا انتقل مركز نشاط الباليه إلى مدينة «سان بيترسبورج» في روسيا القيصرية، حيث اكتسب الباليه بطول القرن التاسع عشر صبغته الكلاسيكية وشكله المتميز الذي ما زال تاركاً بصماته الواضحة على الباليه في القرن العشرين.

وكانت ملابس الباليه في القرن الماضي تتمثل في الجونلة الشفافة الهفهافة والأحذية التقليدية التي تساعد الراقصة على الوقوف على أطراف أصابعها، وكان الرقص يتميز بالظهر المشدود والوضع المتصلب إلى حد ما، أما الحركات الرئيسية فكان يعبر عنها بالساق والقدم، وغالباً فوق أطراف الأصابع مع الاحتفاظ بالتوازن عن طريق حركات الذراعين التي تشبه ضربات أجنحة الطيور، وكانت القفزة تنطلق من أطراف الأصابع في إحدى القدمين لكي يأخذ الراقص أو الراقصة شكل القوس، أما القفزة إلى أعلى فكانت تتم في حين تتحرك الساقان بسرعة حركة المقص، مع ضرب الكعوب في بعضها بعضاً، كلما أمكن ذلك.

ثم أصبحت هذه الحركات المختلفة والمتعددة تقليدية، وصارت بمثابة اختبارات للرشاقة والمهارة لكل راقص وراقصة، وتفرعت عنها حركات وتنويعات جديدة أكدت مرونة فن الباليه في استيعاب كل حركات الجسم البشري. بل إن مرونته تجلت أيضاً في تأثره بالاتجاهات الفنية والذوق الموسيقي السائد لدرجة أنه بحلول منتصف القرن التاسع عشر ومعه فكرة وحدة الفنون، وحق كل فن في الاستفادة من الفنون الأخرى بشرط أن يشق طريقه الخاص به، تراجع العنصر الدرامي والسردي من عروض كثيرة للباليه، لأن مصممي الرقص وجدوا أن فن الباليه أقدر على التعبير عن حالة شعورية معينة في حين أن السرد الدرامي ليس من مهمته الأساسية ولن يستطيع منافسة الرواية أو المسرحية في هذا المجال. ولذلك فهو أقرب إلى الفن التشكيلي الذي يثير في نفس المتفرج أحاسيس وانفعالات عن طريق الخط واللون والكتلة والظل والنور، من هنا ركز

مصممو الرقصات على الألوان والديكورات والأضواء والملابس وحركات الراقصين والراقصات، والأشكال الموسيقية والتكوينات الإيقاعية أكثر من تركيزهم على الحكاية أو الحدوتة.

وفي عام ١٩٠٧ زارت راقصة الباليه الأمريكية «إبزادورا دنكان» روسيا وقدمت رقصاتها الحديثة بقدمين عاريتين وملابس إغريقية هفهافة شفافة فقد أصبح جسم الراقصة كله متحركاً في رقصة انسيابية مستمرة بين وقفة السكون والوقفة التي تليها.

وينطبق المنهج نفسه على الحركة الجماعية للمجموعة التي تدور في فلكها والتي تتناغم حركتها أو تتعارض مع حركة «إبزادورا».

واستفاد مصممو الرقص بعد ذلك من إنجاز «إبزادورا دنكان»، فمزجوا بين الحركات الكلاسيكية وعناصر مستمدة من الرقصات الشعبية، وبهذا تم تأسيس الباليه الحديث.

ومنذ السنوات السابقة للحرب العالمية الأولى اكتشف الجمهور من خلال روائع الباليه الحديث أن الانسجام والتماسك قد استبعدا من كافة عناصر العرض.

وأصبح كل الذين يعملون في تصميم العرض يذكرون مع بعضهم على نفس القدر من الأهمية، مؤلف الموسيقى ومصمم الرقص ومصمم المناظر.

وبعد الربع الأول من القرن الحالي أصبح للباليه اتجاهات عديدة، فالباليه الروسي الكلاسيكي حاول أن يحافظ على تقاليده، ولم يتقبل الجديد إلا بتحفظ شديد، سواء في الرقصات أو الملابس أو الديكورات، لكن الباليه الحديث أخذ اتجاها آخر، فآثر مسايرة الملابس لمضمون الباليه، وعدم الإصرار على استخدام الأحذية التقليدية التي يسير بها الراقصون على أطراف الأصابع، كل هذا بهدف مسايرة روح العصر وإيقاعه.

وبعد أن كانت روح الدعابة والفكاهة مجرد عنصر ثانوي في قصة الباليه المعروض، أصبحت عنصراً أساسيًّا في كثير من الباليهات، بل تطورت إلى روح للتهكم والسخرية من مظاهر الزيف الاجتماعي، مما أدى إلى انتشار الإيقاعات السريعة الجادة، والألحان الموسيقية المتقطعة عن عمد،

وقد تخلى الرقص الحديث عن التدفق الغنائي الصافي الذي ينهض على الأشكال الدقيقة المحددة، وركز على التجسيد المحدد لحالة انفعالية معينة.

لقد أثبت فن الباليه في مختلف أطوار نموه على مدى نحو أربعة قرون أنه من أحب الأشكال المسرحية إلى الجماهير، واستفاد من كل اتجاهات الفن العالمي من رومانسية وانطباعية وتكعيبية وسيريالية ... إلخ.

سواء ظهرت هذه الاتجاهات في الأدب أم في الموسيقى أم في الفن التشكيلي نظراً لاحتوائه على كل هذه الفنون التي منحته قدرة أكبر على خلق لغة شاعرية خاصة به وعلى ترجمة الأحاسيس إلى أشكال تعبيرية، وعلى تجسيد الرمزيات التجريدية الموحية.

وفضلاً عن ذلك فهو – كتجسيد مرئي للموسيقى – يقوم منها مقام المضمون المادي ذلك الذي لا تفتقر إليه فنون العمارة والتصوير والنحت ويفتقده في الأصوات، وأخيراً فهو كفن تلميحات واستعارات لا يرتكز على الواقع إلا بقدر يسير إنما سنده الصوت ممثلاً في الموسيقى والصورة ممثلة في التشكيل الفني، ومن هنا كان بقاؤه على مر الأجيال المتتابعة التي استطاعت الاستمتاع بعروضه المختلفة بصرف النظر عن المراحل التاريخية التي أنتجت فيها.

الجمال في فن الشعر

الشعر موسيقى تتخذ فيها الفكرة طابع العاطفة، أو يتحقق فيها ضرب من الامتزاج بين الفكرة والصورة، وهكذا يعرف «الدكتور زكريا إبراهيم» فن الشعر ولقد أثر عن أحد حكماء الصين قوله «إن القصيدة لوحة صوتية كما أن اللوحة قصيدة غير منطوقة»، وهذا يعني أن الشعر صورة ناطقة، بمعنى أنه لغة تنقل إلينا بطريقة مباشرة بسيطة خبرات لا سبيل إلى التعبير عنها في لغة الحديث العادية بهذا الأسلوب البسيط المباشر.

ولكن مهما كان أمر تلك العواطف أو الأفكار التي قد يعبر عنها الشاعر، فإن القصيدة الغنائية – كأي عمل فني آخر – لابد وأن تجيء منطوية على عملية تجسيم أو تحقيق موضوعي، والشعر – غنائيًّا كان أم دراميًّا – إنما يقوم على مجموعة من الصور والأصوات والإيقاعات، بشرط أن يتكون من هذه العناصر جميعاً، كل موحد لا يقبل التجزئة، ولا يمكن أن يكون هناك شعر إلا إذا كان هناك تواصل وتداخل وتفاعل بين كل من الفكرة والعاطفة والموسيقى اللفظية والصورة الشعرية، وقد نتحدث أحياناً عن فكر الشاعر، ولكن الفكر بالنسبة للشاعر – كما هو الحال بالنسبة إلى سائر الفنانين – لا يمكن أن يتوافر حقًّا، إلا إذا وقع تحت طائلة الحس. ولا تكون الفكرة شعرية في ذاتها، وإنما هي تصبح كذلك إذا نجح الشاعر في تجسيمها على هيئة صور رمزية، وليس ثمة شعر لانستطيع أن نستخلص منه فكرة خالصة، ولكن حالة الفكرة المحضة هي بطبيعتها أبعد ما تكون عن الحياة الشعرية وإذا كان في وسعنا أن نتحدث عن فكر شعري فإنه لابد لنا من أن نتذكر أن هذا الفكر ليس فكراً نفعيًّا منطقيًّا نظريًّا، بل هو أولاً وقبل كل شيء فكر مغلف في صور الخيال الرمزي. ومعنى هذا أن الفكر الشعري ليس مجرداً، كما أنه في الوقت نفسه ليس عاطفة مجردة،

بل هو تعبير أصيل عن بعض الخبرات الإنسانية والأفكار البشرية من خلال الصور الحسية والمقولات الوجدانية.

والشاعر أداته هي اللغة والألفاظ، ولكن استعمال الألفاظ يختلف تماماً عن استخدامها في الحياة العادية، كما يختلف أيضاً عن استخدام أقرانه لها في فنون الأدب الأخرى النثرية، إن الشاعر ليكاد يطرح المعاني التقليدية للألفاظ ومشتقاتها، وكأنما هو يريد أن يعيد للألفاظ نضارتها والواقع أن اللفظ الواحد في القصيدة لا يشير في العادة إلى مجرد معنى موضوعي بحت، بل هو ينطوي أيضاً على معنى آخر أعمق، ألا وهو ذلك المعنى الأخاذ الأصلي للكلمة.

وحين نقول عن اللفظ في القصيدة إنه يانع نضر غض، أو إنه جديد نقي صافٍ، فإننا نعني بذلك أنه لفظ يبدو كأن أحداً لم يمسسه من قبل، أو كأنما هو قطعة من البلور النقي، الذي تبلورت فيه قطعة من الواقع الخفي.

إن لغة الشاعر ليست لغة سوية عادية على الإطلاق، بل هي لغة جديدة قوية لا تكاد تشبه اللغة المتداولة في العادة بين الناس، وأيًّا ما كان اتجاه الشاعر فإنه لابد من أن يكون قد استشعر الحاجة إلى ارتياد الينبوع الأصلي للغة، ومن ثم فإنه لابد من أن يكون قد أحس بالرغبة في إبداع لغة جديدة تكون أقدر على التعبير المباشر، وهذا هو السر في التجاء الشعر أحياناً إلى الألفاظ المبتكرة أو الكلمات غير العادية، وكأنما هم يريدون أن ينفذوا إلى أعماق اللغة القديمة يبحثون عن الكلمات الأصلية غير البالية، ذات القدرة على النفاذ إلى القلوب، ومعظم الشعراء الغنائيين المشهورين لابد وأن يكونوا قد أضافوا إلى اللغة ألفاظاً جديدة أصيلة أو كلمات مطمورة لم تكن معروفة حتى ذلك الحين، أو أعادوا إلى الحياة ألفاظاً مهجورة، أو حتى أعادوا إلى بعض كلمات اللغة العادية المتداولة معانيها الأصلية النضرة.

وقد يستخدم الشاعر في تعبيره عن تجربة ما معاني قائمة بالفعل في اللغة، لكنه يستخدمها عندئذ بطريقة خاصة تجعل كل كلمة تكتسب معنى جديداً، والجدة هنا إنما تنحصر في الحركة الدينامية وفى تفاعل الألفاظ داخل القصيدة، وفي تلك الظاهرة الفنية التي تجعل من الكلمة الواحدة لا مجرد شكل فني يحمل مضموناً، بل مضموناً خاصًّا في حد ذاته، أي حقيقة مستقلة

قائمة بذاتها، والواقع أن لكل لفظ من ألفاظ القصيدة – مثله في ذلك كمثل ذرة قطعة البلور – موضعه الخاص أو مكانه المعين، وهذا ما يخلع على القصيدة وحدتها وشكلها وبناءها الفني.

وقد تبدو بعض التغييرات في وضع بعض الكلمات تافهة بسيطة أو عديمة القيمة ولكنها قد تنزع من القصيدة كل فعاليتها، وكل تأثيرها الفني، إن لم نقل بأنها قد تهدم بنيان القصيدة وتكوينها الشكلي.

ونحن نستطيع من خلال الشاعر التعرف على أبعاد الواقع البشري والكشف عن دلالة الخبرة الإنسانية، من هنا فإن تجربة الشاعر سرعان ما تندمج في صميم حياتنا لكي تصبح تجربة خاصة لنا، إذا تمكنا من استيعابها وتمثيلها، ونحن بينما نعمد إلى اتخاذ وجهة نظر الشاعر، أو حينما نتخذ من منظوره الخاص منظوراً لنا، فإننا لابد من أن نجد أنفسنا مضطرين إلى رؤية العالم من خلال رؤيته الخاصة، وعندئذ قد يخيل إلينا أننا لم نر العالم قط من قبل في هذا الضوء الخاص، ومن هذه الزاوية الخاصة.

والشعر من الفنون شديدة الارتباط بالإنسان، ولقد عرفه منذ فجر التاريخ وتأثر به وتفاعل معه، ولقد أسهم في ذلك أن الشعر يتضمن عنصراً هامًّا وهو الإيقاع، والإيقاع جزء من النظام الكوني، وكذلك جزء من الطبيعة البيولوجية والفسيولوجية للإنسان.

وعن علاقة الشعر بالحياة يقول الأديب توفيق الحكيم

ما من ريب في أن للشعر صلة بالحياة، لأنه ينبع من كائن حي هو الشاعر، على أن الشعر ليس تصويراً مباشراً للحياة فللشعر مهمة أخرى غير مجرد تصوير الحياة الجارية فتلك مهمة تقوم بها وسائل أخرى، المهمة التي يستطيع الشعر القيام بها لابد أن تكون شيئاً يتصل بالشاعر نفسه، وبطبيعته وبمزاجه، وبنظرته الخاصة إلى ما يحيط به من كائنات على هذا النحو يجب تعريف الشعر، لا بأنه تصوير للحياة، بل بأنه انعكاس الحياة على نفس الشاعر، فالشاعر مثل القمر لا يعطينا الحياة في أشعتها المحرقة ووهجها الذي يعمي البصر، لكنه يتلقى أشعتها، ويصفها من خلال نفسه

ويعرضها علينا بعد ذلك ضوءاً جميلاً منظماً ترتاح له العين ويسبح فيه الذهن، ويأنس له القلب.

من أجل ذلك كان الشعر غير دقيق في تصوير الحياة لنا، مثلما أن القمر غير دقيق في نقل أشعة الشمس إلينا كلاهما يعطينا شيئاً ممزوجاً بطبيعته مخلوطاً بخصائصه.

الجمال في فن الرواية

في تعريفه بالرواية الجيدة يقول الأديب الإنجليزي الشهير

«يجب أن يكون الموضوع شائقاً للأكثرية، ذا دلالة إنسانية كبيرة بحيث يجتذب الرجال والنساء من كل لون، ينبغي أن تكون القصة متناسقة ومقنعة وأن يكون لها بداية ووسط ونهاية، وأن تكون نهايتها نتيجة طبيعية للبداية، وينبغي أن تكون الأحداث محتملة الوقوع وإلا تقتصر على تطوير الموضوع فحسب وإنما تنمو من داخل القصة، كما ينبغي أن يراعي الروائي تفرد الشخصيات التي يبتكرها، وأن يكون سلوكها منبعثاً من طبائعها حتى لا يتيح للقارئ فرصة لأن يقول: لا يمكن أن يتصرف هذا الإنسان أو ذاك هكذا، ومن الأفضل أن تكون الشخصيات مثيرة للاهتمام في حد ذاتها.

وينبغي أن ينبع الحديث من الشخصية تماماً كما ينبع السلوك منها، فتتكلم المرأة الراقية مثل النساء الراقيات، وعابر السبيل مثل عابري السبيل، ويجب ألا يكون الحوار مفككاً، وألا يستغله المؤلف للتعبير عن آرائه الشخصية، وإنما ينبغي أن يسهم في تصوير المتحدثين وفي تطوير القصة، وينبغي أن تكون الفقرات الخاصة بالسرد نابضة بالحياة وفي الموضوع، وليست طويلة أكثر من اللازم لجعل دوافع الشخصيات المعينة والمواقف التي يقفونها واضحة مقنعة، ويجب أن يكون أسلوب الكتابة بسيطاً، حتى يستطيع أي قارئ قراءته دون جهد، ويجب أن يطابق الشكل المضمون، وأخيراً يجب أن تكون الرواية مسلية، فلا يوجد من يقرأ الرواية ليتلقى تعليمات أو ينمي عقله»..

ولأن الرواية هي قصة طويلة فمن الصعوبة على أي مؤلف مهما أوتي من قدرات بلوغ درجة الكمال في كتابتها.

إن القصة القصيرة مثلاً هي قطعة روائية يمكن قراءتها حسب طولها خلال عشر دقائق أو ساعة وتعالج موضوعاً واحداً محدداً، قد يكون حادثة روحية أو مادية متكاملة أو سلسلة من الأحداث المرتبطة ارتباطاً دقيقاً بحيث يستحيل أن نضيف إليها أو نقطع منها شيئًا، وفي القصة القصيرة من الممكن بلوغ مراتب الإتقان، وليس من الصعب جمع عدد كبير من القصص القصيرة التي تحقق هذه الشروط، أما الرواية فعمل غير محدد الطول، قد تطول مثل «الحرب والسلام» التي تحكي سلسلة من الأحداث وتعرض لعدد هائل من الشخصيات في فترة طويلة من الزمان، وقد تكون الرواية قصيرة. كان الروائيون قبل القرن التاسع عشر لا يهتمون كثيراً بالمناظر، مكتفين بكلمة أو كلمتين للتعبير عما يريدون قوله، ولكن عندما أخذت المدرسة الرومانسية بلب الجمهور ظهرت موضة كتابة الوصف لذاته، فيصف المؤلفون الشوارع والمنازل والسلع والفجر والشمس والشروق والغروب والبحر والجبال، وكثير من هذه الأوصاف يكون جميلاً في حد ذاته، لكنها غير متعلقة بالموضوع، وقد مضى وقت طويل قبل أن يكتشف الكتاب أن وصف المناظر مهما تكن الشاعرية في ملاحظتها والبراعة في التعبير عنها ضرب من العبث ما لم تكن ضرورية، أي ما لم تساعد المؤلف على المضي في قصته، أو إفادة القارئ بشيء يجب أن يعرفه عن الأشخاص الذين يلعبون دوراً في الرواية.

العمل الروائي عبارة عن ترتيب لأحداث اصطنعها الروائي لاستعراض عدد من الشخصيات أثناء تحركها، والهدف منها إمتاع القارئ.

إنها ليست نسخة من الحياة كما هي في الواقع، وكما أن الحوار لا يمكن نقله إلى الرواية كما هو في الحياة الواقعية، وإنما يختزل فلا تنقل إلا النقاط الهامة وبوضوح وإيجاز لا نجده في الحياة الواقعية.

إن الروائي لا يستطيع أن يقدم نسخة طبق الأصل من الحياة، إنه يرسم لك صورة يحاول فيها – إن كان واقعيًّا – أن يجعلها شبيهة بالحياة، فإذا صدقته فمعنى ذلك أنه نجح في مهمته.

في الرواية يجب أن تعرض الحقائق بحيث نشد انتباه القارئ، لذا يتم حذف الأحداث التي ليس لها علاقة بالقصة، ويجب تجنب التكرار، والوقائع غير المترابطة التي قد تفصل بينها في الحياة الواقعية فترة من الزمن، فيضطر الكاتب إلى التقريب بينها في العمل الفني.

لكي يجيد الكاتب الكتابة الروائية عليه أن يجيد الإحساس والتفكير والرواية، وعليه أن يعبر عما يريد قوله بدقة، واللفظ يجب أن يناسب الفكرة مثلما يناسب القفاز اليد، وكان الكاتب الفرنسي الشهير «فلوبير» يقول لا توجد طريقتان لقول الشيء المناسب، وكان يرغب دائماً في الكتابة الشديدة الإحكام الشديدة التأثير، كأن يقرأ ما يكتبه بصوت مرتفع كي يختبر تأثير الكلمات عند استماعه إليها، كان يرغب في كتابة نثر منطقي، دقيق، رشيق، وكان يتطلع إلى أن يجعله إيقاعياً، رناناً، وموسيقيًّا كالشعر، وأن يحتفظ له مع ذلك بصفات النثر، وكان على استعداد لاستخدام كلمات الحياة اليومية، والألفاظ السوقية، إذا اقتضى الأمر، طالما أنه يستطيع استخدامها بحيث يخلق شيئاً جميلاً.

بين تكنيك المسرحية وتكنيك الرواية

عندما يقوم الكاتب الروائي بكتابة روايته فإنه يجد لديه دائماً الوقت المتسع كي يقوم بتطوير موضوعه، كما يستطيع أن يصور شخصياته بالدقة التي يريدها، وأن يوضح سلوكها للقارئ بالكشف عن دوافعها، ويستطيع إذا كان ماهراً أن يضفي إمكانية الحدوث على ما لا يحتمل حدوثه، وإذا كان موهوباً في السرد فإنه يستطيع أن يتقدم بالتدريج نحو الذروة وأن يمهد لها طويلاً، وهو ليس مطالباً بعرض الحركة وإنما بالكتابة عنها فقط، وهو يستطيع أن يجعل الشخصيات تكشف بالحوار عن نفسها في أي عدد من الصفحات.

أما المسرحية فتعتمد على الحركة، والمقصود بالحركة هنا ليس الحركة العنيفة كالسقوط من قمة عالية، فقد تنطوي مناولة شخص كوباً من الماء على دلالة درامية بالغة الأهمية، وقدرة المتفرجين عند مشاهدة المسرحية على الانتباه محدودة جدًّا، ينبغي جذب هذا الانتباه بأحداث متتابعة باستمرار ... ولابد من حدوث أشياء جديدة طول الوقت، ينبغي عرض الموضوع على الفور، على أن يتطور في خط محدد، ودون التفرع إلى موضوعات جانبية لا تتعلق بالخط الرئيسي وينبغي أن

يكون الحوار – الذي هو عماد المسرحية – واضحاً محدداً، وأن يكتب بحيث يفهم السامع معناه على الفور دون أن يضطر إلى التوقف أو التفكير، ويجب أن تكون الشخصيات متناسقة في وحدة بحيث يسهل على العين والذهن إدراكها ومهما بلغ من تعقيدها، إلا أن التعقيد ينبغي أن يكون مقبولاً، ولا تحتل المسرحية النهايات المفككة، مهما كانت تافهة الخطأ، إذ يجب أن ترتكز على أساس سليم، ويجب أن يكون بنيانها متماسكاً.

إن الكاتب المسرحي يتعلم كيف يوجز، وكيف يجعل الحدث سريعاً، وكيف يركز على النقطة التي يعالجها، والمضي بالموضوع إلى الأمام، وكيف يجعل الشخصيات تكشف عن نفسها من خلال أقوالها وأفعالها دون الحاجة إلى الوصف، ذلك لأن المسرحيات تكتب لتمثل لا لتقرأ، والذي يجعل المسرحية جيدة هو صلاحيتها للتمثيل لا صلاحيتها للقراءة.

المراجـع

المراجع الإنجليزية

Cassirer, Ernest : *The Philosophy of Symbolic Forms* 3 vol., New Haven: Yale University Press, 1953, 1955, 1957.

Collingwood, R.G.: *The Principles of Art*, London, Milford, Oxford University Press, 1938.

Dewey, John.: *Art as Experience* N.Y., GP Putman's Sons, 1934.

Dewey, J.: *The Philosophy of Art*, New York, The Dial Press, 1929.

Langer, S.K. (editor): *Reflections on Art*, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1958.

Langer, Susanne K. : *Philosophy in a New Key*, Mentor Book, New York, 9th printing, 1958. (First ed., 1942).

Langer, susanne K.: *Feeling and Form*, London Routledge, 1953.

Read, Herbert: *The Meaning of Art*, London, A Pelican Book, 1954.

Read, H. : *The Forms of Things Unknown*. London, Faber and Faber; 1960.

Santayana, George: *The Sense of Beauty*, New York, Scribner, 1918.

Santayana, G.: *Reason in Art*, New York, Scribner, 1923.

Stolnitz, Jerome : *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1960.

المراجع الفرنسية

Bayer (Raymond): “Essais sur la méthode en esthétique”, Paris, Flammarion, 1953.

Bayer (R.): “Traité d’esthétique”. Paris, Armand Colin 1956.

Bayer (R.): “Histoire de l’esthétique”., Paris, Armand Colin 1961.

Bayer (R.): “L’Esthétique mondiale au XXe siècle”, Paris P.U.F., 1961.

Lalo (Charles): “Introduction à L’esthétique”, Paris, Armand Colin, 1912.

Lalo (Ch.): “Les grandes évasions esthétiques”, Paris Vrin, 1947.

Malaraux (André): “Les voix du silence”, Paris, Gallimard, 1951.

Malaraux (A.): “Le musée imaginaire de la sculpture mondiale”, Paris, Gallimard, III Volumes, 1952-1954.

المراجع العربيـــة

أميرة حلمي مطر، «فلسفة الجمال»، مكتبة مدبولي، القاهرة ١٩٨٦.

توفيق الحكيم، «تحت شمس الفكر»، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٤١.

توفيق الحكيم، «ما الأدب؟»، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٢.

زكريا إبراهيم، «فلسفة الجمال في الفكر المعاصر»، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٧٢.

زكي نجيب محمود، «فلسفة وفن»، الأنجلو المصرية، ١٩٦٣.

فؤاد زكريا، «الفن والمجتمع عبر التاريخ» (ترجمة)، أرنولد هاروز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠.

مراد وهبة، «قصة علم الجمال»، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٩٦.

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية