تمهيدٌ في علم الجمال

☆ الكتاب :

تمهيد في علم الجمال.

☆ المؤلف :

الدكتور عزت السيد أحمد.

☆ عدد الصفحات: ٣٣٢ صفحة.

☆ قياس الصفحة: ب ٥ = ١٧ X ٢٤.

☆ تصميم الغلاف بريشة المؤلف.

☆ الطبعة الأولى:

١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٧م.

☆ **الحقوق جميعها محفوظة.**

☆ **منشورات جامعة تشرين.**

الجمهورية العربية السورية

اللاذقيَّة . جامعة تشرين

هاتف ٠٠٩٦٣ . ٤١ . ٤٣٧٨٤٠

فاكس ٠٠٩٦٣ . ٤١ . ٤١٨٥٠٤

الموقع على شبكة المعلومات:

http://www.tishreen.shern.net

البريد الإلكتروني:

bacc@tishreen.shern.net

وزارة التعليم العالي
جامعة تشرين
كلية الآداب والعلوم الإنسانية

تمهيد في علم الجمال

الدكتور عزت السيد أحمد
رئيس قسم الفلسفة في جامعة تشرين

قسم الفلسفة

١٤٢٨هـ - ١٤٢٩هـ

السنة الثانية

٢٠٠٧م - ٢٠٠٨م

المحتويات

◄ المحتويات ٥

◄ تمهيد ١٥

الفصل الأول

◄ الجمال علم الجمال ١٩

. مقدمة ٢١

. تعريفات الجمال ٢١

. القيم الجَمَاليَّة ٢٤

. المتعة الجَمَاليَّة ٢٥

. الحاجة الروحانية ٢٨

. الجمال صفة خارجية ٢٩

. ارتباط الخصائص بالموضوع ٣٠

. الجمال والمضمون ٣١

. الجمال الطبيعي ٣٣

. الجمال الصنعي ٣٤

. علم الجمال ٣٦

. خاتمة ٤٠

الفصل الثاني

◄ الصورة الجمالية ٤١

. مقدمة ٤٣

. مفهوم الصُّوْرَة ٤٤

. أنواع الصُّوْرَة ٤٧

. من الصُّوْرَة إلى الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة ٥٥

أولاً: لبس المد ٥٧

ثانياً: لبس القصر ٥٧

. خصائص الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة ٥٩

أوَّلاً: الجاذبية ٦١

ثانياً: التشويق ٦٢

ثالثاً: الإثارة الْجَمَالِيَّة ٦٣

رابعاً: امتصاص الانفعالات ٦٤

خامساً: الغنى الجمالي ٦٦

. خاتمة ٦٧

الفصل الثالث

◄ الجمال بَيْنَ الذات والموضوع ٦٩

. مقدمة ٧١

. الاتجاه الموضوعي ٧٣

. الاتجاه الذَّاتي ٧٨

. الجدلية المضمرة ٨٠

. الاتجاه الجدلي ٨٥
. خاتمة ٩٥

الفصل الرابع

◄ التذوق الجمال..... ٩٩
. مقدمة ١٠١
. تكون آلية التَّذوُّق ١٠٢
أولاً: البيئة ١٠٤
ثانياً: التربية ١٠٧
ثالثاً: الانفعالات ١٠٨
رابعاً: المعرفة ١٠٩
. آلية التَّذوُّق الجمالي ١١١
. قبل التَّذوُّق ١١٢
. التَّذوُّق التَّلقائي ١١٤
. التَّذوُّق القصدي ١١٥
. التَّذوُّق البَعدي ١١٧
. التَّذوُّق التَّخيُّلي ١١٨
. التَّذوُّق الطَّارئ ١١٩
١ . الانفعالات المشوِّقة ١٢١
ب . الانفعالات المنفِّرة ١٢٢
جـ الانفعالات المشوِّشة ١٢٣
. خاتمة ١٢٦

الفصل الخامس

◄ المقولات الجمالية ١٢٧

. مقدمة ١٢٩

. في المقولات ١٣٠

. المقولات الجَمَاليَّة ١٣٢

. تصنيف كانت للمقولات ١٣٤

. تصنيف لالو للمقولات..... ١٣٦

. تصنيف اليافي للمقولات ١٤٠

. تصنيفنا للمقولات الجمالية ١٤٤

أولاً: القوننة ١٤٨

ثانياً: الانسجام والتلقائية ١٤٨

ثالثاً: قابلية التدوير ١٤٩

رابعاً: قابلية التمدد ١٥١

. خاتمة ١٥٥

الفصل السادس

◄ التربية الجمالية ١٥٧

. مقدمة ١٥٩

. التَّرْبِيَة و التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة ١٥٩

. التَّرْبِيَة الارتجاليَّة ١٦٢

. التَّرْبِيَة المقوننة ١٦٥

أولاً: المدرسة ١٦٧

ثانياً: الدورات ١٦٨
ثالثاً: المعلم ١٦٩
رابعاً: الدراسة التخصصية ١٧١
تعليق ١٧٢
. التَّرْبِيَة الذَّاتِيَّة ١٧٣
. التَّرْبِيَة العفويَّة ١٧٦
. غاية التَّرْبِيَة الجمالي ١٧٨
. خاتمة ١٨١

الفصل السابع

◄ الإبداع الجمالي ١٨٣
. مقدمة ١٨٥
. في تحديد الخصائص ١٨٦
. الموهبة ١٨٩
. الاستمرارية ١٩١
. الحرفية ١٩٣
. التفرد والتميز ١٩٥
. المعيارية ١٩٦
. في المضمون ١٩٨
. خاتمة ٢٠٠

الفصل الثامن

◄ شروط الإبداع ٢٠٣

. مقدمة ٢٠٥

. تحديد الإبداع ٢٠٧

. أوَّلاً: اختيار الميدان ٢١٢

. ثانياً: امتلاك لغة الفنِّ ٢١٤

. ثالثاً: امتلاك أَدوات الفنِّ ٢١٨

. رابعاً: الثَّقافة الاختصاصيَّة ٢١٩

. خامساً: الثَّقافة العامَّة ٢٢٢

. سادساً: التَّحدِّي ٢٢٣

. سابعاً: الممارسة ٢٢٤

. خاتمة ٢٢٧

الفصل التاسع

◄ وظيفة الفن ٢٢٩

. مقدمة ٢٣١

. وظيفة الفن عند أفلاطون ٢٣٢

. وظيفة الفن عند أرسطو ٢٣٨

أوَّلاً: تهذيب الأخلاق ٢٣٩

ثانياً: تطهير الأهواء ٢٤١

ثالثاً: اللهو والترويح ٢٤٢

رابعاً: تبديد الهم ٢٤٣

خامساً: التسلية ٢٤٤
سادساً: بَيْنَ التعلم والتلقي ٢٤٥
. وظيفة الفن عند ابن خلدون ٢٤٦
أولاً: تزجية الوقت بصورة ماتعة ٢٤٧
ثانياً: زيادة الترف والمتعة ٢٤٧
ثالثاً: اللهو واللعب ٢٤٨
رابعاً: ملء الفراغ والفرح ٢٤٨
خامساً: إكساب العقل وإغناء التجربة ٢٤٩
سادساً: التحكم بالانفعالات وتوجيهها ٢٥٠
. وظيفة الفن عند لالو ٢٥١
أولاً: التسلية ٢٥٢
ثانياً: تطهير الأهواء ٢٥٢
ثالثاً: الفاعلية الفنية ٢٥٣
رابعاً: التحسين ٢٥٤
خامساً: التقوية ٢٥٤
تعليق ٢٥٥
. وظيفة الفن عند فيشر ٢٥٦
أولاً: إحلال التوازن ٢٥٦
ثانياً: مضاعفة الحياة ٢٥٧
. وظيفة الفن أم وظيفة الفنان ٢٥٩
الأنموذج الأول ٢٦٠
الأنموذج الثاني ٢٦١

الأنموذج الثالث ٢٦٢
الأنموذج الرابع ٢٦٤
بائعو الضمير ٢٦٤
. خاتمة ٢٦٥

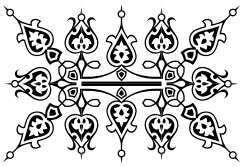
الفصل العاشر

◄ الفن وعلاقاته ٢٦٧
. مقدمة ٢٦٩
. الفن والفنان ٢٧١
. الفن والبيان ٢٧٢
. الفن والمصداقية ٢٧٣
. الفن والتكلف ٢٧٧
. الفن والنُّدرة ٢٧٩
. الفن والحياة الاجتماعية ٢٨١
. خطورة الفن ٢٨٣
. خاتمة ٢٨٨

الفصل الحادي عشر

◄ النهكم وفن الإضحاك ٢٨٩
. مقدمة ٢٩١
. القبحُ الجماليُّ ٢٩٢
. القبحُ وفَنُّ الإضحاك ٢٩٣
. مُقَوِّماتُ الضَّحِكِ عندَ التَّوحِيديِّ ٢٩٥

أَوَّلاً: ضَرورةُ الضَّحكِ ٢٩٥
ثانياً: تحليل الضَّحك ٢٩٧
المباغتة ٣٠٠
التَّطرُّف ٣٠٢
ثالثاً: أَساس التَّهكُّم ٣٠٥
. أنموذجٌ من تهكُّم التوحيدي ٣١١
◄ ثبت الاصطلاحات..... ٣١٥
◄ ثبت المراجع ٣٢١



تمهيد

علم الجمال من الاصطلاحات الممتلئة بالإغراء والإثارة لسامعيها الذين لا يعرفون عنها إلا مفردتيها؛ علم الجمال. أمَّا الذين يعرفون علم الجمال فالأمر عندهم مختلف تماماً، على الرَّغْمِ من شعورهم بالنشوة من هذا الاصطلاح، وعلى الرَّغْمِ من الإثارة والإغراء اللذين يقدمهما هذا الاصطلاح لعارفيه فإنَّ الأمر يظلُّ مختلفاً تماماً عن الناس عامَّةً.

ينبع الإغراء والإثارة للناس عامَّة من الاصطلاح من مفردتيه المركبتين له؛ العلم، والجمال، ولكن مرتبطتين معاً بالدرجة الأولى من الإثارة والإغارة، وللجمال منفصلاً الدرجة الثانية التي لا تبتعد كثيراً عن التركيب، أما العلم وحده فرُبَّما لا يحظى بكثير من الإغراء.

لن نسرد الأمثلة والشواهد الدالة على ذلك فهي كثيرة، لننظر بصدق إلى داخل نفوسنا ونبحث عن الأمثلة فيها قبل أن ننظر إلى المحيط الخارجي. ومع ذلك لا بأس من الإشارة إلى أنَّ أحد الشعراء الأوربيين تبرم من كثرة المشتغلين في علم الجمال مُنْذُ أواسط القرن التاسع فقال: «لا يعج زماننا بشيء بقدر ما يعج بعلماء الجمال». فكيف لو تقدَّمنا قليلاً أَو نحو مئة سنة؟ سيكون العجب أكبر.

في عالمنا العربي لا يختلف الأمر كثيراً فمُنْذُ دخل اصطلاح علم الجمال إلى الوطن العربي، وقد دخل متأخراً جدًّا، فقد انقلبت المعادلة التي كانت رائجة، وكانت تقول: «من لا يجد عملاً يعمل حلاقاً أَو مطرباً»، وصارت تقول: « من لا يجد عملاً يعمل عالم جمال». ذلك أنَّ كثرة

العاملين في هذا الميدان من غير المختصين تجعل العبارة السابقة وحدها القادرة على التعبير عن حقيقة الموقف .

إنَّ ما يتسم به علم الجمال من إغراء جعل كلَّ من هبَّ ودب يدعي القدرة على الكلام في علم الجمال، ويتنطع له كُلَّمَا سنحت له فرصة أَو أتيحت له سانحة، وإذا أخطأ أو لم يعرف ماذا يقول أو يفعل أعلن من دون حرج أنَّ هذا ليس اختصاصه، هذا إن كان يتكلم بَيْنَ دارسين أَو عارفين بعض الشيء . أما إذا كان بَيْنَ جيش من الطرشان فإنَّهُ سيظل يظنُّ نفسه مغرِّداً تغريداً فغير مسبوق روعةً وسحراً . بعض ظنه صادق، وبعضه واهم؛ صادق في كونه غير مسبوق، وواهم في حسن ظنه فيا أحسن الظن فيه في نفسه .

علم الجمال ممتع ولا شكَّ ولكِنَّهُ أبعد من مما يبدو عليه من جاذبيَّة وإغراء . فهو ليس درساً في الغزل، ولا تذوق جمال الحسناوات، ولا في التميز بَيْنَ هذه الفتاة أَو تلك، ولا في فن التجمل أَو التجميل . . . إنَّهُ ينطوي على كلِّ ذلك على نحوٍ أو آخر ، ولكِنَّهُ فلسفة، علم، ينطوي على مناهج وأصول ومدارس ووجهات نظر وآراء ومواقف . . .

أذكر هنا مثلاً يظلُّ يثور في مخيلتي . عندما كنا طلاباً في الجامعات اشتريت كتب السنة الثانية ونحن في خضم امتحانات الفصل الثاني من السنة الأولى، وكان بَيْنَ الكتب كتاب مختلف في لونه عن الكتب الأخرى اسمه: علم الجمال . وفيما أنا جالس أتصفح الكتب في حديقة الكلية جلست إلى جانبي إحدى الصديقات وهمت بأن تقلب الكتب معي لولا أنَّهَا وجدت الكتاب مختلف اللون فاستلته من بَيْنِ الكتب، وما رأته وقرأت عنوانه حَتَّى صرخت قائلة:

.يا الله ! . . . علم الجمال ؟ . . . سندرس علم الجمال ؟ !

فقلت لها : نعم .

فتحت الكتاب فتحاً غير مقصود على صفحة ما تقع في المنتصف تقريباً ، وراحت تقرأ :

«لا شك في أنَّ الوضع المأساوي يدور على العلاقة بَيْنَ الفرد والعالم والمجتمع والتاريخ ، وقد عدَّ ماركس حالة المأساوي ملازمة للوضع الثَّوري . . .» .

توقفت ، تأففت ، وقالت متبرِّمةً :

.أف . . . أهذا هو علم الجمال ؟ !

قلت لها ببرود :

.أظنُّ ذلك .

المصادفة هي التي جعلتني لا أتأفف ، ولا أتبرم ، ولا أبدأ بكتاب علم الجمال لأتصفحه . رُبَما لا تكون مصادفة . ذلك أنَّ ما صدم صديقتي صدمني قبل سنين غير قليلة ، فعندما كنت في نحو الثالثة عشر من عمر رأيت كتاباً يحمل عنوان علم الجمال ، اشتريته لما أثارني فيه وأغراني ، وعندما بدأت القراءة فيه لم أجده (أجمل) من الروايات التي كنت أقرؤها ولا القصص ولا الأشعار . . . بل لم أفهم الكثير منه .

علم الجمال ليس فسحة للتسلية أَو اللهو ، إنَّهُ علم مثل أيِّ علم من العلوم الأخرى ، قد لا يكون بدقتها ، ولكِنَّهُ علم شأنه شأن العلوم الأخرى . وثَمَّةَ إشكال يبدو أَنَّهُ في طريقه إلى الزوال قريباً ، وهو الاعتراف بانفصال علم الجمال عن الفلسفة ، فهو من آخر العلوم نشأة ، ولكِنَّهُ من كثرة

الاشتغال فيه، وكثرة المشتغلين فيه، بصوابهم وأخطائهم وعثراتهم . . . اغتنى كثيراً جداً حتّى صارت له مناهجه وأدواته وميادينه وفروعه وموضوعاته، واستحقَّ الاستقلالية عن حضن أمه أم العلوم؛ الفلسفة .

هذا الكتاب محاولة من محاولاتنا في تقديم علم الجمالي من خلال جملة من المباحث التي تقدم نماذج للتفكير الجمالي،و وتعامل علم الجمال مع موضوعاته، ولذلك ليس هذا الكتاب عرضاً لعلم الجمال كل علم الجمال، فعرض هذا في كتاب واحدٍ صار من المحال .

في بدايات التأليف في هذا العلم كانت معظم الكتب تحمل عنوان: علم الجمال، ظنًّا من أصحابها أن تشرح علم الجمال . أمَّا اليوم فلم يعد من القبول ولا اللائق أن يضع الباحث كتاباً بعنوان علم الجمال فقط، لأننا نناقش اليوم موضوعات جماليَّة، أفكار جمالية، مشكلات جمالية، فروع من علم الجمال . . . أما علم الجمال هكذا بالمطلق من دون تحدي فقد بات أمراً غير وارد اليوم وإن كان في الأمس غير القريب اسماً لعشرات بل الكتب .

على هذا الأساس وقفنا فقط عند إحدى عشرة مسألة من مسائل علم الجمال هي: الجمال وعلم الجمال، الصورة الجمالية، الجمال بَيْنَ الذات والموضوع، التذوق الجمالي، المقولات الجمالية، التربية الجمالية، الإبداع الجمالي، شروط الإبداع، وظيفة الفن، الفن وعلاقاته عند الجاحظ، التهكم وفن الإضحاك عند التوحيدي .

الدكتور عزت السيد أحمد

الفصل الأول

الجمال وعلم الجمال

مقدمة

تعريفات الجمال

القيـــم الجَـــمَالِيَّة

المتـــعة الجَمَالِـــيَّة

الحاجـــــة الروحـــانية

الجمال صـــفـــة خارجـــــية

ارتباط الخصائص بالموضوع

الجمال والمضـــــــمون

الجـــمال الطبيعي

الجمال الصنعي

علم الجمال

خاتمة

علم الجمال علمٌ حديث النَّشأة نسبيًّا، فهو لم ينشأ عمليًّا، بإجماع الباحثين والدَّارسين والمؤرِّخين الجماليين إلاَّ في أواسط القرن الثامن عشر على يدي الفيلسوف الألماني ألكسندر باومجارتن A.G.BAUMGARREN في كتاب تأملات فلسفليَّة في موضوعات الشعر.

مقدّمة

الجمال مفردةٌ شديدة الشِّيوع، كثيرة الاستخدام بَيْنَ النَّاس في مختلف الحالات والانفعالات، في مختلف أصقاع الأرض، وبَيْنَ مختلف الشُّعوب. وما أكثر تداول هذه المفردة، وما أحبَّ تداولها بَيْنَ ناطقيها وسامعيها، بَيْنَ النَّاعت والمنعوت، بَيْنَ الواصف والموصوف... إلاَّ إذا كان الموصوف بها غير إنسان فإنَّهُ لا ينتظر أن يوصف بها لأنَّهُ لا يعي طبيعته، ولا حقيقته، ولا قيمته. ولكن من يدرك ويعي هو الذي يقدر في الموضوع طبيعته وحقيقته وقيمته.

الجمال نوعٌ تنطوي تحته الكثيرُ من الأجناس الواصفة لما يلتقطه الإحساس مما تنطبق عليه جملةٌ من الشُّروط والمعطيات التي يستحقُّ بها أن يوصف بالجمال أَو بأيِّ قيمةٍ تندرج تحت معطف الجمال.

تعريفات الجمال

نكاد نكون أمام إجماعٍ على صعوبة تعريف الجمال بالحدِّ، فما من متحدِّثٍ في الجمال من باحثٍ أَو مفكِّرٍ أَو فيلسوف إلا وبدأ الكلام بصعوبة الكلام على الجمال، وتعذُّرِ تعريفه تعريفاً جامعاً مانعاً، فإذا فتحنا المعجم العربيَّ وجدنا **ابن منظور** يقول:

الحسنُ ضدُّ القبح ونقيضه وهو نعتٌ لما حَسُن[1]، أمَّا الجمال فهو مصدر الجميل، أي البهاء والحسن[2] وكأنَّهُ . **ابن منظور** . يرى أنَّ أصل هذه القيمة الجَمَاليَّة هو الحسن، والجمال فرعٌ ولاحقٌ. فقد عرَّف الحسن بذاته وعرَّف الجمال بالحسن.

ومثل ذلك فعل **ابن فارس** إذ عدَّ الحسن ضد القبح ولم يزد[3] ورأى أنَّ الجيم والميم واللام أصلان أحدهما تَجَمُّعُ وعِظَمُ الخلق، والآخر الحسن[4] ولكِنَّهُ خالفه بأن ذهب إلى أنَّ الجمال بوصفه مصدراً هو أصل دلالات مشتقَّاته اللغويَّة كلِّها، وهذا واضحٌ في أصلي معنى الجذر.

وإذا انتقلنا إلى الفلاسفة والباحثين الجمالين فإنَّنا سنجد تنوُّعاً كبيراً في تعريف الجمال، لن نقف عند الجميع فهذا أمرٌ متعذِّرٌ، ولكنَّنا سنقف عند بعض النَّماذج:

ذهب **كسينوفان** إلى أنَّ الجميل هو ما يبلغ غايته على النَّحو الأفضل، ويربط الجمال بالمنفعة فيقرُّ أنَّ النَّافع جميلٌ بالنِّسبة إلى ما ينتفع به.

أمَّا **سقراط** الذي طلب تحديد الجميل بذاته فقد حاول أن يثبت أنَّ للجمال معايير شاملةً تقترب من المقاييس أَو تكونها.

أمَّا **ديمقريطس** فقد رأى أنَّ الجمال انتظام أجزاء الأشياء الماديَّة وتناسب أجزائها.

أمَّا **أفلاطون** فذهب إلى أنَّ الجمال الحقيقيَّ هو ما يصدر عن الحقيقة أو عالم المثل، وجعل الجمال أحد أقطاب مثلث عالم المثل: الحقُّ والخير والجمال. ومع ذلك فقد رأى أيضاً أنَّ الجمال الانسجام والتَّناظر والتَّناسب.

---

[1] . ابن منظور: **لسان العرب** . مادة حسن.

[2] . م. س . مادة جمل.

[3] . ابن فارس: **خصائص اللغة** . مادة حسن.

[4] . م. س . مادة جمل.

أمَّا **أفلوطين** بِنُزوعه الصُّوفيِّ فقد رأى أنَّ الجمال هو جمال الإلوهيَّة غير المحسوسة. أي إنَّ الجمال يكمن في الصُّورة العقليَّة، ولذلك يقول: «إنَّ الجميل هو المعقول المدرك في علاقته بالخير».

والجاحظ يقول: «إنَّ أمر الحُسْنِ (الجمال) أدقُّ وأرقُّ من أن يدركه كلُّ من أبصره» ذلك أنَّهُ ليس في مكنة كلِّ النَّاس أن يقفوا على حقيقة الجمال والقبح، فإنَّ «معرفة وجوه الجمال والقبح لا تتأتى إلا للثَّاقب النَّظر، الماهر البصر، الطِّب في الصِّناعة».

والغزالي يميِّز بَيْنَ الجمال المادِّيِّ والجمال المعنويِّ، ويقرِّر أنَّ جمال المعاني المدركة بالفعل أعظم من جمال الصُّور الظَّاهرة للإبصار.

أمَّا **توماً الأكويني** فَقَدْ رَبَطَ بَيْنَ الجمال والحبِّ والإيمان.

أمَّا **باومجارتن** فقد رأى أنَّ الجمال الكمال الواضح للذَّوق، والنَّقص المقابل هو القبح.

أمَّا **كانت** فرأى أنَّ الجمال هو إحساسنا بالشَّيء، وأنَّ جمال الشَّيء لا علاقة له بطبيعة الشَّيء وإنَّمَا من المحاكمة الجَمَالِيَّة التي تنبع من داخلنا بالاندماج الحر للفكر والمخيِّلة.

أمَّا **ديفيد هيوم** فَذَهَبَ إلى أنَّ الجمال هو انتظام الأجزاء وتفاعلها على نحوٍ يجعل الجميل يبعث الفرح والسُّرور في النَّفس. وأضاف من ناحيةٍ أخرى أنَّ اللذة والألم يؤلِّفان ذات الجمال والقبح.

أمَّا **هيجل** فرأى أنَّ الجمال لا يظهر في الطَّبيعة إلا انعكاساً للجمال الذِّهنيِّ.

أمَّا **إدموند بوركة** فقال: إنَّ الجمال ليس مرتبطاً بالشَّكل المنفصل أو المنعزل عن مضمونه، لكِنَّهُ مرتبطٌ بالتَّركيب الخاصِّ للمستويات المتنوِّعة من المعنى والتَّأثير الشَّامل، والإحساس الشَّامل بالحياة في تألُّقها وتدفُّقها الدَّائمين.

أمَّا **دينس ديدور** فقد آثر التَّركيز على صعوبة تحديد الجمال فبدأ بأنَّ الأشياء التي نكثر الحديث عنها تكون في العادة هي الأشياء التي تكون معرفتنا بها أقل. ومن هذه الفكرة بنى تساؤله عن كيفيَّة اتِّفاق الجميع على وجود الجمال وكيف أنَّ كثيرين يتحسَّسونه بشدَّةٍ حيث يوجد ولكن قليلاً منهم من يعرف ما هو الجمال.

أمَّا **فيكتور باش** فذهب إلى أنَّ الجمال جمال الدَّاخل، ولذلك فإنَّنا حِيْنِ نتأمَّل الأشياء فإنَّنا نضفي عليها من داخلنا، وبهذا المعنى فإنَّنا لا نرى من جمال العالم إلا بمقدار ما في أنفسنا من جمال.

ويقترب **هربرت سبنسر** من **كانت** كثيراً عندما يعلن أنَّ الرَّغبة التي تنشأ عن الحاجة تنفي كلَّ شعورٍ جماليٍّ. ويضرب مثالاً جميلاً على ذلك بقوله: «سعينا لتحقيق غاية من الغابات المفيدة يجعلنا نغفل الصِّفة الجَمَالِيَّة لها».

ويذهب **جان ماري جويو** أبعد من ذلك إذ يرى أنَّ كلَّ ما يوحِّد النَّاس جميلٌ، وكلَّ ما يهدف إلى إضعاف الرِّباط الاجتماعيِّ قبيح.

ويعيدنا **وول ديورانت** إلى صعوبة تحديد الجميل بقوله: إنَّ القلب يلبِّي نداء الجمال ولكن قلَّ أن تجد عقلاً يسأل لماذا كان الجميل جميلاً.

القيم الجَمَالِيَّة

ونظراً لأهميَّة الجمال وخطورته في حياة الإنسان، وحضوره الدَّائم في ساحة شعوره بمختلف حالاته واحتمالاته فقد كان من الموضوعات الأكثر غنًى وثراءً مفهوميًّا في كلِّ اللغات، خاصَّة منها اللغة العربيَّة، حَتَّى إنَّنا إذا أردنا أن نعدِّد المفردات الدَّالَّة على

الجمال إيجابيًّا وسلبيًّا وجدنا أنفسنا أمام سلسلةٍ طويلةٍ يكاد يتعذَّر حصرها، فما يحضر في ذهن الواحد منَّا قليل دائماً أمام الكثير الغائب، ومن هذه المفردات، القيم، على سبيل المثال، وسنذكرها حسب الألفبائيَّة:

الأخَّاذ، الآسر، الآليُّ، الأنيق، البارد، الباهر، البديع، البليغ، البهيُّ، التَّافه، التَّهكميُّ، الجامد، الجذَّاب/ الجاذبيَّة، الجمال، الجودة، الحسن، الحلاوة، الحنان/ الحنون، الخطل، الخلاب، الدَّافئ، الرَّائع، الرَّاقي، الرَّشيق، الرَّفيع، الرَّقيق/ الرِّقة، الزَّاهي، السَّاحر، السَّامي، السَّخيف/ السُّخف، السَّلس، السَّنيُّ، الشَّامخ، الشَّفَّاف، الصَّافي، الصَّبوح، الظَّريف/ الظرف، العادي، العذب، العشوائي، العظيم، العميق، الغليظ، الفاتن، الفارع، الفخم، الفظ، القاسي، القبيح، اللطيف، المأساوي، المؤتلق، المؤثِّر، المؤلم، المائع، المتخلخل، المتَّزن، المتكامل، المتناسب، المتوازن، المتوتِّر، المختل، المريح، المشرق، المشوَّه، المعبِّر، المفعم، المقبول، الملفت، المليح/ الملاحة، الممتلئ، الممجوج، المنسجم، المونق، النَّابي، النَّاعم، النَّقي، الوضيء، الوضيع، اليانع...

نحن إذن أمام غِنًى كبيرٍ في المفردات الدَّالَّة على الجمال بمختلف مستوياته وميادينه، ونحن أيضاً أمام غنًى كبيرٍ في العبارات الدَّالَّة على الجمال المعرفة له، وأمام تنوُّعٍ في أساليب التَّعبير، الدَّلالات المراد تبيانها من تعريف الجمال. ولكنَّنا إذا جرَّدنا هذه العبارات من الأعراض والشَّكليات، وحاولنا حصر المضمون، أمكننا القول إنَّ تعريفات الجمال جميعها تدور حول فكرةٍ أساسيَّةٍ تؤكِّد أنَّ الجمال هو كلُّ ما يبهج النَّفس ويمتعها.

المتعة الجَمَالِيَّة

ذكرنا البهجة والمتعة والفرح والسُّرور واللذة وأضفنا إليها الجمال، فقلنا المتعة الجَمَالِيَّة، والبهجة الجَمَالِيَّة...

الحقيقة أنَّ الباحثين الجماليين تواطؤا على خصِّ مفردة أَو اصطلاح المتعة الجَمَالِيَّة بما يثيره الجمال من بهجةٍ ونشوةٍ في النَّفس، تاركين المفردات الأخرى لاستخداماتٍ أخرى، وهذا أمرٌ لا بأس ولا اعتراض عليه، بل من الجيِّد تحديد الاصطلاح وضبطه، ولكنَّنا مع ذلك سنظلُّ في هذا التَّمهيد نستخدم كلَّ المفردات للوصول إلى ما نريد التَّعبير عنه، تاركين الاستخدام الاصطلاحيَّ للمراحل التَّالية التي ندخل فيها في عمق البحث.

إنَّ البهجة والمتعة واللذة مفتاحٌ أساسيٌّ من مفاتيح تحديد الجمال، ولكِنَّها ليست الوحيدة ولا الكافية لتحديد الجمال، ذلك أنَّ البهجة واللذة والمتعة أمرٌ يمكن أن نجده في كثيرٍ من الأمور والأشياء والموضوعات التي لا يجوز التَّعامل معها على أنَّهَا موضوعات جَمَالِيَّة، أَو آثار جَمَالِيَّة. فإذا تناول المرء طعاماً لذيذاً بَعْدَ جوعٍ ممضٍّ شعر بالمتعة واللذة، ولكنَّ الطَّعام ليس موضوعاً جماليًّا، ولا تناول الطَّعام موضوعٌ جماليٌّ. وإذا غَطَسَ المرء في البحر سابحاً في يوم حارٍّ وجد كثيراً من المتعة والبهجة والفرحة، وإذا كان من عشَّاق السِّباحة فإنَّ متعته لا تضاهى، وستفوق متعة غيره كثيراً جدًّا، ولكنَّ السِّباحة ليست موضوعاً جماليًّا في حدِّ ذاتها. وإذا استلقى المرء على ظهره مسترخياً بَعْدَ عناء يومٍ ثقيلٍ من العمل الشَّاقِّ المضني شعر بنشوةٍ عارمةٍ وبهجةٍ غامرةٍ، ومع ذلك فإنَّ الاستلقاء والاسترخاء ليس موضوعاً جماليًّا في حدِّ ذاته.

انتبه **إمانويل كانت** إلى هذه المسألة في تحليله الحكم الجماليَّ عندما أشار إلى أنَّ الجمال هو ما يبعث في شعور الارتياح والرِّضا في النَّفس، وإحساساً بالمتعة واللذة يختلف عن تلك اللذة أَو المتعة التي نشعر بها عندما نكون موضوعٍ آخر مثل طعام لذيذ، فالإحساس بلذة الطَّعام ينتهي بمحض الانتهاء منه وتحقيق الإشباع، أمَّا اللذة أَو المتعة الجَمَالِيَّة فإنَّهَا لذة دائمةً لا يصحُّ عليها مقياس الإشباع.

البهجة والمتعة واللذة إحساسات يمكن الحصول عليها من كثيرٍ من الموضوعات والأمور، لكِنَّها ليست كلُّها جَمَالِيَّة. المتعة الجَمَالِيَّة إحساسٌ خاصٌّ يختلف كثيراً عن المتعة أَو البهجة أَو اللذة أَو النَّشوة التي يمكن أن نشعر بها من تلقِّي موضوع أَو معايشة الموضوعات غير الجَمَالِيَّة. وهي متعةٌ خاصَّةٌ يتَّفق كثيرٌ من الباحثين الجماليين على أنَّهَا تختصر ضروب المتع واللذات كلها في ذاتها، بمعنى أنَّ المتعة الجَمَالِيَّة صورةٌ مكثَّفةٌ تختزل مختلف أنواع المتع واللذات، فمن يشعر بالمتعة الجَمَالِيَّة يحسب أنَّهُ يشعر بكلِّ أنواع المتع واللذات في آن معاً.

يبدو في هذا الكلام شيءٌ من المبالغة والتَّطرف. هذا صحيحٌ، ولكِنَّهُ صحيحٌ في صورته ولمن لا يعمل التَّفكير فيما يعيشه من متع جَمَالِيَّة في حياته اليومية أَو في اللحظات الجَمَالِيَّة النادرة والفريدة التي يمرُّ بها.

لننظر إلى الموضوع من زاويةٍ جَمَالِيَّة. كم مرَّةٍ سهرنا على شدو مطربٍ أَو مطربةٍ مبدعة ساعاتٍ طويلةً أخذتنا فيها المتعة الجَمَالِيَّة من أنفسنا حَتَّى نسينا جوعنا، ونسينا عطشنا، ونسينا احتياجاتنا البيولوجيَّة الغريزيَّة أَو الضروريَّة أَو رُبَّما تجاهلناها عمداً مفضلين استمرار تشنيف الآذان بالغناء عليها على الرَّغْمِ مما تمارسه علينا من ضغط وتوتُّر!! حَتَّى إذا انتهت السَّهرة والطَّرب قَرَصَنَا الجوع، أَو تحرَّك النُّعاس في جفوننا، وانتبهنا إلى أنَّنا كنا مأخوذين بالشَّدو حَتَّى نسينا ما نحن فيه من حاجاتٍ بيولوجيَّةٍ ضروريَّةٍ؟!

كم مرَّةٍ جلسنا على صخرةٍ على الشَّاطئ أو أمام شلالٍ في غابةٍ وأخذتنا النَّشوة ولم ننتبه إلى أن أحداً ينادينا إلا بَعْدَ تَكرار النِّداء؟

كم مرَّةٍ مرَّت من أمامنا فاتنةٌ جعلتنا نتلفَّت حولنا حَتَّى كدنا نصدم بعمودٍ أو جدارٍ أو إنسانٍ أو رُبَّما كادت تصدمنا حافلةٌ؟

إنَّ ما يتَّسمُ به الجمال من سحرٍ وفتنةٍ يثير في النَّفس نشوةً عارمةً تتناسب مع شدَّته، تجعلنا هذه النَّشوة أو المتعة نشعر وكأنَّنَا حصَّلنا جميع المتع واللذات معاً.

الحاجة الروحانية

المتعة الجَمَالِيَّة إذن متعةٌ خاصَّةٌ، أساسها حسِّيٌّ ولكنَّ طبيعتها روحانيَّة غير حسِّيَّةٍ وغير بيولوجيَّةٍ، بمعنى أنَّ أنواع المتع واللذَّات الأخرى كلَّها تقريباً مرتبطةٌ ارتباطاً وثيقاً بما تلبيه من احتياجاتٍ بيولوجيَّةٍ، بما تداعبه من الإحساسات المباشرة. أمَّا المتعة الجَمَالِيَّة فإنَّهَا تدخل من باب الحواس ولكِنَّها تلبِّي حاجاتٍ روحانيَّةً، ويضيف بعضهم الفكريَّة إلى الرُّوحانيَّة فتصير حاجاتٍ روحانيَّةً فكريَّةً، الأمر الذي يجعلنا نقول إنَّهَا متعةٌ روحانيَّةٌ أو متعةٌ روحانيَّةٌ فكريَّة.

إذن المعيار الثَّاني لتحديد الجمال أنَّهُ ذلك الموضوع الذي يلبي حاجةً روحانيَّةً فكريَّةً عند الإنسان، وليس أيُّ موضوعٍ بالمطلق من دون تحديدٍ، ويثير في النَّفس تلك المتعة الرُّوحانيَّة التي تختلف عن ضروب المتع واللذات التي تخاطب الحواس الخارجيَّة وتلبي حاجاتٍ بيولوجيَّةً محض.

ولكن ثَمَّةَ من سيعترض هنا بأنَّ الاحتياجات الرُّوحانيَّة للإنسان أكثر سعةً وامتداداً من الجمال، فالإيمان حاجةٌ روحانيَّةٌ وفيه متعةٌ روحانيَّة أيضاً فهل الإيمان من الجمال أو من الموضوعات الجَمَالِيَّة؟

ثَمَّةَ من يحيل الجمال إلى علاقة صوفيَّة روحانيَّة، ولكن الإيمان والدين ليسا موضوعاً جماليًّا على أيِّ حالٍ، وإن كان يشترك مع الجمال بأنَّهُ يلبِّي احتياجاتٍ روحانيَّةً لدى الإنسان ويثير فيه متعاً روحانيَّةً.

يفترق الجمال عن الإيمان بأنَّ الجمال يتمظهر في موضوعاتٍ حسِّيَّةٍ بينما الإيمان يتجلَّى في أفكارٍ وسلوكيَّاتٍ قائمةٍ على عقائد وقناعاتٍ دينيَّةٍ.

قد يكون في السُّلوكيَّات الدِّينيَّة شيءٌ جميلٌ، ويمكن أن يكون فيها ما يُتعامل معه على أنَّهُ موضوعٌ أو أثرٌ جماليٌّ ولكن الدِّين والإيمان طبيعةٌ مستقلَّةٌ لها خصائصها ووقائعها وطبائعها التي تفترق بها عن الموضوعات والميادين الأخرى وتتميَّزُ بها عنها. أمَّا الجمال فيبدو على الموضوعات الحسِّيَّة على نحوٍ يكون صفةً لها أو حالاً، أي يكون الجمال صفةً دائمةً للموضوعات المدركة بالحواس أو صفةً عابرةً أو عَرَضِيَّةً تبدو في وضعيَّةٍ ما أو حالٍ ما. كالابتسامة التي ترتسم على الشَّفتين لسببٍ ما. أو كالنَّظرة التي يوجِّهها امرؤٌ في لحظةٍ ما أو لأمرٍ ما.

الجمال صفة خارجية

إذن المعيار الثالث الذي يمكن أن نحدِّد به الجمال هو أنَّهُ صفة تتوضَّع على الهيئة الخارجيَّة للموضوع الذي يُسمَّى الموضوع الجماليَّ. وأن تكون الصِّفة صورةً خارجيَّةً للموضوع الجَمَاليِّ يعني أنَّهَا قابلةٌ للإدراك من خلال مجموعة المعايير التي سنسمِّيها لاحقاً بالمعايير الجَمَالِيَّة.

ثَمَّةَ اختلافٌ في المعايير الجَمَالِيَّة وفي تحديد المعايير الجَمَالِيَّة، ولكنَّنا نستطيع القول تمهيداً قابلاً للنِّقاش إنَّ المعايير التي يرتسم الجمال من خلالها هي الخصائص التي تبثُّ الرَّاحة في النَّفس وتبعث فيها النَّشوة أو المتعة الجَمَالِيَّة. فإذا اكتفينا بهذا التَّحديد تركنا المجال مفتوحاً بالإطلاق، وليس في ذلك عيبٌ، وإذا حاولنا أن نحدِّد هذه الخصائص دخلنا في مشكلة الاختلاف في مسألة تحديد المعايير الجَمَالِيَّة.

المعايير الجَمَالِيَّة على أيِّ حالٍ أَو الخصائص التي تجعلنا نصف الموضوع أَو الأثر بأنَّهُ جميلٌ ليست بعيدةً عن البنية العقليَّة والنَّفسيَّة للإنسان، إِنَّهَا منسجمةٌ معها تماماً،

بل إلى حدٍّ جدٍّ كبيرٍ. فالنَّفس تميل إلى الانسجام والتَّوازن والتَّناظر والتَّناسب وتهفو إلى التَّميُّز والفرادة المريحة للنَّفس الباعثة لبهجتها.

هذه هي صورة المعاير الجَمَاليَّة أو الحقائق التي يجب أن يتَّسمُ بها الموضوع أو الأثر حَتَّى نصفه بالجمال. ولكِنَّها ليست الوحيدة بالتَّأكيد. لا شكَّ في أنَّ ثَمَّةَ غيرها من الحقائق والمعاني التي يؤدِّي توافرها إلى تأكيد وصف الموضوع بالجمال. ولا نخطئ إذا قلنا إنَّهُ كُلَّمَا توافر المزيد من هذه الخصائص، وكُلَّمَا توافرت بوضوحٍ أكبر استحقَّ الموضوع أو الأثر أن يوصف بالجمال ومزيد الجمال.

اللافت هنا أنَّ لهذه الخصائص صفاتٌ يصعب فهمها الفهم ذاته على كل الموضوعات أو الآثار الجَمَاليَّة، فالتَّناظر على سبيل المثال يصحُّ في الجمال البشري ولكن هل يصح على القصيدة أو القصَّة أو الغابة أو البحر؟

إذا صحَّ أو جاز لنا أن نقول إنَّهُ مطلوبٌ في مختلف أنواع الجمال فبأيِّ معنًى يمكن أن نفهم التَّناظر في كلِّ هذه الموضوعات الجَمَاليَّة؟ هل يمكن أن نفهمه فهما مماثلاً للتَّناظر في وجه الإنسان تماماً؟

ارتباط الخصائص بالموضوع

المعيار الرَّابع إذن من معاير تحديد الجمال أن الخصائص التي يدرك الجمال من خلالها مرتبطةٌ بالموضوع أو الأثر الجماليِّ ولا يجوز فهمها فهماً سطحيًّا أو قياسيًّا يجعلنا نساوي بينهما مساواةً حرفيَّةً أو تامَّةً لدى تلقِّي الموضوعات الجَمَاليَّة.

إنَّ أيَّ خصيصةٍ من خصائص الجمال واحدةٌ في التَّجريد العقلي ولكِنَّها نسبيَّةٌ في الإدراك الجماليِّ، مرتبطةٌ بكلِّ موضوعٍ أو نَمَطٍ من الموضوعات على حدةٍ. فالتَّناسب فكرةٌ واحدةٌ في الذِّهن ولكن التَّناسب في اللوحة غير التَّناسب في لوحةٍ أخرى، والتَّناسب في القصيدة غير التَّناسب في الجَسَدِ الإنسانيِّ، والتَّناسب في الغابة غير

التَّناسب في الحديقة... وهلمَّ جرًّا في بقيَّة الخصائص الجَمَاليَّة الأخرى مثل الانسجام، والتَّناظر والتَّكامل، والفرادة، والتَّميُّز... وغيرها.

يبدو من كلامنا حَتَّى الآن أن نركِّز على الخصائص الشَّكليَّة الخارجيَّة للموضوع أو الأثر الذي نعدُّه جَمَاليًّا، فهل الجمالُ شكلٌ خارجيٌّ فقط؟

الحقيقة أنَّ فلاسفة الجمال يكادون يجمعون على أنَّ الجمال هو فقط تلك الخصائص الخارجيَّة التي يتَّصف بها الموضوع أو الأثر، وهذا كلام عزيزٌ على الطَّعن إذا أردنا أن نتعامل مع الجمال تعاملاً موضوعيًّا، وحَتَّى ذاتيًّا، ذلك أنَّنا نفترض أساساً أنَّنا نتعامل مع جَمَالٍ لا تربطنا به روابط عاطفيَّةٌ سابقةٌ، ولا روابطُ منفعيَّةٌ لحظيَّةٌ، فمشاهدتي لفاتنةٍ أراها أوَّل مرَّةٍ من دون أن تربطني بها روابط عاطفيَّةٌ أو معرفيَّةٌ يجعلني لا أدرك من جمالها إلا جمالها الخارجيَّ، فكيف إذا كان الأمر متعلِّقاً بغابةٍ أو قصيدةٍ أو روايةٍ أو غير ذلك؟

الجمال شكلٌ خارجيٌّ فقط لأنَّني أفترض أنَّني أتعامل مع الموضوع الجَمَاليِّ تعاملاً خالياً من الرَّوابط النَّفعيَّة والمصلحيَّة والمعرفة المسبقة بالمضمون. فإذا ما أتيح لنا الاطلاع على المضمون صرنا أمام مستوى أخر من العلاقة الجَمَاليَّة.

الجمال والمضمون

للمضمون أهميَّةٌ وقيمةٌ في العلاقة الجَمَاليَّة ولا شكَّ. ولكِنَّها ستخرج بالعلاقة الجَمَاليَّة من التلقِّي الموضوعي إلى التلقِّي الذَّاتي، فالفتاة التي اخترقت مخيَّلتي وهيمنت على انفعالاتي بجمالها الأخَّاذ إذا كانت سخيفةً أو سطحيَّةً أو جاهلةً أو مجنونةً... فإنَّ جمالها الأخَّاذ سرعان ما سيتحوَّل في مدركاتي الحسِّيَّة إلى جمالٍ باهتٍ، أو باردٍ، أو أطلال جمال. وإذا كانت وقَّادة الإحساس والفطنة، مفعمة المشاعر، فإنَّ جمالها سيتحوَّل إلى طبيعةٍ أخرى لا ندري تماماً كيف ستكون لأنَّ الأمر سيرتبط بالمتلقِّي

أو المعايش لهذا الجمال، فقد تأخذ الفطنة والحيويَّة المدركات الحسِّيَّة بعيداً عن الهيئة الخارجيَّة وقد تربطها معاً فتزداد فتنتها فتنةً على فتنةٍ، ورُبَّما غير ذلك.

الأمر عينه في المبدأ ينطبق على الافتقار الجماليِّ أو الفتاة قليلة الحسن والجمال، فإنَّهَا إذا كانت سخيفةً أو تافهةً فإنَّهَا ستبدو للنَّاظر الذي أدرك سخفها وتفاهتها قبيحةً ورُبَّما قبيحة جدًّا، وإذا كانت حسَّاسة خلوقةً رقيقة المشاعر فإنَّ المعايش لها لن يرى قلَّة الجمال هذه بَعْدَ فترة من المعايشة والدُّخول إلى باطنها أو مضمونها.

ومن هذا الباب تكون العلاقة بَيْنَ أفراد الأسرة أو الأهل وبَيْنَ المحبِّين فإنَّهُم يتعاملون مع بعضهم بعضاً انطلاقاً من الدَّاخل، انطلاقاً من المضمون، ولذلك لا ترى أمٌّ ابنها قبيحاً أبداً مهما بلغ قبحه، ولا يرى الابنُ أمَّه قبيحةً مهما بلغ قبحها من مبلغٍ، وكذلك الأمُّ مع الأب والأخوة... وأشدُّ ما يكون ذلك ما يكون بَيْنَ حبيبٍ وحبيبته فإنَّهما لا يريان بعضهما بعضاً إلا بعين القلب، وعين القلب خادعةٌ في مثل هذه المشاعر، خادعة لأنَّهَا لا تريد أن ترى في المحبوب إلا ما تريد أن تراه أَو سرَّ النَّفس أن تراه، بل غالباً ما يكون ذلك من باب الإسقاط والتَّخيُّل.

يقوم المضمون إذن بدورٍ لا يمكن أن ينكر في العلاقة الجَمَالِيَّة من جهة التَّلقِّي والمعايشة والتَّقويم، ولذلك نحن لا ننكر ما للمضمون من قيمةٍ ودورٍ في تحديد الجميل، ولكن الذي ينبغي ألا يغيب عن ذهننا هنا أنَّ المضمون لا يكون جزءاً من العلاقة الجَمَالِيَّة إلا إذا كان خالياً من المتعة الحسيَّة والمتعة المباشرة ومن العلاقة البيولوجيَّة وغير ذلك مما يخرج العلاقة الجَمَالِيَّة عن مهمَّتها ووظيفتها، ولذلك إذا قبلنا المضمون جزءاً من العلاقة الجَمَالِيَّة قبلناه فقط في الإنسان لأنَّ الإنسان وحده هو القادر على عكس مضمونه عكساً جماليًّا، والإنسان هو الوحيد الذي نجدنا مضطرين أحياناً إلى ربط شكله بمضمونه في علاقتنا الجَمَالِيَّة معه، أمَّا بقيَّة الموضوعات أو الآثار الجَمَالِيَّة فمن شبه المتعذَّر أن يكون لمضمونه أيُّ أثرٍ يذكر في العلاقة الجَمَالِيَّة، فجمال الغزال منفصلٌ

انفصالاً تامًّا عن مضمونه لأنَّنا لا نتعامل مع مضمون إلا على أنَّهُ مضمونٌ بيولوجيٌّ لا صلة له بالعلاقة الجَمَالِيَّة، ومثله كذلك الحصان والحوت والدلفين وكذلك شأن الحديقة والغابة والسُّهول ولا يختلف الأمر عندما نتعامل مع اللوحة أو التِّمثال أو العمارة. ورُبَّما يكون للجمال في الأدب بعض الاستثناء. والسَّبب في ذلك أنَّ الأدب صورةٌ أُخرى من صور الإنسان تكاد لا تنفصل عنه مهما كان موضوع الأدب ومضمونه.

الجمال الطبيعي

وَفْقَ هذا التَّحديد الذي وصلنا إليه نحن أمام نوعين للجمال؛ جمالٌ طبيعيٌّ وجمالٌ صنعيٌّ، أي جمال خلقه الله وجمال يصنعه الإنسان.

لا اختلاف كبير، في المبدأ بَيْنَ المعايير الجَمَالِيَّة التي نحكم بها على هذين النَّوعين من الجمال، وإن كان بَيْنَ الجمالين اختلافٌ كبيرٌ.

تقف الحيويَّة على رأس نقاط الاختلاف بَيْنَ الجمال الطَّبيعيِّ والجمال الصُّنعي، والحيويَّة بمختلف دلالاتها هي رأس الخصائص الجَمَالِيَّة ولذلك نجد أنَّ أقصى ما يمكن أن نعبِّر به عن روعة جمال أثرٍ جماليٍّ صنعيٍّ هو قولنا: «يكاد ينطق». أَو قولنا: «لا ينقص إلى أن ينطق». وفي هذا وحده ما يؤكِّد أنَّ الحيويَّة هي رأس الخصائص الجَمَالِيَّة، ولذلك أيضاً نجدنا عندما تأخذنا الحيويَّة في إدراكنا الموضوعات ننسى الخصائص الأخرى، وعندما تنعدم الحيويَّة في الموضوعات التي تملك الحياة تنعدم معها تلك الخصائص الجَمَالِيَّة الأخرى.

الحقيقة أنَّنا لا نبحث عن الحيويَّة بمعنى الحياة، ولا نقف عندها في عمليَّة التَّقويم الجَمَاليِّ لأنَّنا نفترضها موجودةً في كلِّ حركةٍ وسكنة من الكائن الحي. وننظر إلى تجليَّاتها في كلِّ القسمات والملامح والخصائص والسِّمات وإذا استعرنا من مدرسة الاقتصاد الحدِّيَّة أسلوبها في تحديد القيمة أمكننا أن نشرح الفكرة على الشَّكل التَّالي:

تتحدَّدُ قيمة أيِّ سلعةٍ لأيِّ شخصٍ بالمنفعة التي يحصل عليها من الوحدة الأخيرة، ويمكن تقسيم أيِّ سلعة، نظريًّا، إلى وحداتٍ متساويةٍ تكون منفعةُ أيِّ وحدة منها قبل الإشباع كبيرةٌ جدًّا، ثُمَّ تبدأ بالتَّناقص، ولذلك تحدَّد قيمة السِّلعة بما تلبِّيه الوحدة الأخيرة منها. ولكن هناك سلعٌ ضروريَّة جدًّا للإنسان ولكِنَّها من دون ثمن، مثل الهواء. فما السَّبب؟ يقولون: إنَّ الهواء له منفعةٌ كليَّةٌ كبيرةٌ ولكن لعدم النُّدرة في توافره، ولتوافره بكميَّات هائلةٍ جدًّا فإنَّ منفعته الحدِّيَّة تساوي الصفر.

بهذا المعنى فإنَّ الحيويَّة فيما يتعلَّق بالموضوع الجماليِّ شبيهةٌ بالهواء للإنسان، الهواء هو أكثر الأشياء أهمِّيَّة وضرورةً للإنسان، ولأنَّ قيمته لا تقدَّر بثمنٍ فإنَّهُ بلا ثمن، إنَّهُ بلا ثمن لأنَّ قيمته أكبر من كلِّ ثَمَنٍ، وهو متوافرٌ بكمٍّ هائلٍ لا يستطيع أن يمتلكه أحدٌ أو يحتكره أحد.

هذا يعني من ناحيةٍ أخرى أنَّ كلَّ موضوعات الطَّبيعة قابلةٌ لأن تكون موضوعاتٍ جَمَالِيَّة، بمختلف أحوالها وصفاتها وتشكلاتها وعلاقاتها مع بعضها بعضاً؛ الشَّجر مع الشَّجر، والشَّجر مع النَّهر، والنَّهر مع البحر، والغابة مع الجبل، والجبل مع السَّفح، مع الإنسان، مع الحيوان.... بكلِّ ما يَخْطِرُ في البال من تشكيلاتها في الوجود وترابطاتها... كلُّ ذلك قابل أن يكون موضوعاتٍ جَمَالِيَّة أي إنَّ الجماد أيضاً مندمجاً مع هذه التَّركيبة ومنفصلاً عنها يمكن أن يكون موضوعاً جَمَاليًّا؛ إمَّا عندما تتوافر فيه الخصائص الجَمَالِيَّة أو عندما ننظر إليه بوصفه موضوعاً جماليًّا.

الجمال الصنعي

أمَّا الجمال الصُّنعي أي الجمال الذي يصنعه الإنسان فهو ما تَمَّ التعارف عليه حَتَّى الآن باسم الفن فالفن هو صناعة الجمال، وكل ما يصنعه الإنسان صنعاً جمالياً فهو فنٌّ.

ثَمَّةَ اختلافٌ كبيرٌ في النَّظر إلى المنتجات الإنسانيَّة التي تستحقُّ أن تسمى فنًّا. هذا الاختلاف ماثلٌ في الدَّرجة الأولى من الارتجال الذي يتسرع به المتشدقِّون من البعيدون عن الاختصاص، أَو غير المختصين، ومن المتطفِّلين والأدعياء، الذين ينظرون إلى أيِّ صنعةٍ تعجبهم على أنَّهَا فنٌّ مهما كانت هذه الصَّنعة، ويرون فنًّا في كلِّ ما يصنعه أَو ينتجه شخصٌ يحبونه أَو ينافقون له أَو هم بحاجة إليه.

أمَّا المختصون فإنَّ الخلاف بينهم في هذا الشَّأن أقل، ولكِنَّهُ أعقد. ومهما يكن شأن الخلاف بَيْنَ المختصين فإنَّهُ خلاف بَيْنَ مختصين يدركون أبعاد ما يختلفون فيه ومن أجله.

الفنُّ في عرف المختصين صنعة إبداعيَّة غايتها الأساسيَّة صناعة الجمال، وترتبط بها غاية أخرى توازيها في الأهميَّة وهي التَّعبير عن الذَّات المبدعة وقدرتها الإبداعيَّة. وهذا المعنى الصَّريح يعني أنَّهُ من غير الممكن أن نعدَّ أيَّ صنعة صنعةً فنيَّة، ولا أيَّ إنتاجٍ ينتجه الإنسان فنًّا مهما كان متميزاً، لأنَّ التميز وحده غير كافٍ لعدِّ المنتج فنًّا.

نحن اصطلاحيًّا أمَّا جملة من الصَّنائع التي تَوافَق الباحثون والنُّقاد على عدِّها فنوناً، وهي ما تسمى عادة بالفنون السبعة: الرَّسم، والنَّحت، والعمارة، والشِّعر، والموسيقى، والمسرح، والقصَّة. ويضيف بعضهم إلى هذه الفنون الرَّقص، والتَّمثيل، والغناء، والبستنة... وغير ذلك مما هو موضع نقاشٍ أَو سجالٍ، وقبولٍ ورفضٍ من باحث إلى آخر.

هناك الكثير من التَّصنيفات لهذه الفنون، بعضها يختصر الفنون في خمس، وبعضها يزيد، وبضعها ينوِّع في أنماط التَّصنيف، ولكِنَّها كلُّها تقريباً متفقةٌ على هذه الفنون التي أشرنا إليها على أنَّهَا فنون، الخلاف في بعضهم يضيف فنوناً أخرى منها ما هو موضع اتفاق إلى حدٍّ ما كونها فنوناً محدثة مثل السينما، ومنها ما قد يكون موضع اختلاف.

نقسم الفنون من وجهة نظرنا إلى قسمين كبيرين هما الفنون الأدبيَّة التي نميل إلى تسمية العلم الذي يدرسها علم الجمال الأدبي بوصفه فرعاً من فروع علم الجمال، وفنون

هذا القسم هي: الشعر والقصة والمسرحية. والقسم الثاني هو الفنون البصرية كونها تدرك بحاسة البصر وهي الرَّسم والنَّحت والعمارة، ويمكن أن نضيف إليها تجاوزاً هنا الموسيقى.

أمَّا تقسيمنا التَّصنيفي للفنون فهو واسعٌ يحتاج إلى وقفةٍ مطولة، فقد قَسَّمنا الفنون إلى أربعة أصناف على النَّحو التَّالي:

فنون الكلام: شعر . قصة . رواية . مسرحية.

فنون بصرية ثابتة: رسم . نحت . عمارة . زخرفة . خط.

فنون بصرية حركية: موسيقى . رقص . تمثيل . غناء.

فنون مركبة: سينما . مسرح . إعلان . إعلام . إضحاك.

لا ينفصل التَّعامل مع الفنِّ أَو الجمال الصُّنعي عن التَّعامل مع الجمال الطَّبيعي من ناحية التَّقويم الجماليِّ، ولكن للفن خصائص أخرى بوصفه صناعة بشريَّة، وبوصفة صناعة تعنى بصناعة الجمال، خلاف موضوعات الطَّبيعة التي لا يشترط فيها أن تكون موضوعات جَمَاليَّة محضاً، فمعظمها موضوعاتٌ طبيعيَّةٌ تصلح لأن تكون موضوعاتٍ لكثيرٍ من الميادين العلميَّة والمعرفيَّة الأخرى، ومنها علم الجمال.

أبرز ما يختصُّ به الفنُّ من مسائل غير موجودة في التَّعامل مع الجمال الطَّبيعيِّ مسألة الإبداع، ومسألة الإبداع مسألةٌ طويلةٌ كثيرة التَّشعُّبات والموضوعات. والعلم الذي يدرس الفنَّ بكلِّ أبعاده وميادينه وموضوعاته وخصوصياته هو فلسفة الفن، أَو علم الجمال، بوصف فلسفة الفنِّ جزءاً من علم الجمال، على الأقلِّ في هذا التَّمهيد؟

علم الجمال

علم الجمال علمٌ حديث النَّشأة نسبيًّا، فهو لم ينشأ عمليًّا، بإجماع الباحثين والدارسين والمؤرخين الجماليين إلاَّ في أواسط القرن الثامن عشر على يدي الفيلسوف الألماني **ألكسندر باومجارتن** A.G.BAUMGARREN في كتاب تأملات فلسفليَّة

في موضوعات الشعر. فهو بإقرار جميع المؤرخين والباحثين الجماليين أوَّل من وضع لفظ Esthetic التي دلَّ بها على الجديد، وحدَّد مفهومه وميدانه ووضع القواعد له وللتّقويم الجماليِّ. فميَّز بَيْنَ نوعين من المعرفة: معرفة حسِّيَّة وهي معرفةٌ غامضةٌ، ومعرفة عقليَّة وهي معرفةٌ واضحةٌ، وبينهما نوعٌ وسطٌ هو امتثالاتٌ واضحةٌ ولكِنَّها ليست متميِّزةً، وهي ميدان علم الجمال.

إنَّ اللفظ Esthetic المعروف عربيًّا بالأستيطقا أي علم الجمال ذو جذر لاتيني هو AISTHESIS، ولا غرابة في ذلك فهذه اللغة هي الجذر المباشر لمختلف اللغات الأوروبيَّة الغربيَّة منها خاصَّة، ولذلك لا عجب في أن تدرج هذه المفردة بَعْدَ قولبتها في مختلف اللغات الأوربيَّة فالإنجليز يستخدمون ESTETICA والفرنسيون يستخدمون Esthétique والألمان يستخدمون AESTHIK والطليان يستخدمون AESTHETICS، وتعني هذه المفردة التي ملأت الدُّنيا وشغلت النَّاس لاحقاً في أصلها الإحساس، ولذلك حسب بعضهم أنَّهَا تعني نظريَّة الإحساس أَو علم الإحساس، وهي تعني في الأصل معنى واحداً يفهم في ثلاثة أوجه:

١ . المعرفة الحسِّيَّة أو الإدراك الحسيِّ.

٢ . المظهر المحسوس.

٣ . الصُّورة الأولية لإحساساتنا.

ولكن إن كان علم الجمال بوصفه اصطلاحاً محدَّداً قد ظهر على يدي **ألكسندر باومجارتن** في أواسط القرن الثَّامن عشر فإنَّ الدِّراسات الجَمَاليَّة والبحث في المشكلات الجَمَاليَّة ليس حديث النَّشأة على الإطلاق، فإنَّنا كُلَّمَا توغَّلنا رجوعاً إلى الوراء في عمق التَّاريخ وجدنا ما يدلُّ على أنَّ الإنسان والمفكرين كانوا يتعاملون مع الموضوعات الجَمَاليَّة، ناهيك عن أنَّ الممارسة الفنيَّة وجدت مُنْذُ وجد الإنسان كما تشير الدِّراسات التَّاريخية والأنثروبولوجيَّة.

وقد بلغت الدِّراسات الجَمَالِيَّة مبلغاً مهماً في الحضارة اليونانيَّة خاصَّةً، وخاصَّةً على أيدي **سقراط وأفلاطون وأرسطو** والفيثاغورثيين وغيرهم. أمَّا في الحضارة العربيَّة الإسلاميَّة فقد حدث انعطافٌ هائلٌ في تاريخ الفكر الجماليِّ إذ وجدنا كثيراً من أعلام علم الجمال وخاصَّة منه علم الجمال الأدبيِّ الذي وضعت فيه مئات بل آلاف المؤلفات من عشرات الأعلام الذين اكتشفنا بعضاً غير قليل منهم، وما زال الكثير منهم بعيداً عن متناول الباحثين والدارسين. لَعَلَّ أبرزهم: **الجاحظ والتوحيدي وابن قتيبة والجرجاني والكفوي وابن خلدون والنويري والماوردي** وغيرهم كثير.

وفي أوروبا العصر الوسيط اهتم الفلاسفة كلهم بالدراسات الجَمَالِيَّة الذين أخذت على أيديهم بعداً صوفيًّا إلى حدٍّ ما، أَو بعداً دينيًّا على الأقل، ومن هؤلاء **توما الأكويني، وسان أنسلم، وأوجسطين** وغيرهم.

في أوروبا العصر الحديث نهضت الدِّراسات الجَمَالِيَّة نهضةً واسعةً ظلَّت تتنامى بوتائر متسارعةٍ حَتَّى ظهر اصطلاح على الجمال على يدي **ألكسندر باومجارتن،** وإن كانت جهود **ديكارت وكانت وهيجل وشوبنهاور** عظيمة في هذا المجال، وخاصَّة جهود **كانت وهيجل.** وبعد هذه الأجيال أخذت وتائر البحث الجماليِّ في التَّوسُّع والتَّنوع والغنى والانتشار حَتَّى صارت في القرن التَّاسع عشر ثُمَّ العشرين من أكثر الموضوعات شغلاً للباحثين والمفكرين وحَتَّى الفلاسفة. حَتَّى وجدناً في أواسط القرن التَّاسع عشر أحد الشُّعراء يقول: «لا يعج زماننا بشيء بقدر ما يعج بعلماء الجمال». فكيف لو تقدَّمنا قليلاً أَو نحو مئة سنة؟ سيكون العجب أكبر.

مثلما كنَّا أمام اختلافاتٍ في تعرف الجمال كذلك نحن الآن أمام اختلافاتٍ في تعريف علم الجمال. إذا فتحنا معجم **لالاند** وجدنا يعرف علم الجمال بأنه: «علم

الأحكام التَّقويميَّة التي تميِّز بَيْنَ الجميل والقبيح»[٥]، أما قاموس ويبستر فإنَّهُ يعرف علم الجمال بأنَّه: «المجال الذي يتعامل مع وصف الظَّواهر الفنيَّة والخبرة الجَمَاليَّة وتفسيرها»[٦]. أما **بيرديلي** فإنَّهُ يرى أنَّ علم الجمال «علم بينيٌّ تقوم من خلاله فروع معرفية عدة بدراسة المنطقة المشتركة المتعلقة بالخبرة أو الاستجابة الجَمَاليَّة، بكل ما تشتمل عليه هذه الخبرة أو الاستجابة من جوانب حسية وإدراكية وانفعاليَّة ومعرفيَّة واجتماعيَّة.

وإذا فتحنا أحد أقدم المعاجم الفَلسفِيَّة العربيَّة المعاصرة، معجم **جميل صليبا**، وجدناه يعرِّف علم الجمال بِأَنَّهُ: «علم يبحث في شروط الجمال، ومقاييسه، ونظريَّاته، وفي الذَّوق الفنِّيِّ، وفي أحكام القيم المتعلِّقة بالآثار الفنيَّة، وهو بابٌ من الفلسفة وله قسمان: قسم نظريٌّ عامٌّ، وقسم عمليٌّ خاصٌّ»[٧].

لا شكَّ في أنَّ هناك الكثير من التَّعريفات الأخرى لعلم الجمال التي يمكن إفراد بحثٍ مطوَّل لها. ومهما يكن من أمر الكثرة والاختلاف في هذه التَّعريفات يمكننا أن نعرِّف علم الجمال على نحو ميسَّر بِأَنَّهُ العلم الذي يدرس الجمال. وأن يدرس الجمالَ يعني أنَّهُ يدرس لماذا يعدُّ هذا الشَّيء جميلاً، وحَتَّى يعرف لماذا كان جميلاً سيدرس خصائص الجمال ومقوِّماته، وحَتَّى يصل إلى خصائص الجمال ومقوِّماته سيدرس لماذا كانت هذه الخصائص والمقومات موصوفةً بالجَمَاليَّة أَو مرتبطةً بالجمال، فإذا عرفنا أنَّهَا توصف بذلك لأنَّهَا تؤثر تأثيراً إيجابيًّا في النفس مظاهره الفرح والسُّرور والبهجة والمتعة اضطررنا للبحث في التَّذوق الجمالي، ثُمَّ التَّقويم الجماليِّ. و لأنَّ الجمال مهمٌّ ويبعث كلَّ

---

[٥] . لالاند: **الموسوعة الفلسفية** . مادة علم الجمال.

[6] Merriam Webster: **Merriam Webster's Encyclopedia of Literature**, Massachusetts. 1995: Esthetic.

[٧] . جميل صليبا: **المعجم الفلسفي** . مادة جمال.

مشاعر الارتياح والرِّضى والسُّرور والمتعة في النَّفس سيبحث علم الجمال في كيفيَّة صنع الجمال، أي في الفنِّ وكلِّ ما يتَّصل بالفنِّ.

إذن علم الجمال هو العلم الذي يدرس الجمال في أصله وفصله وصنعه وتجلياته وآثاره. وينقسم بحثنا في الجمال، تحت معطف علم الجمال، إلى موضوعات وميادين. الميادين هو الفروع الكبرى لعلم الجمال من قبيل: علم الجمال النَّظريِّ، علم الجمال التَّطبيقيِّ، علم الجمال الأدبيِّ، علم الجمال النَّفسيِّ وغيرها. والموضوعات هي الأفكار والمفاهيم والاصطلاحات الجَمَاليَّة التي يدرسها علم الجمال وتكون موجودةً غالباً في مختلف الميادين، ومنها على سبيل المثال: القيمة الجماليَّة، التَّقويم الجماليُّ، المقولات الجماليَّة، التَّذوُّق الجمالي، الإبداع الجمالي، الفن، وظيفة الفن، تصنيف الفنون، التربية الجَمَاليَّة، العلاقات الجَمَاليَّة... وغيرها كثير.

خاتمة

ما يجدر أن نختم به هذه الجولة التمهيدية التعريفية للجمال وعلم الجمال مع العلاقة بينهما ضمناً أننا وقفنا فقط عند ما لا بُدَّ من الوقوف عنده من النقاط ولم نتوسَّع في الشَّرح والتَّفصيل، ولا في الشَّواهد والأمثلة الدَّالة على كلامنا، لأنَّنا لم نهدف في هذا العرض إلى التَّوسع في الشَّرح والتَّفصيل بقدر ما أردنا التَّعريف السَّهل اليسير قَدْرَ المستطاع.

ثَمَّةَ دائماً الكثير من النِّقاط والمسائل التي تحتاج إلى الشَّرح والإيضاح والتَّفصيل. وإذا كنَّا مررنا مروراً سريعاً على بعض هذه النِّقاط والمسائل فإنَّنا سنقف عند بعضها وقفةً مطوَّلةً نسبيًّا بَيْنَ ثنايا هذا الكتاب. تاركين بعضها الآخر إلى أبحاث أخرى في أوقات لاحقةٍ.

الفصل الثاني

الصّورة الجماليّة

مقدمة

مفهوم الصُّوْرَة

أنـــواع الصُّوْرَة

من الصُّوْرَة إلى الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة

خصائص الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة

خاتمة

الأصلُ في جهة دلالة الصُّوْرَة هو الشَّكل، وهذا بالإجماع، ولكن ثَمَّةَ ما يشير إلى توجه الدَّلالة نحو المضمون أَو «معنى حقيقة الشَّيء وهيئته، وعلى معنى صفته»، وهذا التَّوجُّه الدَّلالي الثَّاني من باب المجاز لا الفعل، وهو أمرٌ ممكنٌ وواقعٌ في معظم المفردات والمفاهيم.

مقدّمة

إذا كان البحث في الصُّوْرَة الفَنِّيَّة حديثاً نسبياً فإنَّ الكلام في الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة أكثر حداثةً، على الأقلِّ من باب المقارنة. ولكن إذا أعدنا قراءة التُّراث الفكريِّ العربيِّ والغربيِّ وجدنا بعض الجذور للبحث في الصُّورتين الفَنِّيَّة والجَمَالِيَّة. ولكنَّ هذه الجذور لا تعدو كونها جذوراً لأنَّ البحث في الصُّورتين الفَنِّيَّة والجَمَالِيَّة من ناحية ظهور الاصطلاح وتحدُّد أبعاده الدَّلاليَّة أمرٌ سيظلُّ حديثاً على أيِّ حالٍ، ومن شبه المؤكَّد أنَّهُ لن يوجد أحدٌ يزعم أنَّ البحث في الصُّوْرَة الفَنِّيَّة أَو الجَمَالِيَّة على النَّحو الذي نتناوله اليوم بحثٌ قديمٌ.

لن نبحث في الصُّوْرَة الفَنِّيَّة إلا من باب الحاجة والضَّرورة التي تقتضيها معطيات البحث في الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة، لسببين **أولهما** أنَّ هذا البحث مقصورٌ على محاولة تأصيل

فلسفة أَو رؤية للصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة في سياق النَّظريَّة الْجَمَالِيَّة، **وثانيهما** أنَّ البحث أَو الحديث في الصُّوْرَة الفَنِّيَّة جزءٌ من البحث أَو الكلام في الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة لأنَّ الصُّوْرَة الفَنِّيَّة حالةٌ خاصَّةٌ من الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة وليس كما يظنُّ الكثيرون خطأً أنَّ الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة جزءٌ من الصُّوْرَة الفَنِّيَّة قياساً على وهمٍ سابقٍ عليه أيضاً يدَّعي أنَّ علم الجمال حالةٌ خاصَّة من فلسفة الفن أَو جزءٌ منها. وهذا ناجمٌ غالباً عن فهم خاطئٍ لعبارةٍ صحيحةٍ تقول إنَّ غاية الفنِّ صناعة الجمال، أو أنَّ الجمال هو غاية ما يصبو إليه الفن.

ليس هذا موضع التَّفصيل في المسائل الإشكاليَّة، ولا هو مكان حلِّها، ولكنَّ الإشارة إلى مثل هذا الإشكال أمرٌ مهمٌّ وضروريٌّ قبل الولوج إلى عناصر الموضوع التي سنبحث من خلالها في مجموعةٍ من المسائل من قبيل مفهوم الصُّوْرَة وأنواعها والانتقال من الصُّوْرَة إلى الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة وخصائص الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة.

مفهوم الصُّوْرَة

قلَّما تنفصل الدَّلالة الاصطلاحيَّة لأيِّ اصطلاحٍ عن الدَّلالة اللغويَّة لجذره. بل يصحُّ القول إنَّ البحث في الدَّلالة الاصطلاحيَّة أمرٌ غير منفصلٍ أبداً عن الدَّلالة اللغويَّة، وحَتَّى إذا كان هناك من تباينٍ بَيْنَ دلالة الاصطلاح ودلالة الأصل اللغوي فلا بُدَّ من العودة إلى الأصل اللغويِّ وتتبُّع سبب الافتراق الذي وصل إلى حدِّ التَّباين والاختلاف.

تظلُّ اللغة، في أيِّ ميدان أَو فنٍّ أَو علمٍ، هي المرجع على الرَّغْمِ من أنَّنَا نحن الذين نصنع اللغة ونطوِّرها . على الأقلِّ وَفْقَ بعض وجهات النَّظر . وهذا ليس ضعفاً فينا أمام اللغة ولا قوَّةً في اللغة أَو سلطةً لها علينا، وإنَّمَا هي سلطة المقاييس والمعايير التي لا غنى عنها أبداً للتَّواصل مع الآخرين بوصفها نقاط التقاءٍ مشتركةٍ، وإلا انعدم التَّواصل بَيْنَ البشر أفقيًّا وعموديًّا.

في المستوى الأول نحن من جهةٍ أولى أمام مفردة الصُّوْرَة بوصفها مادةً لغويةً أَو معجميَّةً، ونحن من جهةٍ ثانيةٍ أمام مفردة الصُّوْرَة بوصفها مفهوماً أَو اصطلاحاً.

يقول **ابن منظور** في لسان العرب: «في أسماء الله تعالى: الْمُصَوِّرُ، وهو الذي صَوَّرَ جميع الموجودات ورتِّبها فأعطى كلَّ شيءٍ منها **صورةً** خاصَّةً وهيئةً مفردةً يتميَّز بها على اختلافها وكثرتها»[٨]. ويتابع **ابن منظور** بأنَّ **ابن سيدة** يرى بأنَّ «الصُّوْرَة في الشَّكل»[٩]. وهذا ما ذهب إليه **ابن فارس** بقوله: «الصُّوْرَة صورة كلِّ مخلوقٍ، والجمع صُوَرٌ، وهي هيئة خلقته»[١٠].

يضيف **ابن منظور** حدًّا جديداً للفظ قال به **ابن أثير** وهو أنَّ «الصُّوْرَة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشَّيء وهيئته وعلى معنى صفته. يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته»[١١].

هذا التَّحديد اللغوي للصُّوْرَة يضعنا أمام فهمٍ محدَّدٍ لها ينبني على شقين، إلى جانب مجموعة من الخصائص. ولكن قبل ذلك تجدر الإشارة إلى أنَّ وقوع فقيهي اللغة في الدَّور المنطقيِّ، أعني تعريف الشَّيء بذاته، فكلاهما عرَّف الصُّوْرَة بالصُّوْرَة أَو التَّصوير، يشير إلى اتِّسام مفهوم الصُّوْرَة بالأصالة والتَّفرُّد في المعنى. ومن ثَمَّ فإنَّ ما تُعَرَّفُ به الصُّوريَّة أَو يُدَلُّ به عليها إنَّمَا هو من باب التَّقريب والمجاز.

---

٨ . ابن منظور: **لسان العرب** . دار إحياء التراث العربي/ مؤسسة التاريخ العربي . بيروت . ١٩٩٣م . مادة صور.

٩ . م. س . ذاته.

١٠ . ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة** . تحقيق محمد عبد السلام هارون . نشر مصطفى البابي الحلبي . القاهرة . ١٩٧٠م . مادة صور.

١١ . ابن منظور: **لسان العرب** . مادة صور.

إذا عدنا إلى مبنى مدلول الصُّوْرَة وجدنا أَنَّهُ من خلال الأصل اللغوي ينطوي على معنيين، ولا بأس إن قلنا إِنَّهُمَا متناقضان، أولهما الشَّكل، وثانيهما المضمون.

الأصل في جهة دلالة الصُّوْرَة هو الشَّكل، وهذا بالإجماع، ولكن ثَمَّةَ ما يشير إلى توجُّه الدَّلالة نحو المضمون أَو «معنى حقيقة الشَّيء وهيئته، وعلى معنى صفته»، وهذا التَّوجُّه الدَّلالي الثَّاني من باب المجاز لا الفعل، وهو أمرٌ ممكنٌ وواقعٌ في معظم المفردات والمفاهيم.

هذا المجاز لم تقبله الفلسفة. فإذا عدنا إلى **أرسطو**، أوَّل الفلاسفة الذين وضعوا حدًّا للصُّوْرَة، في حدود معرفتنا، وجدناه يميِّز بَيْنَ صورةٍ ومادَّةٍ (هيولى)، ويضيف العدم مفهوماً ثالثاً مرتبطاً بهما. والعلاقة بَيْنَ المادَّة والصُّوْرَة علاقةٌ وثيقةٌ غير منفصمة العرى على الإطلاق. فالمادَّة كما رأى «هي الحامل الذي يتلقَّى الصُّوْرَة، وكلُّ حقيقةٍ قائمةٌ على قابليتَّه في تلقِّي الصُّوْرَة؛ إِنَّها الوجود الذي ينْزع إلى أن يصبح وجوداً متحقِّقاً»[١٢].

هذا يعني وَفْقَ ما بَيَّنَ **أرسطو** أنَّ المادَّة أَو الهيولى باللفظ اللاتيني «موضوعٌ غير معيَّنٍ في نفسه، فهي ليست ماهيَّة ولا كميَّة ولا كيفيَّة ولا شيئاً داخلاً في المقولات التي هي أقسام الوجود...»[١٣]. إِنَّها وجودٌ بالقوَّة بتعبير الفيلسوف، أي وجودٌ ممكنٌ، ولا يصير وجوداً متحقِّقاً أَو وجوداً بالفعل إلاَّ من خلال الصُّوْرَة؛ الصُّوْرَة التي تتشكَّل بها هذه المادَّة وتصبح هي هي على ما تبدو عليه. فالصُّوْرَة كما قرَّر **أرسطو** «هي التَّحديد الذي يتحقَّق في المادَّة وبه قوام الوجود بالفعل»[١٤].

---

١٢ . شارل فرنر: **الفلسفة اليونانية**. ترجمة تيسير شيخ الأرض. دار الأنوار. بيروت. ١٩٦٨م. ص ١٣٨.

١٣ . يوسف كرم: **تاريخ الفلسفة اليونانية**. دار القلم. بيروت. د.ت. ص ١٣٦.

١٤ . شارل فرنر: **الفلسفة اليونانية**. ص ١٣٨.

بتعبيرٍ آخر «الصُّوْرَة هي كمال أوَّل لهذا الموضوع (الممكن) أو فعل أوَّل لهذه القوَّة، أيَ إنَّهُا ما يعطي المادَّة (الهيولى) الوجود بالفعل في ماهيَّة معيَّنةٍ»[١٥].

إذا أردنا توضيحاً أكبر أمكننا القول تقريباً إنَّ المادَّة هي العجينة والصُّوْرَة هي الهيئة التي تتخذها هذه العجينة وتبدو عليها؛ إنساناً، حيواناً، نباتاً، جماداً، ذكراً، أنثى، كبيراً، صغيراً... مع تذكُّر أنَّ هذه العجينة التي هي المادَّة هي المادَّة الدَّاخلة في كيان كلِّ صور الوجود. «وباتِّحاد هذين المبدأين (المادَّة والصُّوْرَة) اتِّحاداً جوهريًّا يتكوَّن كائنٌ واحدٌ، من جهة أنَّ كلاً منهما ناقصٌ في ذاته مفتقرٌ إلى الآخر متمِّمٌ له»[١٦].

وهذا يعني كما يريد **أرسطو** ويبين **يوسف كرم** في شرحه هذين المفهومين الأرسطيين أنَّ الصُّوْرَة ملازمةٌ للمادَّة والمادَّة ملازمة للصُّوْرَة لا انفصال بينهما أبداً، «فهما لا يتميَّزان إلا بالفكر، ولا ينفصلان في الحقيقة، فلا توجد المادَّة (الهيولى) مفارقةً، ولكِنَّها متَّحدةٌ دائماً بصورة، وكذلك لا تقوم الصُّوْرَة الطَّبيعية مفارقة للمادَّة»[١٧].

هذا التَّحديد اللغوي للصُّوْرَة والفلسفيُّ هو الأساس الاصطلاحيُّ لها. ويتعزَّز هذا الفهم إذا رجعنا إلى الفلسفة اليونانيَّة، وتحديداً إلى **أرسطو** الذي رأى أنَّ الموجودات عامَّةً مكونةٌ من مادَّةٍ وصورةٍ معاً. ولكنَّ الصُّوْرَة وإن كانت تتَّسم بالعموميَّة والشُّمول فإنَّهَا تتَّسم في الوقت ذاته بالخصوصيَّة والفرديَّة.

أنواع الصُّوْرَة

أكبر مشكلة نواجهها لدى محاولة الحديث في أصناف الصُّور وأنواعها هي عدم وجود تصنيفٍ محدَّدٍ، أَو تصنيفٍ متَّفَقٍ عليه إلى حدٍّ أَو آخر، سنجد أنفسنا أمام

---

١٥ . يوسف كرم: **تاريخ الفلسفة اليونانية**. ص ١٣٦.

١٦ . م. س. ذاته.

١٧ . م. س. ذاته.

العشرات وربَّما المئات من تصنيفات أنواع الصُّوْرَة بالمطلق وربَّما لن تجد بينها ما ترضى به أَو عليه، فكثيرٌ منها ناقصٌ أَو مبتورٌ، وبعضها يضيف ما لا تراه صورةً، وغير ذلك من الاحتمالات. لا يوجد حَتَّى الآن تصنيفٌ دقيقٌ لأنواع الصُّوْرَة. نقول تصنيفاً ولا نقول تعداداً لأنواع الصُّوْرَة، لأنَّ للتَّصنيف ضوابط وقواعد يقوم عليها. والطَّريف الغريب أننا حَتَّى في التَّعداد أمام ندرةٍ في الشُّعور بالرِّضى من أيِّ تعدادٍ لأنواع الصُّوْرَة.

الحقيقة أنَّنا ربَّما لا نصل قريباً إلى تصنيف لأنواع الصُّوْرَة، إلا إذا وجدنا بارعاً مثل **ماندلبيف** يستطيع أنَّ يجرِّد الطَّبيعة كلَّها من أعراضها ليصل إلى قواعد أَو ضوابط فيزيائيَّةٍ تسمح له بتصنيف الصُّور، وإذ ذاك سنكون أمام مشكلةٍ أخرى هي أنَّ المضامين مجرَّدةً غَيْرُ كافيةٍ لتصنيف الصُّوْرَة أَو فمهما لأنَّ الصُّوْرَة أساساً هي الشَّكل لخارجيُّ الذي سنخرجه من دائرة التَّصنيف.

إذا أردنا أن نصنِّف الصُّور وجدنا أنفسنا أمام أكثر التَّصنيفات شيوعاً واشتهاراً وهي التَّصنيفات الثُّنائيَّة. ولكنَّنا، وهذه أولى المشكلات سنجد الكثير من الثُّنائيَّات التي يمكن تصنيف الصُّور من خلالها. ويمكن أن نعدِّد من هذه الثُّنائيَّات:

أولاً: الصُّور المرئيَّة والصُّور المسموعة. وهذا يعني أنَّ الصُّور يمكن أن تصنف إلى صورٍ مرئيَّةٍ وأخرى مسموعةٍ. ولذلك يمكن أن تسمَّى هذه الثُّنائيَّة اسماً آخر هو الصُّور البصريَّة والصُّور السَّمعيَّة، مع ما هناك من اختلافٍ وإن كان صغيراً بالمقارنة بَيْنَ التَّسميتين. وفي التَّسميتين نحن أمام مشكلةٍ في حقيقة الأمر، فما المقصود بالمرئي وبالمسموع؟ أهو ما يقع تحت البصر والسَّمع بالقصد والمباشرة أم ما يقع تحت البصر والسَّمع بالاحتمال والإمكان؟ أي هل هو فقط ما نشاهده أَو نسمعه أَو كلهما أم هو كلُّ ما يسمع وكلُّ ما يرى؟ ولن نعلِّق على ما يمكن أن يكون مسموعاً ومرئيًّا في الوقت ذاته لأنَّنا سنفترض أنَّهُ متضمن في الكلام.

ثانياً: الصُّور الواقعيَّة والصُّور المتخيَّلة. الصُّور الواقعيَّة هي صور الأشياء المتحقِّقة الوجود واقعيًّا أي بالفعل، والصُّور المتخيَّلة هي الصُّور المرتسمة في الذِّهن أَو في المخيِّلة. وهذا التَّصنيف يشبه إلى حدٍّ ما تقسيم الموجودات إلى موجوداتٍ بالقوَّة وموجوداتٍ بالفعل. الفرق بينهما إضافة أنَّنا نقصد صُوَرَ الأشياء المتحقِّقة الوجود بالفعل، وصور الأشياء المتخيَّلة، مع الانتباه إلى الفرق بَيْنَ المتخيَّل والموجود بالقوَّة، ومع ذلك يمكن أن نعبِّر عن هذه الثُّنائيَّة بثنائيَّة الصُّوَرِ الموجودة بالفعل والصُّوَرِ الموجودة بالقوَّة.

ثالثاً: الصُّور الحسِّيَّة والصُّور الذِّهنيَّة. الصُّور الحسِّيَّة هي التي تدرك بالحواس الخارجيَّة ويمكن أن تدخل هنا حواس أخرى غير السَّمع والبصر، والصُّور الذهنيَّة التي يصنعها العقل وتدرك بالتَّفكير.

رابعاً: الصُّور المادِّيَّة والصُّور المعنويَّة. الصُّور الماديَّة هي المشكَّلة من المادَّة الملموسة المدركة بالحواس الخارجيَّة، والصُّور المعنويَّة هي الصُّور التي تقوم على المعنى، وتدرك بالعقل والتَّفكير. وهي شبيهةٌ إلى حدٍّ ما بالثُّنائيَّة السَّابقة.

خامساً: الصُّور الحاضريَّة والصُّور الغائبيَّة. الصُّور الحاضريَّة هي ما يحضر أمام الحواس، والغائبية هي ما يغيب عن الحواس. ويبدو أنَّ الحضور والغياب عامَّان مطَّاطان، فلا ندري مثلاً ما قد تكون عليه الصُّوْرَة الغائبية أهي غائبة عن الحواس أم يمكن أن تكون معنويَّة مثل المتخيَّلة. ولا ندري ما يكون عليه حال الصُّوْرَة الحاضريَّة أهو حضور ماديٌّ فقط أم يمكن أن يكون معنويًّا، وإذا أمكن أن يكون الحضور معنويًّا فما الفرق بَيْنَ الصُّور الحاضرة معنويًّا والصُّور الغائبيَّة...؟!

قبل أن نَعْرِضَ بمناقشةٍ سريعةٍ لهذه التَّصنيفات تجدر الإشارة إلى أنَّ الصُّور الجَمَالِيَّة يمكن أن تنطوي تحت أيِّ نوعٍ من أنواع هذه الثُّنائيَّات أَو لنقل إنَّ أيَّ نوعٍ من أنواع هذه الثُّنائيَّات يمكن أن ينطوي على صورٍ جَمَاليَّةٍ. بل، من زاويةٍ أخرى، يصحُّ أن تكون كلَّها تصنيفاتٍ للصُّور الجَمَالِيَّة.

مشكلات هذه التَّصنيفات الثُّنائيَّة كبيرةٌ وكثيرةٌ وخطيرةٌ. لا شكَّ في إمكان انطوائها على بعض الفوائد من هذا الوجه أَو ذاك من وجوه الفائدة، ولكِنَّها على كلِّ ما يمكن أن تحمله من فوائد تظلُّ قاصرةً، يعتورها النَّقص من جوانب ووجوهٍ كثيرةٍ. وأبرز ما يمكن الحديث فيه من نقاط ضعفٍ هو التَّالي:

أولاً: ليست هذه الثُّنائيَّات وحدها التي يمكن تصنيف أنواع الصُّور من خلالها. إِنَّهَا نماذج لأقرب ما يَخْطِرُ في البال من الثُّنائيَّات. نحن أمام الكثير منها مما لم نذكره، ورُبَّما مما لم يَخْطِرْ في بالنا. وهذا يدلُّ على مدى النَّقص الذي تعاني منه التَّصنيفات الثُّنائيَّة، حَتَّى لتبدو وكأَنَّها متصنَّعةٌ يختصُّ كلُّ منها بالجانب الذي يراه أَو يريد أن يراه صاحب التَّصنيف.

ثانياً: كلُّ واحدٍ من هذه التَّصنيفات تصنيفٌ مستقلٌّ عن الآخر، أي كلُّ ثنائيَّةٍ تصنيفٌ مستقلٌّ بذاته عن غيره من الثُّنائيَّات، وفي هذا ميزةٌ وعيبٌ في الآن ذاته. ميزةٌ في أَنَّهُ تجريديٌّ إلى حدِّ الحصر بالثُّنائيَّة، ولو كانت كافيةً لكان إنجازاً رائعاً. وعيبٌ لأنَّ هذه الثُّنائيَّات غيرُ كافيةٍ كلاً على حدةٍ لتكون تصنيفاً لأنواع الصُّوْرَة. ورُبَّما لو جُمِعَتْ الثُّنائيَّات إلى بعضها في تصنيفٍ واحدٍ لكان من الممكن أن تكون تصنيفاً لأنواع الصُّوْرَة كما فعل **أبو حيَّان التَّوحيدي** عندما صنَّف أنواع الصُّوْرَة على مبدأ الثُّنائيَّات والتَّعداد، فعدَّد أنواع الصُّوْرَة من خلال ثمان ثنائيَّات فقال: «الصُّوَرُ أَصنَافٌ: إلهيَّةٌ وَعَقلِيَّةٌ، وَفَلَكِيَّةٌ وَطَبِيعِيَّةٌ، وَأُسْطُقُسِّيَّةٌ[١٨] وَصِنَاعِيَّةٌ، وَنَفْسِيَّةٌ وَلَفْظِيَّةٌ، وَبَسِيطَةٌ وَمُرَكَّبَةٌ، وَمَمْزُوجَةٌ وَصَافِيَةٌ، وَيَقَظِيَّةٌ وَنَومِيَّةٌ، وَغَائِبِيَّةٌ وَشَاهِدِيَّةٌ»[١٩]. وهي محاولةٌ تستحقُّ الوقوف عندها والاستفادة منها في تصنيف أنواع الصُّوْرَة وفي تَعدادها.

---

١٨ ـ الأُسطُقس: كلمة يونانيَّة المصدر تعني: الأَصل.

١٩ ـ أَبو حيَّان التَّوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة** ـ ج٣ ـ ص ١٣٧.

ثالثاً: تبدو هذه الثُّنائيَّات كلُّها متشابهةً أو أنَّهَا تعبيراتٌ بمفرداتٍ مختلفةٍ عن مضامين واحدةٍ، بمعنى أَنَّهَا تستنسخ ذاتها بمفردات أَو أسماء جديدةٍ...

هذا الكلام صحيحٌ إلى حدٍّ ما، ولكِنَّهُ غير دقيقٍ البتة. فإذا أخذنا الثُّنائيَّة الأولى ثنائيَّة الرُّؤية والسَّمع وجدنا صعوبةً بل تعذُّراً في مطابقتها أَو مماثلتها أَو حَتَّى مشابهتها لأيٍّ من الثُّنائيَّات الأخرى، فالمرئي والمسموع واقعيَّان بمعنًى من المعاني، أي إنَّهُما يشابهان طرفاً واحداً من أطراف ثنائيَّة الواقعيَّة والتَّخيليَّة. ومع ذلك ليس كلُّ واقعيٍّ مرئيًّا أَو مسموعاً بالضَّرورة، ورُبَّما يمكن القول ليس كلُّ مرئيٍّ أَو مسموعٍ واقعيًّا بالضَّرورة، فالسَّراب مرئيٌّ ولكِنَّهُ غير واقعيٍّ. ومثل هذه المناقشة تنطبق على الثُّنائيَّات الأخرى كلِّها على نحوٍ مشابهٍ لما أبنَّاه لدى عرضها.

رابعاً: ينطوي تحت كلِّ طرفٍ من أطراف هذه الثُّنائيَّات الكثير من أنواع الصُّور، وتظلُّ أنواع أخرى للصُّوْرَة غَيْرُ قابلة للاندراج تحتها، أي إنَّ كلَّ واحدةٍ من هذه الثُّنائيَّات عاجزةٌ وحدها عن استيعاب مختلف أنواع الصُّوْرَة. ناهيك عن عدم وضوح مساحة الميدان الذي يمكن تتحرَّك فيه كلُّ ثُنائيَّة.

هذا كلُّه يظلُّ في إطار مفهوم الصُّوْرَة العام، لأنَّنا كُلَّمَا تقدَّمنا قليلاً وجدنا أنَّ للصُّوْرَة أنواعاً تزداد وتتوالد، وتتزايد معها فوضى استخدام المفردات والاصطلاحات والمفاهيم ونجد أنفسنا أمام خلطٍ لا أصل له ولا فصل، وما أنزل الله به من سلطان على إنس ولا جان.

نحن نقرُّ، ولا نستطيع إلا أن نقرَّ أنَّ أنواع الصُّوْرَة بالمطلق، وحَتَّى الْجَمَالِيَّة، ليست ثابتةً في الزَّمان ولا في المكان، وأنَّهَا قابلةٌ للتَّنوُّع والتَّبدُّل عَبْرَ الزَّمان والمكان، وأَنَّنا سنجد أنفسنا أمام أنماطٍ جديدةٍ من الصُّوْرَة مرتبطةٍ بتغيُّر المعطيات الحضاريَّة. ولكن ذلك كلَّه بحاجةٍ إلى الضَّبط والتَّحديد للاصطلاحات والمفاهيم والقواعد والضَّوابط التي نتحرَّك في

ساحتها وإلا فإنَّ أيَّ حركةٍ ستكون عبثاً، وأيُّ بحثٍ لن يعدو أن يكون نبشاً في ترابٍ خيرُ ما فيه الغبار.

تصنيف الصُّوْرَة نوعٌ من التَّحديد والقوننة والضَّبط للصُّوْرَة والأنواع التي يمكن أن تندرج تحت هذا الصَّنف أَو ذاك.

لننظر في بعض الخلط والعشواء الذي يملأ مساحاتٍ واسعةً من ساحاتنا الفكريَّة من جهة التَّعامل مع الصُّوْرَة. الذي يحكم استخدامنا هذا الاصطلاح هو (الموضة) أَو الحاجة الشَّخصيَّة أَو الفذلكة... أَو غير ذلك مما هو بعيدٌ عن الأساس المنطقيِّ أَو المنهجيِّ أَو العلميِّ أَو الدَّلاليِّ. فنقرأ عناوين من قبيل أخلاق الصُّوْرَة، تحدِّي الصُّوْرَة، عصر الصُّوْرَة، الصُّوْرَة واللغة، الصُّوْرَة والأمل، الصُّوْرَة والشِّعر، وفوضى الصُّوْرَة[٢٠]... وغير ذلك من قبيله كثيرٍ جدًّا.

لا اعتراض على هذه العناوين من النَّاحية اللغويَّة أَو السَّلامة اللغويَّة فهذه مشكلةٌ أخرى، ولكنَّ الدَّلالة غائبةٌ لأنَّهَا مطلقةٌ، وكلُّ ما هو مطلقٌ غَيْرُ محدَّدٍ. فقولنا صورة التَّحدِّي واضحُ الدَّلالة وجهتها، ولكن كيف نفهم تحدِّي الصُّوْرَة؟ هل المقصود تحدِّينا نحن الصُّوْرَةَ أم تحدِّي الصُّوْرَة لنا؟ وفي الحالين كليهما ما الصُّوْرَة المقصودة؟ هل هي الصُّوْرَة الفوتوغرافيَّة أم الصُّوْرَة الشِّعريَّة أم الصُّوْرَة اللفظيَّة أم ماذا؟

كثيرون يستخدمون اصطلاح الصُّوْرَة على أنَّهُ بداهةٌ لا تحتاج إلى إيضاح وهو خلاف ذلك تماماً، فالصُّوْرَة موضوعٌ بحاجةٍ دائماً إلى محمولٍ، مضافٌ بحاجةٍ إلى مضافٍ إليه، ذلك أنَّنا إذا أطلقنا استخدام الصُّوْرَة من دون قيدٍ أَو تحديدٍ كانت مفهوماً مطلقاً يصحُّ على كلِّ ما له صورةٌ، وكلُّ ما له صورةٌ هو

٢٠ ـ كل هذه العناوين منقولة نقلاً من المجلات والجرائد وأبحاث المؤتمرات في العالم العربي وليست مختلقة ولا مزعومة، وثَمَّةَ الكثير غيرها.

الوجود كلُّه. وإذا حصرنا الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة بالصُّوْرَة الفَنِّيَّة كنَّا أمام الصُّوْرَة الفَنِّيَّة وحسب، ولم يكن لدينا صورٌ أخرى غير الصُّوْرَة الفَنِّيَّة وهذا بترٌ لمفهوم الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة.

كلُّ ذلك يدعونا بإلحاح إلى تحديد مفهوم الصُّوْرَة والتَّوافق عليه، والتَّمييز بَيْنَ الصُّوْرَة والصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة، وأخيراً إلى تصنيف الصُّور وتحديد أنواعها، على الأقلِّ ما هو موجودٌ، لأنَّ ما هو غَيْرُ موجودٍ الآن موضوعُ من يوجد عنده.

حدَّدنا الصُّوْرَة[٢١] وسنفصل بَيْنَ الصُّوْرَة بالمطلق والصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة[٢٢]، أمَّا أنواع الصُّوْرَة وتصنيف هذه الأنواع فهما أمران فيهما مشقَّةٌ كبيرةٌ، ورُبَّما يصعب أن نصل إلى نتيجةٍ مُرْضِيَةٍ لنا قبل غيرنا. ومع ذلك فإنَّنا قادرون على تقديم محاولةٍ في استعراض أنواع الصُّوْرَة على طريق تصنيفها. فإذا قبلنا بافتراضنا أنَّ الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة ممكنة الوجود في أيِّ نوعٍ من أنواع الصُّوْرَة، فإنَّنا لن نجعل الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة نوعاً من أنواع الصُّوْرَة، لأنَّها موجودةٌ في كلِّ الأنواع، بمعنى أنَّ هذا التَّعداد العام والتَّصنيف العام لأنواع الصُّوْرَة يمكن أن يكون هو ذاته تصنيفاً لأنواع الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة ومنها الفَنِّيَّة، وإن كان هذا أمرٌ يستحقُّ العودة إليه.

يمكن أن تكون الصُّوْرَة حيويَّة، أي تتمتَّع بالحياة، أي هي الهيئة الخارجيَّة للكائن الحيِّ، ويمكن بالمقابل أن تكون خاليةً من الحياة، أي جامدةً أو جامديَّةً بالنِّسبة، كالجبال والسُّهول والأحجار والصُّخور... وغير ذلك مما يندرج تحت هذا الوصف.

---

٢١ . هذا ما كان موضوع الفقرة السابقة.

٢٢ . هذا موضوع الفقرة التالية.

ويمكن أن تكون الصُّوْرَة حركيَّة ويمكن أن تكون ثابتةً، الحركيَّةُ من قبيل حركة الكائن الحيِّ مشياً أو ركضاً أو لعباً، أو اهتزاز الشَّجر للنَّسيم أو غير ذلك، والثَّابتة من قبيل هيئة الحجر أو الصَّخر في بوضعيته ومكانه ونسبته إلى غيره.

ويمكن أن تكون الصُّوْرَة طبيعيَّة أو صنعيَّة. الطَّبيعيَّة هي هيئة كلِّ ما هو موجودٌ في الطَّبيعة من غير صنع الإنسان، والصُّنعيَّة هي كلُّ ما يصنعه الإنسان، وهنا تندرج الصُّوْرَة الفَنِّيَّة على نحوٍ خاصٍّ أكثر من إمكانيَّة اندراجها في غيرها من أنواع الصُّور، خلاف الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة بالمطلق فإنَّهَا ممكنة الوجود في كلِّ أنواع الصُّور.

ويمكن أن تكون الصُّوْرَة حسيَّةً أَو ذهنيَّةً. الصُّوْرَة الحسيَّة هي كلُّ صورةٍ تدرك بالحواس الخارجيَّة من قبيل البصر والسَّمع واللمس، والصُّوْرَة الذِّهنيَّة هي أيُّ صورةٍ يصنعها الذِّهن ويتعامل معها الذِّهن أَو العقل، من قبيل الفكرة المراد تصويرها، أَو المعادلة الرِّياضيَّة، أَو المعضلة الفيزيائيَّة.

وثَمَّةَ صورةٌ جديدةٌ يمكن أن تندرج ضمن بعض الثُّنائيَّات، ولكِنَّها ليست أيًّا منها، وليست كلَّها ضمن أيِّ نوعٍ من أنواع الصُّور السَّابقة، ولذلك يستحقُّ هذا النَّمط أن يفرد له نوعٌ خاصٌّ. هذا النَّوع الجديد هو الصُّور الإعلاميَّة، ويمكن القول الصُّوْرَة الإعلاميَّة. وهذا النَّوع من أنواع الصُّور يمكن يكون أيَّ نوعٍ من أنواع الصُّور السَّابقة إلى الحدِّ الذي يمكن القول معه إنَّ أيَّ صورةٍ هي صورةٌ إعلاميَّةٌ، وأنَّ الصُّوْرَة ذاتها مهما كانت هي رسالة إعلاميَّة[٢٣].

هذا التَّعداد ذاته يمكن أن نعدَّه تصنيفاً مبدئيًّا، قابلاً للتَّعديل والتَّطوير، قابلاً على الأقلِّ ليكون نقطة انطلاقٍ في تصنيف أنواع الصُّوْرَة. على أن ننتبه إلى أنَّ الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة هي أيُّ نوعٍ من هذه الأنواع، وهذا ما سنبيِّنه في الفقرة التَّالية.

---

٢٣ .كان هذا موضوع كتابنا: **علم الجمال المعلوماتي** . دار الأصالة . دمشق . ١٩٩٤م.

من الصُّوْرَة إلى الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة

إنَّ كلَّ أنواع الصُّور التي تحدَّثنا عنها موجودةٌ بمعنًى من المعاني مع وجود الطَّبيعة والإنسان ضمن هذه الطَّبيعة. وإذا نظرنا إلى أنواع هذه الصُّور ومفاهيمها أمكننا أن نلاحظ أنَّهَا كلَّها قابلةٌ لأن تكون صوراً جماليَّةً فهل كلُّ صورةٍ صورةً جماليَّةً؟

الحقُّ أَنَّه ليس هناك حتَّى الآن اتِّفاقٌ على تصنيف الموضوعات الْجَمَالِيَّة وتحديدها. على رغم الاتِّفاق على أَنَّ الموضوع الجماليَّ هو كلُّ موضوعٍ نستطيعُ أَن نحكم عليه بالجمال أَو القبح، وما ينشعبُ عن هذين الحكمين من درجاتٍ تراتبيَّة؛ صعوداً أَو نزولاً.

هذا يعني أنَّ أيَّ صورةٍ يمكن أن تكون صورةً جماليَّةً ولا عيب في ذلك ولا خطأ، فالوجود كلُّه يمكن أن ينظر إليه من مختلف الزَّوايا العلميَّة والمعرفيَّة، فالشَّجرة على سبيل المثال هي في الوقت ذاته موضوعٌ جماليٌّ، وموضوعٌ بيولوجيٌّ، وموضوعٌ تاريخيٌّ، وموضوعٌ فيزيائيٌّ، وموضوعٌ كيميائيٌّ... وكذلك شأن الحجر، والبحر والنَّهر والغابة والجبال والسُّهول والصَّحراء...

الذي يحدِّد توصيف الموضوع ونسبه إلى صفةٍ أو محمولٍ ما هو النَّاظر ذاته ومضافاً إلى طبيعته واختصاصه، فإذا كان النَّاظر يروم الجمال كان الموضوع موضوعاً جماليًّا، وكانت صورته صورةً جماليَّةً، وإذا كان مؤرِّخاً كان الموضوع موضوعاً تاريخيًّا، وكانت صورته صورةً تاريخيَّةً، وكذلك الأمر مع النَّاظر الفيزيائيِّ أو الكيميائيِّ أو غير ذلك.

الطَّريف هنا أنَّ أيَّ صورةٍ يمكن أن تكون صورةً جماليَّةً لأيِّ ناظرٍ إذا أراد أن ينظر إليها نظرةً جماليَّةً، فيما لا يستطيع النَّاظر الجماليُّ أن يجعل الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة صورةً فيزيائيَّةً إلا إذا كان مختصًّا في الفيزياء. أي إنَّ مساحة النَّظرة الْجَمَالِيَّة أوسع من مساحة أيِّ نظرةٍ أخرى.

ومع ذلك فإنَّ ثَمَّةَ علامةً فارقةً يمكن أن نميِّز بها الموضوعات الْجَمَالِيَّة عن غيرها إذا كان ثَمَّةَ التباسٌ في التَّمييز بَيْنَ الصُّوْرَة والصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة، وهي تلك المشاعر والاختلاجات التي يثيرها فينا الأَثر الجماليُّ وتكون على هيئةِ لذَّةٍ نوعيَّةٍ نُسمِّيها اللذَّة أو المتعة الْجَمَالِيَّة. ويقف هذا المعيار أو هذه العلامة التَّمييزيَّة إلى جانب المعيار الأساسيِّ المتمثِّل بقصديَّة النَّظرة إلى الموضوع، فهذه القصديَّة هي العامل المحدَّد لتحويل الموضوع أو الصُّوْرَة من موضوع أو صورة عاديَّة إلى موضوعٍ أو صورةٍ جماليَّةٍ. ومن دون هذه القصديَّة لن يحمل الموضوع أو الصُّوْرَة أيَّ بعد جماليٍّ غالباً، لأنَّ خلو النَّاظر من هذه القصديَّة يجعله يتعامل مع الموضوع أو الصُّوْرَة تعاملاً موضوعيًّا لا يرى فيه إلا البعد الفيزيائيَّ أو الماديَّ أو المعرفيَّ، ومن ذلك على سبيل المثال أنَّ النَّاظر إلى الشَّجرة إذا لم تكن قصديَّته جماليَّةً فلن يرى في الشَّجرة إلا الأغصان والأوراق والثِّمار والأزهار وغير ذلك ببعدٍ فيزيائيٍّ أو ماديٍّ محض، ولذلك لن يحصل على المتعة الْجَمَالِيَّة المتوخَّاة أو الواجبة الحصول إثر معايشة الموضوع الجماليِّ.

بل إنَّ الموضوع الفنِّيَّ أو الصُّوْرَة الفَنِّيَّة ذاتها إذا لم ينظر إليها النَّاظر نظرةً جَمَاليَّةً فإنَّهَا لن تكون صُورةً فنيَّة ولن تكون من ثَمَّ صورةً جماليَّةً. فمن يقرأ، على سبيل المثال، روايةً بقصد البحث عن معلوماتٍ أو معرفةٍ من نوعٍ ما فَإِنَّهُ لن يكتشف ما فيها من مواطن جماليَّةٍ ولن يعايشها معايشةً جَمَالِيَّةً ولن يحصل من ثَمَّ على المتعة الْجَمَالِيَّة. وكذلك شأن من يقرأ قصيدةً من دون قصد المعايشة الْجَمَالِيَّة. ولا يختلف أمر من يتفحَّص العمارة ليعرف التَّسليح فيها وقدرته على الحمل، أو ليعدَّ الغرف الموجودة فيها أو غير ذلك مما يشبهه ولا علاقة له بالتَّلقِّي الجمالي.

المسألة التي تحتاج إلى التَّوضيح هنا هي العلاقة بَيْنَ الصُّوْرَة الفَنِّيَّة والصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة.

الصُّوْرَة الفَنِّيَّة مرحلة من مراحل تطوُّر مفهوم الصُّوْرَة، وعلى الرَّغْمِ من أنَّ الصُّوْرَة الفَنِّيَّة جزءٌ أَو حالةٌ خاصَّةٌ من الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة فقد كانت الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة مرحلةً تاليةً

من مراحل تطوُّر هذا المفهوم، ولذلك لا عجب في أن تكون حَتَّى الآن مفهوماً ملتبساً إلى حدٍّ ما ولكن العجب أن يكون مفهوم الصُّوْرَة الفَنِّيَّة هو الملتبس حَتَّى الآن والمبتور. ولذلك أيضاً سيكون هذا البحث محاولةً لتأصيل فلسفةٍ أَو رؤيةٍ للصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة في سياق النَّظريَّة الْجَمَالِيَّة، ومحاولةً أيضاً لكشف العلاقة بَيْنَ الصُّوْرَة الفَنِّيَّة والصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة من جهةٍ، والتأسيس لمفهومٍ أكثر صوابيَّة للصُّوْرَة الفَنِّيَّة من جهةٍ أخرى.

ما زال الكثير من الباحثين والنُّقَّاد في عالمنا العربيِّ يقعون في نوعين من اللبس في مفهوم الصُّوْرَة الفَنِّيَّة **أولهما** استخدام الصُّوْرَة الفَنِّيَّة بمعنى الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة، **وثانيهما** قصر الصُّوْرَة الفَنِّيَّة على فنون الأدب، أي هما: لَبْسُ المدِّ ولَبْسُ القَصْرِ.

أولاً: لبس المد

إذا فتحنا كتب النَّقد الأدبيِّ العربيَّة الحديثة، وهي كثيرةٌ جدُّ كثيرةٍ، وحَتَّى بعض كتب علم الجمال التي وضعها نقاد الأدب وأساتذته، وجدنا استخدام اصطلاح الصُّوْرَة الفَنِّيَّة يكون غالباً بمعنى الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة، وكأنَّ الصُّوْرَة الفَنِّيَّة هي الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة، على الرَّغْمِ من أنَّ سياق الحديث والبحث والشَّرح والعرض يدلُّ أنَّ المقصود هو الصُّوْرَة الفَنِّيَّة وحسب وليس الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة عامَّةً.

ثانياً: لبس القصر

ملثما هو الحال مع الضَّرب الأوَّل من اللَّبس كان الحال مع الضَّرب الثَّاني منه، فإذا استثنينا الكثرة التي أشرنا إليها في اللَّبس الأول، واستثنينا معها قلَّةً نادرةً، وجدنا من لا يقع في اللَّبس الأوَّل، ولا يستخدم الصُّوْرَة الفَنِّيَّة استخداماً صحيحاً يقع في لَبْسٍ أشدَّ تطرُّفاً وغلطاً وهو قَصْرُ الصُّوْرَة الفَنِّيَّة على فنون الأدب ورُبَّما الشِّعر منها خاصَّةً، والقص أيضاً في بعض الأحيان. ليكون الفنُّ عند هؤلاء هو الشِّعر والنَّثر وحسب، ولا يكون للرَّسم أَو النَّحت أَو الرَّقش أَو غير ذلك من الفنون أي حسبان بَيْنَ الفنون.

إذا أخذنا هذين اللَّبْسَيْنِ بعين النَّظر والحسبان وحاولنا تلافي الوقوع فيهما أمكننا الانطلاق إلى مستوى التَّحديد الأوَّل في العلاقة بَيْنَ الصُّوْرَة الفَنِّيَّة والصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة.

وسننطلق من بداهةٍ أَو ما هو بحكم البداهة، وهي أنَّ الفنَّ صناعة جمالٍ في الدَّرجة الأولى، أي إنَّ الفنَّ كلَّهُ جمالٌ بالافتراض النَّظري على الأقلِّ. ولكنَّ الجمال ليس محصوراً بالفنِّ وحده، إنَّهُ موجودٌ في الطَّبيعية بمختلف مكوِّناتها ومركَّباتها. وهذا يعني بالنَّتيجة الضَّروريَّة اللُّزوم أنَّ الجمال أعمَّ من الفنِّ، أي إنَّ الفنَّ حالةٌ خاصَّةٌ من الجمال، أي جزءٌ منه وليس العكس، ومن ثَمَّ فإنَّ ما ينطبق على الجمال بالمطلق ينطبق على الفنِّ بوصفه جزءاً منه أَو حالةً خاصَّةً منه، وليس كلُّ ما ينطبق على الفنِّ يمكن أن ينطبق على الجمال. ويصدق هذا الحكم على العلاقة بَيْنَ فلسفة الفن وعلم الجمال، ففلسفة الفنِّ جزءٌ أَو حالةٌ خاصَّة من فلسفة الجمال أَو علم الجمال وليس العكس كما يزعم كثيرون.

سيعترض علينا بعضٌ بأنَّ الفنَّ هو الأعمُّ لأنَّهُ ينطوي على فكرٍ وعلى رسالةٍ... وَغَيْرِ ذلك. سنقبل سبب الاعتراض، ولكِنَّ الاعتراض في غَيْرِ مكانِه، وليس صحيحاً، فالجمال موضوعٌ من موضوعات الطَّبيعة وينطوي إذا شئنا على رسالةٍ وفكرٍ. وإذا رفضنا هذه المقابلة، ولن نعترض على رفضها، أمكننا النَّظر من زاويةٍ أخرى وهي أنَّ الغاية الأساسيَّة للإبداع الفنِّي صناعةُ الجمال، وكلُّ ما يلي ذلك من رسائل أيديولوجيَّة ومعرفيَّة وغيرها هو أمرٌ لاحقٌ على مهمَّة الفنِّ الأساسيَّة وليس جزءاً أصيلاً منها. ولو اعترض أحدٌ علينا بأنَّ رسالة الفنِّ أسمى وأكبر من رسالة الجمال لقلنا لو كانت مهمَّة الفنِّ الرَّسائل الفكريَّة أَو السِّياسيَّة لما كان فنًّا لأنَّ نقل الرَّسائل السِّياسيَّة والفكريَّة والأيديولوجيَّة هو مهمَّة الخطاب السِّياسيِّ أَو النَّظريَّة المعرفيَّة أَو غير من ميادين العلم والمعرفة.

على أيِّ حالٍ، ومهما طال السِّجال، وتعمَّق الجدال، لن نعدَّ الفنَّ إلا حالةً خاصَّةً من الجمال، والصُّوْرَة الفَنِّيَّة حالة خاصَّة من الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة، وكلُّ ما ينطبق على الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة ينطبق على الصُّوْرَة الفَنِّيَّة. أمَّا ما يخصُّ الصُّوْرَة الفَنِّيَّة بما تمتاز به من خصوصيَّةٍ واستقلالٍ عن الحالة الْجَمَالِيَّة العامَّة فإنَّهُ ينطق عليها وقد ينطبق على الصُّوْرَة

الْجَمَالِيَّة وقد لا ينطبق، وعدم انطباق خصوصيَّة الجزء على الكلِّ ليس عيباً ولا نقصاً ولا خطأً.

خصائص الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة

الحديث في خصائص أيِّ موضوعٍ أَو مفهومٍ ومقوِّماته أمرٌ على غايةٍ قصوى من الأهميَّة والضَّرورة، إنَّهُ يلي تحديد المفهوم في الأهمِّيَّة والضَّرورة، لأنَّهُ هو الذي يَبْسُطُ مهاد أيِّ كلامٍ ثُمَّ بناءٍ في هذا الموضوع أَو المفهوم، ذلك أنَّ أيِّ بناء معرفيٍّ أَو علميٍّ لا يمكن أن يقوم من دون أن تحديد مسلَّمات هذا الميدان وتعريفاته ومقوِّماته، وأيُّ فرعٍ من أيِّ ميدانٍ ينطبق عليه بَعْدَ التَّخصيص ما ينطبق على الكلِّ.

إنَّ عدم تحديد الخصائص والمقومات يعني جواز نسب أيِّ شيءٍ إلى الميدان الذي لم نحدِّد مقوِّماته وخصائصه، ومن ذلك على سبيل المثال أنَّ عدم تحديد خصائص الشِّعر ومقوِّماته يجعل من السَّهل قول أيِّ كلام والزَّعم أنَّهُ شعرٌ، ويمكن أن نقيس على ذلك بقيَّة الميادين الأخرى مهما كانت طبيعتها.

تحديد مقوِّمات الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة وخصائصها إذن هو تحديدٌ للصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة وتمييزٌ لها عن غيرها من الصُّور، وطالما أنَّا قلنا إنَّ الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة هي أيُّ صورةٍ إذا نُظر إليها نظرةً جَمَالِيَّةً، أو بقصد معايشتها معايشةً جَمَالِيَّةً، أمكننا القول إنَّ تحديد مقوِّمات الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة وخصائصها هو أيضاً آليَّة الفصل في الصُّوْرَة ذاتها ما بَيْنَ أن تكون صورةً جَمَالِيَّة أَو صورةً عاديَّةً أو صورةً أخرى بالمطلق.

كون الصُّوْرَة الفَنِّيَّة حالةً خاصَّةً من الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة، حَتَّى مع افتراض العكس هو الصحيح، يتيح لنا أن نبدأ بأنموذجٍ لخصائص الصُّوْرَة الفَنِّيَّة لنتبعه بما نراه خصائص للصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة.

مـن أوائـل الأبحـاث العربيَّـة في الصُّـوْرَة الفَنِّـيَّة البحـث الـذي قدَّمـه **نـايف بلـوز** في كتابه علم الجمال، وكان قبل ذلك أمليةً يحاضر بها على الفلسفة في جامعة دمشق. وفي هذا البحث حدَّد خصائص الصُّوْرَة الفَنِّيَّة بالعناصر التَّالية[٢٤]:

أولاً: الجمع بَيْنَ الموضوعيَّة والذَّاتيَّة.

ثانياً: تجسيد العاطفة الفَنِّيَّة والتَّعبير عن الواقع.

ثالثاً: التَّعيُّن الفرديُّ الحسيُّ الخاصُّ والدَّلالة العامَّة الأنموذجيَّة أَو المثاليَّة.

رابعاً: المباشرة الانفعاليَّة الحيَّة والتَّفكير العقليُّ.

خامساً: الكليَّة العضويَّة وتعدُّد الدَّلالة وغناها.

سادساً: تصوير الحياة واقتراح المثل الأعلى والجمع بَيْنَ عَكْسِ الواقعِ وإبداع الصُّور الجديدة.

هذا تصوُّر **نايف بلوز** لخصائص الصُّوْرَة الفَنِّيَّة المنطلق من بنيته النَّظريَّة التي يفهم من خلالها فلسفة الفنِّ وعلم الجمال. أعني بذلك أنَّ هذه الخصائص يمكن أن تجد من يقبلها ومن يعترض عليها ومن يقبل منها بعضاً ويرفض بعضاً. ولكن الجدير بالذِّكر هنا أنَّ هـذه الخصـائص السِّـت الـتي قـدَّمها **نـايف بلـوز** تصـلح خصـائص للصُّـوْرَة الفَنِّـيَّة وحسب ولا تصلح لتكون خصائص للصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة بالمطلق، اللهم إلا العنصر الثَّاني من الخصائص بَعْدَ استبدال العاطفة الفَنِّيَّة بالعاطفة الْجَمَالِيَّة. وربَّما العنصر الرَّابع الذي يشبه العنصر الثَّاني إلى حدٍّ ما وينبني عليه.

لن نقدِّم عرضاً لخصائص الصُّوْرَة الفَنِّيَّة لأنَّنا نرى أنَّ خصائص الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة هي ذاتها خصائص الصُّوْرَة الفَنِّيَّة. وحَتَّى نفصل الصُّوْرَة الفَنِّيَّة ونخصِّصها بما تستقلُّ بها وتتحدَّدُ يمكننا أن نضيف بعض العناصر أَو نلحقها بخصائص الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة استناداً إلى خصائص البنية المنطقيَّة في العلاقة بَيْنَ المفهوم والماصدق.

---

٢٤ . نايف بلوز: **علم الجمال** . جامعة دمشق . دمشق . ١٩٨٢م . ص ١٨٩ . ١٩٠.

خصائص الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة هي خصائص الجمال، ومقوّمات الصُّوْرَة الفَنِّيَّة هي مقوّمات الجمال، ولذلك يجب أن نُبَيِّنَ هنا أنَّنا إن ساوينا بَيْنَ الخصائص والمقوّمات في مطلع كلامنا على الخصائص فإنَّنا لا نعني المساواة التَّامة بينهما بقدر ما نعني نوعاً من التَّكافؤ والتَّوازي.

خصائص الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة هي الصِّفات التي تجعلنا نتعامل مع الصُّوْرَة تعاملاً جماليًّا، فيما المقوّمات هي العناصر التي بها يقوم الجمال وتجعلنا نحكم عليه بها أَو من خلالها. وهما أمران متداخلان إلى حدٍّ كبيرٍ. ولكن الشَّرح كفيلٌ ببعض الإيضاح الكافي إلى حدٍّ كبيرٍ.

إذا قلنا إنَّ مقوّمات الجمال أَو الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة هي التَّناسب والانسجام والتَّناظر والحيويَّة والفَرَادَةُ والنُّدرة... أمكننا القول إنَّ خصائص الجمال هي ما تقوم به هذه المقوّمات من مهمَّات على المتلقِّي حَتَّى تجعله يتعامل مع هذه الصُّوْرَة تعاملاً جماليًّا. وبشيءٍ من البداهة يمكننا أن نستنتج أنَّ التَّناسب والتَّناظر والنُّدْرَة... وغيرها من مقوّمات الجمال تقوم بجذب المتلقِّي إليها وإثارة انفعالاته الْجَمَالِيَّة لتحقيق الحالة الْجَمَالِيَّة المتمثِّلة بالتَّلقِّي والمعايشة والتَّذوُّق والحكم الجماليِّ. وعلى هذا الأساس يمكننا الحديث عن الخصائص التَّالية للصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة:

أوَّلاً: الجاذبية

أوَّل ما يجب أن تتَّصف به الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة من صفات أَو خصائص هو امتلاكها الجاذبيَّة. كلُّ صورةٍ يمكن أن تكون قادرةً على الجذب، ولذلك ليس من الصَّحيح القول إنَّ كلَّ صورةٍ صورةٌ جَمَاليَّةٌ لمحض قدرتها على الجذب، يمكن أن تكون جماليَّةً لعوامل أخرى، ولكن أن يكون للجذب وحده فهو أمرٌ غير صحيحٍ، بل على الأقلِّ إنَّهُ لا يجيز لنا القول بأنَّ الصُّوْرَة صورة جَمَاليَّة لقدرتها على ممارسة الجاذبيَّة.

إذن الجاذبيَّة المقصودة جاذبيَّةٌ جَمَالِيَّةٌ، أعني أنَّهُ يجب أن تكون الجاذبيَّة جاذبيَّةً تثير في المتلقِّي الرَّغبة في البهجة والفرح الجماليَّ وليس أيَّ جاذبيَّة. هنا نميِّز في العادة بَيْنَ الجذب والشَّدِّ وإثارة الانتباه. إنَّ ورم لسعة نحلةٍ تحت عين شابٍّ أَو فتاةٍ تثير الانتباه وتشدُّ المتلقِّي ولكِنَّها لا تجذبه، أمَّا تورد خدِّ الفتاة توَرُّداً غير عاديٍّ فإنَّهُ يجذب المتلقِّي مثلما يشدُّه ويثير انتباهه، ورُبَّما يثير اهتمامه ورُبَّما لا. وكذلك فإنَّ احمرار عين الفتاة احمراراً زائداً يشدُّ الانتباه ويثير الاهتمام ولكِنَّهُ لا يجذب المتلقِّي، أمَّا صفاء عينيها صفاءً كبيراً فإنَّهُ يجذب المتلقِّي.

هذه هي الجاذبيَّةُ المقصودة. ومع ذلك فإنَّ الجاذبيَّة وحدها غَيْرُ كافِيَةٍ لتحديد الصُّوْرَة الْجَمَالِيَّة، ولا يكون من السَّهل أن تفهم إلاَّ من خلال الخصائص الأخرى التي تزيد في تحديدها من جهةٍ، وتزيد في وضوح المقصود من كلِّ خصيصةٍ على حدةٍ من جهةٍ ثانيةٍ. ناهيك عن علاقتها الصَّميميَّة مع بعضها بعضاً من جهةٍ ثالثةٍ.

ثانياً: التشويق

العنصر الثَّاني من خصائص الصُّوْرَةُ الْجَمَالِيَّةُ هو امتلاكها التَّشويق للمتلقِّي. التَّشويق هو الشَّرط أَو العنصر الملازم للجاذبيَّة لتحديد جهتها في الجذب، وطبيعتها، والتَّمييز بينها وبَيْنَ أنواع الجذب الأخرى التي يمكن أن تكون غير جَمَاليَّةٍ، إذ من الممكن أن تمتلك الصُّوْرَةُ قدرةً فائقةً على جذب المتلقِّي، ولكن من زاويةٍ غَيْرِ جَمَالِيَّةٍ كالمعرفيَّة على سبيل المثال، ولكنَّ جاذبيتها الجماليَّة ضئيلةٌ.

التَّشويق نقطة بداية التَّمييز بَيْنَ الجاذبيَّة الجماليَّة وأنواع الجاذبيَّة الأخرى، فالجاذبيَّة الجماليَّة تقترن بالتَّشويق، أمَّا الجاذبيَّة المعرفيَّة، ورُبَّما غيرها، فتقترن بالتَّحدِّي أَو الإغراء أَو المنفعة أَو رُبَّما غير ذلك، وغير ذلك كثيرٌ غَيْرُ قليلٍ.

التَّشويق من الشَّوق. وهو إثارة الشَّوق في القلب للمتلقِّي. كما الشَّوق جموحٌ في رغبة اللقاء بالحبيب كذلك يكون الشَّوق الذي تتركه الصُّوْرَةُ الجماليَّة في النَّفس. ذلك أنَّ العلاقة التي تنشأ بَيْنَ الموضوع الجمالي والمتلقِّي هي ضربٌ من الحبِّ الذي يربط الحبيب بالمحبوب، وفي ذلك كلامٌ كثيرٌ. ويزداد الشَّوق أَو ينقص، ومن ثَمَّ التَّشويق الذي تمارسه الصُّورة الجَماليَّة على المتلقِّي بمدى ما يتحقَّق في الصُّوْرَة من قوَّةٍ جَماليَّةٍ، وامتلاءٍ بالمقوِّمات والخصائص...

ثالثاً: الإثارة الْجَمَالِيَّة

العنصر الثَّالث من الخصائص التي يجب أن تتحقَّق في الصُّوْرَة حَتَّى تكون صورةً جماليَّةً، أَو حَتَّى يمكن التَّعامل معها تعاملاً جماليًّا هو قدرتها على إثارة الانفعالات الْجَمَالِيَّة.

مع خصيصة إثارة الانفعالات الجماليَّة لدى المتلقِّي تزداد الخصائص السَّابقة تحدُّداً، ذلك أنَّ الجاذبيَّة جاذبيَّة بالمطلق، يأتي التَّشويق ليحدِّد طبيعتها، وتأتي إثارة الانفعالات الجَمَالِيَّة لتحدِّد جهتها التي هي الجهة الجماليَّة. ذلك أنَّ الصُّوْرَة الموضوع يمكن أن ينطوي على جاذبيَّة، وهذه الجاذبيَّة قادرةٌ التَّشويق، ولكن يمكن أيضاً أن لا يكون التَّشويق ذا بَعْدَ جماليٍّ، يمكن أن يكون لسببٍ آخر. إثارة الانفعالات الجماليَّة هي العنصر المحدِّد للعنصرين السَّابقين بوصفهما عناصر أَو خصائص الصُّورة الجماليَّة.

الانفعالات الْجَمَالِيَّة في المفهوم العامِّ والأكثر شيوعاً هي الانفعالات الإيجابيَّة، أي انفعالات المتعة الْجَمَالِيَّة. أمَّا الانفعالات السَّلبيَّة فلا يراها كثيرون من الانفعالات الْجَمَالِيَّة، وهذا على الأقلِّ موضع نقاشٍ وسجالٍ، نميل نحن إلى الأخذ بأنَّ الانفعالات الْجَمَالِيَّة ثنائيَّة الاتجاه، أي إيجابيَّة وسلبيَّة. مثلما هو الأمر في الأخلاق؛ هناك أخلاق إيجابيَّة وأخلاق سلبيَّة، الإيجابيَّة تثير الرِّضا وتوصف بالخير، والسَّلبية تثير الاحتجاج وتوصف بالشَّر. وكذلك الأمر في القيم الْجَمَالِيَّة التي تمتدُّ من أقصى السَّلب إلى أقصى الإيجاب.

بهذا المعنى يمكن القول إنَّ إثارة الانفعالات الجَمَالِيَّة لا تعني فقط تحقيق المتعة الجَمَالِيَّة وإنَّمَا تعني أيضاً إثارة الاستنكار الجماليِّ من خلال ما يتَّصف به الموضوع أَو الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة من مقوِّمات جَمَالِيَّة متدنيَّةٍ تَنْزِل في سلم الجمال إلى درجةٍ أَو أخرى من درجات القُبْح. ونعود هنا للمقارنة مع الأخلاق لنقول: كما أنَّ السُّلوك الأخلاقيَّ السَّلبيَّ يحرِّض المتلقِّي على رفضه، ويجعله يكتشف قيمة السُّلوك الأخلاقيِّ الإيجابيِّ وأهمِّيَّته وضرورته، كذلك فإنَّ الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة السَّلبيَّة، أي القُبْح بأيِّ درجةٍ من درجاته، يحرِّض المتلقِّي على رفض القُبْح واستنكاره، يفتح أمامه آفاق اكتشاف الجمال الإيجابيِّ وفهمه أكثر. وما يثيره القُبْح من انفعالات إيجابيَّة سلبيَّة يجعل المتلقِّي يدرك ضرورة وجود الجمال الإيجابيِّ وأهمِّيَّته.

رابعاً: امتصاص الانفعالات

امتصاص الانفعالات خصيصةٌ مقابلة للخصيصة السَّابقة المثيرة للانفعالات. الخصيصة السَّابقة مهمَّتها إثارة الانفعالات الجَمَالِيَّة، وتحديداً الانفعالات الجَمَالِيَّة. أمَّا امتصاص الانفعالات فهي خصيصةٌ معاكِسَةٌ لها في الصُّوْرَة والاتِّجاه، موازيةٌ لها في النَّتيجة. ذلك أنَّ امتصاص الانفعالات هنا يتَّجه إلى الانفعالات السَّلبيَّة بمختلف دلالاتها، وهذه الخصيصة مشتقَّةٌ في حقيقة الأمر من الوظيفة التي أناطها **أرسطو** بالفنِّ وهي تصفية الانفعالات، وتصفية الانفعالات فيما يبدو من صورة الاصطلاح واشتقاقه أنَّ مضمونه يعني جعل الانفعالات صافيةً، وجعلها صافيةً يعني تخليصها مما يشوبها من كدرٍ أَو خَلَلٍ أَو خروجٍ عن الطَّبيعة إلى ما لا يحمد ولا يرتجى، ومن هذا القبيل الانفعالات الشَّريرة والغضبيَّة والنُّزوعات السَّلبيَّة.

إنَّ الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة بما تحقِّقه للنَّفس من بهجةٍ وفرحٍ ومتعةٍ يعني أَنَّهَا تحقِّق للنَّفس راحةً وطمأنينةً، وتحقيق هذه الرَّاحة والطَّمأنينة يعني من النَّاحية النَّفسيَّة امتصاصَ الانفعالات المكدِّرة للنَّفس من غَضَبٍ وَقَلَقٍ وَتَوَتُّرٍ ونزوعٍ شرِّيرٍ وغير ذلك مما يشبهه ويدخل في بابه.

كثيرٌ من الفلاسفة وعلماء الجمال أشاروا إلى هذه الخصيصة، لَعَلَّ أولهم **أرسطو** الذي اشتهر عنه إناطته تطهير الأهواء أو تصفية الانفعالات بالشِّعر خاصَّة والموسيقى بوصفها مَهَمَّةً مُهِمَّةً لها. وقد تحدَّث عن هذه الوظيفة في أكثر من كتاب، وفي أكثر من موضعٍ، رُبَّمَا يكون المشتهر منها ما جاء في كتابه فن الشِّعر، وفي كتابه في السِّياسة، وفيه يتابع بأنَّ وظيفة الفنِّ، والموسيقى خاصَّةً «كما يقول **إفْريبِدس**، أن تبدِّد الهم»[٢٥]. وبعد أكثر من اثنين وعشرين قرناً أعاد **شارل لالو** إحياء هذه الوظيفة الأرسطيَّة فاقتبس قول **أرسطو**: «إنَّ المأساة تستنفد بوساطة صورٍ غَيْرِ مؤذيةٍ، الحاجة الَّتي نحسها لمعاناة الانفعالات العنيفة»، وعلَّق بقوله «وهذه وظيفةٌ إيجابيَّةٌ للفنِّ هي وظيفة الإنقاذ والمناعة الأخلاقيَّة . تحقيق التَّوازن في الحياة»[٢٦]. ومثله تماماً فعل **أرنست فيشر** إذ أعلن أنَّ وظيفة الفنِّ هي «تحقيق التَّوازن في الحياة»[٢٧].

صحيحٌ أنَّ الفلاسفة أشاروا إلى هذه الخصيصة للصُّوْرَة الجَمَالِيَّة أو الموضوع الجماليِّ على أَنَّهَا وظيفةٌ للفنِّ إلاَّ الأصل والأكثر صحَّزةً هو أنَّ تطهير الأهواء وتصفية الانفعالات ليست وظيفةً للفنِّ ولا وظيفةً للجمال وإِنَّمَا هي صفةٌ من صفاته، أو خصيصة من خصائصه.

النَّتيجة واحدةٌ، نعم. ولكنَّ جهة الفعل هي التي تختلف. فأن يكون فعل التَّصفية وظيفةً يعني أنَّ التَّصفية والتَّطهير وظيفةٌ مضافةٌ إلى الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة، ومنها الفن. بينما عندما تكون التَّصفية والتَّطهير أو ما سَمَّيناه امتصاص الانفعالات صفةً أو خصيصةً للصُّوْرَة الجَمَالِيَّة، ومنها الفنُّ، فَإِنَّهَا ستكون جزءاً من طبيعة الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة أصيلةً وليست مضافةً.

---

٢٥ . أرسطو: **في السياسة** . ص٤٣٠ .

٢٦ . إرنست فيشر: **ضرورة الفن** . ترجمة ميشال سليمان . دار الحقيقة . بيروت . د.ت . ص٧.

٢٧ . م. س . ذاته.

خامساً: الغنى الجمالي

إذا بدأنا من المنحني الاعتدالي أَو المنحني الجرسي المسمَّى باسم مكتشف **چوس**، وجدنا أنَّ موضوعات الحياة كلَّها تقريباً تتركَّز في الوسط، فيما التَّطرف إيجاباً أَو سلباً يأخذ بالتَّناقص رويداً رويداً صعوداً وهبوطاً.

معظم موضوعات الحياة، ومنها الموضوعات الجَمَالِيَّة، أَو الصُّور الجَمَالِيَّة، توجد في المنطقة الوسطى، أي العاديَّة جمالاً وقُبْحاً، أمَّا الجمال الفائق فأعظمه نادرٌ وتقلُّ النُّدرة باتجاه العاديِّ شيئاً فشيئاً، وأحض القُبْح نادرٌ يقلُّ رويداً رويداً باتجاه العادي.

العادي يترك انطباعاً عاديًّا، ويثير الانفعالات قليلاً، وكُلَّمَا ازداد الجمال ازداد جاذبيَّة وتشويقاً وإثارةً للانفعالات الجَمَالِيَّة وامتصاصاً للانفعالات السَّلبيَّة.

الصُّور كلُّها صورٌ جَمَالِيَّة بمعنى من المعاني، ولكِنَّها صورٌ عابرةٌ تمرُّ مروراً عابراً لا يترك انطباعاتٍ قابلةً للبقاء طويلاً في الذَّاكرة. الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة الفعليَّة هي التي تبدأ بالتَّطرُّف بالمقوِّمات الجَمَالِيَّة سلباً أو إيجاباً بَعْدَ الحدود الوسطى، وكُلَّمَا ازدادت الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة تطرفاً في أحد الاتِّجاهين كانت أكثر بقاءً في الذَّاكرة، وأكثر تحقيقاً للخصائص السَّابقة؛ الجاذبيَّة والتَّشويق الجماليِّ وإثارة الانفعالات الجَمَالِيَّة...

الغنى الجماليُّ لا يكون بخصائص الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة التي سَبَقَ الحديث فيها. الخصائص السَّابقة هي نتيجةٌ للغنى الجماليِّ، والغنى الجماليُّ يكون بمزيد تحقُّق مقوِّمات الجمال من تناظرٍ وانسجامٍ وتناسبٍ وتكاملٍ وَفَرَادَةٍ وندرةٍ وحيويَّةٍ وغيرها من مقوِّمات الجمال. فكُلَّمَا حققت الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة مزيداً من هذه المقومات، وكُلَّمَا كانت هذه المقومات أكثر تحقُّقاً كانت الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة أكثر غنًى، وكانت النَّتيجة مزيداً من تحقُّق خصائص الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة التي أشرنا إليها من جاذبيَّةٍ وتشويقٍ...

خاتمة

الكلام في الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة حديثاً وبحثاً ودراسةً أمرٌ طويلٌ جدُّ طويلٍ. فالأمر لا يتوقَّف عند ما وقفنا عنده من نقاط ومسائل. ما وقفنا عنده في هذا البحث هو المهاد التَّأسيسي للكلام في الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة، ذلك أنَّنا تناولنا مسائل التَّحديد والضَّبط الاصطلاحيِّ وحدود الاصطلاح والميدان. أي إنَّنا وقفنا على العتبة التي يمكن الانطلاق منها إلى مسائل الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة الأخرى.

ثَمَّةَ الكثير من النِّقاط والمسائل التي يمكن أن تبحث في مسألة الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة، ولكن المسألة الأساسيَّة والحاسمة التي يجب التَّركيز عليها وتأسيسها تأسيساً صحيحاً يلقى أكبر مساحة من الإجماع والتَّقبل هي مسألة نقاط الانطلاق؛ تحديد المفاهيم والاصطلاحات والمسلَّمات والأساسيَّات، وبعد ذلك يمكن التَّبحُّر في عشرات الميادين بمئات الأبحاث في موضوع الصُّوْرَة الجَمَالِيَّة، التي هي بمعنى من المعاني موضوعات علم الجمال، ولكن بَعْدَ تعديل جهة الدَّلالة بما يتناسب مع الاصطلاح الجديد وخصوصيَّته.

الفصل الثالث

الجمال
بين الذات والموضوع

مقدمة

الاتجاه الموضوعي

الاتجاه الذَّاتي

الجدلية المضمرة

الاتجاه الجدلي

خاتمة

لا أحد يجد غضاضةً في زعم أنَّهُ خبيرٌ في الجمال، وأنَّهُ من أقدر النَّاس على تقويم الجمال! ولا عيب في ذلك على أيِّ حال. ولكن إذا سألنا أيَّ واحدٍ: ما الجمال؟ لهمَّ بالتَّسرُّع في الإجابة واضطر على الفور إلَى التَّوقُّف، ورُبَّما الشُّرود والتَّأفُّف، ليس لعجزٍ عن الإجابة بالضَّرورة، ولكن لأنَّهُ اعتاد أن يعيش الجمال، أن يتذوَّقه، لا أن يحاول فهمه، أو فهم أسباب استمتاعه به.

مقدّمة

لأنَّ الجمال من أشدِّ المفاهيم التصاقاً بأحاسيس الإنسان، ومن أكثرها قدرةً على تحريك مشاعره وانفعالاته. سيكون من الصَّعب تكذيب تعريف أيِّ واحدٍ للجمال، ولكن من السَّهل جدًّا مناقشة هذا التَّعريف، وتبيان مدى قربه أو بعده عن الدَّلالة الاصطلاحيَّة. وهذا يعني أنَّنا لن نكون أمام إجابةٍ واحدةً. بل، إنَّ الأمر الطَّبيعي هو أن لا يكون هناك اتفاقٌ على إجابةٌ واحدةٌ، خاصَّةً **أنَّ الإنسان غير بعيدٍ عن الذَّاتيَّة في صلاته مع المدلولات الجماليَّة عامَّةً، ومدلولات المفاهيم وجوبيَّة الأحكام**. على أنَّ ذلك ليس يعني أنَّ الجانب الذَّاتي هو الممثِّل الوحيد لعلاقة الإنسان مع الموضوع الجمالي، ذلك أنَّا لو اقتصرنا على أحد الجانبين؛ الجانب الذي يتَّصل بالذَّات، أو الجانب الذي يتَّصلُ بالموضوع، لوقعنا في إشكالات قَدْ لا نستطيع تجاوزها.

أوَّل هذه الإشكالات هو اختلاف أذواق النَّاس في تناول الموضوع الواحد، ومن ثَمَّ تباين أحكامهم عليه.

وثانيها اتِّفاقهم في الحكم على الموضوع الواحد.

فلو طلبنا إلى مجموعةٍ من الأفراد الحكم على موضوعٍ جماليٍّ ما، فإنَّنا بالكاد نلقى إجابتين تتَّفقان تمام الاتِّفاق، أو رُبَّما بعضه، أحياناً، ولكن رُبَّما أجمع الكلُّ على اتِّصاف هذا الموضوع بصفةٍ جماليَّةٍ ما، كالجمال أو القبح أو الرُّوعة... أمران متلازمان تمام التَّلازم، لا انفكاك بينهما، على رغم ما يبدو من أَنَّهُما متناقضان تمام التَّناقض، وهذا حقٌّ أيضاً. ولكن **لولا هذا التَّلازم والتَّناقض في آن معاً لما كان لدينا حكمٌ جماليٌّ، بل رُبَّما لم يكن هناك علم جمال.**

إنَّ اختلاف أذواق النَّاس يعني أنَّ لكلِّ امرئٍ مقاييسه وثوابته الَّتي ينطلق من خلالها في الحكم على الأشياء، وأنَّ اتِّفاق الأذواق في إطارها العام يعني أمرين اثنين:

أولهما أنَّ هناك مقاييس شبه ثابتةٍ، متأصِّلةٍ في النَّفس البشريَّة، لا يَخْتَلِفُ عليها النَّاس. وهذه المقاييس الثَّابتة تتجاوز الزَّمان والمكان بمعنى من المعاني، ولو لم نأخذ بهذا الكلام لما وجدنا ما يفسِّر خلود الكثير من الآثار الفنيَّة في مختلف ضروب الفنِّ، مثل جلجامش والإلياذة والمعلقات والتَّماثيل والمعابد والمعلَّقات والمنحوتات الكثيرة جدًّا، والمسرحيَّات والأشعار الكثيرة أيضاً، واللوحات الَّتي خلَّفها لنا فنَّانون كثيرون... أسماءٌ جِدُّ كثيرةٍ، وآثارٌ أكثر يضيق المجال عن سردها.

وثاني الأمرين أنَّ الموضوع بحدِّ ذاته يتمتَّع بصفاتٍ جماليَّةٍ لازبةٍ، لا يمكن نكرانها، فلولا أنَّ هذا الموضوع أو ذاك كان يمتاز حقًّا بمزايا وخصائص معيَّنة تجعل الموضوع يوسم بأنَّهُ جميلٌ لما وجدنا اتفاقاً على أنَّ هذا الموضوع جميلٌ أو قبيحٌ.

هذا يقودنا إِلَى تعقُّب الاتِّجاهات الرَّئيسة النَّاظرة في مفهوم الجمال وتفسيره وفهم طبيعته، من جهة موقعه بَيْنَ الذَّات والموضوع، بوصف هذه الثُّنائية، على الأقل، واحدةً لا أكثر من زوايا النَّظر إِلَى الجمال لتحديد طبيعته.

إنَّ طبيعة المواقف تقتضي نظريًّا أن نتبنى أحد الموقفين، أَو على الأقلِّ ترجيح أحدهما على الآخر ترجيحاً تتفاوت شدَّته بتفاوت شدَّة اعتناق متبنيه له، أَو باختلاف طبائع المتبنين وتنوُّع عقائدهم وتباين ثقافاتهم... وهذا بدوره يولِّد موقفاً ثالثاً، هو ما يمكن تسميته موقف الحياد، على الرَّغْمِ من أنَّ الحياد التَّام أمرٌ سيظلُّ بحاجةٍ إِلَى برهان، أو لنقلْ المذهب الذي يقرُّ كلَّ مذهبٍ فيما ذهب إليه، محتجًّا بصحَّة كليهما معاً، ليس لأنَّ «خير الأمور أوسطها» وحسب، كما قرَّرَ **أرسطو**، بل لأنَّ هذا هو الأصحُّ فعلاً.

إنَّ تبنِّي الاتجاه الموضوعيَّ أو الاتجاه الذَّاتي في فهم طبيعة الجماليِّ لم يكن البتة ليلغي الطَّرف الآخر، وإن كان ظاهر القول عند جلِّ من تبنوا أيًّا من الاتِّجاهين، يكاد يشير إلى خلاف ذلك، والحقيقة الَّتي تكمن وراء ذلك هي أنَّ هذا التَّبنِّي لهذا الاتِّجاه أو ذاك، إنَّما يعطي الأولويَّة الكبرى للجانب المتبنَّى، ويلعب الدَّور الأكبر في توجيه ذلك هُويَّةُ المذهب الفلسفيِّ، والأيديولوجيا الكامنة وراءه.

ولكن ماذا لو كان كلا الاتِّجاهين السَّابقين والموقف الذي يتوسَّطهما يمتلك طواعيةً عقائدية تكاد تكون مطلقةً؟ أعني أنَّ كلاً من الاتِّجاهات الثلاثة في فهم طبيعة الجماليِّ، في مُكنته الانسجام الكامل مع أيِّ مذهبٍ فلسفيٍّ مهما كانت المبادئ الموجِّهة والمحرِّكة له؟

يبدو أنَّ هذه المرونة حقيقة فوق الشَّكِّ، وأكبر دليلٍ على ذلك هو **أنَّ هذه الاتجاهات الثلاثة قَدْ سارت في ركب ضروب الاتِّجاهات الفلسفيَّة كلِّها. باسطةً تربتها الخصبة للجميع على السَّواء.**

الاتجاه الموضوعي

يرى أصحاب هذا الاتجاه الموضوعيِّ أنَّ الجمال صفات عينيَّةٌ ماثلةٌ في الموضوع المدرك، مستقلَّةٌ عن العقل أو الذَّات الَّتي تدركها، وهذه مقولة مثاليَّة بكلِّ ما تحمل هذه

الكلمة من معنى، ولكن ذلك لا ينفي أبداً إمكانيَّة حملها على بنيةٍ ماديَّةٍ واستنفادها حَتَّى أخر رمقٍ، وَفْقَ المذاهب الماديَّة المعروفة كلِّها، وأنواع توجُّهاتها.

ظهر الاتِّجاه الموضوعيُّ في فهم طبيعة الجمال بصيغته الفلسفيَّة أول ما ظهر، في ضوء معارفنا، لدى الفلاسفة الفيثاغوريين الذين خلصوا إلى فلسفة رياضيَّة صوفيَّة، من أكثر مناحيها أهميَّةً أنَّها «ربطت التَّأمُّل بالتَّذوُّق الفنِّي للموسيقى... وانتهى **فيثاغورث** ـ Pythagre من تحليله الموسيقي إلى وضع تفسيرٍ عدديٍّ لأنغامها، وفسَّرَ التَّوافق الموسيقيَّ بأنَّهُ يرجع إلى وجود وسطٍ رياضيٍّ بَيْنَ نوعين من النَّغم»[٢٨] ولأنَّ الفيثاغوريين فلاسفةٌ رياضيون فقد بهرتهم تلك القوانين الثَّابتة، وهذا النِّظام والانسجام والتَّناغم الرَّائع في العالم.

«لَقَد وجَّهوا الانتباه إلى التَّناسب والنِّظام والتَّناغم بوصفها النَّغمات السَّائدة في الكون، وعندما نتأمَّل في أفكار التَّناسب والنِّظام والتَّناغم سوف نتبيَّن أنَّها مرتبطةٌ تماماً بالعدد، فالتَّناسب مثلاً يجب التَّعبير عنه بعلاقة رقمٍ من الأرقام برقمٍ أخر، وبالمثل يقاس النِّظام بالأرقام»[٢٩] ليخلصوا من ذلك إلى أنَّ الجمال إن هو إلا ذلك الانسجام والتَّناسب الذي يتجلَّى في البنية الصُّوريَّة لموضوعات العالم، ذلك أنَّ هذه الموضوعات ما هي إلا تجليَّات للخالق، وأنَّ الله قَدْ صاغها وَفْقَ استحقاقها من التَّناسب والانسجام.

وفي سياق آخر مشابهٍ نجد القديس **أوجسطين** ـ Augustin الذي وضع بحثاً في الجميل كان الفَقْدُ نصيبه، ولكنَّ أفكاراً جمالية له تناثرت بَيْنَ آثاره الباقية أوحت لنا بفلسفته الجماليَّة.

---

٢٨ ـ الدكتورة أميرة حلمي مطر: **فلسفة الجمال** ـ دار الثقافة ـ القاهرة ـ ١٩٨٤ ـ ص١٨.

٢٩ ـ وولتر ستيس : **تاريخ الفلسفة اليونانية** ـ ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ـ دار الثقافة للنشر والتوزيع ـ القاهرة ـ ١٩٨٤م ـ ص٣٩.

يبدو **أوجسطين** موضوعيًّا، وهو **كأفلاطون** يقرُّ ذلك، ويجادل في إثباته، ولكنَّهُ مع ذلك لم يستطع إنكار دور الذَّات وفاعليتها في تحديد طبيعة الجمال، ولَعَلَّ في الحوار التَّالي الذي اصطنعه ما يكفي ليكون دالاً على ذلك، يقول:

«لو سألنا بنَّاءً، وقد رفع صفًّا من القناطر على أحد أجنحة عمارته: لماذا يجعل صفًّا مماثلاً في الجناح الآخر؟

فسوف يجيب، من دون شكٍّ: إنَّهُ فعل ذلك كي تتناظر أجزاء عمارته جيِّداً فيما بينها.

ولو سألناه: لماذا يبدو لك هذا التَّناظر ضروريًّا؟

يجيب: إنَّهُ ضرورةٌ يقتضيه العقل الذي يعجبه التَّناظر.

نسأله: لكن، من أنت حَتَّى تنصِّبَ نفسك حكماً على ما ينبغي أن يعجب النَّاس أو لا يعجبهم؟ أو من أين تعرف أنَّ التَّناظر يعجبنا؟

يجيب: أنا متأكِّدٌ مما أقول لأنَّ الأشياء المنتظمة انتظاماً كهذا تمتلك اللياقة والإحكام واللطافة. وبكلمةٍ واحدةٍ: متأكِّد لأنَّ هذا جميل.

نسأله: حَسَنٌ، لكن قل لي: أهذا جميلٌ لأنَّهُ يعجبُ أم يعجبُ لأنَّهُ جميلٌ؟

يجيب: ببساطة، يعجب لأنَّهُ جميل»[٣٠].

يبدو جليًّا هنا كيف أنَّ **أوجسطين** يدير حواراً على الطَّريقة السُّقراطيَّة من أجل إثبات وجهة نظره في موضوعيَّة الجمال، ولكنَّهُ على أيِّ حالٍ لم يستطع إلا الإشارة إلَى دور الذَّات وفاعليتها في تحديد طبيعة الجمال ولو عرضاً على طريق إثبات الموضوعيَّة المحض لطبيعة الجمال، ويبدو هذا الاضطرار العَرَضِيُّ لتبيان دور ذاته أيضاً في قوله: «إنَّ الجميل هو ما يروقنا بذاته، أمَّا الملائم فيرضينا لعلاقته

---

٣٠ . ديدرو: **بحث في الجميل** . ترجمة الدكتور علي نجيب إبراهيم . دار أرواد . طرطوس . ١٩٩٧م . ص ٢٥ . ٢٦.

بشيء آخر»، وليعقب الدُّكتور **بلوز** على ذلك بقوله إنَّ **اوجسطين** «ظلَّ يعتقد أنَّ الفنَّ لا يثير إعجاباً إلا إذا ذكرنا بالفكرة الإلهيَّة، فكلُّ جميلٍ هو أثر الخالق في العالم، هو منحة إلهيَّة»[٣١].

ولا عجب لذلك أن نجدنا **أوجسطين** يزداد إصراراً على موضوعيَّة الجمال، فيتابع حواره المفترض مع المعمار قائلاً:

«نسأله: أنا معك، ولكنَّني سأسألك أيضاً: لماذا هذا جميل؟ وإذا كان سؤالي يزعجك، بحكم أنَّ أساتذة فنِّك لا يذهبون إلَى هذا الحدِّ إلاَّ نادراً، فسوف يناسبك من دون عناءٍ، على الأقلِّ أن تختزل تماثل أجزاء عمارتك، وتساويها، وتناظرها، إلَى نوعٍ من الوحدة الَّتي تمتع العقل.

يجيب: هذا ما كنت أريد أن أقوله. أجل. لكن حذار، فلا وجود قَطُّ لوحدةٍ حقيقيَّةٍ في الأجسام، لأنَّها جميعاً مكوَّنةٌ من عددٍ لا يحصى من الأجزاء الَّتي يتكوَّن كلٌّ منها أيضاً من عددٍ غير نهائيٍّ من الأجزاء.

نسأله: إذن أين ترى هذه الوحدة الَّتي توجِّهك في تكوين رسمك، هذه الوحدة الَّتي تراها في فنِّك قانوناً لا يمكن انتهاكه، هذه الوحدة الَّتي يجب أن يحاكيها بناؤك كي يكون واحداً بصورةٍ كاملةٍ؟ فماذا نستنتج من ذلك؟ ألا يجب الاعتراف بأنَّ فوق عقولنا وحدةً أصيلةً، ساميةً، خالدةً، هي القاعدة الجوهريَّة للجميل الَّتي تبحث عنها في فنِّك؟»[٣٢].

إنَّ الأساس الذي استند إليه **أوجسطين** للإصرار على الاتجاه الموضوعي في تحديد طبية الجمال هو أساسٌ لاهوتيٌّ، دينيٌّ، يرنو من خلاله إلَى تقديس قدرة الخالق وتمجيدها، فهو «يعتقد أنَّ الجمال، وهو التَّجلِّي الرَّمزيِّ للألوهة، يتمثَّل في نظام الوجود

---

٣١ . الدكتور نايف بلوز: **علم الجمال**. منشورات جامعة دمشق. دمشق. ١٩٨٢م. ص ١٥.

٣٢ . ديدرو: **بحث في الجميل**. ص٢٦.

وترتيبه وتناسبه، وفي وحدة الكون السَّارية في مختلف مظاهره. وقوله بأنَّ الله هو ينبوع الجمال في العالم معناه أنَّ نظامه وترتيبه وتناسبه جزءٌ من الوجود الإلهي، وأنَّ ما في الأشياء الماديَّة من جمال هو إشارة رمزيَّة إلَى هذا الوحي»[٣٣].

أمَّا **سان توما الأكويني** . Thomas D'Acquin، شأنه شأن رجال الدِّين عامَّة، الذين في الطَّبيعة صورة من صور قدرة الله، وتجليًّا له، على اختلاف وجوه هذه الرُّؤية لتجلِّي عظمة الله وقدرته في خلقه، فقد «سعى إلَى الإقرار بجمال العالم الحسِّيِّ، وإلى الكشفِ عن الملامحِ الموضوعيَّة للجمال، ولقد عَدَّ معيار الجمال قائماً في أكثر صفات الأشياء شمولاً؛ الكمال والتَّناسب و البهاء...»[٣٤]. والغاية من ذلك عنده، وعند رجال الدِّين عامَّةً، والفلاسفة ذوي الاتجاه الدِّيني، هي الوصول إلَى القول بأنَّ الجميل هو ما أراده الله جميلاً، وقدَّر له من خصائص الجمال ما أراد، ولذلك لا عجب في أن يرى **الأكويني** «أنَّ هذه الصِّفات متَّحدة في الأصل في الله؛ فالجميل هو ما يشبه الله. والله هو الجمال الأعلى، ومصدر الجمال في الطَّبيعة والفنِّ»[٣٥].

وعلى نحو مشابهٍ **للأكويني** إلَى حدٍّ بعيدٍ أعلن **جوتفريد ليبنتز** . Leibniz صراحة، وبصيغةٍ فلسفيَّةٍ أكثر، أنَّ الله وهو العليم، يعلم تماماً أنسب المقاييس وأسماها، وأفضل النِّسب وأرقاها وانطلاقاً من ذلك خَلَقَ العالم وصاغه على أكمل صورةٍ ممكنةٍ «أفضل العوالم الممكنة»[٣٦].

وفي القرن الثَّامن عشر ذاته، أي المرحلة التاريخيَّة ذاتها الَّتي وجد فيها **ليبنتز**، نجد **إدموند بوركه** الذي قدَّم رؤية تدور في فلك الاتِّجاه الموضوعيِّ. فقد قال في

---

٣٣ . الدكتور نايف بلوز: **علم الجمال** . ص ١٥.

٣٤ . م. س . ذاته.

٣٥ . م. س . ذاته.

٣٦ . انظر ذلك في: **تاريخ الفلسفة الحديثة** . تأليف يوسف كرم . دار القلم . بيروت د. ت . الفصل المعقود لفلسفة ليبنتز.

كتابه الأساسيِّ: أصل مفهومي الجلال والجمال: «إنَّ العواطف تنشأ من الخبرة الحسيَّة، وبنية الحواس عند جميع النَّاس واحدة، وهذا هو أساس الذَّوق العام. ثُمَّ إنَّ هذه الحواس متَّصلة بالموضوعات الخارجيَّة، وَثَمَّة ملامح موضوعيَّة لجمال الأشياء، وهي؛ الضَّآلة والصِّغر والصَّقل والتَّغيُّر المتدرِّج والرِّقة والنُّعومة وصفاء الألوان...»[٣٧].

كاد **بوركه** يقترب من الاتجاه الجدليِّ إلَى حدٍّ ما، أَو على الأقلِّ من عدم إنكار دور الذَّات، ولكنَّهُ قطع حيث يجب الوصل وآثر توحيد أذواق النَّاس ليفسح في المجال أمام تنوِّع الموضوعات واستثثارها بلعب الدَّور الوحيد في تحديد طبيعة الجمال ومن ثَمَّ قيمة الموضوع.

وقد انسحبت هذه الفكرة حَتَّى يومنا هذا، مروراً بالعصور الوسطى، إذ هيمن هذا الاتِّجاه في فهم الجماليِّ هيمنةً مطلقةً، يقف وراء ذلك السُّلطة الكنسيَّة الَّتي كانت شديدة الحزم والبأس في تعاليمها وأوامرها حَتَّى ألجأت النَّاس فيما بعد إلى معاداتها والنُّفور منها، ومن ثَمَّ إلى كسر طوق السُّلطة الدِّينيَّة.

ولكن، ولطالما كان الأمر كذلك، فما الذي يفسِّر إذن نسبية التَّذوق الجمالي مع اختلاف الزَّمان والمكان أو توافقهما معاً؟

الاتجاه الذَّاتي

انطلاقاً من الفكرة ذاتها، وليس بالاستناد إليها، كانت الولادة الفلسفيَّة للاتجاه الذَّاتي في فهم الجمال، وكان ذلك على أيدي **السفسطائيين** الذين اتخذوا الحسَّ أساساً في المعرفة، حَتَّى مال معظمهم إلى التَّوحيد بَيْنَ المعرفة والإدراك الحسِّيِّ، وانطلاقاً من ذلك فقد **أرجعوا طبيعة الجمال** ـ شأنه شأن غيره من القيم بالنِّسبة لهم . **إلى أَنَّهُ ظاهرة إنسانيَّة محض، يفهمها كلُّ إنسانٍ وفقاً لظروفه الزَّمانيَّة والمكانيَّة**

٣٧ ـ الدكتور نايف بلوز: **علم الجمال** ـ ص ١٩.

الَّتي رُبَّما لم ولن يَتَّفق فيها اثنان، ويؤكد ذلك المقولة الشَّهيرة الَّتي أطلقها **بروتاغوراس** . Protagoras «الإنسان مقياس الأشياء جميعاً، هو مقياس وجود ما يوجد منها، ومقياس لا وجود ما لا يوجد»[٣٨].

ويتَّفق معه . من جهة النَّتيجة . تمام الاتفاق قطب السَّفسطة الثَّاني الشَّهير **جورجياس** . Gorgias الذي ذهب إلى أنَّهُ لا يوجد حقيقة أبداً، وإن وجدت فالإنسان قاصرٌ عن إدراكها، وإن افترضنا أنَّ إنساناً ما استطاع أن يدركها فإنَّهُ عاجزٌ عن إيصالها للآخرين[٣٩].

يبدو أنَّ الموقفين على أتمِّ التَّناقض، وهذا صحيحٌ فعلاً، ولكنَّهُما تتفقان تماماً من جهة النَّتيجة الَّتي تردُّ كلَّ الحقائق الَّتي تقبل وتفهم إلَى الإنسان الفرد لا الماهيَّة. ومن ثَمَّ فإنَّ الجمال ليس صفةً ثابتةً أو مطلقةً، بل هو معنًى عقليٌّ يفهمه كلُّ إنسانٍ وَفْقَ مقاييسه وثوابته الَّتي فُطِرَ عليها أو اكتسبها من خلال بيئته أو تربيته.

وفي نهاية القرن التَّاسع عشر أطلَّ على عالم الفن والجمال الرِّوائي الرُّوسي الشَّهير **ليون تولستوي** . Tolstoi بكتابٍ على قَدْرٍ من الأهمِّيَّة، هو: **ما الفن**[٤٠]؟ عَرَضَ فيه لطبيعة الجماليِّ وحمل بشدَّةٍ على أصحاب الاتِّجاه الموضوعيِّ، **ورأى أنَّ قيمة الجميل إنَّما تقوم أولاً وأخيراً على مدى تأثيرها في الجمهور المتلقِّي، فعوَّل على الذَّات وانفعالاتها دور التقويم الجمالي، ومنح الموضوع الصِّفة الجماليَّة، ولا عجب** أن يعدَّ **تولستوي** . وهو المتطرِّف في نزعته الذَّاتيَّة . أنَّ النَّجاح في نقل الشُّعور والعواطف الَّتي تختلج في أعماق النَّفس إلى الآخرين إنَّما هو

---

٣٨. يوسف كرم: **تاريخ الفلسفة اليونانية** . دار القلم . بيروت . د.ت . ص٤٦ .

٣٩ . م. س . ص٤٨ .

٤٠ . ترجم هذا الكتاب إلى العربيَّة تحت عنوان: **ما هو الفن؟**، وصدر عن دار الحصاد بدمشق.

الفنَّ الأصيل. فهو كما يرى **تشرنشفسكي** «تهمه العمليَّة النفسيَّة ذاتها وأشكالها وقوانينها، أو جدليَّة الرُّوح إذا تحرَّينا اصطلاحاً دقيقاً»[٤١]. ولذلك أوقف **تولستوي** أصالة الفن وعظمته على مدى قدرته على إثارة انفعالات الآخرين وتحريك وجداناتهم وعواطفهم، ويضرب لنا في ذلك مثلاً أغاني الفلاحين الرُّوس الَّتي أثارت انفعالات آلاف مؤلَّفةٍ من النَّاس، ولو نحن أحصيناهم لكانوا أكثر بكثيرٍ ممن أثارتهم مسرحيَّة **شكسبير** ـ Shkespeare «**الملك لير**» أو سواها... ومن ذلك يرى أن الجمال الأسمى، أو الفنَّ الأرقى هو الذي يحظى بأكبر عددٍ من المعجبين[٤٢]. ولا عجب أن نجد أدب **تولستوي** تطبيقاً حيًّا أو انعكاساً صادقاً لنظريَّته الجماليَّة، وأن «تظهر أصالته وإبداعه في تلك الصُّور الحيويَّة الَّتي يلتقطها لشخصيَّات القصَّة، ويستمد المظهرُ الخارجيُّ شكلَه من الحالة النَّفسيَّة للبطل، ويتلوَّن بتلوُّن مزاجه، ويتقلَّب وَفْقَهُ»[٤٣].

الجدلية المضمرة

ولكن وكما أشرنا فإنَّ أيًّا من الطَّرفين غير قادرٍ وحده على تفسير الجمال فيما لو أغفل الطَّرف الآخر، وليس بدعاً من الخيال أن يقال إنَّ التَّجادل الماثل بَيْنَ الطَّرفين هو الوحيد القادر على تفسير طبيعة الجمال تفسيراً مقارباً أكثر لحقيقته، ذلك أنَّ كلاً من الموضوعيَّة والذَّاتيَّة إنَّما أضمرت في ذاتها بذرة الطَّرف الآخر، ولكنَّ الأيديولوجيا تأبى إلا أن تترك بصماتها القويَّة دائماً على آثارها، فتقود الأمور إلى نهايتها الحدِّيَّة القصوى، كلُّ ذلك لتوكيد ذاتها، حَتَّى لتبدو وكأَنَّها أغفلت ما سواها من الاتجاهات.

---

٤١ ـ الدكتورة حياة شرارة: **تولستوي فناناً**. دار الطليعة. بيروت. ط٢. ١٩٧٩م. ص ١٥٥.

٤٢ ـ الدكتور زكريا إبراهيم: **مشكلة الفن**. مكتبة مصر. القاهرة. ١٩٧٦م. ص١٥. ١٨.

٤٣ ـ الدكتورة حياة شرارة: **تولستوي فناناً**. ص ٩٣.

إنَّ الكثيرين ممن تبنوا أحد هذين الاتِّجاهين لم يجدوا بدًّا من الاعتراف بدور الطَّرف المقابل، إن بالتَّلميح والتَّلويح، أو بالإفصاح والتَّصريح، وللتَّدليل على ذلك سنبحث في بعض أنموذج لكلٍّ واحدٍ من الاتجاهين.

أما الاتِّجاه الموضوعي فيمثِّله **أفلاطون** ـ Platon الذي يعدُّه النُّقاد والمؤرِّخون أكبر بل أبرز ممثِّلي الاتِّجاه الموضوعيِّ ومنظِّريه، ولا غرو في ذلك لطالما قرأنا عباراته الواضحة الصَّريحة الَّتي تؤكِّد نزعته الموضوعيَّة وبكلِّ قوَّةٍ، فيما هو يقول مثلاً: «إنَّني أتحدَّث عن الخطوط المستقيمة والمنحنية، والسُّطوح، والمجسَّمات النَّاشئة عنها، **وهذه الأشكال** ليست جميلةً جمالاً نسبيًّا كغيرها من الأشياء، بل هي **جميلةٌ جمالاً أزليًّا بالإطلاق**»(٤٤). وله غير ذلك من التَّلميحات والتَّصريحات كقوله مثلاً: «**إنَّ العالم آيةٌ فنيَّةٌ، غاية في الجمال**، ولا يمكن أن يكون النِّظام البادي فيما بَيْنَ الأشياء بالإجمال، وفيما بَيْنَ أجزاء كلٍّ منها بالتَّفصيل، نتيجة علٍل اتِّفاقيَّةٍ ولكنَّهُ **صنع عقلٍ كاملٍ توخَّى الخير، ورتَّب كلَّ شيءٍ عن قصد**»(٤٥).

والحقيقة أنَّ النُّقَّاد والمؤرِّخين عندما حكموا على **أفلاطون** بأنَّهُ ذو منزعٍ موضوعيٍّ . أي يقول بثبات الموضوعات . إنَّما انطلقوا من نظريَّتيه في الوجود والمعرفة، وفيلسوفنا ذاته يرى ذلك ويقرُّه، ولكنَّ هذا الحكم غير صحيحٍ من النَّاحية الجماليَّة ـ بغضِّ النَّظر عن الاعتبارات الأُخْرى . ذلك أَنَّهُ سيَّان أَوَعَى ذلك أم لم يعه، لم يستطع إلا أن يقرَّ بوجود دورٍ للذَّات في عمليَّة التَّقويم الجماليِّ، فالموضوعات كلها على رغم اتِّصافها بالثَّبات وربَّما المطلقيَّة، فإنَّها من النَّاحية الجماليَّة تتمتَّع بنوعٍ من

٤٤ . أفلاطون: **فيلابوس** . ص ٥١ .

٤٥ . أفلاطون: **تيماوس** . ص ٢٨ (آ) . ٢٩ (آ).

النِّسبيَّة، وهو وإن أقرَّ ذلك على نحوٍ شبه واعٍ ومباشرٍ، فإنَّهُ في أكثر من موضع لم يقل ذلك على نحوٍ مباشرٍ، ولكنَّ سياق الكلام يدلُّ على إدراكه هذه الحقيقة، فهو عندما طرد الشُّعراء من جمهوريَّته إذ قال: «وإذا حلَّ في دولتنا إنسانٌ بارعٌ في الظُّهور بكلِّ الصُّور، ومحاكاة كلِّ شيء، وأراد عرض قصائده على الجمهور، فإنَّنا سنكرمه تكريم قديس بارع، ولكننا سنخبره أنْ ليس لمثله مكانٌ في دولتنا، وسنقصيه إلى دولة أُخْرَى، بعد أن نسكب العطر على رأسه»[٤٦]... فإنَّهُ يوحي بضربٍ من العلاقة الجدليَّة بَيْنَ الذَّات المتلقية والموضوع الجمالي. ذلك أَنَّهُ، كما يبدو، كان يدرك تماماً ما يتركه الأثر الفنيُّ في نفس الإنسان من آثارٍ، سلبيَّةٍ أو إيجابيَّةٍ، بما يثيره من انفعالات تنعكس على مسار حياته سيَّان أكان ذلك على نحوٍ كليٍّ أو جزئيٍّ، ويؤكِّد ذلك في محاورة **أيون** قائلاً على لسان **أيون:** «عندما أنشد شعراً مؤثِّراً تمتلئ عيناي بالدُّموع، وعندما أنشد شعراً مخيفاً يقف شعر رأسي من الخوف ويخفق قلبي»[٤٧].

فالشِّعر ليس كلُّه سواء، سواء ما اتَّصل بالشَّاعر أي المبدع أو الفنان من ناحية إبداعه، أو بالجمهور من جهة تلقِّيه، ولذلك هاجم الشِّعر التَّمثيليَّ لما له من خطرٍ وآثارٍ سلبيَّةٍ، واستثنى الشِّعر الغنائيَّ والملحميَّ والتَّعليميَّ[٤٨]، فالشَّاعر الحقيقي، الشَّاعر الملهم من ربَّات الشِّعر والآلهة هو الذي يحاكي الحقيقة المثاليَّة، فيكون أشدَّ اقتراباً، وأوثق اتِّصالاً بعالم المثل، ذلك أنَّ فنَّه لا يأتي عن تطبيق القواعد والمهارات الَّتي تستخدم في محاكاة المحسوس، فتكون وهماً وخداعاً[٤٩] ليحيلنا من خلال ذلك إلى جدليَّة الحسيِّ

---

٤٦ . أفلاطون: **الجمهورية** . ترجمة حنا خباز . دار القلم . بيروت . ط٢ . ١٩٨٠م . ص٩٠.

٤٧ . أفلاطون: **أيون** . ف٣٩٤ . ص٣٧ . وانظر ذلك عند أميرة مطر: **فلسفة الجمال** ص٤٣.

٤٨ . أفلاطون: **الجمهورية** . ص٨٤ وما بعدها.

٤٩ . أفلاطون: **أيون** . ف٣٩٤ . ص ٣٤ . ٣٦.

والمجرَّد، فيرى ضرورة ارتباط المحاكاة الصَّحيحة وتعليقها بحقيقة مثاليَّة، وليس بصورة حسيَّة، لأنَّ الصُّورة الحسيَّة ما هي أصلاً إلا صورةٌ مشوَّهةٌ عن الحقيقة المثاليَّة، فإذا ارتبطت المحاكاة بالحقيقة المثاليَّة كانت معبِّرة عن الأصل، وهذه المحاكاة لا يستطيعها إلا الفنَّان المتصل بربَّات الشِّعر والفنِّ والإلهام، وبذلك يكون الفنُّ بعيداً عن الخداع والتَّضليل والإيهام.

أمَّا أنموذجنا للاتِّجاه الذَّاتي مع ظهور دور الموضوع أو عدم إنكاره، فهو **الجرجاني**.

نسب إلَى **عبد القاهر الجرجاني** أنَّهُ ذاتيُّ النَّزعة والاتِّجاه في تحديد طبيعة الجمال، فهو يؤمن «بأنَّ الذَّوق المصفَّى هو الأساس الضَّروري لإدراك الجمال ومعرفة أسبابه، وأنَّ ذلك طبعٌ موهوب لا بُدَّ منه لمن يريد أن يميِّز بَيْنَ النُّصوص؛ جيِّدها ورديئها، وأن يفرِّق بطريقة أو أخرى. وإلى جانب الذَّوق الحسَّاس يجب أن يكون هناك ذكاءٌ لماحٌ يدرك ما بَيْنَ العبارات من الفروق اللغويَّة الدَّقيقة الَّتي تمتاز بها العبارات»[٥٠]. وكذلك أيضاً كان رأي الدُّكتور **أحمد علي دهمان** الذي ذهب إلَى أنَّ منهج **الجرجاني** «يقترب يقترب كثيراً من المنهج الذَّاتي... إذ جعلَ الذَّوق ركيزةً أساسيَّة في منهجه لتفسير أسرار الأدب وبيان دقائق الصُّوغ الفنيِّ للصُّورة والكشف عن الفروق الكائنة بَيْنَ صورةٍ جميلةٍ وأُخْرَى مثلها»[٥١]. وقد استند الدكتور **بدوي** والدكتور **دهمان** في ذلك إلَى قول **الجرجاني** في الدَّلائل عن الذَّوق ومزايا الجمال بأَنَّها «أمور خفيَّة، ومعانٍ روحانيَّة، أنت لا تستطيع أن تنبِّه السَّامع لها، وتُحدث له علماً بها، حَتَّى يكون مهيأً لإدراكها، وتكون فيه طبيعةٌ قابلةٌ لها،

٥٠ ـ الدكتور أحمد بدوي: **عبد القاهر الجرجاني** ـ مكتبة مصر ـ القاهرة ـ ١٩٦٢م ـ ص ٢٨٠.

٥١ ـ الدكتور أحمد علي دهمان: **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني** ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ٢٠٠٠م ـ ص ٣٧١ ـ ٣٧٢.

ويكون له ذوقٌ وقريحةٌ يجدُ لهما في نفسه إحساساً بأنَّ من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزيَّة على الجملة»[٥٢].

من الصَّعب إنكار أرجحيَّة ذاتيَّة **الجرجاني** في تحديد طبيعة الجمال، ورُبَّما يصحُّ ضمُّه إلَى الاتجاه الذَّاتي من دون أدنى نقاش أو جدال، ولا سِيَّمَا أنَّ الذَّوق عنده «وسيلةٌ أساسيَّة لإظهار المفارقات الَّتي تكون في المعاني وألوان النَّفس الَّتي حدَّدت سبب اختيار الكاتب لها، ثُمَّ تبصيرنا بالألوان النَّفسيَّة لتلك المعاني»[٥٣]. ولكنَّ نزوع **الجرجاني** الذَّاتي هذا لم يستطع أن يمحض الذَّات وحدها الدَّور الأوحد في تحديد طبيعة الجمال، ذلك أنَّ هذا الذَّوق، على رغم كلِّ ما أولاه من أهميَّةٍ وضرورة وأولويَّة «لن يكون، في منظور **الجرجاني** ذاته، نتيجة إحساسٍ بالمتعة أَو اللذة، وإنَّما لإدراكه خصائص الصَّوغ الفنيِّ الَّتي هي محور النَّقد وعماده، فالصَّوغ ميدانٌ يدخله الذَّوق المثقَّف والمعلل كي يبرز خصائصها»[٥٤].

صحيحٌ أنَّ الذَّوق، الذَّات هي الَّتي تحاكم الموضوع وتقلبه وتقوِّمه، في مفهوم **الجرجاني**، إلاَّ أنَّ **الجرجاني** ذاته لم يستطع الهروب من الموضوع، ومكانة الموضوع من عمليَّة التَّقويم الَّتي تحدِّد طبيعة الجمال.

هذان الأنموذجان؛ **أفلاطون و الجرجاني** باتِّجاهيهما المتباينين، موضوعيَّة الأوَّل وذاتيَّة الثَّاني، **يقوداننا إلى مسألةٍ جوهريَّةٍ على غاية من الأهميَّة، كما أشرنا إليها، وهي العلاقة الماثلة بَيْنَ الاتِّجاهين، واستحالة إغفالها إغفالاً مطلقاً** أو تاماً، وهي على رغم الاتِّجاه نحو إغفالها، تظلُّ قائمةً، تجلوها تعابير الفيلسوف صاحب الاتجاه بصورة أو بأخرى.

---

٥٢ . عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز** . تحقيق محمد عبده ومحمد رشيد رضا ومحمد محمود الشنقيطي . دار المعرفة . بيروت . ١٩٧٨م . ص ٤٢٠.

٥٣ . الدكتور أحمد علي دهمان: **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني** . ص٧٠.

٥٤ . م. س . ص ٧١.

الاتجاه الجدلي

على الرَّغْمِ من تأكيدنا أنَّ الجدليَّة في تحديد طبيعة الجمال ماثلةٌ في فكر كلِّ فيلسوف أو مفكِّرٍ يحاول تحديد طبيعة الجمال من جهة موقعه بَيْنَ الذَّات والموضوع، بل من جهة دور الذَّات والموضوع؛ منفصلين أَو مجتمعين... فإنَّنا لم ننف أن يكون هناك أنصارٌ لكلٍّ من الاتِّجاهين؛ الذَّاتيِّ والموضوعيِّ يؤكِّد كلٌّ منهما اتِّجاهه تأكيداً يكاد ينفي معه الاتِّجاه الآخر، ورُبَّما نفيًا قطعيًّا في بعض الأحيان. ولكنَّنا وجدنا أنَّ النَّفي المطلق لأحد طرفي العلاقة الجماليَّة؛ الذَّات أَو الموضوع، يفتقر إِلَى الاتِّساق المنطقي وتعوزه الحجَّة المتماسكة والدَّليل المتكامل. وإذا كان من السَّهل تلمس هذه الجدليَّة المضمرة عند معظم المفكرين الجماليين، وإقرار أنصار كلٍّ من الاتِّجاهين بدور الاتِّجاه الآخر فإنَّهُ ليس من الصَّعب أيضاً تلمس بذورٍ واضحةٍ للعلاقة الجدليَّة على مدى تاريخ الفكر الجمالي. حسبنا أن نقف هنا عند بعضٍ من أبرز المفكرين الذين أبرزوا العلاقة الجدليَّة بَيْنَ الذَّات والموضوع في تحديد طبيعة الجمال.

أوشك الفيلسوف اليوناني الشَّهير **اكسينوفان** . Xenophane أن يلتقط أطراف العلاقة الجدليَّة بَيْنَ الذَّات والموضوع في تحديد طبيعة الجمال عندما رأى «أنَّ معيار القيمة الجماليَّة هو ذاته معيار المنفعة الأخلاقيَّة، وأنَّ الجميل هو ما يبلغ غايته على النَّحو الأفضل، وأنَّ النَّافع جميلٌ بالنِّسبة إِلَى من ينتفع به، والإنسان الجميل هو الرَّفيع الأخلاق، فليس المظهر الحسِّيَّ الخارجيَّ وحده معياراً كافياً للجمال»[٥٥].

ولكن لَعَلَّ أوَّل فيلسوفٍ استطاعَ أنْ يدرك هذه الحقيقة ويقدِّمَها بصيغتها الفلسفيَّة الأقرب إِلَى الاصطلاحيَّة هو **أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ** الذي

٥٥ . الدكتور نايف بلوز: **علم الجمال** . ص١٠.

أدرك أنَّ طبيعة الجمال من جهة موقِعُهُ بَيْنَ الذَّات والموضوع، ليست أحاديَّة الجانب أبداً، وإنَّما هي علاقة تجادليَّة بَيْنَ الموضوع الْمُدْرَكِ والذَّات الْمُدْرِكَةِ، أي بَيْنَ الموضوع والذَّات. والسُّؤال الافتراضيُّ الذي انطلق منه **الجاحظ** للوصول إِلَى هذه العلاقة الجدليَّة هو:

ما علَّة عدِّ الشَّيء جميلاً؟

أو لنقل: ما الذي يجعل صفةً أو نعتاً أو حالاً يُتلقَّى على أَنَّهُ جميلٌ؟

أهو الشَّيء في طبيعته، أم لأمرٍ في الذَّات المتلقِّية؟

انطلق **الجاحظ** من الحديث النَّبويِّ الشَّريف: «**خير الأمور أوساطها**» أساساً لتبيان العلَّةِ الَّتي نَعُدّ الجميلَ بها جميلاً، فرأى أنَّ الجمال إنَّما ينبثق من الاعتدال أو التَّوسُّط بَيْنَ طرفي متراجحةِ الزِّيادة والنُّقصان، أو الإفراط والتَّفريط. فالزِّيادة تورث عيباً، والنُّقصان يخلِّف شيناً، وفي ذلك يقول: «أمَّا تجاوز المقدار كالزِّيادة في طول القامة، أو دِقَّةِ الجسم، أو عِظَمِ الجارحة، أو سعة العين أو الفم مما يتجاوز مثله من النَّاس المعتدلين في الخَلْق. فإنَّ هذه الزِّيادة متى كانت فهي نقصانٌ في الحسن وإن عُدَّت زيادة في الجسم»[٥٦].

ولكنَّ **أبا عثمان** لا يوقفُ نظريَّتَهُ هذه على الجسم البشريِّ فقد رأى أنَّ الاعتدال مطلبٌ لازبٌ في كلِّ أمورِ الحياة وصورِ الطَّبيعة كيما توصف بالجمال. معمِّماً بذلك حُكْمَهُ على الأخلاق أيضاً. فالخلق المحمود فيما رأى هو ما كان معتدلاً ومتوسِّطاً بَيْنَ تطرُّفين «فالحدود حاصرةٌ لأمور العالم ومحيطهِ بمقاديرها الموقفة لها، فكلُّ شيءٍ خَرَجَ عن الحدِّ في خَلْق أو خُلُق حَتَّى في الدِّين والحكمة اللذين هما أفضل الأمور، فهو قبيح ومذموم»[٥٧].

---

٥٦ . الجاحظ: **القيان** (آثار الجاحظ) . ص٨١.

٥٧ . م. س . ص ٨٢.

ثُمَّ يتابع شارحاً ما يريده من الاعتدال أو التَّوسُّط، ولاسِيَّما أنَّ نظريَّة الاعتدال في الجمال قد لا تكون مقنعةً كما هي الحال في نظريَّة **أرسطو** الأخلاقيَّة. إنَّ الجمال هنا يشبه العدل بوصفه قيمةً أخلاقيَّةً لا تتوسَّط نقيضين، وإنَّما هي طرفٌ يقابله نقيضٌ هو الجور، فليست زيادة العدل مذمَّةً ولا مذمومةً. فهل نستطيع القول إنَّ زيادة الجمال تدعو إلى ذمِّه؟! أو كما يقول **الجاحظ**: «فمن كان عيبُ حسنه الإفراط، والطَّعن عليه من جهة الزِّيادة كيف يرومه عاقلٌ، أو ينقصه عالِمٌ؟»[٥٨].

حَتَّى لا يقع مفكِّرُنا في هذا المزلق ذَهَبَ إلى أنَّ مراده من الاعتدال إنَّما هو التَّناسب والاتِّساق بَيْنَ عناصر الصُّورة الجماليَّة على حسب ما هي عليه. فيكون الجسم جميلاً إذا تحقَّقَ فيه التَّوازن والانسجام بَيْنَ أبعاد عناصره وأحجامها، «فلا يفوت منها شيءٌ شيئاً؛ كالعين الواسعة لصاحب الأنف الصَّغير الأفطس، والأنف العظيم لصاحب العين الضَّيِّقة، والذَّقن النَّاقص والرَّأس الضَّخم والوجه الفخم لصاحب البدن المجدع النِّضو، والظهر الطويل لصاحب الفخذين القصيرين، والظَّهر القصير لصاحب الفخذين الطَّويلين، وكَسِعَةِ الجبين بأكثر من مقدار أسفل الوجه»[٥٩].

ويقدِّم لنا أنموذجاً تطبيقيًّا على نظريَّته في الاعتدال والتَّوسط عندما يصف لنا أكثر ما يُرْغَبُ من الصِّفات الجماليَّة في المرأة، وكلُّها صفات تتوسَّط ما بَيْنَ طرفي الإفراط والتَّفريط، أو الزِّيادة والنُّقصان، وقد استمدَّ هذا الحكم ـ كما يبدو ـ من خبرته ومعرفته بآراء أهل عصره، فقد وَجَدَ أنَّ «أكثر النَّاس من البُصَرَاءِ بجواهر النِّساء الذين هم جهابذة هذا الأمر يقدِّمون المرأة المجدولة. والمجدولة من النِّساء

---

٥٨ ـ الجاحظ: **التربيع والتدوير** ـ ص ٦٣.

٥٩ ـ الجاحظ: **القيان** (آثار الجاحظ) ـ ص ٨٢.

تكون في منزِلةِ بَيْنَ السَّمينةِ والممشوقة، ولا بُدَّ فيها من جودة القَدِّ وحسن الخرط[٦٠] واعتدال المنكبين واستواء الظَّهر. ولا بُدَّ فيها من أن تكون كاسية العظام بَيْنَ الممتلئة والقضيفة[٦١]. وإنَّما يريدون بقولهم مجدولة: جودة العصب وقلَّة الاسترخاء. وأن تكون سليمةً من الزَّوائد والفضول. ولذلك قالوا خمصانة وسيفانة، وكأنَّها جان، وكأنَّها جدل عنان، وكأنَّها قضيب خيزران، والتثنِّي في مشيها أحسن ما فيها، ولا يمكن ذلك في الضَّخمة والسَّمينة وذات الفضول والزَّوائد، على أنَّ النَّحافة في المجدولة أعمَّ، وهي بهذا المعنى أعرف، وهي بهذا المعنى تحبَّبُ على السِّمان والضِّخام، وعلى الممشوقات والقضاف، كما تُحَبَّبُ هذه الأصناف على المجدولات، وقد وصفوا المجدولة بالكلام المنثور فقالوا: (أعلاها قضيب وأسفلها كثيب)»[٦٢].

وحتَّى لا نظنَّ أنَّ نظريَّته هذه في الاعتدال والتَّوسط مقصورةً على الجسم الإنسانيِّ كما يدلُّ على ذلك أغلبُ قوله وجلُّ شواهده فقد قام بتطبيق معياره هذا على كثيرٍ من الأجسام والأشياء الطبَّيعية كالبنفسج والزَّرع. وعلى الأشياء الصُّنعيَّة كالأبنية والفرش وقنوات جرِّ المياه[٦٣].

ولَعَلَّ **الجاحظ** لم يركن إلى البتَّ في أنَّ الجمال محصورٌ في التَّوازن والتَّناسب بَيْنَ العناصر والأجزاء فَقَطْ، أي لم يطمئن إلى أنَّ الموضوع هو وحده مصدر الجمال، فقد

---

٦٠ - يقال: انخرط جسمه أي دق، وخرطت الحديد خرطاً، أي طوَّلته كالعمود. وحسن الخرط أن يكون الجسم طويلاً من غير شطط دقيقاً دونما هزال.

٦١ - القضاف والقضافة: قلة اللحم. والقضف: الدِّقة. والقَضِيْفُ: الدَّقيق العظم القليل اللحم. والجمع قضفاء وقضاف. وقد قَضُف يقضُف قضافة وقَضَفاً فهو قضيف أي نحيف.

٦٢ - الجاحظ: **النساء** (آثار الجاحظ). ص ١١١ - ١١٢.

٦٣ - الجاحظ: **القيان** (آثار الجاحظ). ص ٨٢.

يفتقر إلى التَّوازن أو التَّناسق ولكنَّنا مع ذلك نراه جميلاً، فيقول: «ولرُبَّمَا رأيت الرَّجل حسناً جميلاً، وحلواً مليحاً، وعتيقاً رشيقاً، وفخماً نبيلاً، ثُمَّ لا يكون موزون الأعضاء، ولا معَدَّل الأجزاء، وقد تكون أيضاً الأقدار متساويةً، غير متقاربةٍ ولا متفاوتةٍ. ويكون قصداً ومقداراً عدلاً، وإن كانت دقائق خفيَّةً لا يراها إلا الألمعي، ولطائف غامضة لا يعرفها إلا الذَّكي»[٦٤].

ثُمَّ لا يلبث أن يعوِّل على الذَّات في إضفاء القيمة الجماليَّة على الموضوع. لتبدو الذَّات هي مصدر القيمة الجماليَّة من جهة انقيادها لميلٍ أو هوى ترى به المثل الجماليَّة متجسِّدةً فيمن تحبُّ أو تهوى. ويورد لنا شواهد كثيرةً من هذا النَّوع، فيعقِّب على قوله السَّابق: «فأما الوزن المحقَّق، والتَّعديل المصحَّح، والتَّركيب الذي لا يفضحه التَّفرُّس، ولا يحصره التَّعنُّت، ولا يتعلَّل جاذبه، ولا يطمع في التَّمويه ناعته، فهو الذي خُصصت به دون الأنام، ودام لك على الأيام»[٦٥]. ويقول أيضاً: «أين الحسن الخالص، والجمال الفائق، والملح المحض، والحلاوة الَّتي لا تستحيل، والتَّمام الذي لا يحيل، إلا فيك أو عندك أو لك معك؟ لا بل أين الحسن المصمت، والجمال المفرد، والقدُّ العجيب، والكمال الغريب، والملح المنثور، والفضل المشهور، إلا لك وفيك؟»[٦٦].

إنَّ تأرجح **الجاحظ** بَيْنَ الاتِّجاهين؛ الذَّاتي والموضوعي، في تحديد طبيعة الجمال، غير جانحٍ إلى أحدهما من دون الآخر، ولا باتٍّ في أرجحيَّة أيٍّ منهما، آخذاً بعين النَّظر اختلاف أذواق النَّاس، لأسباب شتَّى، ودور ذلك في الأحكام الجماليَّة وتباينها، حَتَّى على الأثر الجمالي الواحد. وكذلك الشُّروط الموضوعيَّة

---

٦٤ - الجاحظ: **التربيع والتدوير** . ص ٥٨.

٦٥ - م. س . ذاته.

٦٦ - م.س . ص ٥٧ . ٥٨.

الواجب توافرها في الموضوع كيما يكون جميلاً، يجعله رائداً أولاً للنَّظريَّة الجدليَّة في تحديد طبيعة الجمال. وأوَّل من تبعه في ذلك مباشرة هو تلميذه الأكثر نجابةً الفيلسوف الجمالي العربي **أبو حيان التَّوحيدي** الذي أدرك أنَّ طبيعة الجمال تَمْثُلُ في العلاقة القائمة بَيْنَ الموضوع الْمُدْرَكِ والذَّاتِ الْمُدْرِكَةِ، وَوَقَفَ على هذه الحقيقة وقوف متبصِّر خبير.

لَعَلَّ **التَّوحيديَّ** ثاني من اسْتطاع الوُقُوف على جدليَّة العلاقة الْجماليَّة، وُقُوف ضليعٍ بكُنْه الْجمال وحقيقته، خبيرٍ بأسْراره ومساربه، فَقَدَّ هذه العلاقة بصيغتها الفلْسفيَّة قَدًّا مُؤنَّقاً مُؤْتلقاً، وها هُو ذا يتساءلُ في الْهوامل والشَّوامل عنْ طبيعة الْجمال تساؤُلاً صريحاً يكْشفُ منْ خلاله عنْ مدى إدْراكه هذه الْحقيقة، فيقُولُ: «ما سببُ اسْتحْسان الصُّورة الْحسنة؟ وما سببُ هذا الْولع الظَّاهر؟... . ويُتابعُ مُسْتفْسراً : أهذه كُلُّها منْ آثار الطَّبيعة؟ أمْ هي مِنْ عَوَارِضِ النَّفْس؟ أمْ هي مِنْ دواعي العقْل؟ أمْ هي منْ سهام الرُّوح؟ أمْ هي خاليةٌ من العلل جاريةٌ على الْهذر؟ وهلْ يجُوزُ أنْ يُوجد مثْلُ هذه الأُمُور الغالبة والأحْوال الْمُؤثِّرة على وجْه العبَثِ، وطريق البُطْل؟»[٦٧].

يبْدُو جليًّا ما في هذه التّساؤُلات منْ دلالاتٍ مُعاصرةٍ، نتعاملُ معها الآن، في طبيعة الْجمال، فيتساءلُ: هل الْجميلُ جميلٌ لأنّهُ بطبيعته كذلك؟ أي لأنَّهُ يَتَّصِفُ بما هو موضُوعٌ بالصِّفات الْجماليَّة الْمُسْتقلَّة تمام الاسْتقْلال عنْ ذواتنا. ثُمَّ ينْتقلُ إلى الطَّرف الْمُقابل تماماً، فيقُولُ: أمْ هي عوارضُ النَّفْس؟ وهذا هُو الْجانبُ الذَّاتيُّ، أي إنَّ طبيعة الْجمال هي صفاتٌ نخْلعُها على الْمواضيع باخْتلاف أحْوال النَّفْس وعوارضها. ثُمّ يُتابعُ تساؤُلاته ببراعة الْمُتبصِّر الْخبير، مُتنقِّلاً بَيْنَ أحْوال الذَّات والْموضُوع وعوارضهما.

---

٦٧ . التّوحيدي ومسكويه: **الهوامل والشّوامل**. ص ١٤٢.

ولكنْ أين يقفُ التّوحيديُّ منْ ذلك؟

لَعَلَّ في طرْح هذه التَّساؤُلات من دُون الْميل إلى أحد الْجانبين أو إغْفال الجانب الآخر أو مُحاولة طَمْس معالمه، ما يكْفي للتَّدْليل على تفهُّمه لهذه الصِّلة وأهمِّيَّتها.

ولكنَّهُ، طالما وقف على هذه العلاقة، ما كان ينْبغي لهُ تجاوُزها من دُون تحْديد موقفه منْها، وهذا ما قَرَّرهُ صاحبُ الْهوامل والشَّوامل فعْلاً، فَعَرَّفَ الْجمال بأنَّهُ «كمالٌ في الأعْضاء، وتناسُبٌ في الأجْزاء، مقْبُولٌ عنْد النّفْس»[٦٨]. وليس أبْلغ منْ هذا في الدَّلالة على قُوَّة تلازُم العلاقة الْماثلة بَيْنَ الْموضُوع. منْ جهة ضرُورةِ اتِّصافه ببعْض الخصائص؛ الَّتي هي الْمُكوِّناتُ الْجماليَّةُ، الْمُمْكنُ وصْفُها بالثَّبات؛ بصُورةٍ أو بأُخْرى. والذَّات بأحْوالها الْمُتباينة منْ حينٍ إلى آخرٍ، ومفاهيمها الْمُخْتلفة؛ هذه الذَّات الَّتي نسْتطيعُ وصْفها بالْحيويَّة والْحركيَّة. «**فالتَّوحيديُّ**، على لسان **مسْكويه**، يرى أنَّ بَيْنَ الطَّبيعة والنَّفْس حواراً مُسْتمرًّا، فالطَّبيعةُ تتلقَّى أفْعال النَّفْس وآثارها، لذلك فإنَّها عنْدما تُشكِّلُ صُوَرَ الْهُيُولى. أي الْمادَّة الأوَّليَّة للأشْياء. فإنَّها تجْعلُ هذه الصُّور وفْق رَغْبة النَّفْس وحسْب اسْتعْدادها لقبُول هذه الصُّور»[٦٩].

إنَّ وُقُوف **أبي حيَّان التَّوحيديِّ** على هذه الْحقيقة بصيغتها النَّاجزة هذه الَّتي تأخُذُ بعين النَّظر اخْتلاف أذْواق النَّاس لأسْبابٍ شَتَّى، ودور ذلك في الأحْكام الْجماليَّة وتبايُنها، حَتَّى على الأثر الْجماليِّ الواحد، يكُونُ قدْ فَرَضَ نفْسهُ رائداً فعْليًّا ثانياً للنَّظريَّة الْجدليَّة في تحْديد طبيعة الْجمال.

أمَّا الرَّائد الثَّالث بعد **التَّوحيدي** فرُبَّما يكون **ابن خلدون**، رائد الدِّراسات الاجتماعيَّة، الذي ظهرت ملامح هذه العلاقة الجدليَّة عنده في قوله: «ولنبيِّن لك

---

٦٨ ـ م. س. ص ١٤٠.

٦٩ ـ الدكتور عفيف بهنسي: **فلسفة الفن عند التوحيدي**. ص ٦٩.

السَّبب في اللذَّة النَّاشئة عن الغناء، وذلك أنَّ اللذَّة كما تقرَّر في موضوعه هي إدراك الملائم والمحسوس، إنَّما تدرك منه كيفية، فإذا كانت مناسبة للمدرك وملائمة كانت ملذوذة، وإذا كانت مؤلمة»[٧٠]. فالإدراك هو فاعليَّة الذَّات، والملاءمة من الموضوع، واللذة الجماليَّة هي النَّاجمة عن هذه العلاقة الجدليَّة النَّاشئة بَيْنَ الذَّات والموضوع. أي إنَّ تحديد الجمال غير مقصورٍ على أحدِ الطَّرفين وحسب، وإنَّما هو الحكم النَّاجم عن التَّجادل بينهما.

بهذا المعنى يكون **الجاحظ والتوحيدي وابن خلدون**، على الأقل، بوقوفهم على هذه الحقيقة؛ حقيقة أنَّ تحديد طبيعة الجمال من زاوية موضعه أو هويته بَيْنَ الذَّات والموضوع إنَّما هي طبيعة جدليَّة لا أحاديَّة، ودور ذلك في أخذ اختلاف أذواق النَّاس، لأسبابٍ مختلفةٍ وكثيرةٍ، بعين النَّظر والحسبان، ودوره أيضاً في الأحكام الجماليَّة وتباينها، حَتَّى على الأثر الجمالي الواحد... يكونون قَدْ فرضوا أنفسهم روَّاداً فعليين للنَّظرية الجدليَّة في تحديد طبيعة الجمالي، والَّتي يَدَّعي جُلُّ الْمُفكِّرين أنَّها لمْ تنْشأ إلاَّ مع مطالع القرْن التَّاسع عشر على يدي الْمُفكِّر الرُّوسيِّ **تشرْنشفسكي** ـ Tchernichowsky، أو رُبَّما في أواخر القرْن الثَّامن عشر في إرْهاصاتٍ أوَّليَّةٍ على أيدي **ديدْرُو** ـ Diderot ، و**هرْدر** ـ Herder، و**شيلر** ـ Schiller.

لا شكَّ في أنَّ **تشرنشفسكي** كان ضليعاً في الجدل، خاصَّةً وأنَّ خصمه الأبرز الذي جعل همَّه الأساس هو دحض فلسفته، أو على الأقلِّ دحض ما يرفضه من هذه الفلسفة، ولم يكن ما يرفضه منها قليلاً، هو **هيجل** ـ Hegel، ولكنَّهُ على الرَّغْمِ من ذلك، وعلى الرَّغْمِ من أن الجدل هو ميدان تحرُّكه الفكري، والأساس في سجاله ونقاشه،

٧٠ ـ ابن خلدون: **المقدمة** ـ مطبعة السعادة ـ مصر ـ د. ت ـ ص ب ٥ ـ ص٤٢٤.

فإنَّهُ لم ينجح تماماً في عكس العلاقة الجدليَّة بَيْنَ الذَّات والموضوع في تحديد طبيعة الجمال.

رُبَّما عنوان كتابه: علاقات الفن الجماليَّة بالواقع، هو الذي أغرى الباحثين والنُّقاد في الميل إِلَى تسميته رائداً للاتِّجاه الجدلي في تحديد طبيعة الجمال.

يصحُّ هذه الاعتقاد إذا كانت هذه الجدليَّة هي الحديث عن الجمال وتحديد طبيعته بالمعنى الاصطلاحي للجدل الذي انتشر وراج بعد **هيجل**. وإذا كانت هذه الطَّبيعة الجدليَّة منصبَّة على الإطار العام للجمال، أو الإطار المفهومي على الأقل. وستكون جدليَّة العلاقة بَيْنَ الذَّات والموضوع متضمنة بالضَّرورة في السيرورة الجدليَّة للعلاقة الجماليَّة عامَّة. ومن ثَمَّ يصبح من الصَّحيح تماماً ما ذهب إليه الدُّكتور **نايف بلوز** بقوله: «يرى **تشرنشفسكي** الجميل في علاقة جدليَّة متبادلة بَيْنَ الوجود البيولوجيِّ والوجود الاجتماعيِّ، بَيْنَ الموضوع والذَّات، بَيْنَ الواقع والمثل الأعلى...»[٧١]. ويصحُّ معه كذلك قول الدكتور **عدنان رشيد**: «يشير **تشرنشفسكي** إِلَى العلاقة الجماليَّة للإنسان بالطَّبيعة الَّتي لا تستجيب فَقَطْ للموضوع الخاص بها أو للواقع الموضوعي أو للطبيعة، بل أيضاً للذَّات الَّتي تتفاعل مع ظواهر الطَّبيعة»[٧٢].

ولكن إذا وقفنا عند عند **تشرنشفسكي** عن الجدل بَيْنَ الذَّات والموضوع خاصَّة فرُبَّما لا نجد شيئاً، وإذا وجدنا وجدنا شيئاً من الضَّبابية وعدم الوضوح في تحديد هذه العلاقة الجدليَّة، وشاهدنا على ذلك هو الشَّاهد الأبرز الذي اعتمد عليه كلُّ من نسب الرِّيادة إليه في هذا المجال، وهو قوله: «إنَّ الإنسان ينظر إِلَى

---

٧١ ـ الدكتور نايف بلوز: **علم الجمال**. ص ٣٥.

٧٢ ـ الدكتور عدنان رشيد: **دراسات في علم الجمال**. دار النهضة العربية. بيروت. ١٩٨٥م. ص١٠٣.

الطَّبيعة عامَّة بعيني المالك، ويبدو رائعاً على هذه الأرض كلُّ ما يتَّصلُ بالسَّعادة ورغد الحياة. فالشَّمس ونور النَّهار رائعان مثلاً لأنَّهما مصدر كلِّ حياة في الطَّبيعة، ولأنَّ نور النَّهار يؤثِّر تأثيراً طيباً مباشراً في كلِّ أعمال الإنسان، ويزيد فعاليته العضويَّة، وبالتَّالي يؤثِّر تأثيراً طيباً حَتَّى في مزاجه النَّفسي»[٧٣].

من المؤكَّد أنَّهُ سيكون من الصَّعب الطَّعن في أنَّ **تشرنشفسكي** كان جدليًّا في تعامله مع الجمال، وتحديد طبيعة الجمال، ورُبَّما يكون هذا الشَّاهد الذي أغرى الكثيرين بالتَّعامل معه من أقلِّ الشَّواهد دلالةً على هذه الجدليَّة، فالكتاب مليءٌ بالشَّواهد الأكثر دلالةً حَتَّى تكاد لا تخلو صفحةٌ من كتابه من مثل هذه الشَّواهد. ولكن مرَّةً أُخْرَى: إذا أردنا البحث عنده عن جدليَّة بَيْنَ الذَّات والموضوع فمن المؤكَّد أنَّنا سنتعب في ذلك كثيراً، ورُبَّما من دون فائدة.

على أيِّ حال، إنَّ القول بالجدليَّة أَو اعتناق التَّفسير الجدلي للعلاقة بَيْنَ الذَّات والموضوع في تحديد طبيعة الجمال، ليس ابتداعاً خارقاً للمألوف، وليس كشفاً فوق العادة... إنَّهُ في حقيقة الأمر توصيف لما هو بحكم البداهة، لأنَّ الفصل بَيْنَ الذَّات والموضوع في العلاقة الجماليَّة أمرٌ متعذِّر التَّخيُّل، اللهم إلا من قبيل التَّقسيم النَّظري، التَّخيلي. أمَّا في الواقع فهو أمرٌ غير قابلٍ للتَّحقُّق إلا إذا تحوَّل الموضوع إِلَى محض موضوعٍ لا علاقة له بالجمال، كأيِّ موضوع آخر من موضوعات الطَّبيعة الَّتي تتعامل معها الذَّات باستقلاليَّةٍ تامَّةٍ، كما ندرس مثلاً سقوط الأجسام، أو خصائص الضَّوء أَو غير ذلك...

٧٣ ـ تشرنشفسكي: **علاقات الفن الجمالية بالواقع** ـ ترجمة يوسف حلاق ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ١٩٨٢م ـ ص٢٤.

خاتمة

تتحدَّد طبيعة الجمال، إذن، بالعلاقة بل بالعلاقات اللانهائيَّة الماثلة بَيْنَ الذَّات والموضوع، المتلقي والمتلقَّى، المدْرِك الْمُدْرَك:

الذَّات بما تشتمل عليه من ركائز بنيويَّة، كالغرائز والعواطف والميول والأهواء... وكل ما يمكن أن يندرج تحت إطار الفاعليَّة الفرديَّة والاجتماعيَّة، مع أخذ السِّياق التَّاريخي، والتَّطوُّرات التَّاريخية بعين النَّظر والحسبان... من جهة.

والموضوع المدرك من جهة أُخْرَى، بما يمتاز به من مزايا وصفاتٍ وخصائص؛ شكليَّةٍ ومضمونيَّةٍ تجعله يوسم بالجمال، أو يعطى قيمة جماليَّة ما، **كالتَّناسب والتَّناظر والتَّوافق والاتِّساق والجاذبيَّة والتَّكامل والقدرة على إثارة العواطف والمشاعر في الذَّات المتلقية** وغير ذلك كثير.

تتخذ البنية الذَّاتيَّة، أَو بنية الذَّات، عند كلِّ إنسانٍ طابعاً متميزاً، غير متمايزٍ، تجعل الإنسان يشعر بفرديَّته واستقلاليَّته مهما كان متأثِّراً بغيره مقلِّداً له متقيِّداً بخطاه، وتتمُّ في هذه البنية جملةٌ من المحاكمات اللا منتهية، والَّتي قَدْ تختلف بَيْنَ اللحظة وتاليتها، حَتَّى لا نكاد نجد حكماً واحداً يتطابق مع حكم آخر للشَّخص ذاته على الموضوع ذاته إذا استطعنا الوصول إلى الحالة الشُّعوريَّة واللاشعوريَّة الَّتي يعيشها الإنسان لحظة التَّقويم، فالحياة النَّفسيَّة سيَّالةٌ متدفِّقةٌ، تشبه أكثر ما تشبه تيَّار الزَّمن المتدفِّق، الذي ليس فيه آن يماثل آناً، على أن الحياة النَّفسيَّة لكلِّ امرئٍ هي بنيةٌ متماسكةٌ تظلُّ مع الزَّمن محافظة على هويتها وذاتها إلا إذا اعترضها عارض حرفها عن مسارها السَّوي، أي أن هناك جوهراً لا يعتريه تغير البتة، وهو الذي يحافظ على الشَّيء حَتَّى يبقى هو هو، على أنَّ الصُّورة الَّتي يتمظهر فيها هذا الجوهر رُبَّما اتَّخذت أشكالاً متعدِّدةً، متباينةً بصيغتها الجزئيَّة، متماثلةً في إطارها العام، كالمثلث على سبيل المثال، فجوهره واحدٌ، ولكنَّ صوره عديدةٌ من جهة الشَّكل والأبعاد.

وكذلك الحكم الجماليُّ، فهو يتَّخذ عند كلِّ إنسانٍ صورةً شبه ثابتةٍ، تحدِّدها العقائديَّة الَّتي تكوِّنها التَّربية والمؤثِّرات البيئيَّة المختلفة، لتدور أحكامه الجماليَّة كلُّها في فلكها، وهذه الصُّورة تختلف من إنسان إلى آخر، ونستطيع أن نجزم من غير تردُّد أنَّ هذه الأحكام الجماليَّة كالبصمات، لما لها من اتِّصالٍ وثيقٍ بالبنية النَّفسيَّة للإنسان، ونستطيع في حصيلة الموقف أن نجملها ضمن زمر أساسيَّة لارتباط ذلك بالعقائد الموجهة والمهيمنة، ثُمَّ تنشعب كلُّ زمرةٍ إلى فئات، ثُمَّ لتنحلَّ الفئة إلى أصغر فأصغر.

أمَّا فيما يتَّصل ببنية الموضوع، فإنَّ الموضوعات تتمتع بنوعٍ من الثَّبات؛ كليًّا أو جزئيًّا، فهي من ناحية البنية الجوهريَّة أَو المفهوميَّة ثابتةٌ، ذلك أنَّها إنَّما تمثِّل الدَّال في حقيقة الأمر. وباختلاف الدَّال وتغيره يختلف المدلول ويتغيَّر ومن ثَمَّ فإننا لا نستطيع إلا أن نقرَّ بثبات الجوهر، أو ما سميناه دالاً.

أمَّا فيما يتعلَّق بالبنية الشَّكلية فهي أميل إلى التَّغيُّر، دائبةً على ذلك، على ألا تخرج عن إطارها العام، لأنَّ ذلك مرتبطٌ بالبنية الجوهريَّة، وهذه البنية هي الأشد تأثيراً في البنية الشَّكلية.

وهكذا نجد أنَّ القيمة الجماليَّة تتحدَّد على ضوء العلاقة بَيْنَ الذَّات والموضوع، وهذا يعني بالاستناد إلى ما أسلفنا أن هناك أحكاماً لا منتهية تفرزها هذه العلاقة، **وهذا يقتضي بالضَّرورة وجود قائمةٍ لغويَّةٍ مكافئةٍ، لديها القدرة على استيعاب هذه الأحكام، وهذا ما هو غائب واقعياً، ولذلك كانت الحكام القيمية الَّتي أفرزتها اللغة على اتساعها شبه قيد . وهي ليست كذلك . على ما يختلج في أعماق الإنسان من مشاعر وعواطف،** لأنَّها تُلْزِمُ الإنسان غالباً أن يستخدم لفظاً لا يأتي بكامل المعنى المطلوب، ولكن غياب اللفظ المناسب يلزمه بذلك. والإنسان لا ينتبه إلى ذلك إلا عندما يجد نفسه في مأزق لغوي ينزلق فيه على رغم إرادته، لأنَّهُ لا يجد إلى غير ذلك سبيلاً.

إنَّ العلاقة بَيْنَ الذَّات والموضوع، من النَّاحية الجماليَّة، ضربٌ من العلاقة بَيْنَ الواقع والمثل الأعلى، والمثل الأعلى تصوُّرٌ نظريٌّ محض، ونحن نتعامل معه على هذا الأساس، من دون أن ندري ذلك أو نعيه، ذلك أنَّنا نسعى مساعينا مدفوعين بتأثير هذه المثل العليا الَّتي نتطلع إليها ونصبو إلى امتلاكها، ولكن سرعان ما تغزو الحيرة عقولنا إذا نحن حاولنا صوغ هذه المثل في قوالب لغوية؛ إنَّنا نجدها دائماً أسمى من أن تحدَّها كلماتٌ، أو تحتويها عباراتٌ، ليس لشيءٍ إلا لأنَّ الأمل لا أفق له، والمثل العليا هي أفق هذا الأمل... ولكنَّهُ أفق غير مرئي ولا محدود، بل ليس يرغب الإنسان في تحديده.

الفصل الرابع

التذوق الجمالي

مقدمة
تكون آلية التَّذوُّق
آلية التَّذوُّق الجمالي
قبل التَّذوُّق
التَّذوُّق التَّلقائي
التَّذوُّق القصدي
التَّذوُّق البَعدي
التَّذوُّق التَّخيُّلي
التَّذوُّق الطَّارئ
خاتمة

إنَّ مـا يشـدُّنا ويجتـذبُ انتباهنـا، بـل ويسـتوقفنا مـن خضـمِّ الكثـرة هـو الجمـال الفـذُّ الفريـد، الـذي لا يتكـرَّر، أَو قـلَّ أَن يتكـرَّر ونـدر. فـإذا مـا تـأَتَّى ذلـك للمـرء استحضـر علـى الفـور معـاييره الجماليَّـة استحضـاراً لحظيًّـا لا شـعوريًّا لمعايشـة الموضوع وتذوقه والحكم عليه.

مقدّمة

التَّذوُّق الجماليُّ محور المعايشةِ الجماليَّة، أَو قطبَ الرَّحى من العلاقةِ الجماليَّة النَّاشئة بَيْنَ المتلقِّي والأَثر الجماليِّ. ونظراً لهذه الأَهمِّيَّة الاستثنائيَّة للتَّذوُّق الجماليِّ فإنَّنا نكاد لا نجدُ متحدِّثاً في فلسفةِ الفنِّ والجمال إلاَّ وقد خصَّ هذا المبحث بمزيد الاهتمام ووافره.

لا نريد هنا أَن نستعرض هذه الآراء والنَّظريَّات، وحسبنا أَن نشير إلى ماهيَّة التَّذوُّق الجماليِّ، المتَّفق عليها على رَغْمِ تباين التَّعابير الدَّالَّة عليها، والمتمثِّلة بتلقِّي الأَثر الجماليِّ، ومعايشته معايشةً نوعيَّةً. يخامرها ضربٌ خاصٌّ من المتعةِ أَو اللذَّة؛ هي ما تُسمَّى باللذَّة الجماليَّة، التي يُكْتَفَى بها أَحياناً، أَو تنتهي باستنباط دلالات هذا الأَثر، خاصَّةً إذا كان فنِّيًّا، من دون أَن ننسى الحكم القيميَّ الجماليَّ ومدى طرافته وتفرُّده، وهذا ما يمثِّلُ التَّتويج الحقيقيَّ للمعايشة الجماليَّة وجوهر التَّذوُّق الجماليِّ في آنٍ معاً.

في الواقع ليس ثمَّة آليَّةٌ منهجيَّةٌ ثابتةٌ أو محدَّدةٌ للتَّذوُّق الجماليِّ. ذلك أنَّها مرتبطةٌ أوثق الارتباط بالحالة النَّفسيَّة للمرء، فإمَّا أن تكونَ حالةً عاديَّةً أو طارئةً، والحالةُ الطَّارئة قد تكون مشوِّقةً للمعايشة الجماليَّة وقد تكون منفِّرةً، وقد تكون مشوِّشَةً، كما أنَّها تختلف من مرحلةٍ إلى أُخرى، فلها قبل المعايشة آليَّتها، وفي أثنائها آليَّتها المخالفة، وكذلك بعدها وبعيداً عنها، ولذلك فإنَّنا سنصف آليَّات التَّذوُّق أو المعالجة في نوعين من التَّصنيفات أوَّلهما مرحلي وثانيهما حالي. ولكنَّنا نجد أنَّ الضَّرورة تلحف علينا قبل ذلك أن نبيِّن كيف تتكوَّن آليَّة التَّذوُّق الجماليِّ.

تكون آلية التَّذوُّق

يولد الإنسان ولديه بالفطرة ميلٌ طبيعيٌّ إلى الجمال وقدرةٌ على تذوُّق الجمال. رُبَّما يكون هذا الحكم بحكم المسلَّم به. ذلك أنَّنا لاحظنا أطفالاً صغاراً لم يؤت لهم أيُّ تجربةٍ جماليَّةٍ أو تجربةٍ جماليَّةٍ كافيةٍ لتكوين آليَّة تذوُّق جماليٍّ، قادرين على إطلاق أحكام جماليَّة، أو على معايشة الجمال وتذوُّقه تذوُّقاً يتَّجه وجهةً صحيحةً ضمن حدودٍ كافيةٍ للحكم بامتلاكه هذه القدرة الفطريَّة على التَّذوُّق الجماليِّ.

هذه القدرة الفطريَّة على التَّذوُّق الجماليِّ ليست نهائيَّةً ولا تامَّةً على أيِّ حالٍ، ذلك أنَّ المنطق والواقع يُنْبِيَان بأنَّ هذه القدرة قابلةٌ للنُّموِّ والصَّقل والتَّهذيب والتَّكامل، بل إنَّ هذه القدرة ليست إمكاناً وحسب وإنَّما هي تحقق فعليٌّ، فليس ثَمَّةَ إنسانٌ، اللهم إلا الاستثناء النَّادر الشَّاذ، إلا وقد نَمَتْ قدرته على التَّذوُّق الجماليِّ، وَمرَّت بمراحل كثيرةٍ من هذا التُّطوُّر والنُّمو. فإذا ما أخذنا العامل الوراثيَّ أو الفطريَّ بعين النَّظر والحسبان، وأضفنا إليه العوامل الأخرى المساهمة في تكامل عمليَّة امتلاك

قدرة التَّذوُّق الجماليِّ والآليَّة التي يتمُّ بها هذا التَّذوُّق، أمكننا القول بأنَّ تكوُّن هذه الآليَّة يتمُّ وَفْقَ مجموعةٍ من الشُّروط هي التي سنبين أكثرها أهميَّة على النَّحو التَّالي:

١ . إنَّ عمليَّة تكوين التَّذوُّق وآليته هذه هي تضايفيَّةٌ، متداخلةٌ ومتكاملةٌ، يتعثَّر، بل يتعذَّرُ الفصلُ الزَّمكاني[٧٥] بينهما، ولذلك فإنَّ حديثنا عليها وعلى آثارها بوصفهما أمرين منفصلين عن بعضهما بعضاً ليس إلاَّ من قبيل التَّقسيم النَّظري فقط أَو التَّصوُّري في الذِّهن وحسب.

٢ . وإن كان موضوع حديثنا على العناصر الدَّاخلة في تركيب بنية التَّذوُّق الجَمَاليِّ وآليَّتِه فإنَّ ما سنظهره وينصبُّ عليه كلامنا هو ما ينجم عنها من آثارٍ في كيفيَّة تلقي أَو تذوُّق الأَثر الجماليِّ من خلال خصائصه التي هي بمعنى من المعاني مقوِّمات الجمال.

٣ . إذا أخذنا مقوِّمات الجمال أَو خصائصه بعين النَّظر والحسبان من تناسبٍ وانسجامٍ وتكاملٍ وندرةٍ وغير ذلك، أمكننا القول إنَّ كلَّ عنصرٍ من هذه المقوِّمات له آليَّة تذوُّقٍ خاصَّةٍ تتكوَّن تكوُّناً استقلاليًّا من جهةٍ أولى، وتكامليًّا مع العناصر أَو المقوِّمات الأخرى من جهةٍ ثانيةٍ. وهذه مسألةٌ تستحقُّ وقفةً مطوَّلةً في حقيقة الأمر، يمكن مناقشتها في العلاقة بَيْنَ الواقع المثل الأعلى في العمليَّة الجماليَّة[٧٦].

٤ . سنقف الآن عند أبرز أربعة عناصر من عناصر بناء بنية التَّذوُّق الجماليِّ وآليَّته هي: البيئة والتَّربية والانفعالات والمعرفة، من دون أَن يعني ذلك أَنَّ هذه العناصر

---

٧٥ . الزَّمكاني: مصطلحٌ منحوتٌ من لفظتي الزَّمان والمكان، كنايةً عن تلازمهما.

٧٦ . ناقشنا ذلك بتوسع ووضوح في كتابنا: **علم الجمال المعلوماتي؛ نحو نظرية جديدة** . دار الأصالة للطباعة . دمشق . ١٩٩٤م.

هي وحدها المؤثِّرة والفاعلة في عمليَّة بناء أَو تكوُّن بنية التَّذوُّق الجماليِّ وآليَّته لدى الإنسان.

لا شكَّ في أنَّ هناك عوامل جدَّ كثيرة، رُبَّما يصعب حصرها، تشترك متفاصلةً ومتضافرةً في عمليَّة تكوين التَّذوُّق الجماليِّ وآليَّته لدى الإنسان، ولذلك فإنَّ كلامنا من خلال هذه العناصر الأربعة لن يكون سوى إسقاطِ ضوءٍ على أبرز العوامل بوصفها أنموذجاً لا أكثر.

وعلى هذا النَّحو يمكن رسم ملامح خطوات وآليَّة تكوُّن الذَّوق الجَمَاليِّ لدى الإنسان فيما يلي؛ مع ضرورة تأكيد أنَّها لا تتمُّ في الواقع على هذا النَّحو التَّفاصلي[٧٧] التَّراتبي[٧٨]، وإنَّما بتضايفٍ[٧٩] تداخليٍّ[٨٠] تكامليٍّ[٨١] تجادليٍّ[٨٢]:

أولاً: البيئة

مُنْذُ ما قبل انتشار جمعيَّات حماية البيئة والدِّفاع عنها وإلى الآن يظنُّ الكثيرون أنَّ البيئة هي الهواء والأشجار والغابات والأنهار وما جرى في هذا المجرى من المحيط الجيولوجيِّ والجغرافيِّ.

هذا المحيط بيئة ولكِنَّهُ ليس البيئة كلها. لقد بات من الشَّائع المشتهر إضافة محمولاتٍ كثيرةٍ إلى البيئة مثل النَّفسيَّة والأخلاقيَّة والاجتماعيَّة... وغير ذلك كثير. وهذا يعني أنَّنا اصطلاحيًّا أما كثيرٍ من أنواع البيئة مثل البيئة النَّفسيَّة، والبيئة الاجتماعيَّة،

---

٧٧ . تفاصلي: بعنى استقلال كلِّ عنصرٍ بذاته وانفصاله بهذه العمليَّة عمَّا سواه.

٧٨ . التَّراتبي: بعنى قيام العناصر بأَدوارها بشكلٍ متلاحق يتلو بعضها بعضاً.

٧٩ . تضايفي: أَي إنَّه قابل للتَّغيُّر والتَّطوُّر تبعاً للمعطيات الجديدة.

٨٠ . تداخلي: أَي إنَّ العناصر تفعل فعلها بآنٍ واحدٍ معاً، دون أَولويَّة منطقيَّة.

٨١ . تكاملي: أَي إنَّ لكلٍّ منها دوره الذي لا يمكن الاستغناء عنه.

٨٢ . تجادلي: أَي إنَّ العلاقة فيما بينها تأثيريَّة متبادلة.

والبيئة الأخلاقيَّة، والبيئة الدِّينيَّة، والبيئة الجغرافيَّة، والبيئة المتطوِّرة، والبيئة المتخلِّفة... وغير ذلك كثيرٌ جدُّ كثيرٍ مما يمكن أن يضاف إلى البيئة من أنواع المحيط.

البيئة إذن بالمطلق هي المحيط الذي يعيش الإنسان أَو الكائن في كنفه. وهذا المحيط ذاته ينقسم أقساماً كثيرةً تبعاً لطبيعته وبنيته وتركيبه وتأثيره. وانطلاقاً من ذلك كنَّا أمام أنواع كثيرةٍ من البيئة، وهذه الأنواع كلُّها تشكِّل مجتمعةً البيئة بالمطلق.

البيئة بكلِّ تنوُّعاتها وميادينها وطبائعها تؤثِّر تأثيراً واضحاً وكبيراً في عمليَّة صوغ الذَّوق الجماليِّ؛ الفرديِّ والجمعيِّ، لدى الإنسان، إذ تجعل له نظرته الخاصَّة ومعاييره المحدَّدة إلى خصائص الجمال، بوصفه فرداً وبوصفه عضواً في الجماعة، وللمجتمع ذاته بوصفه بنية متماسكةً متكاملةً من العادات والتَّقاليد والأعراف والقوانين تتحكَّم بالمجموع مثلما تتحكَّم هذه الضَّوابط ذاتها بالفرد بوصفه أيضاً بنيةً متماسكةً متكاملةً من هذه الضَّوابط.

هذه البيئة بمختلف مستوياتها ودلالاتها تمارس تأثيراً واضحاً حيناً و خفيًّا أحياناً في صوغ الوعي الجماليِّ للإنسان، الذَّائقة الجماليَّة لديه، فالإنسان الذي يعيش في بيئةٍ ريفيَّةٍ تنمو لدية أنماطٌ من الذَّوق الجماليِّ الذي لا يتوافر لمن يعيش في المدينة ولا يمكن أن يعيها ابن المدينة أَو يفهمها، وبالمقابل فإنَّ المرء الذي يعيش في المدينة تنمو لدية أنماطٌ من الذَّوق الجماليِّ لا يفهمها الرِّيفي ولا يدرك أبعادها، ولذلك نجد الفرق واضحاً في الوعي الجمالي بَيْنَ الرِّيفي والمدينيِّ، وفي التَّفضيلات الجماليَّة لكلٍّ منهما. والأمر عينه ينطبق على البدوي وعلى الذي يعيش في المجتمع الصِّناعيِّ وغير ذلك مما يحتمل وجوده من أنواع البيئة الجغرافيَّة والجيولوجيَّة وبهذا المعنى يمكننا أن نفهم الأسى والبؤس الذي وَصَلَ إليه حال البدويَّة **ميسون** التي تزوَّجها **معاوية بن أبي سفيان** ولكِنَّها لم تجد الرَّاحة ولا الهناء في القصور المترفة وفَضَّلَتْ عليها خيمتها في البادية قائلة:

لَبَيْتٌ تَخْـفِقُ الأَرْيَاحُ فِيْهِ أَحَـبُّ إِلَيَّ مِـنْ قَصْرٍ مُنِيْفِ
وَلِبْسُ عَبَاءَةٍ وَتَقَـرُّ عَيْنِي أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْ لِبْسِ الشَّفُوْفِ

تمارس البيئة تأثيراً خطيراً في حياة الإنسان بمختلف مستويات حياته وتفرُّعاتها، ومنها الذَّائقة الجماليَّة المنبثَّة في مختلف مستويات حياته وتفرُّعاتها. إنَّهَا بمنْزلة حبل السُّرة الذي لا يستطيع الإنسان الفكاك منه، حَتَّى إذا انفصل عنه لم يستطع العيش من دونه، أَو هكذا يشعر على الأقل، إلا قليل ممن لم يؤت له هذا النعيم، وفي هذا ما يفسر لنا في حقيقة الأمر تعلُّق المرء بمكان مولده ومرباه، لأنَّهُ يشعر أنَّهُ الصَّدر الدَّافئ الحنون الذي يظلُّ بحاجةٍ للارتماء عليه والشُّعور عليه بالأمان. وقد عَبَّرَ كثيرٌ من الشُّعراء عن هذه الصُّورة، لَعَلَّ أشهر ذلك قول **أبي تمام**:

نَقِّلْ فُؤَادَكَ حَيْثُ شِئْتَ مِنَ الهَوَى
مَا الْحُبُّ إلا للحَبِـــيْبِ الأَوَّلِ
كَمْ مَنْزِلٍ فِي الأَرْضِ يَأْلَفُهُ الفَتَى
وَحَنِيْنُهُ أَبَداً لأَوَّلِ مَنْزِلِ

لذلك لا يجوز أن نهمل أثر البيئة في صوغ الوعي الجماليِّ وتحديده، ولا ننظر إليه نظرة عابرة.

صحيحٌ أنَّ العوامل الأخرى لها الأثر الخطير ذاته، ولكن رُبَّما تكون البيئة هي الأكثر أهميَّةً وخطورةً لأنَّها تمارس دورهاً قسريًّا من جهة، ومن دون أن يرغب المرء أَو يدري أَو يريد ذلك من جهةٍ ثانيةٍ.

البيئة هي التي تحبِّبُ للإنسان، مثلاً، بعض الأَلوان دون غيرها، وتجعله يرسم معا لم المثل الجماليِّ الأعلى لكلِّ مقوِّمٍ من مقوِّمات الجمال، في الوقت الذي تكوِّن لديه سلَّماً قيميًّا خاصًّا للدَّلالات والمعاني والحقائق ... كما تسهم في تحديد رؤيتهِ وفهمه للتَّناظر

والرَّشاقة والتَّكامل والتَّفرُّد... وكلُّ ذلك يسهم في المحصِّلة في عملية التَّذوُّق الجماليِّ، ومن ثُمَّ التَّقويم الجمالي الذي هو ختام المعايشة الجماليَّة وغايتها.

ثانياً: التربية

التَّربية بالإطلاق إحدى ضروب النَّشاط الإنساني الرَّانية إلى صقل خصائص شخصيَّات الأَفراد وتهذيبها على نحوٍ يؤهِّلهم للتَّعايش مع بيئاتهم الطَّبيعيَّة والمجتمعيَّة بحواملها المختلفة: الفكريَّة والأَخلاقيَّة والاجتماعيَّة والجماليَّة والنَّفسيَّة والدِّينيَّة والأَدبيَّة...

يظنُّ كثيرون أَنَّ التَّربية بمجملها والتَّربية الجماليَّة منها إنَّما تنحصرُ في السَّنوات الأُولى من حياة المرء، ومدار كيفيَّتها على الأُوامر والنَّواهي، وهذا في اعتقادنا محضُ خطأٍ شاع وانتشر، ويمكن أَن نثبتَ ذلكَ لغةً واصطلاحاً على النَّحو التَّالي:

التَّربية في اللغة العربيَّة تفيد كلَّ تغذيةٍ إنمائيَّة: ماديَّة أَو معنويَّة، ومن ذلك يقال: ربَّيتُ فلاناً وتربَّيته، ويقال هذا لكلِّ ما ينمَّى كالولد والزَّرعِ وغيرها[٨٣]، أَمَّا في اللغة اللاتينيَّة .أَصل اللغات الأَوربيَّة ذات الجذر اللاتيني. فالأَصل اللغويُّ فيها: ربَّى = Educare يعني قادَ أَو وجَّه نحو هدفٍ ما، ولو تتبَّعنا مشتَّقات هذا الجذر في اللغات الأَوربيَّة اللاتينيَّة الجذر لوجدناها كلَّها تشيرُ إلى التَّهذيب والتَّنمية والإصلاح والتَّعلُّم والتَّدريب، وغيرها مما يندرج في إطارها[٨٤]، وهذا يعني بمعنى أو آخر أَنَّ التَّربية غير مقتصرةٍ على مرحلةٍ عمريَّةٍ محدَّدةٍ وهي عمليَّةٌ دائمة ما دام الإنسان؛ يتلقَّاها بطرائق مختلفةٍ ومتعدِّدةٍ، ومن مصادر كثيرةٍ غير محدَّدةٍ[٨٥]. وهذا يعني أَنَّ هذه العمليَّة التَّهذيبيَّة، الاصطلاحيَّة، التَّقويميَّة ترافقُ الإنسان ما دام على قيد الحياة، ذلكَ أَنَّه لا يفتأ كلَّ يومٍ مصادفاً ما يهذِّبُ لديه سلوكاً أَو يقوِّمُ لديه أَوَداً أَو يصلح فيه خطأً.

---

٨٣ . ابن منظور : **لسان العرب** . مادَّة : ربى.

٨٤ . انظر ذلك في المعاجم اللغويَّة الأَوربيَّة المختلفة.

٨٥ . انظر تفاصيل ذلك في الفصل المخصص للتربية الجمالية.

أي إنَّ التَّربية الجماليَّة بمقوِّماتها وخصائصها تعمل على تنمية ذائقةٍ جماليَّةٍ محدَّدةٍ في أيِّ موضوعٍ من الموضوعات الجماليَّة، وتبدأ هذه العمليَّة مُنْذُ مراحل الطُّفولة التي يتلقَّى فيها الطِّفل توجيهاتٍ من الأهل والمحيط التَّربويِّ بالميل إلى لونٍ محدَّدٍ، وشكلٍ محدَّدٍ وتناسبٍ محدَّدٍ وألوانٍ موسيقيَّةٍ محدَّدةٍ... وغير ما هناك من موضوعات جماليَّة وخصائص للموضوعات الجماليَّة. وتتفاعل هذه العمليَّة التَّربويَّة مع غيرها من عوامل بناء الذَّائقة الجماليَّة وآليَّة فعلها ليصل إلى ذائقته الجماليَّة الخاصَّة، هذه الذَّائقة القابلة للتَّفاعل والتَّغيُّر والتَّطور مع تغيُّر المعطيات والشُّرط بالتَّفاعل مع عناصر بناء الذَّائقة الأخرى.

ثالثاً: الانفعالات

لا تقلُّ الانفعالات العاطفيَّة أَو الوجدانيَّة أَهمِّيَّةً عن البيئة والتَّربية في تحديد الذَّوق الجماليِّ لدى الإنسان، ولا تنفصلُ عنهما في أَداء هذه الوظيفة وممارستها، انطلاقاً من جدليَّة العلاقة بَيْنَ هذه العناصر الثَّلاثة وغيرها من العناصر. ففي حِيْنِ تسهمُ البيئةُ في استنساخ مقوِّماتها وشروطها في الأفراد الذين يعيشون فيها، وفي حِيْن تقوم التَّربية نسخ الجماعة في شخوصِ أَفرادها، فإنَّ الانفعالات تختصُّ بمنح الأَفراد هويَّات استقلالهم عن الجماعة وعن البيئة.

مشكلتنا هنا هي العلاقة التَّفاعليَّة الجدليَّة القويَّة بَيْنَ مختلف عناصر تكوين التَّذوُّق الجماليِّ، فالبيئة مثلاً تمارس تأثيراً واضحاً في تأطير الانفعالات وصوغها وتحديد معالمها، وقد أشار **ابن خلدون** إلى أثر البيئة في الأخلاق والانفعالات، وكذلك فَعَلَ بعده **كانت**، واليوم تعدُّ هذه المسألة إحدى اهتمامات العلم المعاصر. وفي الوقت ذاته فإنَّ التَّربية تمارس أيضاً تأثيراً جليًّا مجليًّا في بناء البنية الانفعاليَّة للإنسان بخصائصها ومقوِّماتها، ناهيك عن العوامل الوراثيَّة. ولكن في الوقت ذاته فإنَّ الانفعالات في أثناء تكوُّنها وبعد تحدُّدها هي التي تهبُ كلَّ فردٍ ذاته وتحميه من الذَّوبان الكلِّي في شخصِ الجماعة، وتحول دون أن يكون نسخةً رقميَّة عنها. ولذلك تأتي انفعالاتُ كلِّ فردٍ لتُعَدِّلَ

في القيم الجماليَّة التي استنسختها البيئة والتَّربية في الفرد وتقودها نحو تحديد الهويَّة والخصوصيَّة الفرديَّة في النَّاحية الجماليَّة وفي النَّواحي الأخرى من كينونة الإنسان.

الانفعالات هي الميول والأهواء والاهتمامات والتَّفضيلات الشَّخصيَّة التي تتحدَّد رويداً رويداً مُنْذُ الطُّفولة المبكِّرة، وتبدأ بممارسة تأثيرها مُنْذُ اتِّخاذها الملامح الأولى وصولاً إلى نهاية العمر. فحبُّ الطِّفل أمَّه يريه فيها مثلاً جماليًّا أعلى يقيس إليه أيَّ جمالٍ أنثويٍّ. وألفة الطِّفل مسكنه تجعله يسكن إليه ويعده مثلاً جماليًّا للسَّكن يقيس إليه... وإذا كره الطِّفل صورةً أَو شكلاً أَو لوناً أدَّى هذا الكره إلى نفور الطِّفل ثُمَّ المرء من هذا الشَّكل أَو اللون أَو الصُّورة وخفض قيمته الجماليَّة. وعندما يحبُّ المراهق فتاةً فإنَّهَا غالباً يحبُّها لأنَّهَا تتوافق مع الانفعالات والميول الأهواء التي ارتسمت في قلبه، وبَعْدَما يحبُّها يجعل مواصفاتها وخصائصها معياراً جماليًّا يقيس عليه جمال النِّساء، وكذلك تفعل الفتاة من جهة مبدأ الفعل.

رابعاً: المعرفة

يأتي العاملُ المعرفيُّ بمختلفِ مدلولاته عنصراً آخر من عناصر بناء منظومة التَّذوُّق الجماليِّ.

العامل المعرفيُّ والعوامل المشابهة له مثل العلم والتَّعلُّم والتَّجريب... لها طبيعةٌ أخرى مختلفةٌ عن العوامل السَّابقة إلى حدٍّ بعيدٍ. ذلك أنَّهَا يمكن أن تكون بُنَى مستقلَّةً خارجيَّةً، تؤدِّي وظيفة المتغيِّر المستقلِّ، فيما بنية التَّذوُّق الجماليِّ هي المتغيِّرُ التَّابع. ومن ثَمَّ فإنَّ كلَّ ما يطرأ من تطوَّرٍ وتبدُّلٍ على المتغيِّر المستقلِّ (المعرفة) يلزم عنه تغيُّرٌ أَكيدٌ في المتغيِّر التَّابع (بنية التَّذوُّق الجماليِّ وآليَّته). وبهذا المعنى فإنَّ العامل المعرفيَّ هو العامل الذي يفترضُ فيه أَن يكون دائماً العنصرَ الموجِّهَ والمصَحِّحَ والمطَوِّرَ لآليَّة التَّذوُّق الجماليِّ. فهو خلاف العناصر الأخرى التي تتَّسم بنوعٍ من الثَّبات والسُّكونيَّة، إنَّهُ عاملٌ

متغيِّرٌ متبدِّلٌ بَيْنَ السَّاعة والأخرى، والمرحلة والأخرى، ومن شخصٍ إلى آخر، ومن زمنٍ إلى آخر.

ولا تقلُّ المعرفة أَهمِّيَّةً وخطورةً وضرورةً عن العناصر السَّابقة، كما لا تنفصلُ عنها في عمليَّة بناء منظومة التَّذوُّق الجماليِّ لدى الإنسان، فهي تتضافر معها وتتكامل في هذه العمليَّة.

إذا لم يكن يعرف الإنسانُ شيئاً عن الموسيقى الهنديَّة وسمعها فإنَّهُ رُبَّما يَجِدُ عَنَتاً في تذوُّقها وتقبُّلها، وإذا قَبِلَها وتذوَّقَها فإنَّهُ لن يفعل ذلك كما لو كان يعرف شيئاً عن الموسيقى عامَّةً والموسيقى الهنديَّة خاصَّةً. وإذا لم يكن يعرف الإنسان شيئاً عن الشِّعر فإنَّهُ سيستمع إليه أَو يقرأه مثل راكبٍ في قطارٍ سريعٍ لا يرى من الرُّوعة المنتشرة على طرفي طريق القطار إلا ملامح ضبابيَّة يدرك منها أشياء وأشياء أكثرَ لا يستطيع أن يميِّز بَيْنَهَا. ومن لا يعرف شيئاً عن فنِّ العمارة وجماليَّاتها فإنَّهُ رُبَّما لا يرى في القصور إلا أماكن يسكنها الأغنياء أَو المسؤولون.

المعرفة لا تزرع الذَّائقة الجماليَّة في الإنسان، ولا تجعله قادراً على التَّذوُّق ولم يكن قَبْلُ قادراً علية، ولكِنَّها ترتقي بالتَّذوُّق الجماليِّ وتفتح أمامه آفاق ومساحاتٍ كان من المتعذَّرِ عليه أَو من الصَّعب عليه إدراكها من دون تحصيل المعرفة أَو نمطٍ منها، وكمًّا كافياً.

تنفصل المعرفة عن عامل العلم والتَّعلُّم والخبرة في التَّقسيم النَّظريِّ، وتختلف عنها في آليَّة الفعل والتَّأثير وبناء منظومة التَّذوُّق الجماليِّ... كلُّ عنصرٍ أَو عاملٍ من هذه العوامل مستقلٌّ عن الآخر، مختلفٌ عنه، على الرَّغْمِ من أنَّ العوامل كلَّها تعمل مع بعضها، كما أشرنا في البداية، على نحوٍ تفاصليٍّ تراتبيٍّ، وإنَّما بتضايفٍ تداخليٍّ تكامليٍّ تجادليٍّ.

وعلى هذا النَّحو تكون منظومة التَّذوُّق الجماليِّ لدى المرء قد تحدَّدت وأَخذت صيغتها الواضحة والمستقلَّة: الواضحة من جهة تحديد موقف الذَّات من مختلف الموضوعات

والآثار الجماليَّة وخصائصها، وتبلور اتِّجاهها أَو ميلها إلى صنفٍ معيَّنٍ من الجماليَّات، وإلى ضربٍ محدَّدٍ من الخصائص الجماليَّة. ومستقلَّة من جهة تباينها عن الذَّوات الأُخرى في رؤيتها ثُمَّ معالجتها العالمَ الجماليِّ موضوعاتٍ وآثاراً، والخصائص الجماليَّة لكلٍّ من ذلك.

قد يتساءل بعضٌ قائلاً طالما أَنَّ منظومة التَّذوُّق الجماليِّ تُبْنَى على هذا الأَساس، أَفلا يعني هذا أَنَّ تماثل المؤثِّرات سيؤدِّي إلى تماثل بُنى منظومات التَّذوُّق الجماليِّ لدى من تماثلت عليهم هذه المؤثِّرات، ومن ثَمَّ فإنَّنا سنقف أَمام بنيةٍ واحدةٍ أَو منظومةٍ واحدةٍ مكرَّرةٍ أَو مستنسخةٍ في مجموعةٍ من الذَّوات؟

الحقيقة، وإن كان هذا وارداً في إطار نظريَّة الاحتمالات ولا يوجد ما يمنعه، فإنَّه يكاد يكون مستحيلاً من الوجهة الواقعيَّة، لأَنَّ عناصر أيِّ منظومة تذوُّق جماليٍّ وجزئيَّاتها وتفاصيلها ومركباتها؛ فرديَّة وجمعيَّة، هائلة العدد والتَّنوع والغنى. وهذا ما يجعل احتمال التَّماثلِ التَّطابقيِّ بَيْنَ آليتي تذوُّق جماليٍّ حَتَّى في ميدان واحدٍ أَو مستوى واحدٍ من مستويات التَّذوُّق الجماليِّ أمراً شبه متعذِّرٍ، إنَّهُ احتمال يصل إلى واحدٍ من مليارات الاحتمالات إن لم تكن المليارات مضاعفةً، أَي إنَّه أَمرٌ بعيد التَّحقُّق. ومهما يكن من أَمر فإنَّ وجود مثل هذا التَّماثل أَو حَتَّى التَّطابق التَّام ليس معضلةً البتَّة، ولن يؤدِّي إلى أَيَّة مشكلةٍ؛ فالكون سيظلُّ كما هو، والشَّمس ستظلُّ تشرق كلَّ يوم، وكل يوم ستشرق من الشَّرق، وسيبقى الجمال هو الجمال.

آلية التَّذوُّق الجمالي

يقوم الإنسان بالتَّذوُّق الجماليِّ في المراحل الأولى من حياته، ولا ينتظر حَتَّى تكتمل منظومته الجماليَّة، ولكنَّ آليَّة التَّذوُّق تتكامل رويداً رويداً مع تكامل عناصر بنائها التي أشرنا إليها حَتَّى يصير المرء ذوَّاقاً للجمال في مستوى من المستويات التي تتناسب مع ما تحقَّق له من عناصر بناء منظومة التَّذوُّق الجماليِّ.

في الواقع ليس ثمَّةَ آليَّةٌ منهجيَّةٌ ثابتةٌ أَو محدَّدةٌ للتَّذوُّق الجماليِّ. ذلك أَنَّها مرتبطةٌ أَوثق الارتباط بالحالة النَّفسيَّة للمرء، فإمَّا أَن تكون حالةً عاديَّةً أَو طارئةً، والحالةُ الطَّارئة قد تكون مشوِّقةً للمعايشة الجماليَّة وقد تكون منفِّرةً، وقد تكون مشوِّشَة، كما أَنَّها تختلف من مرحلةٍ إلى أُخرى، فلها قبل المعايشة آليَّتها، وفي أَثنائها لها آليَّتها المخالفة، وكذلك بعدها وبعيداً عنها، ولذلك فإنَّنا سنصنِّف آليَّات التَّذوُّق أَو المعالجة في نوعين من التَّصنيفات أَوَّلهما مرحليٌّ وثانيهما حاليٌّ.

ولأَنَّ ثمَّةَ ارتباطاً تلازميًّا بين الآليَّة المرحليَّة والآليَّة الحاليَّة، من جهة أَنَّ الأُولى صيرورةٌ زمانيَّةٌ، والثَّانية هي الصُّورة الكيفيَّة لهذه الصَّيرورة، فسنقصر حديثنا على الآليَّة المرحليَّة، أَو المراحل التي يمرُّ بها التَّذوُّق الجماليِّ، والكيفيَّة التي يتمُّ بها، مبيِّنين الاختلافات الحاليَّة عندما يقتضي الأَمر، خاصِّين الحال الطَّارئة في مرحلة التَّذوُّق المباشر أَو القصدي بفقرة مستقلَّةٍ ومفصَّلة.

تنقسم آليَّة التَّذوُّق المرحليِّ، بمعنى من المعاني، إلى مرحلتين رئيستين، هما الغائبيَّة والشَّاهديَّة؛ يغيبُ الموضوع أَو الأَثر الجمالي في الأُولى عن الأَعيان ويمثل في الأَذهان، وهي بهذا المعنى سابقةٌ على المرحلة الشَّاهديَّة ولاحقةٌ عليها. وتُمثِّلُها المعايشةُ القبليَّة والبعديَّة والتَّخيُّليَّة. أَمَّا المرحلة الثَّانية، وهي الشَّاهديَّة، فتتجلَّى في المعايشة المباشرة للأَثرِ الفنِّي، وتنشعبُ إلى نوعين؛ قصديٍّ وعفويٍّ أَو تلقائيٍّ، ولكلٍّ منهما، كما غيرهما، شروطه وظروفه الخاصَّة.

قبل التَّذوُّق

قد يتساءلُ بعضٌ: أَيعقلُ أَن يكون هناك تذوُّقٌ جماليٌّ قبليٌّ؟ أَو من دون وجودِ موضوعٍ أَو أثرٍ جماليٍّ؟!

لا شكَّ في أَنَّ هذا التَّساؤلَ منطقيٌّ، ولكنَّه يغفلُ حقيقةً جدَّ مهمَّةٍ وهي أَنَّ الموضوعات الجماليَّة تنتثرُ وتنتشرُ في كلِّ زمانٍ ومكان، وأَنَّ كلَّ شيءٍ مهما كانت مادَّته

وصورته يمكن أَن يكون موضوعاً جماليًّا، لتغدو الرُّؤيةُ الجماليَّة مرافقةً للإنسانِ في كلِّ أَحواله وأَفعاله، وصِلاته وتعاملاته. ولكنَّنا سنغضُّ الطَّرفَ عن هذا الحسبان الآن، لنعودَ إليه في التَّذوُّق التِّلقائي، ونفترضُ أَنَّنا أَمام موضوعٍ جماليٍّ محدَّدٍ. فكيفَ ستكونُ آليَّةُ التَّذوُّق القبلي؟

الحقُّ أَنَّنا أَمام ضربين من آليَّة التَّذوُّق القبلي **أُولهما** عندما يكون المرء متأهِّباً للتَّلقِّي الجمالي، بمعنى أَنَّه يعرف أَنَّه على أُهبة الاستعداد لمشاهدة لوحةٍ أَو منظرٍ أَو تمثال، أَو سماع مقطوعةٍ موسيقيَّة أَو قصيدة أَو غير ذلك. **وثانيهما** أَلاَّ يكون هناك أَثرٌ جماليٌّ محدَّدٌ البتَّة. ولإيضاح هذين الحالين وتفسيرهما سنورد هذين المثالين:

نعلمُ أَنَّ برامج الحاسوب توضعُ أَو تُخزَّن في ملفَّاتٍ خاصَّة حَتَّى إذا أَردتُ استخدام برنامجٍ ما؛ وليكن لحلِّ معادلةٍ تفاضليَّة، لجأتُ أَوَّلاً إلى استدعاء ملفِّه، وإن لم أَفعل ذلك، كأَنْ أَطلب من الملفِّ الموجود/ العامل ـ الذي يحتوي، مثلاً، برنامجاً لبعضِ القوانين الإحصائيَّة ـ حلَّ معادلتي التَّفاضليَّة، فلن أَستفيد شيئاً لأَنَّ البرنامج المطلوب، المخصَّص، بمنزلة غير الموجود. والذي يحدث هنا يشبهُ إلى حدٍّ كبير أَن أَطلبَ من الطَّبيب أَن يقيس ضغط الدَّم بميزان الحرارة، أَو يفحص السَّيارة بسماعة النَّبض.

المثال الثَّاني، وهو أسهل وأكثر وضوحاً؛ فإنِّي إذا أَردتُ أَن أَستمع إلى إرسال إذاعة دمشق وَجَبَ أَن أَنقلَ المؤشِّرَ إلى رقم التَّردُّد الذي تبثُّ عليه إذاعةُ دمشق، وإن لم أَفعل ذلك فلن أَستطيع الاستماع إلى إذاعة دمشق.

إنَّ ما يحدثُ قبل التَّذوُّق الجماليِّ يشبه تماماً ما كنَّا بصدده من أَمثلة، إذ نستطيع القول إنَّ منظومة التَّذوُّق الجماليِّ تكون غائبةً عن ساحة الشُّعور والإرادة لانشغال الشُّعور والإرادة بأمورٍ أخرى. فإذا لم يكن هناك أَثرٌ جماليٌّ ظلَّت الأُمور كما هي من دون أَيِّ تغيُّر ـ وهذا ما سيتَّضحُ أَكثر في التَّذوُّق التِّلقائي ـ أَمَّا إذا تهيَّأَ الإنسانُ للتَّلقِّي والمعايشة الجماليَّة فإنَّ الشعور، واللاشعور في بعض الحالات، يقوم باستحضار منظومة

التَّذوُّق الجماليِّ ووضعها موضع التَّشغيل والعمل. وربَّما يحدثُ نوعٌ من المعايشةِ القبليَّة للأَثر الجماليِّ، وهذا الأَرجح. وإذا ما دقَّقنا في هذا النَّوع الأَخير من التَّذوُّق وجدنا إمكان إدراجه ضمن ضربٍ مرحليٍّ آخر هو ما سنخصُّ ذكره بالتَّذوُّق التَّخيُّلي.

التَّذوُّق التَّلقائي

نعني بالتَّذوُّق التَّلقائيِّ الاتِّصال العفويَّ بالموضوعات الجماليَّة من دون معايشةٍ جماليَّةٍ حقيقيَّة، أَي من دون حدوث التَّمازج بَيْنَ الذَّات والموضوع، ومن ثَمَّ عدم حصول اللذَّة الجماليَّة النَّاجمة عن تذوُّق الأَثر، وفي الأَغلب الأَعمِّ عدم إطلاق حكم قيمي، لتغدو المعايشةُ الجماليَّةُ اتِّصالاً عابراً مفتقراً إلى معظم خصوصيَّات التَّلقِّي الجماليِّ.

إنَّ هذه الحال هي الأَكثر تردُّداً وتكراراً في حياة الإنسان، خاصَّةَ وأَنَّ العالم ممتلئٌ بالموضوعات الجماليَّة، بل إنَّ كلَّ الموجودات يمكن أَن ينظر إليها نظرةً جماليَّة؛ فاللباسُ، وحركات الأَيدي والأَرجل، والالتفاتة والنَّظرة، والمشية والوقفة، والأَرض والسَّماء والبناء، والأَحجار والأَشجار ... كلُّها ذاتُ مضامين جماليَّة، ولكنَّنا قلَّما نتوقَّف عند أَيِّ شيءٍ منها على أَنَّه موضوع معايشةٍ جماليَّةٍ، ولو أَردنا تفسيرَ ذلك وإيضاحَهُ لوجدنا أَنفسنا أَمام الوضعِ التَّالي:

إنَّ الإنسان ـ بغضِّ النَّظر عن ساحة اهتمامه ـ يكوِّن قاعدةً عامَّةً شاملةً لمختلف معطياتِ الحياة التي يتعامل معها؛ الجماليَّة والأَخلاقيَّة والسِّياسيَّة والاقتصاديَّة والاجتماعيَّة والدِّينيَّة ... تقتصر على أَهمِّ معالم كلِّ جانبٍ أَو بعضها. وهذه القاعدة تكون دائماً في ساحة الشعور، وتتعامل مع مختلف الصُّعدِ والمستويات ـ في الحالة التَّلقائيَّة ـ على درجةٍ واحدةٍ من العموم، أَو لنقل السَّطحيَّة، وعلى ذلك فإنَّ المعايشة الجماليَّة هنا معايشةٌ ناقصةٌ.

إنَّ ما يشدُّنا ويجتذبُ انتباهنا، بل ويستوقفنا، من خضمِّ هذه الكثرة هو الجمال الفذُّ الفريد، الذي لا يتكرَّر، أَو قلَّ أَن يتكرَّر وندر، أو أَنَّهُ ليس جمالاً عاديًّا على

الأقلِّ. فإذا ما تأتَّى ذلك للمرء استحضر على الفور معاييره الجماليَّة، أَو منظومته في التَّذوُّق الجمالي والتَّقويم الجماليِّ كي يحلِّل الموضوع أَو الأثر الجماليَّ الذي يتمُّ تلقِّيه ومعايشته، ولا يختلفُ في ذلك عمَّن تهيَّأ لمعايشة أَثرٍ جماليٍّ، وهذا ما ينقلنا إلى المرحلة التَّالية؛ مرحلة التَّذوُّق القصدي.

التَّذوُّق القصدي

عندما يقف المرء مشدوهاً أَمام منظرٍ طبيعيٍّ خلاَّب؛ كبضعِ شجيراتٍ تشابكت أَغصانُهنَّ مظلِّلةً ينبوعَ ماءٍ تنداحُ تموُّجاتُ تدفُّقهِ أَنصافَ دوائرَ رقراقةً برَّاقةً كقوسِ قزح. أَو يستمعُ مترنِّماً طَرِباً إلى موسيقى عذبةٍ يشعرُ أَنَّها تراقصُ روحه، أَو تسمدُّ نسجَ أَنغامها من نسغِ أَحاسيسه. أَو يقرأُ إحدى الرِّوايات الرَّائعة بتروِّي الرَّؤوم وشغفِ المشوق، فلا يلبثُ أَن يجد نفسه إلاَّ وكأَنَّه أَحدُ شخوصِ هذه الرِّواية؛ يفرحُ لفرحهم ويستاءُ لاستيائهم، وربَّما تأَخذه النَّشوةُ حيناً فيهمُّ بالتَّدخُّل وتغيير الحدث... ولكن لا مجال للتَّدخُّل.

هذه بعضُ الأَمثلة التي يمكن أَن تقودنا إلى فهم معنى التَّذوُّق الجماليِّ القصديِّ الذي يقف فيه المرء أَمام الموضوع أَو الأَثر الجمالي متأَمِّلاً، معايشاً، متذوِّقاً، سيَّان أتوجَّه إليه بملء إرادته أَم شدَّه وأَسره بما يتَّسمُ به من مزايا فذَّةٍ فريدةٍ، فكيف تكون هذه الآليَّة؟

بداءةً لا بدَّ أَن نؤكِّد أَنَّ التَّذوُّق الجماليَّ ما هو إلاَّ التَّتويج النَّظريُّ أَو النَّتيجة المنطقيَّة للمعايشة الجماليَّة. وفي الحقيقة إنَّ الأَمثلة السَّابقة تحاول فقط أَن تصفَ المعايشةَ الجماليَّة، التي يمكن القول إنَّها تتضمَّنُ تذوُّقاً جماليًّا، في حِيْنِ أَنَّ التَّذوُّق بمعناه الحقيقي . كما سبق وأَلمحنا . هو إصدار الحكمِ القيميِّ على الموضوع أَو الأَثر الجماليِّ.

تمثِّلُ المعايشةُ الجماليَّةُ عمليَّة تلقٍّ للموضوع أَو الأثر الجماليِّ، وهذا التَّلقِّي هو في حقيقة الأمر عمليَّةُ استقبالِ كمٍّ من المعلومات التي يبثُّها الموضوع أَو الأثر الجماليُّ، ومعالجتها هذه المعلومات التي هي خصائص الجمال ومقوِّماته على ضوء مركَّبات منظومة التَّذوُّق الجماليِّ التي ابْتُنِيَتْ في الذَّات بتأثير العناصر والعوامل المختلفة التي سبق الحديث فيها. أَمَّا التَّذوُّق الجماليُّ فهو الخطوة اللاحقة على بدء التَّلقِّي، إنَّهُ عمليَّة التَّفاعل الجماليِّ المباشر مع الموضوع أَو الأثر الجماليِّ، والإحساس بما ينطوي عليه الموضوع أَو الأثر الجمالي من قدراتٍ مثيرةٍ للنَّفس ومحرِّضةٍ لها من ناحية النَّشوة أَو ما نصطلح عليه بمفهوم اللذة الجماليَّة أَو المتعة الجماليَّة. وهذه المرحلة هي المرحلة السَّابقة على الفور لعمليَّة الارتداد من الذَّات إلى الأثر الجماليِّ بعمليَّة الحكم أَو التَّقويم الجمالي

قد يبدو هذا الكلامُ غيرَ واضحٍ بما فيه الكفاية، ولإيضاح ذلك نقول: إنَّ كلَّ حكمٍ جماليٍّ ـ مهما كان ـ يتضمَّنُ رسالتين إعلاميتين؛ تنبثقُ ثانيتهما من الأُولى بالضَّرورة، فعندما أَقول هذه الفتاة فاتنةٌ، وهذا النَّهر ساحرٌ، وهذه القصيدة رائعةٌ، فإنَّ كلَّ حكمٍ من هذه الأَحكام يتضمَّنُ رسالةً إعلاميَّةً أُولى مصدرها الموضوع أَو الأَثر الجماليُّ، وهو هنا: الفتاة أَو النَّهر أَو القصيدة. ورسالةً إعلاميَّة أُخرى تعبِّرُ عن رأَي الذَّات أَو حكمها في هذا الموضوع بعد معالجة رسالته الإعلاميَّة، والمتمثِّلة هنا بالفتنة والسِّحر والرَّوعة. أي بتعبيرٍ آخر إنَّ التَّلقِّي استقبال والتَّذوُّق تفاعل والتَّقويم إرسال.

هذه الآليَّة في التَّذوُّق الجماليِّ تنطبق في حقيقة الأمر على مختلف حالات التَّذوُّق أَو المعايشة الجماليَّة السَّابقة واللاحقة، ولكِنَّها متوافقة في المبدأ والبنية المنطقيَّة، ومتخالفة في مضمون الفعل وطبيعته. يختلف التَّذوُّق القصدي عن مختلف أنواع التَّذوُّق بأنَّ الإنسان يقرِّر مسبَّقاً أن يتوجَّه إلى عمليَّةِ معايشةٍ جماليَّةٍ وتذوُّقٍ جماليٍّ، والمثال الدَّال على ذلك هنا أن يقرِّر المرء الذهاب إلى السِّينما لمشاهدة فيلم معيَّنٍ، أو يتابع مسلسلاً ينتظره من الحلقة إلى الحلقة مشدوداً إليه، ومثل ذلك أن ينهض المرء إلى مكتبة أشرطته

الغنائيَّة ليختار شريط أغنيةٍ محدَّدةٍ ليستمع إليها غير تاركٍ الأمر لمصادفات المذياع واختياراته. ومثل هذا الحال الذَّهاب إلى المسرحيَّة أَو معرض لوحاتٍ لفنَّانٍ ما.

في هذه النَّماذج كلِّها ثَمَّةَ قرارٌ واستعدادٌ من المرء لعمليَّة التَّذوُّق الجماليِّ، وغالباً ما يغدو المرء في مثل هذا الحال صاحب مزاج جماليٍّ، وتغدو المعايشة الجماليّة عنده حاجةً روحيَّةً فكريَّةً يصعب الاستغناء عنها إلا ضمن ظروفٍ استثنائيَّةٍ غالباً ما تكون قاهرةً.

التَّذوُّق البَعدي

التَّذوُّق البَعْديُّ مفهومٌ جديدٌ واصطلاحٌ جديدٌ أَثرناه واستحدثناه في بحثنا في علم الجمالي المعلوماتي[٨٦]، وهو اصطلاح غريبٌ إلى حدٍّ ما ليس لأَنَّهُ جديد لا سابق له ولا نظير وإِنَّمَا لأَنَّهُ ينطوي على بعض المفارقة من النَّاحية الظَّاهريَّة. فما معنى أن يكون التَّذوُّق الجمالي بعديًّا؟ وكيف يمكن أن يكون التَّذوُّق الجماليُّ بعديًّا؟

كما أَنَّ شعور المرء بالماء في أَثناء السِّباحة يختلفُ عنه في إثر خروجه منه، كذلك فإنَّ التَّذوُّق الجمالي يختلف في أَثناء الاتِّصال المباشر عنه بَعد بُعد الأَثر الجماليِّ. والذي يحدث هنا أَنَّ عمليَّة التَّلقِّي الجماليِّ قد توقَّفت، رُبَّما يكون التَّذوُّق الجماليُّ للموضع قد تَمَّ ورُبَّما لا يكون المرء قد وصل إلى هذه المرحلة، ورُبَّما يكون الحكم أَو التَّقويم الجماليُّ قد توَّج الحالة الجماليَّة ورُبَّما لا يكون المرء قد وصل إليها. نحن إذن أمام العديد من الاحتمالات.

كثيراً ما يحدث أن يتابع المرء مسلسلاً شيِّقاً وينقطع عنه فجأة لسبب أَو آخر، ويمكن أن يذهب ليقف أمام لوحةٍ وما إن ينظر إليها حَتَّى يقع حادثٌ يقطع عليه عمليَّة التَّلقِّي والمعايشة والتَّذوُّق... ومثل ذلك حالاتٌ كثيرةٌ.

---

٨٦ . عزت السيد أحمد: **علم الجمال المعلوماتي**. دار الأصالة للطباعة. دمشق. ١٩٩٤م.

هذه الحال داعيةٌ في حقيقة الأمر لمحاولة تكميل الحالة الجماليَّة عن طريق استرجاع الأثر أَو الموضوع الجماليِّ، وذا نوعٌ من أنواع التَّذوُّق البَعْدِيِّ.

ولكن في أكثر الحالات تكتمل المعايشة الجماليّة مارَّة بكل مراحلها من الاستعداد وبدء التَّلقِّي إلى عمليَّة التّقويم الجماليِّ.

التَّقويم البَعْدِيُّ في هذه الحال هو استمرار التَّأثُّر بالموضوع أَو الأثر الجماليِّ، إذ يفرض الجمالُ على المرء أن يظلَّ يفكِّر فيه فترةً من الزَّمن ترتبط بقوَّة الأثر وقوَّة الواقع الذي يسحب المرء من حالة التَّذوُّق البعدي إلى حالٍ آخر.

لن يكون التَّذوُّق البَعْدِيُّ بقوَّة التَّذوُّق الفوري أَو المباشر بحالٍ من الأحوال، مهما بلغ الأثر أَو الموضوع الجماليُّ من القوَّة، وهنا نقول هناك فرقٌ كبير بَيْنَ تنظر إلى البحر هادئاً كان أَو متلاطم الموج وبَيْنَ أن تدير ظهرك وتحاول إكمال اللذة أَو المتعة الجماليَّة التي كانت تعتلج في فؤادك وأنت ناظر إليه.

التَّذوُّق التَّخيُّلي

التَّذوُّق التَّخيُّليُّ شبيهٌ بالتَّذوُّق البَعديِّ إلى حدٍّ بعيدٍ، وهو أيضاً اصطلاحٌ استحدثناه في بحثنا الذي أشرنا إليه، ولا نمانع في أن يكون حالةً من حالات التُّذوُّق البَعديِّ لولا أنَّ الاختلاف بينهما واضحٌ صريحٌ. فإذا كان التَّذوُّق البَعْدِيُّ استرخاءَ حضور منظومة التَّذوُّق الجماليِّ من ساحة الشُّعور بسبب انقطاع التَّواصل مع لموضوع أَو الأثر الجماليِّ فإنَّ التَّذوُّق التَّخيُّليَّ هو استحضار لهذه المنظومة من دون حضور الموضوع أَو الأثر الجماليِّ.

نعني بالتَّذوُّق التَّخيُّلي أَحد أَمرين؛ يغيبُ الموضوعُ الجماليُّ في كليهما، فيما منظومة التَّذوُّق الجماليِّ:

أَوَّلهما يسترجعُ الموضوعَ تخيُّليًّا.

ثانيهما تصوُّرٌ مبدعٌ يتطلَّعُ إلى خلق أَثرٍ جمالي.

أَمَّا الأَوَّل فإنَّه ينشعبُ إلى نوعين، أولهما استرجاعٌ محبَّبٌ وثانيهما استرجاعٌ غير محبَّبٍ، وكلاهما لا يبتعدان كثيراً عن التَّذوُّق الطَّارئ في المبدأ.

أمَّا الثَّاني وهو التَّصوُّر المبدع الذي يتطلَّعُ إلى إبداعِ أَثرٍ جماليٍّ فإنَّه مماثلٌ من جهة المبدأ للتَّذوُّق الطَّارئ في حالةِ الانفعالات المشوِّقة، إذ إنَّ الفنَّان عندما يتخيَّلُ أَثراً فنِّيًّا سيبدعه فإنَّه يكون في مخيِّلتِه حاملاً أَسمى القيم الجماليَّة، غير مفتقرٍ إلى شيءٍ، ولذلك فإنَّ المستدعى أَو المستحضر من منظومة التَّذوُّق الجماليِّ المستحضرة لموضوع التَّخيُّل، تكون مماثلةً للمستدعى أَو المستحضر من منظومة التَّذوُّق الجماليِّ الخاصَّة بالمثل الأعلى الجماليِّ الذي يظلُّ يداعب مخيَّلة المبدع أَو الإنسان.

إنَّ الحالة من حالات التَّذوُّق الجمالي التَّخيُّلي، التي هي استحضارٌ للموضوع أَو الأثر الجماليِّ، مع استحضار منظومة التَّذوُّق الجماليِّ إلى ساحة الشُّعور، حالةٌ عامَّةٌ كثيرة الحدوث والتَّكرار في حياة الإنسان، فما أكثر ما حاول المرء استرجاع ملامح حبيبته مثلاً، أَو استرجاع ملامح لوحة في ذهنه، أَو حاول استحضار مشهدٍ أَو مشاهد من فيلمٍ سينمائيٍّ أَو مسلسلٍ أَو مسرحيَّةٍ... واستحضر مع ذلك بالضَّرورة منظومة التَّذوُّقِ الجماليِّ الخاصَّة به. هذه العمليَّة هي عمليَّة التَّذوُّق التَّخيُّلي، بعضها مُحَبَّبٌ وبعضها غَيْرُ مُحَبَّبٍ.

أما الحالة الثَّانية التي هي تصوُّرٌ مبدعٌ يتطلَّعُ إلى خلق أَثرٍ جمالي فإنَّ المبدع هنا يضع تصوُّراً للأثر الجمالي الذي يودُّ إبداعه، ويستحضر معه منظومته التَّذوُّقيَّة الخاصَّة المرتبطة بالمثل الجماليِّ الأعلى في الميدان الذي يبدع فيه ليحاول إبداع الأثر الجمالي قياساً إلى هذا المثل الأعلى.

التَّذوُّق الطَّارئ

لا شكَّ في أَنَّ المعايشة الجماليَّة تضمرُ في ذاتها شوق المرء ورغبته في التَّلقِّي والمعايشة، ولكنَّنا هنا أَمام الحال العاديَّة للإنسان؛ البعيدة عن الانفعالات الأُخرى:

انفعالات التَّشويق أَو التَّنفير، إذ ثَمَّةَ اختلافٌ كبيرٌ بَيْنَ المعايشة الجماليَّة العاديَّة وإن تضمَّنت الشَّوق إليها، والمعايشة الجماليَّة المنبثقة من الميل والهوى أَو الكره والنُّفور، ويتَّضح الفرقُ جليًّا إذا ما قارنَّا بَيْنَ رغبتي ـ أَنا مثلاً ـ في رؤية أَيَّة حسناء، ورغبتي في رؤيةِ حسناء بعينها هي التي أُحبُّها مثلاً، أَو بَيْنَ تذوُّقي للشِّعر في الأَحوال العاديَّة، الطَّبيعيَّة، وسماعي الشِّعر وأَنا في حالة الغضب أَو القلق.

وهنا نتساءل: هل يستدعي هذا الفرق تغيُّراً في آليَّة المعايشة والتَّذوُّق؟

قبل الإجابة عن هذا السُّؤال لا بدَّ من تبيان السَّبب الذي دفعنا إلى استخدام أَو ابتداع اصطلاح: (التَّذوُّق الطَّارئ)، هل هناكَ حقًّا تذوُّقٌ طارئ؟

لقد بات من الواضح لدينا معنى التَّذوُّق القصديِّ وكيف يكون، وأَلمحنا إلى أَنَّ التَّذوُّق الطَّارئ هو إصدار حكمٍ جماليٍّ على موضوعٍ ما إثرَ معايشةٍ جماليَّةٍ ترافقها حالةٌ انفعاليَّةٌ طارئة؛ كميلٍ أَو هوًى شديد، أَو كرهٍ أَو نفور، أَو حالة الغضب أَو القلق، أَو غير ذلك من الحالات النَّفسيَّة التي لا ترافق الإنسان في أَحواله وأَطوراه كلِّها، وإنَّما تأَتي نتيجةً لظروفٍ أَو شروطٍ معيَّنة، وبصورة تختلفُ من زمانٍ إلى زمان، ومن مكان إلى مكان، تبعاً لمجموعة المعطيات المرافقة.

قد يتَّفقُ للمرء، وهو في مثل هذه الأَحوال الطَّارئة، أَن يتلقَّى أَثراً جماليًّا؛ كسماعِ موسيقى أَو أُغنية أَو رؤيةِ فاتنةٍ أَو باقة وردٍ، أَو سوى ذلك، فهل ستكون الأَحكام الجماليَّة التي يصدرها مماثلةً لما قد يصدره وهو في الحال العاديَّة/ الطَّبيعيَّة؟

بديهيٌّ أَنَّ الطَّارئ خروجٌ عن المألوف، أَو شذوذٌ عن القانون، ولا غرابة إذ ذاك أَن يكون لهذه الطَّارئات آليَّاتها الخاصَّة التي ستقود إلى نتائج مباينةٍ للنَّتائج المتوقَّعة أَو المفترضة في الأَحوال النِّظاميَّة. ويمكننا أَن نميِّزَ على هذا الصَّعيد بَيْنَ ثلاثةِ أَنواعٍ من التَّذوُّق الطَّارئ، تقود إليها ثلاثةُ أَضربٍ من الانفعالات المتباينة الاتِّجاه:

أَوَّلها الانفعالات المشوِّقة؛ كالميل والحبِّ والهوى والرَّغبة وهلمَّ جرًّا مما هناك من انفعالات مشابهة لها...

ثانيها الانفعالات المنفِّرة ومحورها الكره والنُّفور وغيرها من الانفعالات المشابهة لها في الآلية والطبيعة والفعل والأثر.

ثالثها الانفعالات المشوِّشة؛ كالغضب والهيجان والكبت والقلق والأَرق والحيرة وما جرى مجراها.

١ . الانفعالات المشوِّقة

عندما ينظرُ المرءُ إلى الموضوعات الجماليَّة بعين الحبِّ فإنَّه يراها قريبةً من معاييره الجماليَّة موافقةً لها. وهذه حقيقةٌ يدركها العُشَّاقُ ويعيشونها، وما أَكثر ما قيلَ في ذلك. ولعلَّ من أَطرف الأَمثلة على ذلك قصَّةُ الأَعرابي الذي طلبَ منه أَن يعرب عن مدى حبِّه لحبيبته فقال: أَرى ظلَّ بيتها أَجمل من ظلِّ بيتِ غيرها، وكأَنَّه متمثِّلٌ قول **قيس بن الملوَّح** في معشوقته **ليلى:**

أَمــرُّ عَلَى الدِّيَارِ دِيَارِ لَيْـلَى أُقبِّلُ ذَا الجدارَ وَذَا الجِـدَارَ
وَمَا حُبُّ الدِّيارِ شَغَفْـنَ قَلْبِي وَلَكِنْ حُبُّ مَنْ سَكَنَ الدِّيارَ

كيف تكون آلية التذوق الجمالي في مثل هذا الحال؟

يتَّجهُ المرءُ في هذه الحال إلى إضفاء لبوسٍ ذاتيٍّ على الموضوع الجماليِّ، يرى من خلاله مُثُلَه وقيمه الجماليَّة العليا متحقِّقةً في هذا الموضوع على رغم أَنَّه قد يكون مفتقراً إليها في الواقع والحقيقة، أَو ربَّما تكون موجودةً فيه فعلاً.

هذا يعني أَنَّ المرء، المتلقي، يجرِّد الموضوع أَو الأَثر الجماليَّ من خصائصه الموضوعيَّة، الواقعيَّة، أَو لنقل إنَّهُ يتجاهل ما يتصف به الموضوع أَو الأَثر الجمالي من خصائص وسمات ومعالم... ويقوم بإسقاط المقومات والخصائص الجماليَّة التي يرها مثلاً

أعلى على الموضوع أَو الأثر الجمالي، حَتَّى يبدو الموضوع وكأنَّهُ يحمل فعلاً الصفات والخصائص والمزايا التي يفضها المرء ويحبها، فلا يرى المرء الموضوع الجمالي على حقيقته وإنَّمَا يراه ما يريد أَو يتمنى أن يراه. ولَعَلَّنَا نذكر هنا **ليلى العامريَّة** التي فُتن النَّاس بها من وصف **قيس** لحسنها حَتَّى استدعاها الخليفة ليرى هذا الحسن الذي أبدع به **قيس** روائع الشِّعر العربيِّ، وعندما رآها دهش من بعدها عن الوصف فقال لها: لست كما وصفك **قيس!!** فقالت: لأَنَّك لم ترني بعيني **قيس**.

هذه القصَّة، وهي ليست نادرةً على الإطلاق، بل هي الأكثر تكراراً في حياتنا، تبدي لنا كيف أنَّ الذَّات لا تبالي بخصائص الموضوع أَو الأثر الجماليِّ لأَنَّهَا تنظر إليها بعين المحبَّة وتسقط عليها كل الخصائص والمزايا والسِّمات التي تبحها الذَّات وتفضِّلها، لأنَّ مشاعر الحبِّ الجيَّاشة تدفع المرء للاندماج بالحبوب، أَو الاتحاد فيه، فإذا حدث ذلك يختلط على المرء ما يراه وما يريده، وما هو في الموضوع وما هو عنده، وهذا ما عَبَّرَ عنه **ابن خلدون** بقوله: «ولهذا تجد العاشقين المستهترين في المحبَّة يعبِّرون عن غايةِ محبَّتهم وعشقهم بامتزاج أَرواحهم بروح المحبوب، وفي هذا سرٌّ تفهمه إن كنتَ من أَهله، وهو اتِّحاد المبدأ»[٨٧].

هذا ليس مقتصراً على العاشق والمعشوق بالمعنى الدَّارج، الشَّائع، وحسب، بل على كلِّ ما بَيْنَ المرء وما يحبُّه من الموضوعات الجماليَّة على اختلاف مضامينها وتباين أَشكالها.

ب . الانفعالات المنفِّرة

إذا كانت الانفعالات المشوِّقةُ تدفعُ الإنسان إلى رؤية كلِّ المحاسن في المحبوب وفاقاً لما ارتسم في مخيِّلته من معاني الجمال السَّامية، وغضِّ النَّظرِ عن المعايب أَو عدم

---

٨٧ . ابن خلدون: **المقدِّمة** . ص ٤٢٥. وكذلك: عزت السيد أَحمد: **فلسفة الفن والجمال عند ابن خلدون** . ص ١٠١.

رؤيتها، فإلى أَيِّ اتِّجاهٍ ستقود الانفعالات المنفِّرةُ صاحبها ترى: أَإلى فهمه كما هو؟ أَم إلى انتزاع صفات الحسن من خصائصه؟ أَم إلى غير ذلك؟

يقول أَبو الطَّيِّب **المتنبِّي** واصفاً **إسحق بن إبراهيم بن كيغلغ** الذي تربطه به عداوةٌ وكراهيَّةٌ قديمة:

وَجُفُوْنُهُ مَا تَسْتَـقِرُّ كَأَنَّهَا مَطْرُوْفَةٌ أَوْ فُتَّ فِيْهَا حُصْرُمُ
وَإِذَا أَشَـارَ مُحدِّثاً فكأَنَّه قِرْدٌ يُقَهْـقِهُ أَوْ عَجـوزٌ تَلْطُمُ

يبدو جليًّا أَنَّ الانفعالات المنفِّرة لا تجنح بصاحبها إلى انتزاع صفاتِ الحسنِ من الخصم وتعريته منها وحسب، بل تقود إلى تصوير الخصم على نحوٍ مَسْخِيٍّ (كاريكاتيري)، أَي تجريد الشيء/ الطَّرف المكروه من خصائصه الجماليَّة ورؤيته بمنظار المفارقة المضحكة حيناً، وحيناً بمنظار التَّناقضات.

وهذا أيضاً أنّ المرء يجرِّد الموضوع من خصائصه وسماته ومزاياه الجماليَّة، خاصَّةً منها المحاسن، ليسقط على الموضوع بديلاً عنها كلَّ مكروهٍ وممجوجٍ ومنبوذٍ، بدرجةٍ من الدَّرجات، هو لا يفهم الموضوع من النَّاحية الجماليَّة فهماً مقلوباً وحسب، وإِنَّمَا يقلب فقط الخصائص الجماليَّة الإيجابيَّة ويحلُّ محلَّها قيماً سلبيَّة بطريقةٍ من الطُّرق التي تتناسب مع شخصيَّتِهِ وعقليَّتِهِ وثقافته. ولكِنَّها على أيِّ حال عمليَّة تشويهٍ للخصائص الجماليَّة للموضوع لتبدو متناقضةً، مضطربةً، قلقةً. وهذا ما نجده على نحوٍ واضحٍ في الآثار التَّهكُّميَّة اللاذعة التي خلَّفها لنا **الجاحظ والتَّوحيدي وبرناردشو وموليير** وغيرهم.

جـ الانفعالات المشوِّشة

قد يمرُّ المرءُ بحالاتٍ من التَّشتُّت الذِّهني وفقدان القدرة على التَّركيز لما قد يكون فيه من غَضَبٍ أَو هيجان أَو قلقٍ أَو حيرةٍ، أَو سوى ذلك مما لا يتيحُ له إصدار الحكم

الصَّحيح أَو الطَّبيعي على ما يتلقَّاه من موضوعات جماليَّة أَو أَخلاقيَّة أَو اجتماعيَّة... فعلى أَيِّ نحوٍ تسيرُ آليَّةُ التَّذوُّق الجمالي هنا؟

الحقُّ أَنَّنا أَمام آليَّتين مختلفتين من آليَّات التَّذوُّق الجمالي، ذلك أَنَّ الذي يتلقَّى أَثراً جماليًّا وهو في مثل هذه الحال؛ إمَّا أَن يأسره الجمال، أَو يغلبه الانفعال.

أَوَّلاً: ذهب **أَرسطو وابن خلدون وجوته ولالو** وغيرهم إلى أَنَّ المعايشة الجماليَّة تلعبُ دوراً كبيراً في تطهير الانفعالات، بما يشبه الإسقاط. ويمكننا أَن نضيف إلى ذلك: امتصاص حدَّة الغضب والهيجان والقلق ... وتهيئة النَّفس للاعتدال والتَّوازن بدفعها إلى الاسترخاء واحتواء التَّوتُّر الانفعالي على اختلاف أَنواعه وتباينها، ولقد بات هذا مؤكَّداً في أَبحاث علميِّ النَّفس والحياة، واتَّجه الباحثون النَّفسانيُّون والاجتماعيُّون إلى الاستفادة من هذه الظَّاهرة في التَّنشئة الاجتماعيَّة وضبط الانفعالات وتوجيهها.

فماذا يعني ذلك من ناحية التَّذوُّق الجماليِّ؟؟

قد يجنحُ بنا التَّسرُّعُ إلى الاعتقادِ بأَنَّ المعايشة الجماليَّة هنا حالةٌ خاصَّةٌ من حالات الانفعالات المشوِّقة؛ بمعنى أَنَّ المرء يجرِّد الموضوع أَو الأثر الجماليَّ من خصائصه وسماته ومزايه الجماليَّة ليسبغ عليها قيمه المستحبَّة المفضَّلة كما بيَّنا قبل قليل، أَي على ما ترغبه الذَّاتُ وتتوخَّاه، لأَنَّ في هذا ما يفسِّرُ لنا تخامدَ الهيجان، أَو خفَّة حدَّة الغضب، وتراخي القلق أَو الحيرة، بحصول المرء على شيءٍ مرغوبٍ محبَّبٍ.

كان من الممكن أن نركن إلى هذا الاعتقاد ونقبله لولا أَنَّ الحقائق العلميَّة تشيرُ إلى ما هو عكسُ ذلكَ تماماً؛ لقد أثبتت بعضُ التَّجارب أَنَّ المعايشة الجماليَّة، في أَثناء الانفعال، تسهم في توسُّع الأَوردة الدَّمويَّة التي تكون في حالةٍ من الانقباض والتَّشنُّج، الأَمر الذي يخفِّف من حدَّة الانفعال، ومن ثَمَّ تلاشيه خلال وقتٍ أَسرع، وكأَنَّ الأَثر الجماليَّ يسري في الكيان سريان الدَّم في أَوعيته. وهذا يعني أَنَّ الموضوع أَو الأثر الجماليَّ

بخصائصه ومزاياه هو الذي يفرغ الذَّات من خصائصها وسماتها المكونة لمنظومتها التَّقويميَّة وإعادة بنائها ـ آنيًّا ـ على شاكلتها.

إنَّ قيام عملية التَّذوُّق الجمالي على هذا النَّحو الذي تفرض خصائصُ الموضوع الجماليِّ ذاتها على المتلقي وهيمنتها عليه أَو على منظومة التَّذوق الجماليِّ لديه لتصدرَ حكماً مطابقاً لما هو عليه الموضوع ليس يعني موضوعيَّة الحكم الجماليِّ بالمعنى الاصطلاحيِّ، وإنَّما يعني الخصائص والسِّمات الجماليَّة التي يحتازها الموضوع أَو الأثر الجمالي قد غَدَت بالنِّسبة للذَّات المتلقيَّة في هذه الحالة الانفعاليَّة هي القيم الأَمثليَّة أَو العليا، وكأَنَّها هي القيم التي اصطنعتها الذَّات لتحاكم من خلالها الموضوعات الجماليَّة، وهذا ما يفسِّر لنا إعجاب المرء ببعضِ الآثار الجماليَّة وأَضرابها التي تحذو حذوها أَو تشابهها، إذ قد يستمع المرء إلى أُغنيةٍ ما وهو قلقٌ، فتنفثُ بعضَ كربه، فلا تلبث أَن تصبحَ هذه الأُغنية من المفضَّلات لديه، هي وما شابهها كلاماً وأَنغاماً.

ثانياً: ليست الحالة السَّابقة دائمة الحدوث عند الفرد الواحد، كما أَنَّها لا تنطبق على كلِّ الأَفراد، وإنَّما تكاد تنحصر بذوَّاقة الجمال المختصِّين، خاصَّةً منهم الفنَّانين. أَي إنَّ الانفعال الثَّاني، هنا، هو الذي يغلب المرء على أَمره ولا يترك للجمال مجالاً، ولذلك لا نستطيع القول إنَّ ثمَّة معايشة جماليَّة البتَّة هنا، ومن ثَمَّ فإنَّ التَّذوُّق الجماليَّ يكون حتماً تذوُّقاً ناقصاً، والحكم اللازم عن ذلك يفتقر إلى العناصر الخاصَّة بكلِّ ضربٍ من أضرب التَّذوُّق الجماليِّ سالفة الذِّكر، وإن كان أَقرب شيءٍ إلى التَّذوُّق التَّلقائي، إلا أَنَّه أَشدُّ ضبابيَّةً وغموضاً، أَي إنَّ الإرساليَّة المعلوماتيَّة الواردة من الموضوع لا تصلُ كاملةً، ولا واضحةً، بل يمكن القول إنَّ منظومة التقويم الجمالي لا تكون في ساحة الشُّعور الجماليِّ في أثناء التَّلقِّي.

خاتمة

إذا كان الحديث في الجمال؛ ضروبه وأنواعه وكيفيَّاته... حديثاً مشوِّقاً، يحاول الكشف عن أسباب عشق الجمال والميل إليه وطلبه، ويحاول صنع الجمال والتَّفنُّن في صنع الجمال، فإنَّ التَّذوق الجماليَّ هو الغاية الأساسيَّة من كلِّ أنواع الحديث في الجمال، لأنَّ التَّذوق هو الغاية التي يصبو إليها المرء من البحث عن الجمال ومعايشته.

التَّذوق الجماليُّ هو العمليَّة التَّفاعليَّة الحيَّة المباشرة التي تنشأ بَيْنَ المتلقِّي والموضوع أَو الأثر الجماليِّ، حَتَّى إنَّ المرء يحاول أن يحقِّق معادلة التَّعايش التَّفاعليِّ هذه بمفعولٍ رجعيٍّ أحيانا وباصطناع الحالة أحياناً أخرى. وفي كثيرٍ من الأحيان لا ندري الفرق بَيْنَ التَّذوُّق الجماليِّ والمتعة أَو اللذة الجماليَّة، ولا ندري إن كانت مرافقةً لها أم مستقلَّةً عنها.

ما تحدَّثنا فيه من حالات التَّذوُّق وأنواعه وآليَّات تكوُّنه ليس إلا محاولةً للكشف عن هذه اللحظة الجماليَّة المهمَّة في العمليَّة الجماليَّة، وصلنا فيها إلى بعض الأمور المهمَّة، ولَعَلَّنَا فاتنا ما يمكن استدراكه في بحث لاحقٍ نقوم به أَو يقوم به غيرنا، فالمسألة مهمَّة وتستحقُّ أن يوقف عندها مرَّةٍ أخرى بل مرَّات.

الفصل الخامس

المقولات الجمالية

مقدمة

في المقولات

المقولات الجَمَاليَّة

تصنيف كانت للمقولات

تصنيف شارل لالو للمقولات

تصنيف اليافي للمقولات

تصنيفنا للمقولات الجَمَاليَّة

خاتمة

«المقولات الجَمَاليَّة هي القيم الأسَاسِيَّة التي تمثل أحجار الزَّاوية في البناء الجمالي، ويبين تطور الوعي الجمالي أن تعدد وتعقد أشكال علاقة الإنسان الجَمَاليَّة بالعالم هما أساس غنى وكثرة الألفاظ التي تدل على المعاني الجَمَاليَّة»[٨٨].

مقدّمة

كثيراً ما يستخدم الكتَّاب مفردة مقولة في سياق الكلام بإضافاتٍ مختلفةٍ مثل؛ كانت مقولةً جميلةً، مقولتُه الشَّهيرة، المقولة المهمَّة... وغير ذلك كثيرٌ من ضروب الإضافات وأصنافها. وكلُّها تستخدم المقولة بمعنى القول.

هذا صحيحٌ من ناحية المبدأ ولكِنَّهُ خطأٌ من جهة الدَّلالة فالمقولة والمقولات بحدِّ اللفظ وسياجه اصطلاح منطقيٌّ لغويٌّ في المستوى الأول، علميٌّ معرفيٌّ في المستوى الثَّاني. فالمقولات هي حوامل الوجود من جهات تحدُّده وتموضعه وتمظهره وليست أقوالاً على الإطلاق. وإذا كان علماء اللغة، أَو بعضهم الكثير، لا يرون مشكلةً في الخلط بَيْنَ المقولة والقول بل لا يرونهم خلطاً أبداً فأنَّنا من النَّاحية الاصطلاحيَّة لا نقبل ذلك على الإطلاق. وإذا ناقشناهم في الأمر قالوا: هذا شأن فلسفيٌّ أو هو شأن الفلاسفة. وكأنَّ الفلاسفة يفكِّرون خارج اللغة، أو أنَّ لغة الفلسفة غير لغة النَّاس.

هذه المقولات هي حوامل الوجود بالمطلق من دون تحديد موضوع، ورُبَّما في هذا ما يجيز لنا القول بوجود مقولات في ميادين محدَّدةٍ على الرَّغْمِ من أنَّ تاريخ الفلسفة لم يشهد استخدام لفظ المقولات بالمعنى الجزئي إلا في مراحل متأخرة رُبَّما يمكن ردُّها إلى

---

٨٨. الدكتور نايف بلوز: **علم الجمال**. ص ٩١.

منتصف القرن العشرين. ومن هذا الباب سيكون حديثنا في المقولات الجَماليَّة، لأنَّنا سنعني بها حوامل الجمال من جهات تحدُّده وتموضعه وتمظهره وأثره.

في المقولات

معظم الموسوعات والمعاجم الفلسفيَّة العربيَّة جَعَلَت المقولة رأساً لهذه المادة الاصطلاحيَّة ورُبَّما انفرد **عبد الرحمن بدوي** بجعل المقولات (بالجمع) رأساً لهذه المادَّة، وهو الصَّواب أَو على الأقلِّ الأكثر صواباً، لأنَّ الأصل هو الكثرة وليس الإفراد وإن كان يدور الحديث عليها واحدةً واحدة.

يرجع الفضل في ابتكار بحث المقولات . Categories إلى **أرسطو** الذي وضع أسس المنطق الذي صار يسمَّى فيما بعد منطقاً تقليديًّا أو صوريًّا. وقد أفرد لبحث المقولات الفصول الثَّلاثة الأولى من كتاب العبارة، هذا الكتاب الذي يظنُّ بعضهم أنَّهُ منسوب إلى **أرسطو** وليس من وضعه. والبحث في المقولات جزءٌ صميميٌّ من البحث المنطقيِّ، ويرى بعضهم أنَّهُ مبحث في المعرفة من جهة ضبط البحث والوصول إلى النَّتائج من خلال علاقة المقدِّمات بالنَّتائج وسلامة القياس والاستنتاج والاستدلال والبرهان... على طريق الوصول إلى المعرفة اليقينيَّة متمثِّلة بالنَّتائج. وليس في نسب بحث المقولات إلى نظريَّة المعرفة مشكلة لأنَّ المنطق أصلاً هو مدخل نظريَّة المعرفة وأساس بنائها بغضِّ النَّظر عمَّا هناك من وجهات نظر مختلفة في المنطق.

ثَمَّةَ اختلاف شكليٌّ فقط في تحديد مفهوم المقولات، وحَتَّى في أسمائها، وأنواعها، وعددها. ولكنَّ ذلك كلَّه شكليٌّ لا أكثر حَتَّى ولادة الفلسفة الكانتيَّة وما بعدها إذ وجدنا اجتهاداتٍ جديدةً ورؤى مخالفةً ومختلفةً عمَّا جاء به **أرسطو** ومن بعده حَتَّى **كانت**. وكلُّها أمور تستحقُّ الوقوف عندها.

لم يكن ثَمَّةَ اختلافاً يستحقُّ الوقوف عنده في تعريف المقولات فكلُّها مأخوذةٌ عن **أرسطو** الذي عرَّفها بأَنَّهَا «أعمُّ المحمولات»، لذلك سُمِّيت أيضاً بالْمُسْنَدات. وعرَّفها **أرسطو** أيضاً بأَنَّهَا «الأجناس العامَّة»، ولذلك أيضاً سُمِّيت بأعمِّ الأجناس، وسُمِّيت على حدِّ تعبير **صليبا**: الأجناس العالية التي تحيط بجميع الموجودات[٨٩]. وبهذا المعنى رأى **بدوي** أنَّ «المقولات تدلُّ على تعبيراتٍ أو حدودٍ بغير روابط»[٩٠].

ولكنَّ الشُّروح على ذلك معظمها تبتعد عن دقَّة دلالة مفهوم المقولات، لأَنَّهَا تحملها على محض الصِّفات أو المحمولات الملحقة بالموضوع إلحاقاً، وهي في دقيق معناها حوامل الموجودات كلُّها من جهة أنَّ إسنادها إلى الموجودات ليس إلحاقاً بها بِقَدْرِ ما هو إسناد الموجود إليها، لأَنَّهَا إنَّما هي محدِّدات الموجود من جميع جهات الوجود، وكاد **صليبا** يقترب من هذا المعنى بقوله: «المقولة هي المحمول. ووجه إطلاقها على المحمول هو كون المحمول في القضية مقولاً على الموضوع»[٩١]. وأضاف بأَنَّهَا «المحمولات الأسَاسِيَّة التي يمكن إسنادها إلى كلِّ موضوع»[٩٢].

ولكنَّ **الفارابي** كان أكثر اقتراباً من تحديدنا في رسالته التي خصَّصها للمقولات وعرَّفها بأَنَّهَا: «أجناسٌ عاليةٌ تضمُّ جميع الأشياء المحسوسة، وهي معقولات الأشياء المحسوسة والموجودة. وهذه الأجناس والأنواع التي تحت كلِّ واحدٍ منها قد يوجد على أَنَّهَا معقولاتٌ للأشياء المحسوسة والموجودة، ومثالاتٌ في النَّفس للأمور الموجودة».

---

٨٩ ـ جميل صليبا: **المعجم الفلسفي** ـ مادة مقولة.

٩٠ ـ الدكتور عبد الرحمن بدوي: **موسوعة الفلسفة** ـ مادة مقولات.

٩١ ـ جميل صليبا: **المعجم الفلسفي** ـ مادة مقولة.

٩٢ ـ م. س ـ ذاته.

مشكلتنا في جهة دلالة الإسناد في المقولات تشبه مشكلتنا في قولنا: «مات الرَّجل»، فالرَّجل فاعلٌ في النَّحو أَو الإعراب على الرَّغْمِ من أنَّهُ مفعولٌ به في الواقع. فالمقولات تُسنَدُ إلى الموضوع لأنَّ الموضوع هو الموجود، بينما المقولات في طبيعتها هي المحاور الحاملة لوجود هذا الموضوع من جميع جهات الوجود التي هي أنواع المقولات.

المقولات الجَمَاليَّة

هذه المقولات بالإطلاق هي حوامل الوجود بالمطلق من دون تحديد موضوع، ورُبَّما في هذا ما يجيز لنا القول بوجود مقولاتٍ في ميادينَ محدَّدةٍ على الرَّغْمِ من أنَّ تاريخ الفلسفة لم يشهد استخدام لفظ المقولات بالمعنى الجزئيِّ إلا في مراحل متأخَّرة رُبَّما يمكن ردُّها إلى منتصف القرن العشرين. ومن هذا الباب سيكون حديثنا في المقولات الجَمَاليَّة، لأنَّنا سنعني بها حوامل الجمال من جهات تحدُّده وتموضعه وتمظهره وأثره. ذلك أنَّ هذه المقولات هي المحاور التي تنتظم حولها القيم الجَمَاليَّة كلُّها، ومنها تستمد مكانتها وقيمتها وطبيعة استخدامها وأسلوبه وطريقته، وإن كان كثيرٌ من ذلك لم يحظ بَعْدَ ما يستحقُّ من التَّبيان والتَّوضيح، اللهم إلا بعض الدِّراسات اللغويَّة العربيَّة القديمة الغنيَّة الثَّريَّة التي لم يرجع إليها من هذه النَّاحية العلائقيَّة مع بعضها بعضاً.

بهذا المعنى لا خلاف مع الدُّكتور **نايف بلوز** في قوله بأنَّ «المقولات الجَمَاليَّة هي القيم الأسَاسِيَّة التي تمثِّل أحجار الزَّاوية في البناء الجماليِّ، ويبيِّن تطوُّر الوعي الجماليِّ أنَّ تعدُّد أشكال علاقة الإنسان الجَمَاليَّة بالعالم وتعقُّدها هما أساس غنى وكثرة الألفاظ التي تدل على المعاني الجَمَاليَّة»[٩٣].

ولكن مع ذلك يجب أن نميِّز بَيْنَ المقولات الجَمَاليَّة والقيم الجَمَاليَّة على ما بينهما من تداخلٍ وتشابكٍ كبيرين.

---

٩٣ ـ الدكتور نايف بلوز: **علم الجمال** ـ ص ٩١.

إنَّ التَّداخل والتَّشابك بَيْنَ القيم والمقولات الجَمَاليَّة أدَّى بالكثيرين إلى الخلط بينهما والتَّعامل معهما على أَنَّهَما موضوعٌ واحدٌ أَو مادَّةٌ واحدةٌ، فإذا تحدَّثوا في المقولات الجَمَاليَّة أدرجوا بينها القيم وإذا تحدَّثوا في القيم الجَمَاليَّة أدرجوا بينها المقولات، وكأَنَّ المقولات والقيم أمرٌ واحدٌ، وهذا من باب الخلط وعدم التَّمييز.

كما أَنَّهُ لا يجوز الخلط بَيْنَ أعمدة البيت وجدرانه كذلك لا يجوز الخلط بَيْنَ القيم والمقولات، المقولات الجَمَاليَّة، إن جاز لنا التَّشبيه، هي الأعمدة، والقيم الجَمَاليَّة هي الجدران. وإذا أردنا أن نتابع التَّشبيه أمكننا القول إنَّ مقوِّمات الجمال وخصائصه هي أثاث هذا البيت ومفروشاته. ولنتذكَّر هنا جيِّداً أنَّنا نتحدَّث عن الجمال وليس عن علم الجمال.

في الوقت ذاته يجب أن نميز بَيْنَ الحديث في المقولات الجَمَاليَّة وتصنيف المقولات الجَمَاليَّة، فليس أيُّ حديث في المقولات هو تصنيفٌ لها، فالتَّصنيف هو رويةٌ في انتظام المقولات مع إقامة ضرب من العلاقة بَيْنَها مرتبطٌ بوجهة نظرٍ معيَّنةٍ، لأسباب معيَّنةٍ، هي التي أرادها صاحب التَّصنيف.

وقد اختلف الباحثون وعلماء الجمال في تحديد المقولات الجَمَاليَّة وفي تصنيفها، فقد «أكَّد **أدموند بوركه** . A.BORKEE و**كانت** . E.KANT على أهميَّة كلٍّ من مقولتي الجمال الرَّوْعَة[٩٤]... وقدَّم بعض علماء الجمال نسقاً سداسيًّا للمقولات يتضمَّن الجميل ونقيضه القبيح، و[الرَّائع] ونقيضه التَّافه، ثُمَّ المأساوي والهزلي»[٩٥].

---

٩٤ . كثير من المفكرين والباحثين يستخدم لفظة الجلال أو الجليل وأحياناً السُّمو أو السَّامي بديلاً أو مكافئاً للفظة الرَّائع ولكنَّنا نفضل استخدام الرَّوْعَة والرَّائع لأسباب كثيرة سيأتي ذكرها في السياق.

٩٥ . الدكتور نايف بلوز: **علم الجمال** . ص ٩٤ . ٩٥.

وذهب **شارل لالو** . CH. LALO إلى تصنيف هذه المقولات على أساس قانون التَّناسق العام . كما يسمِّيه . ويرى أنَّهُ الأكثر قرباً من متناول اليد، والأكثر امتلاءاً[٩٦]. وذهب **عبد الكريم اليافي** إلى تصنيف هذه المقولات تصنيفاً رباعيًّا في كتابة دراسات فنيَّة في الأدب العربيِّ[٩٧]، ثُمَّ قام بَعْدَ نحو نصف القرن، وبَعْدَ نقاشٍ في المقولات معه، بتعديل هذا التَّصنيف وجعله خماسيًّا[٩٨]. أمَّا **نايف بلوز** فقد آثر الحديث عن أربع مقولات جَمَاليَّة هي الجميل والجليل والمأساوي والهزلي[٩٩].

تصنيف كانت للمقولات

لم يقدِّم الفيلسوف الألمانيُّ **إمانويل كانت** . Immanuel Kant تصنيفاً للمقولات لأنَّهُ اختزلها في مقولتين فَقَطْ هما الجميل والرَّائع. وقد أفرد لهاتين المقولتين كتاباً خاصًّا هو كتاب ملاحظات حول الشُّعور بالجميل والرَّائع.

وعلى الرَّغْمِ من أنَّ **كانت** لم يقدِّم هاتين المقولتين في تصنيف للمقولات فإنَّهُ يقدِّم لنا نماذج تصنيفيَّة لما يندرج تحت باب الجمال ونماذج أخرى لما يندرج تحت باب الرَّائع. وإذا كان هذان البابان الوحيدان للتَّقويم الجماليِّ هما فَقَطْ الجمال والرَّوْعَة فإنَّ هذا يعني أنَّ **كانت** يخرج القيم السَلبيَّة من دائرة المقولات، ومن ثمَّ من دائرة القيم الجَمَاليَّة. وفكرة إخراج المقولات والقيم السَلبيَّة من دائرة التَّقويم الجَمَاليَّة ليست بالفكرة المستنكرة في عصره، ولا في عصرنا هذا، فنحن حَتَّى الآن نخوض جدالاتٍ غير قصيرةٍ في مسألة إدراج القيم السَلبيَّة ضمن القيم الجَمَاليَّة.

---

٩٦ . شارل لالو: **مبادئ علم الجمال** . ص ٦٦ . ٧٦.

٩٧ . الدكتور عبد الكريم اليافي: **دراسات فنية في الأدب العربي** . ص ٤٢.

٩٨ . الدكتور عبد الكريم اليافي: **شجون فنية** . ص ٥٥ . ١٢٨.

٩٩ . الدكتور نايف بلوز: **علم الجمال** . ص ٩٥ . ١٠٧.

نقطة التَّمييز الحاسمة بَيْنَ الجميل والرَّائع عند **كانت** هي جهة البحث، ففي كتابه نقد الحكم ذهب إلى أنَّنا حَتَّى ندرك الجميل علينا أن ننظر إلى الخارج، وإذا أردنا أن ندرك الرَّائع علينا أن ننظر داخل نفوسنا. ويقصد بذلك أنَّ سبب الشُّعور بالجميل نابعٌ من الموضوع الموجود خارجنا، بينما سبب الشُّعور بالرَّائع نابعٌ من نفوسنا، من ذاتنا التي تضفي بأسلوب تفكيرنا تصوُّراتنا على الموضوع الجمالي. ورُبَّما بهذا المعنى كان قوله الذي اشتهر كثيراً جدًّا، وهو: «شيئان يملآن نفسي إعجاباً وروعةً دائمةً، ويزدادان كُلَّمَا اتَّجه الفكر إليهما وأمعن في تأمُّلهما وهما السَّماء المرصَّعة بالنُّجوم فَوْقَ رأسي والقانون الأخلاقيِّ في أعماقي».

يقدِّم **كانت** نماذج للأمور الجميلة وأخرى للأمور الرَّائعة لتوضيح مراده من ردِّ المقولات إلى مقولتين، وهذا ما سنبيِّنه في الجدول التَّالي[١٠٠]:

	من الأمور الجميلة	من الأمور الرائعة
١	المروج المرصعة بالأزهار	الجبال الشامخة والعواصف
٢	وصف هوميروس لزنار فينوس	وصف ملتون لمملكة الجحيم
٣	النهار	الليل
٤	الفكر	الذكاء
٥	الرأفة	الفضيلة
٦	العينان الزرقاوان والشعر الأشقر	العينان السوداوان والشعر الفاحم
٧	النساء جنس جميل	الرجال يمكن أن يتسموا بالجنس النبيل[١٠١]

تصنيف كانت لمضامين المقولات الجَمَاليَّة

١٠٠ ـ انظر في ذلك الدكتور عبد الكريم اليافي: **دراسات فنية في الأدب العربي** ـ ص ٤٠.

١٠١ ـ يستخدم كانت النبيل عوضاً عن الرائع، وهذا شبيه بالذائقة العربيَّة من جهة وصف المرأة بالجمال والرجل بالوسامة.

يعلِّق الدُّكتور **عبد الكريم اليافي** على الأنموذج السَّابع من المقارنة بَيْنَ الجميل والرَّائع بقوله: «إنَّ **كانت** يرى أنَّ النِّساء يُعْنَيْنَ بجمالهن ولذلك يلتمسن عند الرِّجال مكارم الأخلاق. والرِّجال يُقَدِّرُ بعضهم بعضاً في نبل الشَّمائل ومكارم الأخلاق، ولذلك يلتمسون عند النِّساء صفة الجمال. وغاية الطَّبيعة أن تحبو الرِّجال نبلاً فوق نبلهم والنِّساء جمالاً فوق جمالهن حِيْن جعلت كلاً من الفريقين يميل نحو الآخر»[١٠٢].

هنا يعيدنا **كانت** من جديد إلى الرَّبط، والخلط كما يرى بعضهم، بَيْنَ الجمال والأخلاق، أَو إلى إقامة القيم الجَمَاليَّة على دعائم أخلاقيَّة كما كان عليه الحال عند اليونان وخاصَّة عند **سقراط** ثُمَّ **أفلاطون** نوعاً ما، وبعد ذلك عند العرب.

الفكرة التي تستحقُّ الإشارة إليها هنا هي مسألة التَّحقُّق والالتماس التي فسَّر من خلالها نسبه الجمال للمرأة والنُّبل للرَّجل، لأنَّ هذه الفكرة ذاتها هي التي بَنَى عليها **شارل لالو** تصنيفه للمقولات بعد إعادة النَّظر فيها وإعادة بنائها على طريقته.

تصنيف لالو للمقولات

أمَّا الفيلسوف الفرنسي **شارل لالو** . Ch. Lalo فقد ذَهَبَ إلى تصنيف المقولات على أساس قانون التَّناسق العام . كما يسمِّيه . ويرى أنَّهُ الأكثر قرباً من متناول اليد، والأكثر امتلاءً. وهو في حقيقة الأمر أوَّل من نظر إلى المقولات نظرةً تصنيفيَّةً على أساس مبدأٍ ما أَو جملةٍ خاصَّةٍ من المبادئ التي تنتظم المقولات الجَمَاليَّة من خلالها.

يمهِّد **شارل لالو** لهذا التَّصنيف بأنَّهُ سَيُعْرِضُ عن وجهات النَّظر التَّقليديَّة في سرد المقولات الجَمَاليَّة على طريقة المذهب التَّعدُّدي . Pluralism على الطَّريقة الأرسطيَّة الْمُحْكَمة في المقولات، لأنَّهُ يميل إلى ما يميل إليه الفلاسفة العقليون الذين يرون «أنَّ

---

١٠٢ . الدكتور عبد الكريم اليافي: **دراسات فنية في الأدب العربي** . ص ٤٠.

جميع أشكال الفكر هي تطبيقات متنوّعة لميلٍ أساسيٍّ هو ردُّ التَّنوُّع إلى الوحدة»[١٠٣]. وأكثر ما يتَّسم به هذا القانون من أهميَّةٍ حسب رأي **لالو** هو المسحة الاقتصاديَّة التي يتَّسم بها العقل في توجهه إلى الوقائع في الميدان العلمي، وإلى العمل في الميدان الأخلاقيِّ، ناهيك عن كونه أيضاً القانونَ الأساسيَّ للعمليَّات البوليفونيَّة، أي المركَّبة المتعدِّدة الأصوات، التي هي بمنْزلة روح للحياة الجَمَاليَّة.

يطبق **لالو** هذا القانون، كما أبان، على ثلاث درجاتٍ مختلفةٍ، هي ملكاتنا العقليَّة الثَّلاث الرَّئيسة التي هي: التَّناسق المتحقَّق، والتَّناسق الملتمس، والتَّناسق المفقود، من جهات العقل والفاعليَّة والانفعاليَّة. الأمر الذي سيؤدِّي إلى توليد تسع مقولات جَمَاليَّة هي الجميل والرَّائع والظَّريف والفخم والمؤثِّر والمضحك واللطيف والمفجع والتَّهكمي. هي كما يقول: «تسعة وجوهٍ رئيسةٍ للقانون الكبير المتعلِّق بتنظيم القوى الفكريَّة»[١٠٤]. و هذا ما يظهر في التَّصنيف التَّالي[١٠٥].

التناسق	متحققاً	ملتمساً	مفقوداً
في الناحية العقلية	جميل	رائع	ظريف
في الناحية الفاعلية	فخم	مؤثر	مضحك
في الناحية الانفعالية	لطيف	مفجع	تهكمي

تصنيف لالو للمقولات الجَمَاليَّة

١٠٣ . شارل لالو: **مبادئ علم الجمال** . ص ٦٤.

١٠٤ . شارل لالو: **مبادئ علم الجمال** . ص ٦٦.

١٠٥ . م. س . ص ٦٥.

إذا أعدنا النَّظر في هذا التَّصنيف الذي قدَّمه **شارل لالو** أمكننا التَّعليق عليه بَأنَّهُ في الدَّرجة الأولى من لَفْتِ الانتباه تصنيفٌ متصنَّع يفتقر إلى الموضوعيَّة والواقعيَّة حَتَّى بدت فيه المقولات مركَّبةً تركيباً وليست استنتاجاً تلقائيًّا لما يجب أن تكون عليه المقولات.

لقد اخترعت المقولات الجَمَاليَّة قياساً إلى المقولات التي هي حوامل الوجود، المسمَّاة بالمقولات الأرسطيَّة، والمقولات الأرسطيَّة تتَّسم بالوضوح وعدم التَّصنع ولا الاختلاق لأنَّهُ لا يمكن فهم أيِّ موجودٍ إلا من خلالها كلاًّ أَو بعضاً، ومن ثَمَّ يفترض أن يكون هذا حال المقولات الجَمَاليَّة، التي يجب أن تُفهم تموضعات الجمال على سلم القيم من خلالها وبالقياس إليها.

هذه الانسيابيَّة والتَّلقائيَّة غير موجودة في تصنيف **لالو**. ولَعَلَّهُ كان من الممكن أن يضفي عليها هذه المسحة الطَّبيعيَّة أَو الواقعيَّة لو أنَّهُ أعاد تعريف المقولات التِّسع التي وصل إليها من جهة خصِّها بجهات قيميَّة أَو تقويميَّة للموضوعات الجَمَاليَّة، كما هو الحال في اللغة العربيَّة، وكان سيضطر في بعض المقولات إلى تبديل أسمائها لتصل إلى الانسجام الكافي المناسب الذي يخرجها من دائرة التَّصنُّع والتَّكلُّف.

المأخذ الآخر على هذا التَّصنيف أنَّهُ يخلط بَيْنَ المقولات والقيم، فإذا كانت بعض المقولات التي أشار إليها مقولات فعلاً فإنَّ بعضها الآخر لا يعدو كونها قيماً تتوضع بَيْنَ المقولات أَو تتمحور حولها كالمؤثِّر واللطيف والظَّريف أيضاً على سبيل

المثال[١٠٦]. وقد أكَّد **لالو** خلطه بَيْنَ المقولات والقيم والتَّعامل معهما على أنَّهما أمرٌ واحدٌ من خلال الحاشية التي أضافها إلى بيانه مقصدَه من القانون الذي يعمل عليه في تصنيف هذه المقولات، إذ قال متابعاً وشارحاً: «قائمة المقولات التِّسع الجَمَاليَّة، ما عدا المركَّبات المعقَّدة، وفي بعضها لا جَمَاليَّة، أَو التَّعميمات، أَو الاصطلاحات التَّشبيهيَّة الدَّارجة في الفنون مثل: شعري، تجسيدي، هائل، مسرحي، **مؤثِّر**، وجداني، محزن، ديني، صوفي، **جميل**، لذيذ، **مضحك**، كاريكاتوري، **هزلي**، أخلاقي...» [١٠٧].

والذي يؤكِّد حكمنا بأَنَّهُ يخلط بَيْنَ المقولات والقيم إلى جانب شاهدنا السَّابق هو أَنَّهُ ضمَّن الشَّرح الذي أضافه في الحاشية بعضاً من المقولات التي وصل إليه في جدوله.

أمَّا المأخذ الأخير على تصنيف **شارل لالو** هذا للمقولات الجَمَاليَّة فهو اقتصاره على الجانب الإيجابي فقط من المقولات الجَمَاليَّة وعدم تعرضه أبداً للجانب السَّلبي منها، وإذا كنَّا لم نلم **كانت** لأَنَّهُ لم يتطرق إلى هذا الجانب نظراً لكون حاضنته التَّاريخيَّة والمعرفيَّة لم تكن لتسمح بذلك نوعاً ما، فإنَّنا لا يمكن أن نعذر **لالو** من هذا الجانب، وإِنَّمَا يمكن أن نلتمس له العذر من باب أَنَّهُ يرفض القول بوجود جانبٍ سلبيٍّ في المقولات أَو القيم الجَمَاليَّة، وهذا ما لا يصدق عليه إلى حدٍّ ما لأَنَّهُ رأى بإمكانيَّة ذلك في مواضع أخرى من أبحاثه.

---

١٠٦ . تابعنا مناقشة هذا التصنيف وعرض المقولات التي وصل إليها شارل لالو في بحثنا المطول في **المقولات الجَمَاليَّة**. ولمعرفة عرض لالو لهذه المقلات يمكن الرجوع إلى كتابه **مبادئ علم الجمال**.

١٠٧ . م. س . ذاته.

تصنيف اليافي للمقولات

الدُّكتور **عبد الكريم اليافي** أحد أعلام الفكر الجماليِّ العرب في القرن العشرين، كانت له وجهة نظره في تصنيف المقولات الجَمَاليَّة. وقد قدَّم هذه المحاولة بداية في كتابه دراسات فنيَّة في الأدب العربي الذي نشره لأول مرة في عام ١٩٦٣م. وعاد إلى هذه المحاولة بنوع من التَّعديل في كتابه شجون فنيَّة الذي صدرت طبعته الأولى في عام ١٩٩٩م.

جعل **اليافي** عنوان البحث الذي قدم فيه تصنيفه للمقولات: القيم الجَمَاليَّة، واقعاً فيه في الخلط الذي وقع به الكثير من المفكرين الجماليين. ومهَّد للحديث في المقولات بشروح وافيةٍ للحديث في القيم الجَمَاليَّة في التُّراث العربيِّ. معقِّباً بتصنيف **كانت** متبعاً إياه بتصنيف **لالو**. وليخلص بَعْدَ ذلك إلى تصنيفه المقترح بقوله: «نقترح تصنيفاً آخر يشمل أربع قيمٍ أصليَّةٍ متقابلةٍ مثنًى مثنى تقابلاً جدليًّا، وهي الجمال والرَّوْعَة والرِّقَّة والضَّحِك، ويفسح مجالاً لألوان كثيرة فنيَّة أخرى من دون حصر»[١٠٨]. ويبدو في تقديمه هذا إصراره على تسمية هذه المقولات بالقيم. فوضع تلك القيم / المقولات في جوانب دائرة دعاها دائرة المحاسن، كما في الشَّكل الآتي:

تصنيف اليافي للمقولات الجَمَاليَّة

١٠٨ ـ الدكتور عبد الكريم اليافي: **دراسات فنية في الأدب العربي**. ص ٤٢.

ثُمَّ يعرِّف هذه المقولات من خلالها تموضعها التَّصنيفي تعريفاً مختصراً يقول فيه: «الجمال نعجب به ونرفع مكانه ونودُّ لو نمتُّ إليه بسببٍ. وهو يقابل الضَّحِك، لأنَّ المضحوك منه نخفضه ونزدريه ونخرجه من جماعتنا لعيبٍ فيه أَو قبح كالغفلة والبخل أَو غير ذلك، وكأنَّنا نزجره بضحكنا منه ليرتدَّ إلى داخل حظيرة الجماعة»[١٠٩].

هذا الشِّق الأول أَو التَّقابل الأوَّل من تقابلات التَّصنيف الذي قدَّمه **اليافي**، أمَّا الشِّق أو التَّقابل الثَّاني وهو الأخير في الوقت ذاته، فهو القائم بَيْنَ الرِّقة والرَّوْعَة، وفي ذلك يقول: «والرَّوْعَة جمال يدهش ويخيف كالجبال الشَّاهقة والعواصف المزمجرة. وهي تقابل الرِّقة التي هي جمالٌ لطيفٌ نخشى عليه الأذى ونشفق عليه ونريد أن نحميه كجمال الأطفال أَو جمال الأنوثة»[١١٠]. ثُمَّ يشرح هذه المقولات الأربع كلاًّ على حدةٍ بحثاً وافياً غير مطول كما يقول، «لأنَّ من ذكر هذه القيم محض إيضاحها وإشاعتها وتطبيقها في دراسات الأدب العربيِّ لا بحثها ولا الاستفاضة فيها»[١١١].

بَعْدَ نحو نصف القرن، وبعد بعض النِّقاش مع أستاذنا **اليافي**، عاد إلى تصنيفه المقولات الجَمَاليَّة بنظرةٍ تكاد تكون جديدةً، فعدَّل أوَّل ما عدَّل العنوان فجعل عنوان الفصل لذي تناول فيه هذا التَّصنيف: مقولات فنيَّة. ثُمَّ انطلق في التَّمهيد، كما فعلنا، من مفهوم المقولات الأرسطيَّة وطبيعتها ووظيفتها، إذ بدأ الفصل بقوله: «المقولات في المنطق تصورات مجرَّدة، كليَّة شديدة العموميَّة، وهي أوصاف الموجود من حيث هو موجود»[١١٢]. وتابع في شرح المقولات وتنوُّع دلالاتها بَيْنَ الفلاسفة.

---

١٠٩ . م. س . ذاته.

١١٠ . م. س . ذاته.

١١١ . م. س . ٤٣.

١١٢ . م. س . ص٤٣.

على الرَّغْمِ من أنَّ **اليافي** أضاف المأساة والدراما، باللفظ ذاته، إلى المقولات إلا أنَّهُ أصرَّ على تصنيفه الرُّباعي، الذي سَبَقَ الحديث فيه، في مقدِّمة الحديث في المقولات، وفي مطلع الكلام على المأساوي والدراما، وإن حاول إيجاد مكان لها على دائرة التَّصنيف، لأنَّ هذه المحاولة في إيجاد المكان أضفت نوعاً من التَّصنع والتَّكلُّف على التَّصنيف وأضافت غموضاً كان بغنى عنه، وخلطاً بَيْنَ القيم والمقولات كان أيضاً بغنى عنه، فهو يقول: «أوضحنا دلالات أربع مقولات فنيَّة كبرى بوجهٍ عامٍّ. هذا العموم مفيد بعض الشَّيء، لأنَّهُ ييسر لنا توزيع مقولاتٍ أخرى على دائرة المحاسن التي اقترحناها، مقولات يصعب حصرها، وقد يتولَّد بعضها من امتزاج مقولتين أَو أكثر. ولا حدود في رأينا دقيقة تفصل بَيْنَ هذه المقولات التي إذا كنَّا قد ميَّزنا بعضها تلقاء فلزيادة تفهُّم أنواع المحاسن في الطَّبيعة وفي الحياة وفي الفنون»[١١٣].

لم يوضح لنا **اليافي** في هذه الإضافة الممهِّدة أين أَو كيف يمكن توزيع مقولات أخرى على دائرة المحاسن التي اقترحها. وعاد فحوَّل المقولات إلى قيم عندما أجاز ولادة مقولاتٍ جديدةٍ من التَّقابل أَو العلاقة أَو التَّمازج الذي يمكن أن يقوم بَيْنَ مقولتين، على الرَّغْمِ من أنَّنا أصلاً لا نمانع في أن تكون المقولات قيماً، لأنَّنا قدَّمنا بأَنَّهَا قيم، ولكِنَّها قيمٌ أسَاسِيَّةٌ، محوريَّةٌ، تستند إليها القيم الثَّانويَّة أَو الفرعيَّة التي يمكن أن تنبثق عنها أَو تشتق منها أَو تنشأ عن تقابل بعضها مع بعض... أي حَتَّى لو عددناها قيماً فأَنَّهَا لن تكون قيماً عاديَّةً أَو مثل غيرها على الإطلاق.

على أيِّ حال ليست هذه هي نقاط الضَّعف الوحيدة في تصنيف **اليافي**، وليست المآخذ الوحيدة التي يمكن أن تؤخذ على تصنيفه.

---

١١٣ ـ الدكتور عبد الكريم اليافي: **شجون فنية؛ فصول في علم الجمال وفلسفة الفن** ـ دار طلاس ـ دمشق ـ ص١٢١.

أوَّل الانتقادات الموجهة إلى تصنيف **اليافي** أنَّهُ يقوم على التَّقابل مثنًى مثنى كما مهَّد **اليافي** ذاته لهذا التَّصنيف، ولكِنَّهُ هو ونحن لم نجد إلا تقابلين بالمواجهة فقط أولهما بَيْنَ الجمال والضَّحِك، وثانيهما بَيْنَ الرِّقة والرَّوْعَة. أما العلاقة بَيْنَ الجمال والرَّوْعَة، بَيْنَ الجمال والرِّقَّة، والرِّقَّة والضَّحِك، والرَّوْعَة والضَّحِك... فلا مكان لها، وإن كانت قائمةً، ولا تحديد لها ولا تبيان، فالتَّجاور علاقة مثلما التَّقابل علاقة.

ثاني الانتقادات التي نوجهها إلى تصنيف **اليافي** أنَّ العلاقة التَّقابليَّة التي أقرَّها مثنًى مثنى هي ذاتها لا تقوم على مبدأٍ واحدٍ أَو منسجم، وإِنَّمَا قامت على أساسين مختلفين تمام الاختلاف، فالعلاقة بَيْنَ الجمال والضَّحِك علاقة تضاد ومن ثَمَّ رفض، بينهما العلاقة بَيْنَ الرقة والرَّوْعَة علاقة احتواء، وانسجام باختلاف المستوى، فالعلاقة بَيْنَ الجمال والضَّحِك أنَّ الضَّحِك يقابل الجمال بأنَّنا نخاف منه، ونرفضه، أمَّا علاقة الرِّقَّة بالرَّوْعَة فهي أنَّ الرِّقَّة تقابل الرَّوْعَة بأنَّنا نخاف عليها، نحميها...

ثالث الانتقادات الموجهة لتصنيف **اليافي** أنَّهُ تعامل مع الضَّحِك تعاملاً مقلوباً، فالضَّحِك قيمة جَمَاليَّة إيْجَابيَّة وليست قيمةً سَلبيَّة، ومع ذلك فقد شَرَحَ الضَّحِك وفسَّره على أنَّهُ قيمةٌ سَلبيَّةٌ جَمَاليَّةٌ سَلبيَّةٌ مرفوضةٌ، والسَّبب في ذلك أنَّ **اليافي** نظر إلى الضَّحِك من الجانب الأخلاقيِّ وليس الجانب الجماليِّ، أي تعامل معه في قلب المعادلة الجَمَاليَّة بوصفه قيمةً أخلاقيَّةً وليس بوصفه قيمةً جَمَاليَّةً...

رابع الانتقادات أنَّ الدُّكتور اليافي تعامل مع الضَّحك على أنَّهُ قيمةٌ أَو مقولةٌ في حِيْن أنَّ الضَّحك سلوكٌ أَو فعلٌ وليس قيمةً ولا مقولةً. والضَّحك هو السُّلوك أَو الفعل النَّاجم عن معايشة الجمال المتَّسم ببعض السِّمات التي تؤدِّي إلى تقويمه بأَنَّهُ هزليٌّ، أَو تهريجيٌّ، أو فَكِهٌ، أو غير ذلك... وليس في ذلك مشكلةٌ كبيرة على أيِّ حالٍ.

خامس الانتقادات أنَّ هذا التَّصنيف وَفْقَ هذه القراءة والفهم لا يعدو كونه تصنيفاً متصنَّعاً، متكلَّفاً، فهو يبدو أنَّهُ دائرةٌ قُسِمَتْ إلى أربع أقسام وزِّعت عليها المقولات الجَمَاليَّة الأربع من دون أن يكون ناظمٌ أَو قانونٌ يحكم العلاقة بَيْنَ هذه الأقسام الأربع للدَّائرة.

سادس الانتقادات لا يختلف كثيراً عن الانتقاد الموجَّه للمفكِّرين السَّابقين على **اليافي** من جهة حصرهم المقولات الجَمَاليَّة بالجانب الإيجابيِّ وحسب، على الرَّغْمِ من أنَّهُ تعامل مع الضَّحِك على أنَّهُ مقولة سَلبيَّة كما أشرنا قبل قليلٍ.

تصنيفنا للمقولات الجمالية

إنَّ النَّماذج التي سَبَقَ الحديث فيها من تصنيفات المقولات الجَمَاليَّة هي الأبرز ورُبَّما الأكثر شهرةً وأهميَّةً، ولكنَّنا لا نجزم فيما إذا كانت هي الوحيدة أَم لا. لا شكَّ في أنَّ هناك غيرها. ولكنَّ المؤكَّد أنَّنا قادرون على استنباط كثيرٍ من التَّصنيفات المختلفة الأساليب والقواعد، والمتوافقة منها أَو المتشابهة، عند هذا المفكِّر أَو ذاك، أو رُبَّما عند علماء اللغة والبلاغة الذين يفترض أن نجد عندهم تصنيفاتٍ أَو بذور تصنيفاتٍ بحكم طبيعة الاختصاص على الأقلِّ.

لن نخوض غمار ما يحتمل أن يكون من التَّصنيفات أَو الكلام في المقولات الجماليَّة في هذا البحث، حسبنا من ذلك النَّماذج التي أشرنا إليها وناقشناها، لننطلق منها إلى تصنيفنا المقترح للمقولات الجماليَّة[١١٤].

يقوم تصنيفنا على عدِّ الجمال القيمة أَو المقولة المحوريَّة للمقولات والقيم الجماليَّة، وتتوزَّع حولها بقيَّة المقولات والقيم توزُّعاً منتظماً وَفْقَ قانونٍ ينظم العلاقة بَيْنَ كلِّ المقولات والقيم الموزعة بينها. ولأنَّ للقيم الجماليَّة بحثُها المستقل، وإن كان مرتبطاً ارتباطاً

١١٤ . تابعنا مناقشة هذه التصنيفات في بحثنا المطول في **المقولات الجَمَاليَّة**.

وثيقاً ببحث المقولات، فإنَّنا سنقتصر هنا على المقولات فَقَطْ، التي هي القيم الأساسيَّة والمحوريَّة. تاركين البحث في القيم الأخرى أَو الفرعيَّة إلى بحثٍ آخرَ مستقلٍّ.

يمكننا، بمعنى من المعاني، أن نقسم المقولات الجَمَاليَّة إلى قسمين رئيسين، يضمُّ القسم الأوَّل القيمَ الجَمَاليَّة الأسَاسِيَّة فيما يشمل الثَّاني القيم الجَمَاليَّة الفرعيَّة أو الملحقة، ثُمَّ تنقسم الأسَاسِيَّة منها . وتتبعها الفرعيَّة . إلى قيم إيْجَابيَّة وأخرى سَلبيَّة، فنجدنا أمام الجمال وملحقاته.

السَّلب والإيجاب يقتسمان الوجود بالتَّساوي على الأقلِّ في الافتراض النَّظريِّ. ولا نعدو الحقيقة إذا قلنا إنَّ الواقع لا يبتعد كثيراً عن الافتراض النَّظري. والقيم الجماليَّة جزءٌ من هذا التَّقسيم، فنحو نصف القيم الجماليَّة إيجابيٌّ ونحو نصفها سلبيٌّ، فكلُّ مقولةٍ إيجابيَّةٍ تقابلها بالتَّضاد قيمةٌ سلبيَّةٌ.

السَّلب في العرف والتَّقليد وحَتَّى المنطق نزول إلى الأدنى، والإيجاب بالاعتبارات ذاتها صعودٌ إلى الأعلى. وانسجاماً مع هذه الاعتبارات سنجعل الجمال بؤرةً تقع في المنصف، ونجعل تحتها المقولات والقيم السَّلبيَّة، وفوقها المقولات والقيم الإيجابيَّة.

اليمين واليسار نسبيَّان في الجدول، فاليمين يسار واليسار يمين، الأمر مرتبطٌ بجهة التَّحديد، فيمين الجدول يسار النَّاظر، ويمين النَّاظر يسار الجدول. ولذلك ليس ثَمَّةَ مشكلةُ يمينٍ ويسارٍ في الجدول. علينا أن نحدِّد الجهة ونحدِّد وطبيعة امتداد الجمال صعوداً ونزولاً، ونبني على ذلك بقيَّة المقولات والقيم.

سيكون يمين الجدول الأعلى للرُّوعة، ويساره الأعلى للمأساوي، بوصف الرَّوْعَة أقصى ما يصل إليه الزَّخم الجماليُّ المفرح المبهج وما لا يظن أنَّ بعده جمالاً في هذا الاتجاه. وأنَّ المأساوي أقصى ما يصل إليه الزَّخم الجماليُّ المحزن المؤسف وما لا يظنُّ أنَّ بعده جمال في هذا الاتِّجاه. ويبدو هنا أنَّ الرَّوْعَة غالباً ما تكون في الشَّكل أَو الصُّورة، بينما المأساوي يكون في السُّلوك، والمضمون.

القسم الأسفل من الجدول سيضمُّ المقولات والقيم السلبيَّة، سيكون يمين الجدول الأسفل للهزليِّ، ويساره الأسفل للقبح أَو القبيح. بوصف القبح أدنى ما يصل إليه الافتقار إلى الجمال من ناحية المؤسف ورُبَّما المحزن، وأنَّ الهزليَّ أدنى ما يصل إليه الافتقار إلى الجمال من ناحية الإبهاج والفرح. ومثلما كان الحال في القسم الأعلى فإنَّ اليمين شكلٌ غالباً، واليسار سلوكٌ.

إذن المقولات عندنا خمس، الجمال محورها وأربع أخرى تتمحور حولها، وهي الرَّوْعَة، والمأساويَّة، والقبح، والهزل. وستكون، حسبما أَبنَّا، موزَّعةً في الجدول التَّصنيفيِّ على النَّحو التَّالي:

الرائع		المأساوي
	الجميل	
الهزلي		القبيح

الجمال هو المصدر، والجميل هو الوصف أَو هو التقويم، ومثل ذلك يقال في القبح والقبيح، والرَّوْعَة والرائع، والمأساة والمأساوي، والقيم الأخرى التي ستندرج بَيْنَ هذه المقولات. وسنعمد إلى استخدام اللفظ التَّقويمي وليس المصدر، لأنَّهُ الأكثر وضوحاً وتعبيراً عن كثيرٍ من القيم...

إذا نظرنا إلى هذا التَّصنيف سنجد أنَّهُ يذكرنا بمربع تقابل القضايا عند **أرسطو**. لن نستحضر مربع **أرسطو** لأنَّ ثَمَّةَ فرقاً بَيْنَ المربعين وإن كانا متشابهين في المبدأ. المبدأ الذي يحكم تصنيفنا المقولات الجمالية شبيهٌ بالمبدأ الذي وزَّع **أرسطو** من خلاله القضايا على رؤوس مربعه. هناك علاقة بَيْنَ كلِّ المقولات من كلِّ الجهات محكومةٌ بموقع المقولتين من المقولة المحور، الجمال، وموقع المقولتين من بعضهما بعضاً، وهناك علاقة بَيْنَ المقولات معاً بأيِّ طريقة شئنا أن نحدِّد العلاقة، المطلوب فَقَطْ أن نحدِّد إحداثيَّات

المقولة، أَو القيمة بَعْدَ حشو القيم في أمكانها بَيْنَ المقولات، بالنِّسبة إلى ما نودُّ أن نقارنها به أَو نقيم العلاقة معها.

لنوضح ذلك بمثال، ويمكن أن نتخذ أيَّ مقولةٍ نقطة انطلاق لنقرأها على النَّحو التَّالي:

لنأخذ مثلاً مقولة الرَّوْعَة التي هي أقصى ما يصل إليه الزَّخم الجماليُّ المفرح المبهج وما لا يظن أنَّ بعده جمال في هذا الاتجاه. إنَّهَا وَفْقَ الجدولِ التَّصنيفي مقابلةٌ بالإيجاب للمأساة التي هي أقصى ما يصل إليه الزَّخمُ الجماليُّ المحزن المؤسف وما لا يظن أنَّ بعده جمالٌ في هذا الاتجاه، أي إنَّنا أمام تقابلٍ بَيْنَ أقصى طرفي الجمال الإيجابيين، والفرق بينهما أنَّ الرَّوْعَة شكلٌ والمأساة مضمونٌ أَو سلوكٌ.

يقابل الرَّوْعَة بتمام التَّضاد القبح. فالقبح أدنى ما يصل إليه الافتقار إلى الجمال من ناحية الشَّكل بما يشعر بالأسف ورُبَّما الحزن لحال القبيح. ونحن أمام تمام التَّضاد هنا لأنَّ القبح نقطةُ تقاطع المأساة والهزل، فهو أدنى ما تنخفض إليه المأساة سلوكاً ومضموناً، وكأنَّهُ مأساة من دون قيمةٍ. وفي الوقت ذاته فإنَّ القبح هو أقصى ما يمتدُّ إليه الهزل بَعْدَ تجريده من السُّلوك أَو المضمون، أَو من ناحية الفرح والإبهاج.

التَّقابل بَيْنَ الرَّوعة والهزل يشبه بالصُّورة التَّقابل بَيْنَ الرَّوعة والمأساويَّة مع اختلاف جهة التَّقابل، ففي حِيْن أنَّ التَّقابل بَيْنَ الرَّوْعَة والمأسويَّة تقابلٌ على خطِّ الإيجاب، فإنَّ التقابل بَيْنَ الرَّوْعَة والهزل تقابلٌ بَيْنَ الإيجاب والسَّلب. وفي حِيْن أنَّ التَّقابل بَيْنَ الرَّوْعَة والمأساويَّة تقابلٌ بَيْنَ أقصى ما يبهج من الجمال وأقصى ما يحزن ما الجمال، فإنَّ التَّقابل بَيْنَ الرَّوْعَة والهزل تقابلٌ بَيْنَ أقصى ما يبهج ويفرح من الجمال وأقصى ما يبهج ويفرح من القبح. وعلى هذا الأساس نضيف إلى ما سبق أنَّ التَّقابل بَيْنَ الرَّوْعَة والقبح تقابلٌ بَيْنَ أقصى ما يفرح ويبهج من الجمال وأقصى ما يحزن ويؤلم من الافتقار إلى الجمال. كما أنَّ التَّقابل بَيْنَ المأساويَّة والقبح هو تقابلٌ بَيْنَ أقصى ما يحزن ويؤلم من الجمال وأقصى ما يحزن ويؤلم من انعدام الجمال.

يمتاز هذا التَّصنيف بكثيرٍ من الخصائص والمزايا التي يتجاوز بها التَّصنيفات السَّابقة. لن نناقش كلَّ ما يتَّسم به من خصائص ومزايا، حسبنا أن نشير إلى أبرز ما نرى أنَّهُ يتسم به من مزايا وخصائص يفضل بها التَّصنيفات السَّابقة ويتجاوزها.

أولاً: القوننة

ما يجب أن نوضحه في هذا التَّصنيف أنَّ الجمال هو المحور الذي تلتف حوله المقولات، وبينها القيم، وَفْقَ قانونٍ عامٍّ شاملٍ هو قانون التَّصعيد في الخصائص الجَمَاليَّة للموضوع أَو الأثر. جهة التَّصعيد هي القطريَّة، أما الأفقيَّة والعموديَّة ففرعٌ يقاس التَّصعيد فيه إلى القطريَّة.

نستخدم التَّصعيد عادة باتجاه الأعلى أَو الإيجاب، وفي المقابل من ذلك، أي إذا كان باتِّجاه الأدنى أَو السَّلب فإنَّنا نستخدم التَّخفيض. ولا بأس في ذلك، ولا مشكلة، كما أنَّهُ لن يغيِّر في صيغة القانون الذي يمكن تسميته قانون التَّصعيد، لأنَّنا نعني ضمناً أنَّ التَّصعيد تصعيدٌ في امتلاك الخصائص الجماليَّة، وتصعيدٌ في امتلاك الخصائص السلبيَّة. ونعني أيضاً أنَّه إذا كانت الجهة نحو الأعلى والإيجاب فهي تصعيد، وإذا كانت نحو الأدنى والسَّلب فهي تخفيض.

ثانياً: الانسجام والتلقائية

إنَّ القوننة التي قام عليها التَّصنيف هي ذاتها تعني أنَّهُ قائم على الانسجام، ونعني بالانسجام أنَّ المقولات الجماليَّة، وَفْقَ التَّصنيف، تقع من بعضها بعضاً مواقع منسجمةً غير متكلَّفةٍ ولا مصطنعةٍ ولا مختلقةٍ، فهي أربعة أجنحة للجمال، أقصى كلٍّ منها هو أقصى ما يصل إليه الجمال في الجهات الأربع؛ الرَّوعة التي هي أقصى الجمال المبهج وتكون إلى اليمين الأعلى، والمأساويَّة التي هي أقصى الجمال المحزن وتكون إلى اليسار الأعلى، والقبح أدنى ما يصل إليه الجمال المحزن ويكون إلى اليسار الأدنى، والهزل أدنى ما يصل إليه الجمال المبهج. ويقع القبح تحت المأساوي من جهة الأثر المحزن، ويقع الهزل

تحت الرَّوعة من جهة الأثر المبهج. ويتقابل المأساويُّ مع الهزليِّ بتضادِّ السُّلوك والمضمون والأثر، ويتقابل القبيح مع الرَّائع بتضاد الصُّورة والمضمون والأثر.

هي كلُّها علاقاتٌ منسجمةٌ مع بعضها تقوم على تلقائيَّةٍ طبيعيَّةٍ وانسجامٍ عامٍّ في توضُّع المقولات كلِّها بالمقارنة مع بعضها، لا يوجد فيها ما يظهرها على أنَّها مركَّبةٌ تركيباً مختلفاً أَو متصنَّعاً، إنَّها تبدو جملةً لغويَّةً تامَّة المعنى، منسجمة التَّرابط.

ثالثاً: قابلية التدوير

قد يعترض معترضٌ أَو يتساءل عن سبب وضع ما وضعناه في اليسار أَو الأعلى ولماذا؟

أبنَّا السَّبب في ذلك وشرحناه، وهو منسجمٌ مع المنطق والعقل والعرف والتَّقليد وآليَّة التَّفكير. ومع ذلك يمكننا القول إنَّ توزيع المقولات على الجهات أمرٌ ليس إشكاليًّا جدًّا في تصنيفنا. من الممكن تعديل أماكن المقولات حسبما شئنا، ولكن شريطة المحافظة على إمكانيَّة تطبيق القانون الذي انتظمت به. ومن ذلك لا يجوز أن نضع المقولات عشوائيًّا كيفما اتفق، لأنَّ ذلك سيجعلها غير قائمةٍ على أيِّ علاقةٍ أَو قانونٍ يفسِّر وجودها في هذا المكان أَو ذاك.

إذا أردنا أن نغيِّر أماكن المقولات يجب أن يبقى الجمال في موضعه محوراً للمقولات والقيم الجماليَّة لأنَّهُ البؤرة التي تدور حولها المقولات. ويجب أن يقوم التَّغيير على مبدأ التَّدوير الذي يضمن بقاء تقابلاتها مع بعضها بعضاً كما هو تماماً، والشَّيء الوحيد الذي يتغيَّر هو الجهات التي تتوضع فيها المقولات، وعلى هذا الأساس سيفتقر التَّصنيف إلى العرف والتَّقليد وآلية التَّفكير في موضع السَّلب والإيجاب لا أكثر، وسيظلُّ منطقيًّا لأنَّهُ سيبقى قائماً على بنيةٍ قانونيَّةٍ منتظمةٍ هي ذاتها. ومن ذلك على سبيل المثال سندور التَّصنيف إلى اليسار تسعين درجةً للنَّظر كيف سيكون:

القبيح		المأساوي
	الجميل	
الهزلي		الرائع

وإذا دوَّرنا إلى اليسار مئةً وثمانين درجةً كان الجدول التَّالي:

الهزلي		القبيح
	الجميل	
الرائع		المأساوي

وإذا دوَّرنا الجدول /٢٧٠/ درجةً إلى اليسار كان الجدول التَّالي:

الرائع		الهزلي
	الجميل	
المأساوي		القبيح

ويمكن أن نَقْلِبَ الجدول قَلباً عكسيًّا وليس تدوريًّا ويبقى محافظاً على قانونيَّته:

القبيح		الهزلي
	الجميل	
المأساوي		الرائع

هذه الجهات الأربع لتي يمكن تدوير التَّصنيف إليها، لأنَّ عكس التَّدوير سيؤدِّي إلى النَّتيجة ذاتها بَعْدَ عكس زاوية التَّدوير. وهي كلُّها منسجمةٌ مع القانون العلائقي الذي وضعنا التَّصنيف على أساسه، متنازلين فَقَطْ عن جهات السَّلب والإيجاب النَّاجمة

أصلاً عن الأعراف والعادات وآليَّة التَّفكير في التَّعامل مع اليمين واليسار، والأعلى والأدنى. فإذا ما تجاوزنا هذا العرف لن يوجد ما يعكِّر صفو التَّصنيف.

المسألة الأخرى التي يجب أن نشير إليها هنا هي أنَّ أنَّنا مع أيِّ تدوير للتَّصنيف يجب أن نراعي وضع القيم الجماليَّة في أماكنها المناسبة، ذلك أنَّ التَّصنيف سيتمدَّد في كلِّ الجهات ليتضمَّن قيماً جماليَّة لها مواضعها بَيْنَ المقولات كما سنبيِّن بَعْدَ قليل. فإذا دوَّرنا التَّصنيف يجب أن تدور معه القيم الموجودة بَيْنَ المقولات لأنَّ هذه القيم تستمدُّ مكانتها من تموضعها بَيْنَ المقولات على ضوء القانون الذي بنينا التَّصنيف عليه.

رابعاً: قابلية التمدد

أشرنا إلى أنَّ المقولات من ناحية أخرى من التَّحديد هي القيم الأساسيَّة، أَو القيم الكبرى، أَو القيم المحوريَّة، أي إنَّها في المحصِّلة قيم، مع ضرورة التَّمييز بينها وَبَيْنَ القيم العادية أَو الفرعيَّة، وضرورة عدم الخلط بينها.

من مزايا تصنيفنا هذا، وهي ميزة غير متحقِّقةٍ في أيٍّ من تصنيفات المقولات الجماليَّة، أنَّهُ قابلٌ للتَّمدُّد في جميع الجهات ليستوعب القيم الجماليَّة كلَّها في مواضعها بَيْنَ المقولات. وهذا القابليَّة للتَّمدُّد على درجةٍ عاليةٍ من المرونة تمكِّننا من تمديد الجدول في أيِّ مقطعٍ من مقاطعه، وفي أيِّ جهةٍ من جهاته، فيمكن أن نأخذ أيَّ صفٍّ أَو عمود أَو قُطْرٍ أَو ربع أَو مقطعٍ من الجدول التَّصنيفي ونقوم بتمديده بمربعٍ أَو أكثر ونضع في المربعات الجديدة القيمَ المناسبة المنسجمة مع مكانها بَيْنَ القيم والمقولات.

هذه القابليَّة للتَّمدُّد مفتوحةٌ على جميع الجهات وبمختلف احتمالات التَّمديد وأمديتها، حَتَّى يمكن أن نخرج في النِّهاية بقائمةٍ أَو جدولٍ كبيرٍ جدًّا يضمُّ القيم الجماليَّةَ كلَّها إذا أمكن أن نحصر هذه القيم كلَّها ونصل إليها. وسنقوم فيما يلي بتمديد هذه الجدول من أكثر من جهة.

سنأخذ الصَّف الأعلى من الجدول ونمدِّده بمراحل متتاليةٍ أوَّلها التَّالي:

المأساوي	العظيم	الفخم	البهي	**الرائع**

وإذا أضفنا مربعا ثانياً، ويمكن أن نضيفه من إحدى الجهتين أَو كلتيهما نجد الصُّورة التَّالية:

المأساوي	السامي	العظيم	الفخم	البهي	أخاذ	**الرائع**

وإذا أضفنا مربعا ثالثاً، ويمكن أن نضيفه من إحدى الجهتين أَو كلتيهما نجد الصُّورة التَّالية:

المأساوي	السامي	العظيم	البليغ	الفخم	البديع	البهي	أخاذ	**الرائع**

وإذا أخذنا صفَّ المحور وأضفنا مربعاً ثانياً نجد أمام الصُّورة التَّالية:

الفظ	القاسي	**الجمال**	الحنون	العذب

وإذا أضفنا مربعا ثانياً، ويمكن أن نضيفه من إحدى الجهتين أَو كلتيهما نجد الصُّورة التَّالية:

الفظ	الجامد	القاسي	**الجمال**	الحنون	الراقي	العذب

وإذا أضفنا مربعا ثالثاً، ويمكن أن نضيفه من إحدى الجهتين أَو كلتيهما نجد الصُّورة التَّالية:

الفظ	الجامد	القاسي	البارد	**الجمال**	الدافئ	الحنون	الراقي	العذب

مثل هذا الأمر، وبالطَّريقة ذاتها، يمكننا أن نمدِّد الأعمدة أيضاً عموداً عموداً، ويمكن أن نمدِّد التَّصنيف قُطريًّا، كما يمكن تمديده في جميع الاتجاهات معاً، خطوةً

خطوة، أَو عدة خطوات معاً. لنصل في مستوى أول إلى تصنيفٍ يشمل معظم القيم الجماليَّة المعروفة والمشتهرة، وهو التَّصنيف التَّالي:

تصنيف القيم الجَمَاليَّة

المأساوي	السامي	العظيم	البليغ	الفخم	البديع	البهي	أخاذ	**الرائع**
المتكامل	الشامخ			الرفيع			الباهر	الخلاب
المنسجم		الزاهي		العميق		الساحر		الفاتن
المتوتر			السني	المعبر	الآسر			الأنيق
الفظ	الجامد	القاسي	البارد	**الجمال**	الدافئ	الحنون	الراقي	العذب
المؤلم			المتناسب	العادي	الرشيق			الرقيق
السخيف		الآلي		العشوائي		السلس		المليح
النابي	المختل			الوضيع			الظريف	المؤتلق
القبيح	الغليظ	المائع	الممجوج	التافه	المقبول	الناعم	اللطيف	**الهزلي**

إذا نظرنا إلى هذا الجدول التَّصنيفي للمقولات والقيم الجماليَّة لاحظنا أنَّ أطراف الجدول محاطةٌ بأطرٍ خاصَّةٍ مختلفةٍ عن الأطر التي التفت حول القيم الأخرى. والسَّبب في ذلك أنَّ زوايا التَّصنيف هي المقولات أَو القيم الكبرى كما يحبُّ بعضهم أن يصفها، أما نقاط التَّقاطع الأفقيَّة والعموديَّة، أي أطراف الجدول من جهة التَّقاطع القائم فإنَّها محاطةٌ بأطرٍ

خاصَّةٍ أيضاً مخالفةٍ للأطر التي أحاطت بالقيم والمقولات الأخرى، والسَّبب في ذلك أنَّنا نميل إلى عَدِّ هذه القيم مقولاتٍ فرعيَّةً، أَو مقولاتٍ من الدَّرجة الثَّانية. وَوَفْقَ رؤيةٍ أخرى يمكننا القول إنَّنا أمام ثلاث مستويات من القيم أولها القيم المحوريَّة، وثانيها القيم الأساسيَّة، وثالثها القيم العادية. ومن يحاول متابعة هذا التَّصنيف والتَّوسع فيه سيجد مزيداً من الإمكانات الخصبة للتَّوسع والتَّصنيف والتَّبويب.

أمَّا المربَّعات الفارغة في الجدول فليس من الضَّروري أن تكون فارغةً، وليس من عَيْبٍ في أن تبقى فارغةً. هنا نتذكَّر جدول **ماندلبيف** في تصنيف العناصر الطَّبيعيَّة الذي انطوى على مربَّعاتٍ فارغةٍ افترضَ عندها ضرورة وجود عناصر تحمل خصائص معيَّنة، وسمَّى بعض هذه العناصر.

أعني من ذلك أنَّ المربعات الفارغة منطويةٌ ضمناً على قيمٍ جماليَّةٍ تتحقق فيها شروط معيَّنة، وهذا ما سنعود إليه بمزيد من التَّفصيل في بحثنا الخاص بالقيم الجماليَّة.

وهذا الجدول الأخير ذاته ليس نهائيًّا ولا ختامياً، إنَّهُ قابلٌ للتَّمدُّد أيضاً ليتسع أكثر وأكثر لمزيدٍ من القيم الجماليَّة حَتَّى يحتوي كلَّ ما يمكن أن نكتشفه أَو نخترعه من قيم جماليَّةٍ جديدةٍ. ولنأخذ أنموذجاً على ذلك الرُّبع الأيسر السُّفلي ونمدِّده، وسنميِّز أطر المربَّعات الجديدة المتولدة بخطٍ غامقٍ يتوسَّط المحيط بالمقولات الفرعية والقيم العاديَّة لنصل إلى الجدول الجزئي التَّالي:

الجمال	الدافئ	الحنون	الراقي		العذب
العادي	الرشيق				الرقيق
العشوائي		السلس			المليح
الوضيع			الظريف		المؤتلق
الرقيع				التهريجي	المرح
التافه	المقبول	الناعم	اللطيف	الفكه	**الهزلي**

خاتمة

مسألتان أساسيتان ومهمتان هما اللتان نودُّ أن نختم بهما بحثنا هذا في تصنيف المقولات الجماليَّة.

الأولى هي ضرورة التَّمييز بَيْنَ المقولات الْجَماليَّة وتصنيف المقولات الجماليَّة. فالمقولات الْجَماليَّة اصطلاحاتٌ يمكن الحديث فيها بأيِّ طريقةٍ شاءها المتحدِّث أَو الباحث، حرًّا في اختيار مادَّته وتناولها. أمَّا تصنيف المقولات الجماليَّة فهو موضوعٌ خاصٌّ محدَّد الأطر والبدايات والنِّهايات، سواء أتناولنا تصنيفاً محدَّداً أَو أكثر من تصنيف، أَو فلسفة التَّصنيف أَو غير ذلك، أم أنَّنا حاولنا أن نقدِّم تصنيفاً جديداً للمقولات الجماليَّة.

الثَّانية هي أنَّ التَّصنيفات التي قدَّمناها نماذج لتصنيف المقولات الجماليَّة ليست هي كلَّ التَّصنيفات، إنَّها نماذج فقط نظنُّ أنَّها الأبرز والأكثر شهرةً وأهميَّةً. لا شكَّ في أنَّ هناك غيرها، سواء مما قدَّمه علماء الجمال أَو اللغة أو مما يمكن اشتقاقه من جهود بعض المفكرين والفلاسفة وعلماء الجمال.

المسألتان كلتهما تعنيان وجود مساحات جديدة وأبواباً لم تزل مغلقة أَو شبه مغلقة تنتظر البحث فيها.

الفصل السادس

التربية الجمالية

مقدمة
التَّرْبِيَة و التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة
التَّرْبِيَة الارتجاليَّة
التَّرْبِيَة المقوننة
التَّرْبِيَة الذَّاتِيَّة
التَّرْبِيَة العفويَّة
غاية التَّرْبِيَة الجمالية
خاتمة

التَّرْبِيَة هي التي تختصُّ بتعديل المقاييس والمعايير في مختلف جوانب حياة الإنسان التي تقبل التَّغيير أَو التَّعديل أَو يقبل الإنسان فيها التَّغيير أَو التَّبديل أَو التَّعديل، أَو بعض ذلك معاً أَو كله.

مقدّمة

قد لا تفترقُ تعريفات التَّرْبِيَة بوصفها اصطلاحاً علميًّا، ولكنَّهَا غير سهلةِ التَّحديد في إطارٍ منطقيٍّ جامعٍ مانعٍ. ذلك أَنَّ أَبعاد مفهوم التَّرْبِيَة ومضامينه متباينةُ الدَّلالات بتباين الاتِّجاهات الأَيديولوجيَّة، والمدارس التَّربويَّة، والميادين العلميَّة، الَّتي تخوض غمار الحديث فيها والتَّعامل معها، ولسنا نهدفُ هنا إلى حلِّ هذه الإشكالات لأَنَّ مرادنا ينصبُّ في ميدانٍ محدَّدٍ هو إيضاح التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة.

تتفقُ التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة مع التَّرْبِيَة العامَّة من جهة الأُسس والمبادئ، وتفترقُ عنها من جهة اختصاصها بإطارٍ معرفيٍّ معيَّنٍ هو الإطارُ الجمالي، ولذلك في مكنتنا الانطلاق من نقاط الالتقاء المتأتِّية من باب اندراج الجزء في الكلِّ.

التَّرْبِيَة و التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة

التَّرْبِيَة إحدى ضروب النَّشاط الإنساني الرَّانية إلى صقل خصائص شخصيَّات الأَفراد وتهذيبها على نحوٍ يؤهِّلهم للتَّعايش مع بيئاتهم الطَّبيعيَّة والمجتمعيَّة بحواملها المختلفة: الفكريَّة والأَخلاقيَّة والاجتماعيَّة والجَمَالِيَّة والنَّفسيَّة والدِّينيَّة والأَدبيَّة ...

على الرَّغْمِ مما يبدو عليه الاصطلاح لفظاً ودلالةً من سهولةٍ ويسرٍ فإنَّهُ على الخلاف من ذلك تماماً، فالتَّرْبِيَة عملية معقدة جدُّ معقدة، تتمُّ بآليَّاتٍ ظاهرها سهلٌ

يسيرٌ ولكنَّ طبيعة فعلها معقدةٌ المعلومُ فيها أقلُّ بكثيرٍ من المجهول، والواضح أقلُّ بكثيرٍ من الغامض. وعلى الرَّغْمِ من أنَّ مناهج التَّرْبِيَة وطرائقها، في مختلف المستويات والميادين، واضحة الفعل والآليَّة وبرنامج العمل فإنَّ النَّتائج ليست حتميَّةً دائماً، ولا تصل بالضَّرورة إلى مستوياتٍ عاليةٍ من الوثوقيَّة. والسَّبب في هذه التَّناقضات كلُّها يرجع إلى الإنسان ذاته لا إلى التَّرْبِيَة ولا مناهجها، ذلك أنَّ الإنسان بنيةٌ معقَّدَةٌ جدُّ معقَّدةٍ اكتشف منها أكثر ما اكتشف الجانب البيولوجيُّ، ولكن لم يكتشف إلا القليل جدًّا من الجانب النَّفسانيِّ والرُّوحانيِّ الذي يحوِّل الكتلة البيولوجيَّة التي هي الجسم الإنساني إلى إنسانٍ بالفعل.

إنَّ التَّرْبِيَة هنا هي النَّاظم الدَّائم لقيم الإنسان وأفكاره وتفضيلاته ومبادئه وأوليَّاته... من جهة كونها عمليَّة صقلٍ وتعديلٍ وتغييرٍ وتبديلٍ تتفاعل فيها مختلف العوامل البيئيَّة مع العوامل الدَّاخلية مُنْذُ مراحل الطُّفولة الأولى مروراً بمراحل العمر المختلفة.

هذا يعنى أَنَّ التَّرْبِيَة هي التي تختصُّ بتعديل المقاييس والمعايير في مختلف جوانب حياة الإنسان التي تقبل التَّغيير أَو التَّعديل أَو يقبل الإنسان فيها التَّغيير أَو التَّبديل أَو التَّعديل، إذا ربَّما تأَخذ بعضُ القناعات قيماً ثابتةً غير قابلةٍ للتَّغيُّر أَو التَّعديل انطلاقاً من وجهة نظر صاحبها على الأقل.

إن لم تكن التَّرْبِيَة وحدها التي تلعب الدَّور الحاسم في تحديد القيم والقناعات والأوليَّات والعادات فإنَّها تأَخذ من هذا الدَّور محوره، إذ ثَمَّةَ عوامل أخرى تساهمُ في تحديد ذلك، والتَّرْبِيَة هي التي تتولَّى عمليَّة تحويل المكتسبات التَّربويَّة إلى عناصر فاعلةٍ في عمليَّة التَّغيير والتَّبديل والتَّعديل.

إنَّ ما قلناه هنا ينطبقُ على التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة وغيرها من ضروب التَّرْبِيَة، وكذلك جلِّ ما سنأتي عليه. ولكنَّنا سنخصُّ كلامنا بالتَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة، فمتى تكون هذه التَّرْبِيَة ومتى تتمُّ؟

يظنُّ كثيرون أَنَّ التَّرْبِيَة عامَّةً والتَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة منها إنَّما تنحصرُ في السَّنوات الأُولى من حياة المرء، ومدار كيفيَّتها على الأَوامر والنَّواهي، وهذا في اعتقادنا محضُ خطأٍ شاع وانتشر، ويمكن أَن نثبتَ ذلكَ لغةً واصطلاحاً على النَّحو التَّالي:

التَّرْبِيَة في اللغة العربيَّة تفيد كلَّ تغذيةٍ إنمائيَّةٍ: ماديَّةٍ أَو معنويَّةٍ، ومن ذلك يقال: ربَّيتُ فلاناً وتربَّيته، ويقال هذا لكلِّ ما ينمَّى كالولد والزَّرعِ وغيرها[١١٥]. أَمَّا في اللغة اللاتينيَّة .أَصل اللغات الأَوربيَّة ذات الجذر اللاتيني. فالأَصل اللغوي فيها: ربَّى = Educare يعني قادَ أَو وجَّه نحو هدفٍ ما، ولو تتبَّعنا مشتَّقات هذا الجذر في اللغات الأَوربيَّة اللاتينيَّة الجذر لوجدناها كلَّها تشيرُ إلى التَّهذيب والتَّنمية والإصلاح والتَّعلُّم والتَّدريب، وغيرها مما يندرج في إطارها[١١٦]، وهذا يعني بصورةٍ أَو بأُخرى أَنَّ التَّرْبِيَة غير مقتصرةٍ على مرحلةٍ عمريَّة محدَّدة وهي عمليَّةٌ دائمة ما دام الإنسان؛ يتلقَّاها بطرائق مختلفةٍ ومتعدِّدةٍ، ومن مصادر كثيرةٍ غَيْرِ محدَّدةٍ.

أَمَّا الاصطلاح فهو رهنُ الاتِّفاق، ولا يوجدُ حتَّى اتِّفاقٌ الآن على تحديد معنى التَّرْبِيَة تحديداً منطقيًا، ولا على السِّنِّ التي تكون فيها، وَثَمَّةَ اتِّجاهاتٌ كثيرةٌ ترجِّحُ ما ذهبنا إليه من أَنَّ التَّرْبِيَة عمليَّةٌ دائمةٌ ترافقُ الإنسانَ طوال حياته.

---

١١٥ . ابن منظور : لسان العرب . مادَّة : ربى.

١١٦ . انظر ذلك في المعاجم اللغويَّة الأَوربيَّة المختلفة.

الآن يمكن أَن نجيب عن سؤالنا الآنف عن سنيِّ التَّرْبِيَة وكيفيَّتها. إنَّ هذه العمليَّة التَّهذيبيَّة، الإصلاحيَّة، التَّقويميَّة ترافقُ الإنسان ما دام على قيد الحياة، ذلكَ أَنَّه لا يفتأ كلَّ يومٍ مصادفاً ما يهذِّبُ لديه سلوكاً أَو يقوِّمُ لديه أَوَداً أَو يصلح فيه خطأً. أَمَّا الكيفيَّة فتقومُ على نحوين: قصديٍّ وعفويٍّ، ولكلٍّ منهما خصائصه وصفاته وأَحواله، ليلتقيا، من جهة المبدأ، في المحصِّلة، عند التَّأثير في بُنَى الشَّخصيَّة، ومن ثَمَّ العمل على التَّعديل والتَّبديل والتَّغيير والتَّطوير والحذف والإضافة في مختلف بنى الشَّخصيَّة وجوانبها.

التَّرْبِيَة القَصديَّة هي التي يسمِّيها منظِّرو التَّرْبِيَة التَّرْبِيَة الموجَّهة أَو النِّظاميَّة، وسَنُعْرِضُ عن هذين اللفظين لأَنَّهما لا يفيان بالمطلوب في اعتقادنا، وعلى الرُّغم من انكشاف هذه الحقيقة في ثنايا كلامنا اللاحق فإنَّنا غير معفيِّين من تبيان ذلك الآن:

بِغَضِّ النَّظر عن أَنَّ اصطلاح التَّرْبِيَة الموجَّهة ذو ارتباطاتٍ وأَغراضٍ عقائديَّة (أَيديولوجيَّة)، وعن أَنَّ التَّرْبِيَة النِّظاميَّة تدلُّ على ضربٍ معيَّنٍ من السُّلوك الموجَّه، فإنَّ االاصطلاحين كليهما دالاَّن على أَنَّ هذا الضَّرب من السُّلوك الاجتماعيِّ له مقاصدُ محدَّدةٌ؛ هي التَّوجيه والتَّهذيب، وبالمعنى الأَكثر دقَّة: إنَّ الذي يقوم بهذا السُّلوك يقصدُ منه التَّوجيه والنُّصح والتَّهذيب. ولذلك آثرنا تسمية القصديَّة على ما سواها، وهذا ما سيتأَكَّدُ من خلال كلامنا، ومهما يكن من أَمر؛ إن كانت التَّسمية بحدِّ ذاتها مشكلةً فلا مانع البتَّة من القعود للتَّفاوض والحوار.

ليست التَّرْبِيَة القصديَّة على ضربٍ واحدٍ وإنَّما هي على صنوفٍ وأَساليبَ متعدِّدةٍ متداخلةٍ، يمكننا التَّمييز من جهة المبدأ بَيْنَ ثلاثةِ ضروبٍ هي: الارتجاليَّة والمقوننة والذَّاتيَّة. أَمَّا الأَساليب فهي كثيرة في كلِّ ضرب. وسنتبع هذه الأنواع الثَّلاثة بالتَّرْبِيَة العفويَّة.

التَّرْبِيَة الارتجاليَّة

نقصدُ بالتَّرْبِيَة الارتجاليَّة جملة الأَوامر والنَّواهي والسُّلوكات المراد منها توجيه الفرد وتهذيبه وتقويمه .... وقد سمَّيناها الارتجاليَّة لأَنَّها على غير دراسةٍ للبنية النَّفسيَّة والعضويَّة للفرد (الطِّفل، النَّاشئ، المراهق ...). وقد تتوافق مع هذا التَّطوُّر وقد لا تتوافق، وهي غالباً ما تكون من قبل الأَهل وقلَّما تكون من المدرسة. وهي عامَّةً مرتبطة بالمواقف الحياتيَّة اليوميَّة، تنشعبُ أَغراضها وغايتها إلى موضوعات الحياة كلِّها: الاجتماعيَّة والدِّينيَّة والنَّفسيَّة والجَمَالِيَّة والأَخلاقيَّة ....

تلعبُ هذه التَّرْبِيَة دوراً إن لم يكن حاسماً فمن غير الممكن إغفال أَثره في تكوين شخصيَّة الفرد وتحديد أَنماط سلوكه وتعامله مع موضوعات الحياة المختلفة، ومنها الجَمَالِيَّة، فبوساطة هذه التَّرْبِيَة الارتجاليَّة تتحدَّد بُنى التَّذوُّق الجماليِّ والتَّقويم الجماليِّ انطلاقاً من أَوامر الأُسرة ونواهيها وسلوكاتها في التَّعامل مع الموضوعات الجَمَالِيَّة: ترتيب البيت، تنظيمه، استماع الأَغاني، مشاهدة المسرح، السينما، التِّلفزيون، قراءة الرِّوايات، القصص، الأَشعار. ويتمُّ ذلك في مرحلةٍ مبكِّرةٍ جدًّا من حياة الطِّفل، إذ تكون الذَّائقة الجَمَالِيَّة خاليةً من القيم، والتَّرْبِيَة الارتجاليَّة هي التي تحدِّدها.

إنَّ تسمية هذا النَّمط بالتَّرْبِيَة الارتجاليَّة ليس يعني أَنَّها غير واعيةٍ أَو غير مقصودةٍ، فالاسم الأَصليُّ الذي انفرعت عنه هو التَّرْبِيَة القصديَّة، لقد سمَّيناها بالارتجاليَّة لأَنَّها على غير مبنيةٍ على دراسةٍ للبنية النَّفسيَّة والعضويَّة للفرد (الطِّفل، النَّاشئ، المراهق ...) ولا لقواعد التَّرْبِيَة وضوابطها ومناهجها. ولذلك لا غرو في أَن نجد مِنَ الأَهلِ من يريدُ أَن يزرع قيمةً تربويَّةً جَمَالِيَّة محدَّدة في نفوسِ أَطفالهم؛ كأَن تنمِّي لديهم حبَّ الموسيقى

مثلاً أَو حبَّ التَّمثيل أَو القدرة على التَّذوُّق الرَّاقي أَو غَيْرِ ذلك. وهنا نتذكر الحالات الكثيرة في حياتنا التي ينطبق عليها هذا النَّمط من قبيل محاولة الأهل على سبيل المثال تعليم الطَّفل أَو الابن كتابة الشِّعر على الرَّغْمِ منه، بغضِّ النَّظر عن إمكانيَّة نجاح المحاولة أم لا، أَو محاولة الأهل إلزام الابن بتعلُّم العزف على آلةٍ موسيقيَّةٍ، أيضاً بغضِّ النَّظر عن إمكانيَّة النَّجاح في ذلك وعن رغبة الابن في ذلك. وبالمقابل من ذلك تماماً نجد المحاولات العكسيَّة التي يسعى فيها الأهل لمنع الابن من الرَّسم أَو العزف أَو الغناء... لأنَّ هذا المنع ذاته هو ضرب من التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة ولكِنَّها تربية سلبيَّة أَو عكسيَّة تروم خفض حسٍّ جماليٍّ معين لصالح حسٍّ جماليٍّ آخر يراه الأهل الأصلح على الأقلِّ من وجهة نظرهم.

هنا تتوجَّه الجهود التَّربويَّة من الأهل خاصَّة، وربَّما المدرسة وكذلك المجتمع إلى حدٍّ ما، لتحديد قيمٍ جَمَالِيَّة معيَّنةٍ في الذائقة الجَمَالِيَّة للفرد، فتكرِّسُ الجهود مثلاً لوضعِ أَو غرس قيمٍ محدَّدة للرَّشاقة أَو التَّناسب أَو الإيقاع على سبيل المثال. بمعنى أَنَّ الأُسرة تريد من ابنها أَن يقوِّم أَو التَّناسب أَو الإيقاع بالمعنى المعطى إليه منها. أَي إنَّها بذلك تزرع عنده معياراً خاصًّا لتقويم الرَّشاقة أَو التَّناسب أَو الإيقاع. بل غالباً ما تكون المعايير المعطاة شاملةً لمختلف الخصائص الجَمَالِيَّة لا لواحدٍ منها ضمن ممارسةٍ تربويَّةٍ شاملةٍ تكامليَّةٍ.

الحقيقة أنَّ الأسرة ضمن المجتمع والمجتمع فوق الأسرة يستمدُّ ديمومة وجودة ويضمنها من خلال هذا النَّمط التَّربوي، فبالتَّرْبِيَة الارتجاليَّة تزرع الأسرة في أبنائها قيمها وقيم المجتمع الجَمَالِيَّة والأخلاقيَّة والنَّفسيَّة... وتكرِّسها، وبقيامها بذلك تكون قد نقلت إلى الأبناء وعيها الجماليَّ، الذي هو صورةٌ عن وعي المجتمع الجماليِّ، وحدَّدت علاقته مع ذاته والأسرة والمجتمع العالم جماليًّا وأخلاقيًّا واجتماعيًّا وسياسيًّا...

لا تنفصل التَّرْبِيَة الفنيَّة هنا ولا في الأنماط الأخرى عن التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة فهي صورةٌ من صورها بل هي حالةٌ خاصَّةٌ من حالةٍ عامَّةٍ، أي كلُّ ما يصحُّ على التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة يصحُّ على التَّرْبِيَة الفنيَّة، فإذا لم نخص التَّرْبِيَة الفنيَّة بتحديد اللفظ فإنَّهَا معنيَّةٌ بكلِّ ما يكون من كلام على التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة، ومن ذلك على سبيل المثال أنَّ الأسرة في أثناء تأديتها التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة الارتجاليَّة تحدِّد الخيارات الجَمَالِيَّة/ الفنيَّة للأبناء عندما تحرم الابن مثلاً أَو تمنعه من الاستماع إلى مطربٍ محدَّد بذريعة أَو بأخرى، وتؤثر له أن يستمع إلى مطربٍ ما بذريعة أَو بأخرى. أي إنَّ الأسرة بهذا السُّلوك هي التي توجِّه إمكانيَّات التَّفاعل الجماليِّ من الأبناء مع الفنون، فتزيد فرص التَّفاعل بَيْنَ الأبناء وفنٍّ أَو فنونٍ محدَّدة وتقلِّل فرص التَّفاعل بَيْنَ الأبناء وفنون أخرى.

التَّرْبِيَة المقوننة

التَّرْبِيَة المقوننة تربيةٌ موجَّهةٌ في مجملها، موجهةٌ إلى حدٍّ جدِّ بعيدٍ. ولكنَّ ذلك ليس كافياً للمساواة بينهما، ولا لإحلال التوَّجُّه محلَّ القوننة، ذلك أَنَّ المراد متباينٌ والمعنى متباعدٌ، فالمقصود من القوننة الوقوف على الأَبعاد النَّمائيَّة النَّفسيَّة والعضويَّة للإنسان وارتباط ذلك مع الحاجات والخصائص العمريَّة، وتوظيف تلك السُّلوكات التَّربويَّة على نحوٍ مناسبٍ لذلك كلِّه. ومن ذلك تختلفُ أَساليب التَّرْبِيَة ومناهجها ووظائفها وخصائصها من مرحلةٍ عمريَّةٍ إلى مرحلةٍ أُخرى، كما تختلف من ميدان إلى آخر، ومن مرحلةٍ إلى أخرى في الميدان ذاته.

إنَّ التَّرْبِيَة المقوننة عامَّةً، والتَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة المقوننة ضمناً، تتوخَّى غرس قيمٍ محدَّدةٍ في الإنسان، واستنبات قيمٍ محدَّدةٍ أيضاً في مرحلةٍ أخرى، وهي بهذا المعنى موجَّهة. ولذلك تأَتي

هذه التَّرْبِيَة تكملةً للتَّربية الارتجاليَّة التي يتلقَّاها الإنسان؛ (الطِّفل) في بيته قبل التحاقه بالمدرسة، وهي بهذا الدَّور المدروس علميًّا ليست تكميلاً لما سَبَقَ وحسب بل هي كشفٌ عن الأَخطاء والعثرات والسَّقطات والهفوات والنَّقص التي يمكن أَن يقع فيها الأَهل وتقويمٌ لها، كما أَنَّها في الوقت ذاته تعزيزٌ لما كان صائباً منها وتكريساً له.

التَّرْبِيَة المقوننة مقوننة لأَنَّها تتمُّ بمناهج مدروسةٍ مبنيةٍ على فهم طبيعة الإنسان وخصائصه فيما يتعلَّق بالميدان التَّربوي المقصود، ولذلك فإنَّ غاية التَّرْبِيَة المقوننة غَيْرُ غاية التَّرْبِيَة الارتجاليَّة. التَّرْبِيَة الارتجاليَّة تزرع وتستنبت وتحدِّد، والتَّرْبِيَة المقوننة تصقل وتصوِّب وتوجِّهُ وتثبِّت وتحرِّض.

رُبَّما يكون هذا الفهم مبنيًّا على الخبرات والتَّجارب التَّاريخيَّة المتوارثة من جيلٍ إلى جيلٍ، وفي الميدان الجماليِّ تؤدِّي موهبة المعلِّم أَو المدرِّب أَو المربِّي الجماليِّ المهمَّة الأكبر في الاستفادة من خبرته وتجربته في عمليَّة التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة التي يمارسها. وفي الوقت ذاته فإنَّ الموهبة تمارس دوراً كبيراً أيضاً في استفادة الطِّفل أَو المتدرِّب من التَّرْبِيَة المقوننة وكذلك من التَّرْبِيَة الارتجاليَّة.

يندرج ضمن إطار التَّرْبِيَة المقوننة إطار التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة المقوننة التَّرْبِيَة النَّاجمة عن الدِّراسة التَّخصُّصيَّة لسببين؛ **أَوَّلهما** أَنَّ التَّرْبِيَة مستمرَّةٌ مدى الحياة، **وثانيهما** أَنَّ الدِّراسة التَّخصُّصيَّة قائمةٌ على أُسسٍ وقواعدَ تأَخذُ المرحلةَ العمريَّة بعين النَّظر وتقومُ بحدِّ ذاتها على مبادئ علميَّةٍ قويمةٍ؛ معمَّقةٍ غَيْرِ سطحيَّة، ودقيقةٍ غَيْرِ مميَّعةٍ. ومما يصبُّ في المعين تعلُّم الفنون وممارستها عمليًّا كالموسيقى والرَّسم والنَّحت والتَّمثيل والكتابة الشِّعريَّة أَو النَّثريَّة، ثُمَّ الدِّراسة العلميَّة الجامعيَّة للآداب والفنون كما هو الشَّأن في الكلِّيَّات والمعاهد.

في هذه المرحلة تتعمَّقُ معارفُ المرء وتزدادُ دقَّةً وتؤدِّي بالضَّرورة قيمه السَّابقة التي ساهمت وأثَّرت في تحديد قيم الإنسان الجَمَالِيَّة ومعاييره وتفضيلاته، الأمر الذي يؤدِّي إلى تعديلاتٍ جديدةٍ في هذه القيم على ضوء التَّجربة التَّربويَّة التي مرَّ بها الإنسان.

لا بُدَّ أن نشير هنا إلى أنَّ التَّغيير والتَّعديل غير مقتصرٍ على مرحلةٍ أو سنٍّ محدَّدة، وإنَّما هو أمرٌ دائمٌ ومستمرٌّ؛ قد ترسخُ القيمُ زماناً طويلاً ولكنَّ ذلك ليس يعني أنَّها ليست قابلةً للتَّغيير والتَّعديل، فهي غير آمنةٍ من ذلك مادام الإنسان يتلقَّى معارف جديدةً، وخبراتٍ لم تكن لديه، وتجارب لم يجرِّبها. ومن الأمثلة الجدير ذكرها ههنا قول **أندريه جِيْدْ** وهو في أواخر عمره «ماذا كنتُ سأُصبح لو قرأت مؤلَّفات **جينون**[١١٧] في شبابي؟ لقد قضي الأمر ولم يعد بالإمكان عمل أيِّ شيء»[١١٨].

تكون التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة المقوننة بإحدى أربع طرقٍ على الأقلِّ يمكن أن تكون كلاًّ على حدةٍ، ويمكن تجمع معاً كلاًّ أو بعضاً. أما الطُّرق فهي:

أولاً: المدرسة

للمدرسة العاديَّة مهمَّةٌ لا يجوز الاستهانة بها أو التَّقليل من شأنها في عمليَّة التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة المقوننة، إنَّهَا تربيةٌ جَمَالِيَّةٌ جمعيَّةٌ عامَّةٌ، يتوجَّه بها المعلمون إلى الطُّلاب بجهدٍ مشتركٍ واحدٍ فيما يختلف الطُّلاب في مستوى التَلَقِّي والفهم والاستفادة، ولكنَّ هذا الاختلاف لا

---

١١٧ . رينيه جينون أو عبد الواحد يحيى مفكِّرٌ فرنسيٌّ تعمَّق إيمانه بحاجة الغرب الماسَّة إلى معونة روحيَّةٍ من الشَّرق قبل اعتناقه الإسلام في عام ١٩١٢م. له إسهاماتٌ كثيرة في شرح الإسلام، وتأمُّلاَت صوفيَّة مهمة، أهمَّها مجلة المعرفة التي أسسها عام ١٩٠٩م واستمر في إصدارها حتى وفاته في حي الدقي بمصر بين أفراد أُسرته المصرية عام ١٩٥١م.

١١٨ . عرَّت السيد أحمد: **بديع الكسم** . وزارة الثَّقافة . دمشق . ١٩٩٤م . ص١٩٣.

يقلِّل من شأن دور المدرسة في صوغ وَعْيٍ جماليٍّ جمعيٍّ وتنظيمه بما يتناسب مع فلسفة تربويَّةٍ محدَّدةٍ للأمَّة قد تكون مدروسةً دراسةً علميَّةً وقد تكون متوارثةً عن خبرات الأجيال السَّابقة من المربِّين، وهذه الخبرة المتوراثة هي ذاتها نوعٌ من أنواع اختيار الفلسفة التربوية واختبارها وتقدير قيمتها وضرورتها وجدواها.

إنَّ دروس الموسيقى والفنون والأدب التي تَفرض على الطُّلاب إتقان مهاراتٍ أَو نصوصٍ محدَّدةٍ ضمن مستوى أدنى محدَّد ليس عبثاً ولا عبثاً إضافيًّا على الطَّالب، إنَّها ذات وظيفةٍ تربويَّةٍ جَمَالِيَّة محدَّدةٍ، تجعل الطَّالب ـ الذي يتأفَّف منها، ويظلُّ يتحدَّث بَعْدَ عمرٍ عن تأفُّفه منها ـ يتقن مهارات ذوقيَّة تغيِّر نظرته إلى الحياة وتحسنها، وتزرع في نفسه التَّفاؤل والأمل وتعلِّمه السَّعي والصَّبر، تُمَلِّكُهُ الحسَّ الموسيقيَّ المنتظم... كلُّ ذلك من دون أن يدري كيف تأتَّى له ذلك، ولا لماذا كان. إنَّهُ يحصد نتائج هذه التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة ويظنُّ خطأً أَنَّها نتيجة شخصيَّته أَو طبيعته، ولا يدري أنَّهُ لولا المدرسة والتَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة التي مارستها لما كان له أن يكون بهذه الرِّقة وهذا الأناقة وهذه الرُّوح الحضاريَّة، بل الغريب المفاجئ أنَّ كثيراً من المدرسين أنفسهم لا يدرون أَنَّهُم يقومون بعمليَّةٍ تربويَّة جَمَالِيَّة عندما يعلمون طلابهم، ولذلك يأتي التَّأفف من الطُّلاب الذين لا يعرفون ماذا يفعلون ولا لماذا، فلا يحسبون إلا أنَّ هذه الوظائف المنوطة بهم ضربٌ من العبء أَو العقوبة التي لا يليها إلا الحسرة ولا يسبقها إلا الأسف.

ثانياً: الدورات

الدَّورات التَّربويَّة والتَّعليميَّة تربيةٌ جَمَالِيَّة تخصُّصيَّةٌ في ميدان جماليٍّ محدَّدٍ. فالذين يلتحقون بدورةٍ لتعلُّم العزف على آلةٍ موسيقيَّة محدَّدة، أَو لتعلُّم الرَّسم، أَو لتعلُّم تقانات

القصِّ، أَو هندسة الدِّيكور، أَو لتعلُّم التَّذوُّق الجماليِّ... أَو غير ذلك، يحدِّدون عمليًّا ميداناً جماليًّا يريدون إتقانه، وهم بذلك يخضعون لعمليَّةٍ تربويَّةٍ جَمَالِيَّةٍ في ميدان محدَّدٍ أي مخصَّص، يقوم المربِّي بتوجيه خطابه التَّربوي والتَّعليميِّ إلى الجمع المتَلَقِّي خطاباً جمعيًّا يتساوى فيه المتلقُّون في عمليَّة التَلَقِّي، مثلما الحال في المدرسة إلى حدٍّ ما، الفرق بينهما أنَّ الدَّورات التَّعليميَّة والتَّربويَّة تتجاوز العموميَّة إلى الخصوصيَّة، فبدل أن تكون تربيةً جَمَالِيَّةً عامَّةً تكون تربيةً جَمَالِيَّةً خاصَّةً.

في هذا الأسلوب من التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة يعمِّق المتَلَقِّي خبراته الجَمَالِيَّة في ميدانٍ محدَّدٍ واحدٍ، ويطوِّر ذائقته الجَمَالِيَّة فيه، ويهذِّب معاييره الجَمَالِيَّة في هذا الميدان ويصقلها وينظمها... ويصبح بالضَّرورة مختصًّا في هذا الميدان الجماليِّ يكون بَيْنَهُ وبَيْنَ العامَّة فَرْقٌ كبيرٌ، وتكون قدرته على التَّعامل مع الموضوعات أَو الآثار الجَمَالِيَّة في ميدان تخصُّصه أكبر من قدرة غَيْرِهِ من غَيْرِ المختصِّين، فالذي تدرَّب على آلة موسيقيَّةٍ محدَّدةٍ سيكون تعامله مع الموسيقى أكثر وعياً وفهماً من غيره، وسيكون تعامله مع موسيقى الآلة التي أتقنها أكثر فهماً ووعياً من تعامل غيره ممن يتقنون العمل على آلةٍ موسيقيَّةٍ أخرى، وسيكون أكثر براعةً ورهافةً في التَّذوُّق الجماليِّ عامَّةً، وفي الميدان الذي اختصَّ فيه على نحوٍ خاصٍّ، اللهم إلا في الاستثناء والنُّدرة الأمران اللذان لا يقاس عليهما. ومثل ذلك يقال على المتدرِّبين في مختلف ميادين الجمال الطَّبيعيِّ والفنِّي.

ثالثاً: المعلم

للمعلِّم في التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة شأنٌ خاصٌّ، ورُبَّما لا يختلف الأمر في ذلك عن بعض الميادين الأخرى التي تقوم على مبدأ العلاقة التَّفاعليَّة بَيْنَ المعلِّم الفرد والمتعلِّم الفرد.

التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة بالمعلِّم الفرد والمتعلِّم الفرد تربيةٌ جَمَالِيَّةٌ فرديَّةٌ في ميدان أَو موضوعٍ محدَّدٍ. فالمتعلِّم يختار أستاذاً محدَّداً ليتربَّى على يديه جماليًّا في ميدان جماليٍّ محدَّدٍ، وهذه مسألةٌ قديمةٌ ما زالت لها قيمتها ومكانتها في التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة، ويكون المتَلَقِّي فيها غالباً موهوباً أَو مبدعاً في ميدانٍ من ميادين الإبداع الجماليِّ.

عائديَّة التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة من خلال هذا الأسلوب هي الأكثر أهميَّةً، والأكثر عمقاً، والأكثر تخصُّصيَّةً، تتفوَّق غالباً على مختلف أساليب التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة بمختلف المستويات والموضوعات والمضامين، لأنَّ العلاقة التي تقوم بَيْنَ المربِّي والمربَّى علاقةٌ تفاعليَّةٌ صميميَّةٌ هي في إحدى أبرز صورها علاقةٌ بَيْنَ مُبْدِعَيْنِ؛ مبدعٍ معلِّمٍ ومبدعٍ متعلِّمٍ، اختار كلٌّ منهما الآخر اختياراً حرًّا قائماً على قاعدةٍ من القناعة والاعتراف والرِّضى النَّفسيِّ والمهنيِّ، ولذلك تكون التَّفاعليَّة في الحالة القصوى من القدرة على الفعل والأثر.

إذا كانت أساليب التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة الأخرى تعلِّم المهارات الجَمَالِيَّة وتطوِّرها؛ من قيمٍ ومعايير وذوقٍ... فإنَّها تقوم بذلك بتوجُّهٍ جمعيٍّ يراعي الفروق الفرديَّة واختلاف المستويات وتباينها، أمَّا التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة بوساطة المعلِّم فإنَّها تتجاوز الخطاب الجمعيَّ إلى الخطاب الفرديِّ، وتتجاوز الخطاب العامَّ إلى الخطاب المحدَّد، وهذا يعني أنَّ المعلم يبني عمليَّته التَّربويَّة على فهمه نفسيَّة المتدرِّب الفرد وقدرته الإبداعيَّة وما لديه من قدراتٍ وملكاتٍ جَمَالِيَّة، وينطلق منها إلى ما هو أعمق وأكثر تفرُّداً وتميُّزاً.

في هذا المستوى من مستويات التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة تنتقل الخبرات الجَمَالِيَّة بمختلف أنواعها من مستوياتها من المعلِّم إلى المتعلِّم بوصف المتعلِّم أَو المربَّى امتداداً للمعلم ووريثاً لتركته الجَمَالِيَّة ومهاراته وتفرُّده الذي يعزُّ عليه أن يهبه لمن لا يستحقه.

رابعاً: الدراسة التخصصية

ليست الدِّراسة التَّخصُّصيَّة أمراً جديد أَو طارئاً في حياة البشريَّة، ولكِنَّها في القرون الثلاثة الأخيرة على الأقلِّ بدأت تأخذ طابعاً أكثر تمايزاً وتحدُّداً مختلفاً عمَّا كان عليه الحال فيما سبق ذلك من مراحل عمر البشريَّة، وسرعان ما صارت تتحدَّد هذه الدِّراسة التَّخصُّصيَّة أكثر فأكثر.

الدِّراسة التَّخصُّصيَّة عامَّةً، وفي الميادين ذات الصِّلة المباشرة بالجمال خاصَّةً، تمارس ضرباً أَو مستوى من مستويات التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة بحكم الضَّرورة التَّخصُّصيَّة لا بحكم القصد أَو التَّوجُّه إلى ذلك. ولكن مستوى المعارف والعلوم المتلقَّاة، ودقَّتها وتنظيمها ومنهجيَّتها وكمَّها الكبير المتنوِّع الغني... هو صاحب الفضل الكبير في كبير الأثر التَّربويِّ الحادث في نفس المتعلِّم وإغنائها وصقلها وتهذيبها وتصعيد ملكاتها الجَمَالِيَّة وقدراتها وفتح آفاق معاييرها الجَمَالِيَّة على إمكانات لم تكن متاحةً من قبل.

هنا نحن أمام تربيةٍ جَمَالِيَّة فَرْدِيَّةٍ جَمْعِيَّةٍ معاً. هي جمعيَّةٌ من ناحية توجُّه المعلِّم الذي هو المربِّي في الوقت ذاته، ولكن المتَلَقِّي بما تحقَّق له من وعيٍ ونضجٍ واختيار موضوع دراسته التَّخصُّصيَّة لا يتلقى التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة تَلَقِّيا جمعيًّا غير واعٍ، إنَّهُ يتلقَّاها بفرديَّته وعلى طريقته، كلُّ طالبٍ أَو متعلِّمٍ في الدِّراسة التَّخصُّصيَّة يتلقَّى من المعلِّم أَو المربِّي قَدْراً مختلفاً عن غيره من زملائه وأقرانه، ومبايناً له في الطَّبيعة والمستوى والأثر.

إنَّ المستمعين إلى تحليل معلَّقة **امرئ القيس** من الأستاذ المحاضر لا يتلقُّون التَّحليل بالطَّريقة ذاتها ولا بالمستوى ذاته، كلُّ واحدٍ يلتقط من ذلك ما ينتظره، ما يرضيه، ما يبحث عنه، ما يثير اهتمامه، ما يرفضه، ما يحرِّضه... ومن ثَمَّ فإنَّ الأثر التَّربويَّ الجماليَّ الذي يحدثه الدَّرس ذاته ليس واحداً عند المتَلَقِّين جميعاً.

هنا يختلف الأثر ما بَيْنَ الدِّراسة التَّخصُّصيَّة والدِّراسة في دورة تعليميَّة على الرَّغْمِ من تشابه صورتي الممارسة التَّربويَّة، ففي الدَّورة التَّعليميَّة أَو التَّربويَّة يكون المتلقُّون كلُّهم أمام واجباتٍ محدَّدةٍ، ونتائج يسعى المعلِّم أَو المربِّي أن تكون واحدةً، أمَّا في الدِّراسة التَّخصُّصيَّة، كما الحال في الجامعة إلى حدٍّ كبيرٍ، فإنَّ غاية المحاضر أَو المعلِّم المربِّي أن يفتح أمام الطُّلاب آفاق الفهم الخاص والتَّأثُّر الخاصّ، والتَّفرُّد في عمليَّة التَلَقِّي، لأنَّهُ في هذه المرحلة يعمل على تحديد الهويَّة الفرديَّة بخصوصيَّاتها.

تعليق

ما ينبغي أَلاَّ ننساه هو أَنَّنا هنا أَيضاً، في هذه المستويات أو الطُّرائق الأربع للتَّربية الجَمَاليَّة المقوننة، أَمام تربيةٍ جَمَاليَّة موجَّهةٍ ترنو إلى فَرْضِ سلَّمٍ قيميٍّ ما على المرء، بطريقةٍ أَو بأُخرى. وهذه الأساليب الأربعة تشمل الحالات المختلفة لجهة التَّرْبِيَة من ناحية المربِّي والمربَّى:

. المدرسة تربيةٌ جَمَاليَّة جمعيَّة عامَّة؛ التَّوجُّه فيها من المربِّي إلى جمع عامٍّ من دون تمييزٍ، والتَلَقِّي فيها جمعيٌّ عامٌّ يجب فيه على الجميع تحقيق مستوى معين من المطلوب من المربِّي.

. الدَّورات التَّربويَّة أَو التَّعليميَّة هي تربيةٌ جَمَاليَّةٌ جمعيَّةٌ تخصُّصيَّةٌ يتَّجه فيها المربِّي توجُّهاً محدَّد الاختصاص والميدان إلى جمع محدَّدٍ مخصَّصٍ، ويتمُّ فيها التَلَقِّي على نحوٍ جمعيٍّ.

. التَّرْبِيَة الجَمَاليَّة بوساطة المعلِّم تربيةٌ جَمَاليَّة فرديَّةٌ في ميدانٍ أَو موضوعٍ محدَّدٍ، يخاطب فيها المعلم متَلَقِّيا واحداً، ويكون المتَلَقِّي وحده في عمليَّة التَّرْبِيَة الجَمَاليَّة.

. الدِّراسة التَّخصُّصيَّة تربيةٌ جَمَاليَّةٌ فرديَّةٌ جمعيَّةٌ معاً، ذلك أنَّ المربِّي يتوجَّه إلى جَمْعٍ من المتَلَقِّين الذين اختاروا بالرَّغبة التَّخصُّص في هذا الميدان الجماليِّ أَو ذاك، ولذلك يكون التَلَقِّي فرديًّا على الرَّغْمِ من صورته الجمعيَّة.

التَّرْبِيَة الذَّاتِيَّة

قد لا يلقى هذا التَّركيب تقبُّلَ طائفةٍ غيرَ قليلةٍ من المفكِّرين التَّربويين ولا استحسانها، ذلك أَنَّ التَّرْبِيَة لغةً واصطلاحاً إنَّما تستمدُّ دلالتها من الفعلِ والانفعال، والفعلُ محضُ خارجيٍّ منفصلٍ عن الذَّاتِ موضوعِ الانفعالِ والتَّأثُّر.

الحقُّ أَنَّنا لا نستطيعُ إنكار مشروعيَّة هذا الاعتراض، ولكنَّ ذلك لا يمنعنا البتَّةَ من الإصرار على تسميتنا التي نراها أَكثر دقَّةً في التَّعبير عن مرادنا. ونبيِّنُ ذلك فيما يلي:

تقترب التَّرْبِيَة الذَّاتِيَّة إلى حدٍّ جدٍّ بعيد ممَّا يسمى بالتَّرْبِيَة مدى الحياة أَو التَّرْبِيَة المستمِّرة، وهي تقتربُ إلى حدٍّ بعيدٍ أَيضاً من أَحد أَفرع التَّرْبِيَة المقوننة هو ما يطلقُ عليه التَّرْبِيَة غير النِّظاميَّة، ومن ضَرْبٍ آخر من ضروب التَّرْبِيَة المقوننة هو اللتَّربية النَّاشئة عن الدِّراسة التَّخصُّصيَّة التي تبدأُ في مراحل مبكِّرة من حياةِ الإنسان، وقد تكون في سنيِّه المتأخرة جدًّا. إنَّ محصِّلة هذه المعاني الثَّلاثة هي التَّرْبِيَة الذَّاتِيَّة تماماً، فهي جهدٌ فرديٌّ مقصودٌ يتَّجه إلى تهذيب السُّلوك وتقويمِ الأَود وتنمية المهارات والقدرات العقليَّة والحركيَّة ... وهذه هي ذاتها أَهداف التَّرْبِيَة وغايتها. فإذا أَتت عن طريقِ اجتهاد المرء الشَّخصيِّ أَمكن تسميتها بالتَّرْبِيَة الذَّاتِيَّة، وهذا ما هو قائمٌ فعلاً. إذ إنَّ الأَساليب التَّربويَّة المختلفة تنحصرُ في سنين محدَّدة من عمر الإنسان، ويظلُّ الجهد الفرديُّ مستمرًّا في تكميل هذه المهمَّة عامَّةً من جهة أولى وفي التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة من جهةٍ أُخرى.

تلعبُ التَّرْبِيَة الذَّاتِيَّة دوراً مهمًّا في النَّاحية الجَمَالِيَّة، فتأخذ مهمَّةً يمكن أَن نسمِّيها في نظريَّة المعلومات مهمَّةَ عامل التَّصحيح، أَو كاشفِ الأَخطاء، ذلك أَنَّ المنظومة الجَمَالِيَّة . وغيرها من المنظومات . تكون قد تحدَّدت إلى حدٍّ بعيدٍ حَتَّى يصعبُ

التَّغييرُ فيها، وليس ذلك ممتنعاً على أي حال، فتأتي التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة الذَّاتِيَّة لتضبط السُّلوك الجماليَّ للإنسان وتكشفَ عن الأخطاء التي وقعَ فيها.

التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة الذَّاتِيَّة تهدف، نظريًّا على الأقل، إلى تصويب ما وقعت به التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة بمختلف مراحلها ومستوياتها من أخطاءٍ ونقصٍ وقصورٍ، ولكِنَّها من النَّاحية العمليَّة غَيْرُ قادرةٍ على كشفِ الأَخطاء كشفاً تامًّا، فعلى سبيل المثال إذا كان الخطأُ مركَّباً تعذَّرَ أَو صعب اكتشافه وتصحيحه. أي إنَّ التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة الذَّاتِيَّة لا تصلُ إلى حلٍّ تامٍّ كاملٍ في تصحيح الأَخطاء وكشف النَّقص، فليس من الضَّرورة أَن يصلَ الإنسان إلى حالةِ الكمال في التَّعامل مع الآثار الجَمَالِيَّة، بل لن يتمكَّن من الوصول إلى ذلك أَبداً.

إذا تذكَّرنا هنا أنَّ تَكرار التَّجربة أَو الملاحظة أحد أبرز عوامل الكشف عن الحلِّ، أَو الخطأ، أَو النَّقص، أمكننا أن نعمم ذلك في التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة الذَّاتِيَّة لنقول إنَّ أحد أبرز آليات هذا النَّمط من التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة هو قيام المتَلَقِّي بتكرار التَّجربة والمحاولة المرَّة تلو الأخرى، لتكون النَّتيجة امتلاك العمليَّة الجَمَالِيَّة موضوع الدِّراسة أَو العمل.

يمكننا أن نستشفَّ من ذلك أنَّ التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة الذَّاتِيَّة نمطٌ خاصٌّ يقوم به المبدعون خاصَّة، لأنَّهُم أكثر النَّاس إدراكاً لأهميَّة التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة الذَّاتِيَّة بالنِّسبة لهم، كما أَنَّهُم في الوقت ذاته أكثر النَّاس حاجةً إلى التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة عامَّة وإلى التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة الذَّاتِيَّة خاصَّة. وإدراكهم لهذه الحاجة يدفعهم إلى تجاوز أنماط التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة وأنواعها ومستوياتها إلى التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة الذَّاتِيَّة التي تقوم بعملية التكميل لكل ما سبق من أنماط التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة، كما تقوم التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة الذَّاتِيَّة بتحقيق التميُّز والتَّفرُّد الجماليِّ لهم، كونهم أكثر حاجة إلى هذا التَّميُّز والتَّعمُّق والتَّفرُّد من غيرهم من النَّاس عامَّة، ذلك أنَّ هذه التَّرْبِيَة تسهمُ في زيادة ضوابط

التَّعامل مع الجمال ومعاييره، أَو أَنَّها تجعلُ التَّعامل مع الجمال أَكثرَ دقَّةً من خلال تَلَقِّيه أَكثر من مرَّةٍ ومعايشته أَكثر من مرَّةٍ للكشف عمَّا لم يكون قد اكتشفه المرء للمرة الأُولى.

تَكرار التَّجربة والملاحظة أَحَدُ أبرز آليَّات التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة الذَّاتِيَّة، ولكِنَّها ليست الوحيدة ولا الأكثر أهميَّة. ليست الوحيدة لأنَّ هناك الكثير غيرها من الآليَّات، وليست الأكثر أهميَّةً لأنَّ الأهميَّة في التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة الذَّاتِيَّة مرتهنةٌ بصاحب المحاولة والتَّجربة وليست مرتهنةً بقاعدة عامَّةٍ أَو خاصَّةٍ يفرضها هذا النِّظام التَّربويُّ أو ذاك أَو حَتَّى يحبذها.

ميزة التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة الذَّاتِيَّة أنَّ صاحبها هو الذي يسعى إليها وهو القادر على تقدير آليَّات العمليَّة التَّربويَّة الجَمَالِيَّة الذَّاتِيَّة لأنَّهُ هو الذي يعرف نقاط قوَّته ونقاط ضعفه، وما ينقصه وما الذي يحتاج عنده إلى البناء أَو إعادة البناء أَو التَّرميم... ولذلك هو الأكثر قدرةً على اختيار المنهج والطَّرائق والأدوات التي يمارس بها عمليَّة التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة الذَّاتِيَّة. ومع ذلك فإنَّ التَّرْبِيَة الذَّاتِيَّة سيَّان أكانت جَمَالِيَّة أم غير جَمَالِيَّة تحتاج إلى موجِّهٍ في المراحل الأولى من بدايتها، خاصَّةً إذا كانت هذه البداية مبكرةً.

إذا كان المبدعون هم أكثر من يمارس التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة الذَّاتِيَّة وأكثر من يدرك أهمِّيَّتها فإنَّهُم يقدرون ذلك إلا لأَنَّهُم في الدَّرجة الأولى من الأسباب أصحاب مهنةٍ يدفعهم واجبهم إلى امتلاك كلِّ ما يخصُّ مهنهم، ويمتازون حقيقةً بأَنَّهم من أكثر أصحاب المهن إخلاصاً لمهنهم. وهذا يعني على نحوٍ مباشرٍ أنَّ أيَّ إنسانٍ قادرٍ على ممارسة التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة الذَّاتِيَّة، وأنَّهُ لا يوجد ما يمنع أن يقوم بها أيُّ إنسانٍ، بل يمكن القول إنَّ النَّاس كلَّها تقريباً تمارس هذا النَّمط من التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة، ولكن باختلاف المستويات وتباين الغايات واختلاف مستويات الوعي بذلك. كما أنَّ الإنسان عامَّةً يمارس التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة الذَّاتِيَّة ممارسةً لا شعوريَّةً أَو عفويَّةً أَو معاً، وهذا موضوع كلامنا في الفقرة التَّالية.

التَّرْبِيَة العفويَّة

نستخدمُ اصطلاح التَّرْبِيَة العفويَّة بمعنى: Un Formal Education التي دَرَجَت العادة عند المختصِّين العرب على ترجمتها بـ التَّرْبِيَة اللانظاميَّة تمييزاً لها عن التَّرْبِيَة غير النِّظاميَّة Non Formal Education، وهذا خطأٌ شائعٌ في تعريب المصطلحات ثلاثيَّة المنحى من هذا النَّوع، أَي الإيجابي والسَّلبي والحيادي، ومن ذلك على سبيل المثال اصطلاح الأَخلاق Moral وغير الأَخلاقي Un Moral والحياديَّة الأَخلاقيَّة A Moral التي تعرب إلى لاأَخلاقي.

يبدو أَنَّ مصدر هذا الخطأ نابعٌ من الاتِّجاه إلى محاكاة الاصطلاح الأَجنبي وتعريبه بالحرفيَّة، وهذا ما ليس بالضَّرورة أَن يُتَّبع، لأَنَّ التَّعريب في رأينا ينبغي أَلاَّ يتوقَّفَ عند حرفيَّة الاصطلاح، بل يجبُ أَن يولى كبير الأَهميَّة للدَّلالة المفهوميَّة له ولأَبعاده الدَّلاليَّة والمعرفيَّة، وانطلاقاً من هذا الأَساس فإنَّنا نعرِّبُ Un Formal Education إلى التَّرْبِيَة العفويَّة، وA Moral إلى الحياديَّة الأَخلاقيَّة.

نعني بالتَّرْبِيَة العفويَّة جملة الظُّروف والمعطيات المحيطة بالطِّفل، والإنسان عامَّةً، وتمارسُ عليه دور السُّلوكات التَّربويَّة من حيث تقوده وتوجِّهه وتُنمِّي لديه خبراتٍ ومهاراتٍ معيَّنةً، ومن ذلك على سبيل المثال السُّلوكات الأُسرويَّة والمجتمعيَّة المحيطة بالإنسان، وكذلك وسائل الإعلام المختلفة، فهذه كلُّها تؤدِّي دوراً تربويًّا غير مباشرٍ للإنسان.

وللتَّربية العفويَّة من النَّاحية الجَمَاليَّة أَثرٌ لا يقلُّ عن أَثرها في الجوانب الأُخرى في تكوين الشَّخصيَّة وبنائها وتوجيهها وتحديد أُطرها، فالذي ينشأُ في أُسرةٍ مغرمةٍ بالموسيقى ممارسةً وتذوُّقاً فإنَّه في الأَغلب الأَعمِّ يكون موسيقيًّا وإن لم يكن فإنَّه يكون ذوَّاقاً مرهفاً

للموسيقى على أَقلِّ تقدير. وميلُ الأُسرة أَو الأَصدقاء المقرَّبين إلى مطربٍ معيَّنٍ غالباً ما يلعبُ دوراً حاسماً في حبِّ النَّاشئ لهذا المطرب، وكذلك شأنُ بقيَّة الفنون.

إنَّ التَّرْبِيَة العفويَّة بهذا المعنى، وعلى مختلفِ الصُّعدِ، ذاتُ دورٍ خطيرٍ في حياةِ الإنسان من جهة تأثيرُها غيرُ المباشر وقوَّة هذا التَّأثير التي تنبعُ من سطوته اللاشعوريَّة في حياةِ الإنسان، لأَنَّها تنشأُ في الأَصل على هيئة ردودِ أَفعالٍ وارتكاساتٍ لا شعوريَّةٍ بسبب التَّناقض النَّاشئ بَيْنَ منظومة التَّعليمات النَّظريَّة والسُّلوكات الواقعيَّة، وربَّما عن وسائطَ أُخرى مشابهةٍ أَو غير مشابهةٍ لهذا النُّمو. ويتجلَّى الخطرُ أَكثر إذا ما علمنا أَنَّه بوساطة هذا النَّمط التَّربوي تتكرَّسُ وتترسَّخُ في النَّفس أَفكارٌ وسلوكاتٌ ومهاراتٌ قد تكونُ غيرَ مرغوبةٍ من الأَهلِ أَو المجتمع، بغضِّ النَّظر عن صحَّتها أَو عدم صحَّتها.

وهكذا نجدُ أَنَّ دورَ التَّرْبِيَة العفويَّة في التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة يكون ذا مناحٍ متعدِّدةٍ ومختلفةٍ قد تتوافق مع اتِّجاهاتِ التَّرْبِيَة القصديَّة وقد تتخالف معها، فإنْ كانَ ثَمَّةَ توافقٌ تعزَّزت التَّرْبِيَة القصديَّة وتوِّجت بأَفضلِ مما تصبو إليه، وإنْ تخالفت معها أَدَّت إلى ارتكاساتٍ ونتائجَ سلبيَّةٍ غيرَ متوقَّعةٍ، فكثيرٌ على سبيل المثال بَذَلَ جهوداً عزيزةً غاليةً ليجعلَ من ابنه رسَّاماً أَو موسيقيًّا ولكنَّه لم يلقَ إلاَّ الإخفاق الذَّريع، ولعلَّ في هذا الذي قدَّمناه ما يشرحُ أَو يعلِّلُ سببَ إخفاق الخطط التَّربويَّة أَو التَّوجيهيَّة والإرشاديَّة للأَبناء.

إذا كانت التَّرْبِيَة العفويَّةُ معزِّزةً للقصديَّة فإنَّها بذلك تقوم بزيادة الثَّباتِ والرُّسوخ في المعايير الجَمَالِيَّة المحدَّدة في المنظومة الجَمَالِيَّة للمرء، وإذا كانت مخالفةً لها أَو معاكسةً لها في الاتِّجاه فإنَّها ستؤدِّي إلى قلبِ ميزان هذه القيم، أَو لنقلْ: إنَّها ستؤدِّي إلى تغيُّراتٍ كثيرةٍ فيها لا تتوافق مع النَّتائج التي كانت مرجوَّة فيما قبل.

وعلى هذا النَّحو نجدُ أَنَّ التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة عمليَّةٌ مستمرَّةٌ غيرُ منقطعةٍ، ولها أَوجهٌ وجوانب متعدِّدةٌ تعملُ كلُّها متضافرةً ومتكاملةً في بناءِ مصفوفةِ التَّذوُّق أَو التَّعامل الجماليِّ لدى المرء، ولكنَّها على الرُّغم من ذلك تأخذ صيغةً شبه نهائيَّةٍ في مراحلَ مبكِّرة من حياة الإنسان، وما التَّغيُّرات التَّالية إلاَّ تغيُّراتٌ طفيفةٌ لا تمسُّ الجوهريَّ والثَّابت إلاَّ في القيل النَّادر.

الخطورة الظَّاهرة والكبيرة في التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة العفويَّة، والتَّرْبِيَة العفويَّة عامَّةً، هي التَّعارض بَيْنَ الأقوال والأفعال، التَّعارض بَيْنَ الأوامر والسُّلوكات العمليَّة، فإذا كانت الأسرة تحارب ابنها لأنَّهُ يريد تعلُّم الموسيقى في حِيْن أَنَّها تطرب للموسيقى وتجلس إليها، فإن ذلك سيؤدِّي إلى شرخٍ في البنية النَّفسيَّة للابن، قد يكون الشَّرخ مرضيًّا وقد لا يكون خطيراً، ولكِنَّهُ جرح سيظلُّ موجوداً. ونقيس إلى ذلك كَّل ما شابهه من تعارض بَيْنَ المطلوب والمسلوك.

في المقابل من ذلك نجد النَّتيجة اللازمة أنَّ التَّوافق في الأسرة بَيْنَ سلوكاتها ومطالبها من أبنائها سيؤدِّي إلى انسجامٍ في البنية النَّفسيَّة للأبناء، والانسجام هذا وحده إنجازٌ، قد تكون نتيجته التَّالية النَّجاح والتَّميز للأبناء وهذا هو الاحتمال الأكثر توقعاً من النَّاحية العلميَّة، وقد لا يؤدِّي إلى نتيجةٍ مرجَّوةٍ وهذا احتمالٌ واردٌ ولكِنَّهُ قليل الحدوث بَعْدَ وجود التَّوافقات اللازمة.

غاية التَّرْبِيَة الجمالي

تتمُّ التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة عامَّةً بمختلف مستوياتها وأنواعها وميادنها وآليَّاتِها من أجل غايتين كبيرتين تندرج تحتهما كثيرٌ من الأهداف التي تصبُّ في معين العمليَّة الجَمَالِيَّة. أمَّا

الغايتان فهما هما التَلَقِّي الْجَمَاليُّ والفعل الْجَمَاليُّ. وتندرج تحتهما جملةٌ من الأهداف التي تتعلَّق بالذَّوق الجماليِّ والإبداع ووعي العالم، كما يتَّصل بذلك جملةٌ من الأهداف النَّفسيَّة والأخلاقيَّة والاجتماعيَّة... التي تنجم عن التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة وترتبط بها.

تنقسم العمليَّة الجَمَاليَّةُ إلى قسمين أساسيين **أوَّلهما** الإبداع الجماليُّ، **وثانيهما** التَلَقِّي الجمالي. أي بلفظٍ آخر هما الفعل والانفعال؛ الفعل الجماليُّ هو صناعة الجمال والانفعال الجماليُّ هو تَلَقِّي الجمال. وكلُّ ما خلا ذلك من تسميات وأحوال يندرج تحت هذين البابين.

الفعل الجماليُّ هو العمليَّة الإبداعيَّة الجَمَالِيَّة برمَّتها. وإذا كان الإبداع الفنِّيُّ أبرز تجليَّات الإبداع الجماليِّ وأكثرها وضوحاً، بل أقربها إلى الذِّهن لدى أيِّ ذكر للإبداع أَو الإبداع الجمالي، فإنَّ الإبداع الجماليَّ ليس محصوراً بالإبداع الفنِّيِّ، هناك مساحةٌ ولو كانت صغيرةً للإبداع الجماليِّ غَيْرِ الإبداع الفنِّيِّ، ولكن نقَّاد الجمال عاكفون على حشر كلِّ إبداع في الإبداع الفنِّيِّ حَتَّى ولو كان ابتسامةً لا تصدر حَتَّى عن صاحبها إلا مرَّةً واحدةً.

التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة إحدى أبرز الطُّرق المربِّية للإبداع الجماليِّ، خاصَّةً تلك التي تكون في الصِّغر وتفتح في عقل الطِّفل آفاقاً وتحدِّيات على الإبداع تجعله يبحث في ثنايا عقله وتفكيره وأفكاره عن كلِّ ما ينمِّي العمليَّة الإبداعيَّة لدية. ولا يقتصر الأمر على الطُّفولة فكثيرٌ من المبدعين لم يبدعوا إلا متأخِّرين في السِّن، عندما تشرَّبوا بالتَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة طاقاتٍ وملكاتٍ وأفكاراً وَسَّدَتْ لهم العَمَلِيَّة الإبداعيَّة.

أمَّا التَلَقِّي الْجَمَاليُّ فهو صورةٌ من صور المعايشة الجَمَالِيَّة، والمعايشة الجَمَالِيَّة عمليَّة معقَّدَةٌ لها عِدَّة مستويات ومراحل، لكلٍّ مستوى من مستوياتها اسمه الخاص وكذلك أمر كلٍّ مرحلة من مراحل المعايشة الجَمَالِيَّة، فنحن مثلا أمام التَلَقِّي ثُمَّ التَّذوق ثُمَّ التَّقويم ثُمَّ المتعة الجَمَالِيَّة...

التَّرْبِيَة الجَمَاليَّة تسهم في إغناء هذه المستويات والمراحل جميعاً، وتجعلها أكثر جدوى وأثراً وفاعليةً، وهذه النَّتيجة ذاتها هي التي تقدِّم للمرء الفوائد الأخرى على الأصعدة والميادين الأخرى؛ الأخلاقيَّة والنَّفسيَّة والاجتماعيَّة وحَتَّى البيولوجيَّة. ذلك أنَّ ارتقاء الوعي الجماليِّ عند الإنسان يجعل وعيه العالم أكثر شفافيَّة وأكثر عمقاً، وهذا ذاته يعني أنَّ الإنسان يرتقي بنظرته إلى العالم من نظرة سكونيَّة أَو مادِّيَّة محضٍ إلى نظرةٍ جَمَالِيَّة تتَّسم بالشَّفافية والرُّوحانية المحفوفة بالمتعة والنَّشوة المحرِّضة للرَّغبة في قراءة العالم واكتشافه لما يحقِّق ذلك له من متعةٍ وبهجةٍ. وعلى أيِّ حالٍ يمكننا أن نتحدَّث عن عشر فوائد جَمَالِيَّة مباشرةٍ ناجمةٍ عن التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة وهي في الوقت ذاته إحدى غايات التَّرْبِيَة الجَمَالِيَّة:

أولاً: تنمية الذَّوق الجماليِّ عامَّةً لدى الإنسان.

ثانياً: العمل على تكريس الذَّوق الجماليِّ السَّليم قَدْرَ الإمكان.

ثالثاً: قيادة المرء لتكوين منظومته القيميَّة الجَمَالِيَّة الخاصَّة.

رابعاً: تحسين نظرته إلى العالم وجعلها أكثر شفافيَّة.

خامساً: دفع الإنسان إلى البحث عن الكوامن الجَمَالِيَّة في الوجود بدل الوقوف عند الظَّواهر السَّيِّئة أَو السَّلبيَّة أَو القبيحة أَو كلِّها معاً.

سادساً: تنمية الحسِّ التَّفاؤليِّ عند الإنسان من خلال إحساسه بالجمال وما يحمله الجمال من متعةٍ وبهجةٍ ومفاتيح للتَّفاؤل والأمل.

سابعاً: تربية الإبداع وتنمية القدرات الإبداعيَّة عند الإنسان.

ثامناً: دفع المرء إلى اكتشاف قدراته الإبداعيَّة الكامنة التي يصعب اكتشافها من دون فتح آفاق تفكيره الجماليِّ وتوعيته إلى ما يمكن أن يكون لديه من هذه القدرات.

تاسعاً: تحقيق التَّوازن النَّفسي والانفعالي لدى الإنسان من خلال ما يتحقَّق له من معايشة الفنون.

عاشراً: الاستفادة مما يمكن أن تنطوي عليه الفنون، وما يمكن أن ينطوي عليه الجمال من فوائد مباشرةٍ وغير مباشرةٍ.

خاتمة

التَّربية الجَمَاليَّة واحدةٌ من أبرز الأنشطة التي يقوم بها الإنسان على الإطلاق، وواحدةٌ من أخطر فروع التَّربيَة وميادينها وأكثرها أهميَّةً.

التَّربيَة الجماليَّة شأنها شأن مختلفِ فروعِ التَّربيَةِ وميادينها نشاطٌ يمارسه الإنسان بالضَّرورة الطَّبيعيَّة إمَّا ممارسةً واعيةً غائيَّةً من خلال الغايات والأهداف المعلَّقة على الأوامر والنَّواهي والتَّوجيهات التي يفرضها المربِّي على المتربِّي، أَو ممارسةً عفويَّةً لا شعوريَّةً يؤدِّيها الإنسان من حيث لا يدري من خلال سلوكه وممارسته اليوميَّة التي تنطوي على تعليماتٍ وتوجيهاتٍ جَمَالِيَّةٍ غير مباشرةٍ يتشرَّبها المتربِّي وتغدو جزءاً من منظومته القيميَّة والجماليَّة من دون أن يشعر بذلك أَو رُبَّما من دون أن يعرف كيف امتلك هذا السُّلوك أَو القيمة الجماليَّة أَو المعيار التَّقويميَّ.

ما قدمنا في هذا الفصل ليس إلا واحدة من المقاربات لقراءة التربية الجمالية، تحاول أن تكون فلسفة في التربية الجماليَّة من خلال جملة من المحاور والأساسيات التي افترضتها وقامت عليها.

هناك الكثير من القراءات للتَّربية الجَمَاليَّة، وكثيرٌ من المفكِّرين هم الذين قدَّموا رؤاهم في التَّربية الجماليَّة. رُبَّما يكون هناك اختلافٌ في وجهات النَّظر وهذا أمرٌ بحكم المؤكَّد والطَّبيعي، ولكنَّ الاختلاف ليس يعني بالضَّرورة صوابيَّة رؤيةٍ وخطأ الأخرى، كما لا يعني خطأ كلتيهما ولا صواب كلتيهما، كلُّ الاحتمالات ممكنةٌ بالدَّرجة ذاتها من القوَّة، فمنَ الممكن أن تكون الرُّؤيتان خاطئتين، ومن الممكن أن تصيبا معاً، ومن الممكن أن تختلفا فتكون إحداهما صائبةً الأخرى خاطئةً.

على أيِّ حالٍ نحن لم نقدِّم هنا نظريَّات التَّربية الجماليَّة، وهي غَيْرُ كثيرةٍ على أيِّ حالٍ، وإنَّمَا قدَّمنا نظريَّةً في التَّربية الجماليَّة نأمل أن تحقِّق أقصى ما يمكن الاستفادة منه في عمليَّة التَّربية الجماليَّة، وأن تحقِّق الغايات النَّبيلة التي تتوخَّاها الفلسفات التَّربويَّة عامَّةً ومنها التَّربية الجماليَّة. ويبقى مشروعنا هذا كأيِّ مشروعٍ قابلاً للتَّوسُّع والاستفاضة في وقته المناسب وموضعه الخاص.

الفصل السابع

الإبداع الجمالي

مقدمة

في تحديد الخصائص

الموهـــــــبة

الاستمرارية

الحـــرفية

التفرد والتميز

المعيـارية

في المضمون

خاتمة

يُخطئ من يعتقدُ أَنَّ الفنَّ محض أَفكار، فليس ثمَّة رأسٌ بشريٌّ سليمٌ لا تدور فيه مئاتُ الأَفكار والخواطر التي تكفي لصنع عشرات بل مئات اللوحات والقصص والقصائد والرِّوايات ... وإنَّما الفنُّ هو الصَّنعةُ التي تحيلُ . عَبْرَ الإبداع . تلك الأَفكار والخواطر إلى آياتٍ جماليَّةٍ.

مقدّمة

ما هي خصائص النِّتاج الإبداعي؟

أَو بمعنى آخر: متى نُسمِّي الأَثر المُنْتَج مبدعاً أَو أَثراً فنِّيًّا؟

« دخلت إحدى الشَّاعرات إلى مقرِّ مجلَّةٍ بعددٍ من قصائدها للنَّشر، ويبدو أَنَّ أَمين التَّحرير يلتقيها لأَوَّل مرَّة، لأَنَّه ما كاد ينتهي من قراءة أَوَّل قصيدةٍ حتَّى انتفض كالملسوع وقال . كمن جاء بالذِّئب من ذيله:

. إنَّها كثيرةُ الأَخطاء !

فقالت الشَّاعرةُ ببرود غير المكترث:

. وماذا في ذلك؟ عليكم أَن تنقِّحوا هذه الأَخطاء وتصحِّحوها؛ أَنا مهمَّتي أَن أُقدِّمَ لكم الأَفكار والباقي عليكم».

وفي المقابل من ذلك تماماً، في قصَّة أَظنُّها مشتهرةً عند المتابعين والمهتمين. أرسل أحد الشُّعراء المعروفين قصيدة إلى إحدى مجلاتنا المعروفة. وبعد فترة غير بعيدة فوجئ شاعرنا بما أبكاه حقًّا لا تبكاياً، إذ وجد اسمه في بريد القراء وقد كتب له المحرر قائلاً: «كلامك لا علاقة له بالشِّعر. أنصحك بكثرة القراءة والمطالعة ومعرفة أوزان الشِّعر....».

فأين الحقيقة؟

هل كلُّ من يحكم على الفن يكون حكمه صحيحاً؟

وهـل كلُّ من يدَّعي أنه يبدع يكون مبدعاً حقًّا؟

وهل يكفي غنى الأَفكار المقدَّمة وسموُّها حتَّى نسمِّيها فنًّا؟

في ضوء هاتين الواقعتين نحن أمام مشكلة، بل مشكلة كبرى، وحقيقة الأمر أنَّ واقعنا المعاصر متخمٌ بالسُّلوكات والممارسات والنَّظريَّات التي تزيد الأمر تعقيداً، على الرَّغْمِ من أنَّ الأمر من النَّاحية المنطقيَّة والمنهجيَّة ليس بهذا التَّعقيد.

في تحديد الخصائص

« يُخطئ من يعتقدُ أَنَّ الفنَّ محض أَفكار، فليس ثمَّة رأسٌ بشريٌّ سليمٌ لا تدور فيه مئاتُ الأَفكار والخواطر التي تكفي لصنع عشرات اللوحات والقصص والقصائد والرِّوايات ... وإنَّما الفنُّ هو الصَّنعةُ التي تحيلُ . عَبْرَ الإبداع . تلك الأَفكار والخواطر إلى آياتٍ جماليَّةٍ، وفي مثل هذه قصَّةٌ طريفةٌ ذكرها **بول فاليري** . P.Valéry، قال:

« قال المصوِّر الكبير **ديجا** . E.Degas للشَّاعر المعروف **مالارميه** . Mallarmé:

. ما أَشقَّ مهمَّتك وأَصعبها، إنَّني لا أَستطيعُ أَن أُعبِّر عمَّا أُريد التَّعبير عنه، مع أَنَّ عقلي يضطربُ بالأَفكار.

فأَجابه **مالارميه**:

إنَّ الشِّعرَ يا عزيزي لا يُصنَعُ من الأَفكار، وإنَّما يُصْنَعُ من الأَلفاظ»[١١٨].

مثل هذا الحكم الذي انتهى إليه **مالارميه** هو ما كان قد ذهب إليه **الجاحظ** أيضاً بقوله: «حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأنَّ المعاني مبسوطةٌ إلى غير غايةٍ وممتدَّةٌ إلى غير نهايةٍ، وأسماء المعاني مقصورةٌ معدودةٌ ومحصَّلةٌ محدودة...[١١٩].

أي كما قال **مالارميه** فيما بعد إنَّ الأفكار أَو المعاني موجودة في كلِّ رأس ولكنَّ الفن هو الصَّنعة التي تحيل هذه الأفكار إلى فنون، والألفاظ التي هي لغات الفنون هي

---

١١٨ . عز الدين إسماعيل: **الأدب وفنونه** . دار الفكر العربي . القاهرة . ١٩٨٦م . ص١٣٢.

١١٩ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . تحقيق فوزي عطوي . الشركة اللبنانية للكتاب . بيروت . ١٩٦٨م . ص٥٥.

الأداة التي تحيل هذه الأفكار إلى صور فنيَّةٍ. ولذلك تابع **الجاحظ** مبيِّناً أنواع الدلالات على المعاني قائلاً: «وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظٍ وغير لفظٍ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد. أولها اللفظ، ثُمَّ الإشارة، ثُمَّ العقد، ثُمَّ الخط، ثُمَّ الحال. وتسمَّى نصبة، والنَّصبة هي الحال التي تقوم مقام تلك الأصناف ولا تقصر عن تلك الدلالات»[١٢٠].

من غير أَن نستند إلى الطُّرفتين اللتين بدأنا بهما الكلام يمكننا أَن ننطلق الآن في تحديد خصائص النِّتاج الإبداعي. ذلك أنَّ أيَّ منتجٍ في أيِّ ميدان أَو اختصاصٍ له مجموعة من الخصائص والضوابط والمقاييس والمعايير التي تسمح لنا أَو رُبَّما تفرض علينا أن نصنف هذا المنتج ضمن هذه الفئة أَو تلك. قد يكون هناك بعض الاختلاف في بعض الخصائص والمعايير والضَّوابط ولكنَّنا بالضَّرورة أمام محاور أساسيَّة تكون مرجعاً ومستنداً لتصنيف هذا المنتج أَو ذاك في هذه الفئة أَو تلك. ومن دون نقاط الارتكاز الأساسيَّة هذه نحن أمام انعدام الهويَّة لأننا أمام غير محدَّدٍ، وغير المحدَّد لا هويَّة له، ورُبَّما يضيف بعضهم لا وجود لما هو غير محدَّد. ولكن يجب أن ننتبه إلى الفرق بَيْنَ ما هو غير محدود وما هو غير محدَّد، كالمستقيم مثلاً فهو غير محدودٍ ولكنَّهُ محدَّدٌ.

الفن في المستوى التَّجريدي مثله مثل غيره؛ منتج. ولكنَّهُ يختلف عن غيره بما يتميَّز به من خصائص يتفرد بها ويتحدَّد بها، ولا يختلف في هذا العبد المفهومي عن أيِّ منتج آخر لأنَّ هذا التَّحديد ما زال في إطار العموم.

أول ما ينفرد به الفنُّ بوصفه منتجاً هو أنَّهُ منتج جماليٌّ، ويلي ذلك أنَّهُ منتج معرفيٌّ، ليغدو التحديد أنَّهُ منتج جماليٌّ ذو مضمون معرفيٍّ. ولكن إذا نقبنا فيما ينتجه الإنسان ويمكن أن ينتجه وجدنا أنَّهُ من الممكن أن يكون هناك ما يحمل مضموناً جماليًّا

١٢٠ . م. س. ذاته.

ومعرفيًّا في الوقت ذاته ولكنَّهُ ليس فنًّا **فأفلاطون** مثلاً قدَّم نصوصه بقوالب جماليَّة راقية ولكنَّ حواراياته ليست فنًّا، إنَّها فلسفة. ومثله تماماً كان شأن **نيتشه** الذي بلغ من البلاغة مبلغاً مدهشاً فقدَّم نصوصاً رائعةً جدًّا ومع ذلك فهي ليست من الفنون؛ ما هي بالشِّعر ولا هي بالقصَّة... وإنَّما هي فلسفة. ويمكن أن نجد ما ينطبق عليه مثل هذا الحكم مجرَّداً في كثير من المهن والصَّنائع.

إذن نحن أمام سلسلة من الشُّروط والمعايير التي يمكن إدراجها تحت بند الخصائص هي التي تجيز ضمَّ هذا المنتج إلى عالم الفن أَو تحرمه هذا الانضمام. وطالما أنَّنا نتحدَّث عن الفن في العموم فإننا أمام خصائص عامَّة للمنتج الفني تنطبق على أيِّ فنٍّ من الفنون في المبدأ والصورة. ولكن في الوقت ذاته نحن أمام ضوابط ومعايير خاصَّة تنطبق على كلِّ فنٍّ من الفنون على حدة.

ما يعنينا هنا هو الخصائص العامَّة التي تنطبق على أيِّ فنٍّ من الفنون لأننا نتحدث عن الإبداع بالعام أَو المطلق لا عن الإبداع في فنٍّ من الفنون.

الحديث في خصائص فنٍّ بعينه حديث في خصوصيَّة هذا الفنِّ بما استقل به عن غيره من الفنون. أما الحديث في الخصائص العامَّة للفن بالمطلق فهي حديثٌ في نظريَّة الإبداع، وهذا ما نريده هنا.

بهذا المعنى نجد أنفسنا أمام أربع خصائص أساسيَّة يحتكم إليها في تصنيف أيِّ أثر أَو منتج بَيْنَ الفنون أَو خارجها. وهذه الخصائص العامَّة هي الموهبة بالمفهوم الذي بنينا عليه بحثنا أَو بالمفهوم الاصطلاحي الشَّائع للموهبة، والاستمراريَّة في الإنتاج، والتَّفرد والتَّميز في المنتج، والمعياريَّة. وهذه الخصائص أقرب ما تكون إلى الخصائص الشَّكليَّة أَو الصُّوريَّة، ولا عيب في ذلك ولا خلل لأنَّها في الأصل كما أشرنا خصائص عامَّة تنطبق على الفنون عامَّة لا على فنٍّ بعينه ولذلك يجب أن تكون شكليَّة.

هذا يعني أننا أمام خصائص مضمونيَّة للنِّتاج الذي يستحقُّ أن يسمَّى إبداعاً ولذلك سنفرد شيئاً من الحديث عن الخصائص المضمونيَّة.

الموهبة

من المسلَّم به تاريخيًّا ومعرفيًّا أَنَّ الشِّعر والقصَّة والرِّواية والرَّسم والنَّحت والعمارة والموسيقى فنونٌ. وأَنَّ الفنَّ نشاطٌ إنسانيٌّ إبداعيٌّ متميِّزٌ. وأَنَّ الإبداع في أَيِّ فنٍّ من الفنون لا يمكن أَن يكون ما لم تتحقَّقَ ملكةُ الإبداع أَو الموهبة للمرء. وأَنَّ هذه الملكة الإبداعيَّة لا توجد عند كلِّ النَّاس أَبداً وإنَّما توجد لدى عددٍ قليلٍ جدًّا منهم.

الموهبة أَو الْمَلَكَةُ هي قدرةٌ نوعيَّةٌ تُمكِّن صاحبها من الخلق أَو الابتكار أَو التجديد أَو كلِّ ذلك معاً. بعضهم يفضِّل تسميتها موهبةً وبعضهم يميل إلى تسميتها مَلَكَةً ولا فرق بينهما في النَّتيجة وإن كان ثَمَّةَ فرقاً في الدَّلالة، ولكنَّهُ فرقٌ ليس كبيراً على أيِّ حالٍ.

ثَمَّةَ شبه اتفاق أَو رُبَّما إجماع بَيْنَ الدارسين والفلاسفة على أنَّ الملكة بمعنى الموهبة هي «صفةٌ راسخةٌ في النَّفس، أَو استعدادٌ عقليٌّ خاصٌّ لتناول أعمالٍ معيَّنة بحذقٍ ومهارة، مثل الْمَلَكَة العدديَّة، والْمَلَكَة اللغويَّة»[١٢١]. وتحقيق ذلك كما يتابع **جميل صليبا** نقلاً في معجمه عن **الجرجاني** في كشاف اصطلاحاته: «أَنَّهُ تحصل للنَّفس هيئة بسبب فعل من الأفعال، ويقال لتلك الهيئة كيفيَّة نفسانيَّة، وتسمَّى حالةً ما دامت سريعة الزَّوال، فإذا تكررت ومارستها النَّفس حَتَّى رسخت تلك الكيفيَّة فيها وصارت بطيئة الزَّوال فتصير ملكة، وبالقياس إلى ذلك الفعل عادةً وخلقاً»[١٢٢].

بهذه الموهبة يختلف المبدع عن غير المبدع، وهذه الموهبة أَو الملكة قابلة في بعض وجهات النظر، ومنها ما نسعى إلى تأكيده، لأن يمتلكها المرء بإرادته وسعيه جهده اللازم والمناسب لامتلاكها. وعلى الرَّغْمِ من أنَّ هذا الامتلاك ممكنٌ بالإرادة والسعي فإنَّ القاعدة الأساسيَّة في أنَّ من يمتلك الموهبة الإبداعية هم قلَّةٌ دائماً تظلُّ قاعدةً صحيحةً.

---

١٢١ . جميل صليبا: **المعجم الفلسفي** . الشركة العالمية للكتاب . بيروت . ١٩٩٤م . مادة ملكة.

١٢٢ . م. س : ذاته.

هنا ينبغي التَّمييزُ بَيْنَ مَلَكَتي التَّذوُّق والإبداع، إذ إنَّ بعضهم يخلط بينهما فيرى أنَّهُ طالما أنَّ كلَّ الناس قادرة على تذوق الموضوعات والآثار الجماليَّة فإنَّ كلَّ النَّاس لديهم الموهبة الفنيَّة، ويشطح بعضهم فيرى أنَّ التَّذوق هو ذو ذاته إبداعٌ، أَو إبداعٌ جديدٌ للأثر الجمالي.

لا شكَّ في أنَّ في التَّذوق الجمالي شيءٌ من الممارسة الإبداعيَّة، والدَّليل على ذلك هو التَّفاوت الكبير الذي نجده بَيْنَ الناس في القدرة على التَّذوق واستكناه أسرار الأثر الجمالي والتباين في تحقيق المتعة الجماليَّة ومدى الشَّعور بها. وهذا ذاته يعني أنَّ التَّذوُّق الجماليُّ والفنِّيُّ ذاته ليس موجوداً عند كلِّ النَّاس بسويِّةٍ واحدةٍ ولا متقاربة، وإنَّما بسويَّات متفاوتة ومتباعدة في كثير من الأحيان والحالات. ولكن ذلك كلَّه لا يسوِّغ بحالٍ من الأحوال المساواة بَيْنَ الإبداع والتَّذوُّق مهما بَلَغَ التَّذوُّق من رقيٍّ وسموٍّ وبراعةٍ، لأنَّ المساواة بينهما تعني تماماً المساواة بَيْنَ مؤلِّف الكتاب وقارئه، بَيْنَ مبضع الجراح وجرح المريض، بَيْنَ صانع الطَّعام وآكله... وهذا خطأ أكيد.

أَعتقد أنَّه لا يوجد من يعترض على هذه النِّقاط لأَنَّ نسف أَيٍّ واحدٍ منها أَو الاعتراض على أَيٍّ منها يعني تمييع الفنِّ، والاستهتار في النَّظر إليه، والتَّهاون في التَّعامل معه. ولذلك، تسريعاً للاتِّفاق، وتبعيداً للافتراق سنتحاشى الحديث عمَّا قد يكون فيه خلاف؛ كرهافة الإحساس والأَرضيَّة المعرفيَّة والثَّقافيَّة وصقل الموهبة وجودة امتلاك أَدوات الفنِّ التَّعبيريَّة والإنشائيَّة وغير ذلك مما ناقشناه في فصول أخرى من هذا الكتاب... ونقتصر على الأَوَّليَّات التي لا غنى عنها لنبني عليها خصائص النِّتاج الإبداعي التي ينبغي أَلاَّ يُستغنى عنها لدى تقويم أَيِّ أَثرٍ فنِّيٍّ، بل لعدِّ الأَثر المنتج فنًّا أَو منتمياً إلى الفن. وإلاَّ اختلط الحابل بالنَّابل، وضاعت المعالم، وتاهت المعايير، وأَصبح في مكنة أَيٍّ كان أَن يقدِّم أَيًّا كان ويَعُدَّ نفسه فنَّانا.

إذن **أَوَّل سمةٍ** أَو خاصِّيَّةٍ تلزم عن هذه المبادئ أَو المقدِّمات أَنَّ **الإبداع الفنِّيَّ مقصورٌ على فئة الفنَّانين فقط**. والشُّذوذ عن العموم، أَو الاستثناء، موجودٌ ولكنَّه نادرٌ جدًّا ولا يُقاسُ عليه، ولا يُحكم به.

الاستمرارية

نشاط الفنَّان تراكميٌّ متواصلٌ، ولا يجوز أَن نطلق صفة الفنَّان على أَيِّ إنسانٍ كيفما اتفق. فنظم بضع أبيات فقط أَو قصيدةٍ واحدةٍ أَو كتابة قصَّةٍ واحدةٍ أَو غير ذلك مما يشبهه لا يمنحُ صاحبها حقَّ أَن يُخلعَ عليه لقب شاعرٍ أَو قاصٍّ، وكذلك شأن الرِّواية والتَّصوير وغيرها من الفنون، لأَنَّ المصادفة قد تكون هي السَّبب، وقد يكون السَّببُ ظرفاً اجتماعيًّا أَو نفسانيًّا أَو غير ذلك، فإذا لم يتكرَّر الإبداع تظلُّ التَّجربة في إطار المصادفة أَو ما يشابهها، والأَمثلة على ذلك جدُّ كثيرةٍ نجد ذكرها في بطون الكتب وعلى أَلسنة النَّاس، نذكر على سبيل المثال قِصَّتَي الأَعرابيَّتين المجهولتين اللتين لم يُعرف عنهما إلا قصَّتيهما بفضل بيتٍ وبيتين من الشِّعر ارتجلته كلٌّ منهما مُخْتَصِرَةً قِصَّتها بحكمةٍ خالدةٍ على مرِّ الأَزمان: فالأُولى هي التي التقطت ذئباً صغيراً خشية أَن يموت فربَّته وأَرضعته من شاتها حتَّى إذا كبر وقوي أَكل الشَّاة وهرب، ولما رأت ذلك ارتجلت قائلةً:

بَقَــرْتَ شُــوَيْهَتِيْ وَفَجَعْــتَ قَلْبِــيْ
وَأَنْــتَ لِشَــاتِنَا وَلَــدٌ رَبِيْــبُ

غُــذِيْتَ بِضِــرْعِهَا وَرَبِيْــتَ فِيْنَــا
فَمَــنْ أَنْــبَاكَ أَنَّ أَبــاكَ ذِيْــبُ

والثَّانيةُ هي التي حملت ضبعاً (أُم عامر) جريحاً وعالجتها حَتَّى أَبرأتها، ولمَّا كان الليلُ أَجهزت الضَّبع على ابن المرأة، وهو رضيعٌ، وعندما أَفاقت الأُمُّ وفجعت بما رأت قالت:

مَــنْ يَصْــنَعِ الْمَعْــرُوْفَ مَــعْ غَيْــرِ أَهْلِــهِ
يُلاقِــي الــذِي لاقَــى مُجِيْــرُ امِّ عَــامِرِ

نعم، هذه الأَبيات من روائع الحكم، ولكن هل يجوز إدراج صاحبتيها بَيْنَ الشُّعراء؟ قطعاً لا. لأَنَّ الإبداع الفنِّيَّ نشاطٌ متواصلٌ، وتجربة تراكميَّة؛ إنَّه بالمختصر المفيد: صنعة أَو حرفةٌ نوعيَّةٌ يمتهنها إنسان نوعيٌّ يُشترط أَن تتحقَّق فيه جملةٌ من الشُّروط هي التي تُميِّز الإنسان المبدع عمَّن سواه.

نحن هنا في حقيقة الأمر أمام خاصِّيَّةٍ ترتبط بالمبدع أكثر من ارتباطها بالأثر الفنِّي لأنَّ الحرفيَّة والمهنيَّة التي تؤدِّي إلى التَّراكميَّة صفة للإنسان لا لما ينتجه الإنسان. ولكن ذكر هذه الخاصيَّة هنا ضروريٌّ من أجل وضع الآثار الفنيَّة المبدعة في سياق العمليَّة الإبداعيَّة من جهة التَّعلُّق بالمبدع وجهة التَّعلُّق بالنِّتاج الإبداعي.

من ناحية التعلُّق بالنِّتاج الإبداعي فإنَّ الذي يحكم الأثر أَو المنتج من جهة التصنيف هو ما يتَّصف به المنتج من خصائص وسمات ومزايا بغض النظر عن كونه أثراً وحيداً لصاحبه أم واحداً من مئات أَو آلاف الآثار. أي إنَّ ترتيب المنتج عدديًّا لا علاقة له بتصنيفه فنًّا أم لا، وإنَّما الذي يحكم التَّصنيف هو الأثر أَو المنْتَج ذاته وليس صاحبه.

أمَّا فيما يتعلَّق بالفاعل أي صانع الأثر أَو مُنْتِجه فإنَّ الأمر مختلفٌ لأن ما يتمُّ مصادفة أَو بما هو بحكم المصادفة لا يجعل من صاحبه محترفاً، أي إنَّ إنتاج أثرٍ واحدٍ فقط يمكن أن يندرج في فنٍّ من الفنون لا يكفي لضمِّ صانعه إلىٰ فئة الفنانين. وبهذا يصدق التَّعبير الشَّائع: تَفَتُّحُ زهرةٍ واحدةٍ لا يعني أنَّ الرَّبيع قد بدأ.

الحرفية

والسِّمةُ الثَّالثةُ هي أَنَّ العمل الفنِّيَّ: لوحةٌ، قصيدةٌ، قصَّةٌ، منحوتةٌ ... لا يُسمَّى فنًّا، ولا يستحقُّ أَن يكون كذلك إذا كان في مكنةِ أَيِّ إنسانٍ أَن ينتجَ مثله أَو ما يشبهه أَو بمستواه؛ وهذا ما يمكن أن ندرجه تحت عنوان الْحِرفِيَّة أَو المهنيَّة.

إنَّ رسمَ مجموعةٍ من الدَّوائر المتداخلة أَو المتخارجة بأَيِّ شكلٍ من الأَشكال، مثلاً، والقول إنَّها لوحةٌ لفنَّانٍ أَمرٌ غير مقبول، وإن كان معقولاً[١٢٣]، لأَنَّ مثل هذا الأَمر في مكنة أَيِّ طالبٍ في المرحلة الابتدائيَّة، ولذلك كتب النَّاقد **البيير وولف** . Wolff في صحيفة **الفيجارو**؛ عدد التَّاسع من نيسان ١٩٨٠م بصدد معرضٍ للرَّسامين الانطباعيين قائلاً: «لا يُبصرُ المرءُ إلاَّ لوحاتٍ لا قيمة لها البتَّة، أَعمال مجانين يحسبون الحصى لآلئ نادرة»[١٢٤].

وكذلك الأَمر في الشِّعر فإنَّ صفَّ مجموعةٍ من الكلمات إلى بعضها بعضاً بصورة جماليَّةٍ أَو غير جماليَّة، ومهما تباينت أَعماقها الفكريَّة والدَّلاليَّة والجماليَّة والبلاغيَّة... لا يُسوِّغ على الإطلاق إطلاق اسم الشِّعر عليها ما لم تتمتَّع بجملةٍ من الضوابط والخصائص والسِّمات والمزايا... هي التي بمجملها تُميِّز الشِّعرَ عن النَّثرِ، فليس الشِّعرُ محض فكرٍ سامٍ، ولا عاطفةٍ جيَّاشةٍ أَو صادقةٍ، ولا محض أَوزانٍ أَو إيقاعٍ داخليٍّ أَو خارجيٍّ...

---

١٢٣ . المعقول هو ما يمكن أَن يتصوَّره العقل أَو يتخيَّله. ولكنَّ الشَّائع بين النَّاس في استخدام هذا المصطلح أَنَّ المعقول يساوي المقبول منطقيًّا أَو الذي يتقبَّله المنطق، والفرق شاسعٌ بين الدَّلالتين لأَنَّ من قدرة العقل أَن يتصوَّر أُمور وأَشياء لا يتقبَّلها هو ذاته؛ فهو، مثلاً، وفي الوقت ذاته، يستطيع أَن يرسم عدداً من التَّخيُّلات التي تصوِّر الغول ولكنَّه لا يتقبَّل وجوده لأَنَّ كلَّ المعطيات والقرائن تثبت عدم وجوده.

١٢٤ .كمال فوزي الشَّرابي: **نافذة على العالم** . ضمن مجلة **المعرفة** . العدد ٣٩١ . ص٢٤٢.

والأمر عينه يقال في القصَّة التي لا تتوقَّفُ عند كونها سرداً أَو عرضاً لأَحداثٍ مثيرةٍ أَو جذَّابةٍ عبر حبكةٍ وعقدة، ولو كان الأَمر على هذا النَّحو لوجدنا جلَّ الأَطفال قصَّاصين وروائيِّين عظماء ومن لم يُصدِّق ذلك فليجالس أَيَّ طفلٍ وليطلق بعض العنان لخياله وليستمع... سيستمع إلى سرديات عجيبة غريبة ورُبَّما بديعة!!

ولذلك لا يجوز التَّساهل أَبداً ولا التَّهاون في النَّظر إلى مفهوم الفنِّ وحدوده، لأَنَّ ضبط الاصطلاحات وتحديدها ضرورةٌ منطقيَّةٌ ومنهجيَّةٌ ودلاليَّة... في آن معاً. لأَنَّ أَساس العلم؛ أيِّ علم، هو ضبط الاصطلاحات والمفاهيم وتحديدها، وليس هذا بالأَمر الجديد على الإطلاق، فهو يرجع على الأَقل إِلَى أَوَّل شهداء الفلسفة والمعرفة؛ **سقراط** ـ Socrates، الذي بنى حربه على المغالطين[١٢٥] . Sophism على أَساس تحديد المفاهيم والاصطلاحات فكان ذلك الطعنة النجلاء الَّتي قضت عليهم، لأَنَّهُم كانوا يبنون محاجَّاتهم في إثبات الأَمر ونقيضه على الالتباس القائم بين المفاهيم[١٢٦]... عندما ضُبِطَت المفردات وحُدِّدت المفاهيم فقدوا سلاحهم، وفقدوا من ثمَّ قدرتهم على برهان الأَمر ونقيضه في الوقت ذاته كما كانوا يزعمون.

صحيحٌ أَنَّ الفنَّ ميدان متميِّزٌ ومتمايزٌ تماماً عن العلم بوصفه أيضاً ميدان متميز ومتمايز عن الفنِّ، إلا أَنَّ نقد الفن وتقويمه علمٌ أكثر منه فنٌّ، وما لم يقم الفنُّ على ضوابط وحدود ومعايير لن يكون هناك تذوق ولا معايشة ولا نقد ولا تقويم.

---

(١٢٥) . المغالطون . Sophism هي التعريب غير المشتهر للتسمية الأَكثر شهرة في العالم، حَتَّى في الثقافة العربيَّة؛ قديمها وحديثها، وهي السفسطة، ومنها السفسطائيون.

(١٢٦) . قصة سقراط مع المغالطين، وتحديد المفاهيم وضبطها ودور هذا المسعى في تقدم المعرفة العلمية... موجودة في كل الكتب الَّتي تناولت تاريخ الفلسفة اليونانية وكان سقراط ضمن الموضوعات، اللهم إلا النزر اليسير منها الصادر عن أيديولوجيات ترفض الفلسفة السقراطية، وهي جدُّ قليلة، على الأَقل بالمقارنة.

التفرد والتميز

السِّمةُ الرَّابعة مرتبطةٌ بالسِّمة السَّابقة ارتباطاً وشيجاً، وهي ما درج الباحثون الجماليون على تسميتها بالتَّفرُّد والتَّميُّز.

على الرَّغْمِ مِمَّا قد يكون من اختلافٍ بَيْنَ النُّقاد والدَّارسين في هذه السِّمة من جهة درجتي الضَّرورة والأهميَّة فإنَّهُ لا اختلاف على أنَّ التَّفرُّدَ والتَّميُّزَ سمةٌ ضروريَّةٌ ومهمَّةٌ يجب أن يتحلَّى بها الأثرُ الفنيُّ.

قد لا يكون التَّميُّزُ شرطاً لازماً للأثر الفنِّي، ولكن كيف سيكون الأثر الفنيُّ إذا لم يكن متفرِّداً؟ سيكون سطحيًّا، عاديًّا، غير قمينٍ باجتذاب المتلقي والتَّأثر فيه... أي إنَّهُ بمعنى من المعاني لن يكون أثراً فنيًّا، وإنَّما سيكون، تبعاً لميدانه، نشاطاً يوميًّا اعتياديًّا لإنسان عاديٍّ.

صحيحٌ أنَّ المعايير والمقوِّمات والضَّوابط وبقية الخصائص ضروريَّة بل أساسيَّة لجواز تصنيف هذا الأثر أَو ذاك في هذا الفنِّ أَو ذاك إلاَّ أنَّ ما يتمتع به الأثر الفنِّيُّ من تفرُّدٍ وتميُّزٍ وطرافةٍ هو أكثر ما يبعث الجماليَّة والحيويَّة والتجدُّد والجاذبيَّة في الأثر الفنِّيِّ. أي هو ما يضمن له البقاء والخلود.

الحقيقة أنَّ هذا التَّفرُّد والتَّميُّز والطَّرافة هي ما يثير الإشكالات النَّقديَّة أكثر من غيرها من خصائص الفنِّ ومقوِّماته لأنَّ التَّفرُّد والتَّميُّز ليس مقصوراً على النشاط الفني والجمالي وإنَّما هو ممكنٌ في كثيرٍ من أنشطة الإنسان الأخرى المشابهة للنَّشاط الفنيِّ أَو التي هي صورٌ دنيا من النَّشاط الفني والجمالي. ولذلك وجدنا نصوصاً يصعب تصنيفها ضمن فنٍّ من الفنون ومع ذلك فهي إبداعات راقية جدًّا ورائعة. ورُبَّما من هذا الباب كانت السِّجالات الكثيرة شهدها الفكر العربي القديم في المفاضلة بَيْنَ الشِّعر والنَّثر.

على أنَّ ما لا بُدَّ من الإشارة إليه هنا هو أنَّ التَّفرُّد والتَّميُّز والطَّرافة إنَّما هي من جهة الارتقاء بالأثر الفنيِّ والسُّمو به في سلم التقويم الجمالي وليس لمحض التَّفرُّد

والتَّميُّز الذي قد يكون بالرَّداءة والسُّوء أَو التَّطرف والغرابة بالبعد عن الشَّائع والمألوف وعن المعايير والضوابط... لأنَّ مثل هذا التَّفرُّد والتَّميُّز لا يعدو كونه ضرباً من اللهو والممارسة العبثيَّة غير المجدية غالباً إلا في لفت النَّظر والانتباه لحين يطول أَو يقصر، ولكنَّهُ لن يطول كثيراً على أيِّ حال، خلاف التَّفرُّد والتَّميُّز الجمالي الذي يكون أحد أبرز عوامل خلود الأثر الفني أَو الجمالي.

المعيارية

السِّمة الخامسة، والتي تلزم عن كلِّ ما سبق هي **أَنَّ لكلِّ فنٍّ مقوِّماته الخاصَّة، وهي مبادئه وأُصوله وقواعده ونظمه وأَساليبه**... ولا يُسمَّى الفنَّانُ فنَّاناً ما لم يمتلك مفاتيح هذا الفنِّ وأَدواته الإبداعيَّة، ومن ثُمَّ فإنَّ النِّتاج الذي يشذُّ عن ذلك كلِّه ويندُّ عنه لا يجوز أَن يُعدَّ أَثراً فنِّيًّا ولا أَن يُلحق بالفنِّ حتَّى وإن لاقى التَّقبُّل والاستحسان من بعض النَّاس، لأَنَّ التَّقبُّل أَو الاستحسان ليس معياراً كافياً لعدِّ المنتج فنًّا، وتحضرني هنا قصَّتان طريفتان:

الأُولى: أَورد **يحيى حقِّي** في (تعال معي إلى الكونسرت) هذه الطُّرفة:

يقول:« من (القفشات) التي يتندَّرُ بها الغرب على الشَّرق روايةٌ تزعمُ أَنَّ شاه إيران ـ من أُسرة كاشفار، إبَّان انهيارها ـ حين سمع تجربة الآلات الموسيقيَّة صُعق طرباً، ظنَّ أَنَّهم يعزفون لحناً جميلاً، طلب استعادته، وعبثاً حاولوا إقناعه أَنَّ اللحن قادمٌ، وأَنَّ الذي سمعه هو النَّشازُ بعينه»[١٢٧].

والثَّانية أَنَّ الأُستاذ **شريف الرَّاس**[١٢٨] عندما كان في العراق، مع أَوائل حركة الشِّعر الحر، حضر مهرجاناً شعرياً، وعَجِبَ من الاندفاع الأَعمى وراء أَنصار هذه

---

١٢٧ ـ يحيى حقي: **تعال معي إلى الكونسرت** ـ ص ٧ ـ ٨. والقصة مذكورة أيضاً في كتابنا: **انهيار دعاوى الحداثة** ـ ص ١٢١. ١٢٢.

١٢٨ ـ روى لي هذه القصَّة الأُستاذ الأَخ شوقي دقَّاق.

الحركة، الأمر الذي دفعهم إلى التَّصفيق الجنونيِّ بسخاءٍ ما بعده سخاءٌ، والصُّراخ الاندماجيِّ الملفت، من غير حساب، على رغم تفاهة ما قيل. فطلب من الشَّاعر **سليمان العيسى** أَن يتوسَّط ويضمَّه إلى لجنة التَّحكيم ففعل، وفي اليوم التَّالي وقف وقال:

. في الأَمس أَلقى الشَّاعر (فلان) قصيدةً أَذهلت النَّاس حتَّى ضجَّت القاعة بالتَّصفيق، ولذلك أُحبُّ أَن أَقرأها لكم ثانيةً؛ وبالفعل قرأها، وضجَّت القاعةُ ثانيةً بالتَّصفيق الذي زلزل الأَركان. وبعدما انتهى من الإلقاء قال:

ولكن أُحبُّ أَن أُخبركم أَنِّي قرأت القصيدة بالمقلوب، وغادر القاعة من الباب الخلفيِّ مسرعاً.

قد يعترضُ بعضٌ ما على هذه النَّتيجة الأخيرة بأَنَّنا نسدُّ آفاق التَّطوُّر أَمام الفنِّ بهذه المقوِّمات، والحقُّ أَنَّ مثل هذا الاعتراض إن وُجِدَ فهو غيرُ منطقيٍّ، ومغالطةٌ عقليَّةٌ ومعرفيَّة، لأَنَّه لا يوجد شيءٌ من دون مقوِّمات، وبالمقوِّمات يُعرفُ الشيءُ ويميَّز عن كلِّ ما عداه، فإذا ما انتفت هذه المقوِّمات أَو تغيَّرت انتفى الشَّيء أَو تغيَّر، وهذا ما لا يمكن أَن يُنقض أَو يُنقد. وعلى الرُّغم من ذلك نقول إنَّنا لا نرمي إلى ذلك أَبداً، وكلامنا لا يؤدِّي إليه البتَّة، فمقوِّمات الشِّعر العربي . مثلاً . هي ذاتها منذ غدا شعراً وحتَّى الآن، ولكنَّ هذا لم يمنع التَّطوُّر والتَّجديد فيه أَبداً، وتاريخ الشِّعر خيرُ شاهدٍ ودليلٍ على ذلك. وكذلك شأن مقوِّمات المسرحيَّة منذ ثلاثي المسرح الكبار[١٢٩] وحتَّى الآن دون أَن يمنع هذا التَّطوُّرات الهائلة للفنِّ المسرحيِّ عَبْرَ تاريخه الطَّويل. وبالمنظار ذاته يمكن النَّظر إلى كلِّ الفنون.

---

١٢٩ . ثلاثي المسرح الكبار هم كتَّاب المسرح الإغريق الذين أُرسيت على أَيديهم دعائم الفنِّ المسرحي: سوفوكليس وأَسخيلوس ويوريبدس. ولذلك يلقبَّون بالثُّلاثي الكبار. وبالاعتماد على نماذج مسرحيَّاتهم وأَساليبهم في الكتابة وضع الفيلسوف اليوناني الكبير أَرسطو كتابه فن الشِّعر.

إنَّ هذه النَّتائج ومقدِّماتها في آنٍ معاً لازمةٌ وضروريَّةٌ للفنِّ بحيثُ لا يمكن الاستغناءُ عنها ولا تجاوزها، « لأَنَّه لولاها لانعدم الفنُّ، وتلاشت حدوده، وبطُل التَّمييزُ بين الفنِّ واللافن، ولأصبح في مكنتنا عدُّ أَيِّ نشاطٍ فنًّا؛ سواءٌ كان عبثيًّا أَو غير عبثيٍّ، هادفاً أَو غير هادفٍ، إبداعيًّا أَو غير إبداعيٍّ، عفويًّا أَو مقصوداً»(١٣٠).

في المضمون

الحديث في خصائص الفنِّ من جهة المضمون، أَو الخصائص المضمونيَّة للفن، أمر إشكاليٌّ في حقيقة الأمر، ذلك أننا أمام اختلافات كبيرة في تحديد هذه الخصائص تتفاوت ما بَيْنَ الضَّرورة التَّامَّة والاستغناء المطلق، ناهيك فوق ذلك عن تفاوت الفنون في إمكانيَّة تقبل هذه الخصائص المضمونيَّة إذا كان الحديث في إطار العموم؛ فما ينطبق على الشِّعر لا ينطبق على القصَّة وما ينطبق على القصَّة لا ينطبق على الرَّسم وما ينطبق على الرَّسم لا ينطبق على النَّحت وهلمَّ جرًّا.

ثَمَّةَ اتِّفاقٌ أَو شبه اتِّفاقٍ على الأقلِّ على أنَّ الفنَّ منتجٌ جماليٌّ ذو مضمون معرفيٍّ، أي إنَّهُ منتجٌ جماليٌّ بالدَّرجة الأولى ومنتج معرفيٌّ بالدَّرجة الثَّانية. أي إنَّ الخصائص المضمونيَّة لاحقةٌ على الخصائص الشَّكليَّة، أو الخصائص الجماليَّة بمعنى من المعاني.

هذا الحكم اعترض عليه بعضهم وسيعترض عليه آخرون، وسيوافق عليه مثلهم. وهذا الاختلاف لا محيد عنه وليس منه من مفرٌّ، ومن الخطأ الظَّنُّ أنَّ الصَّواب في أحد الاتِّجاهين فقط. ولَعَلَّهُ من المستحسن الإشارة إلى أنَّ هذا الانقسام قديمٌ يرجع في حدود المتاح لمعرفتنا إلى **أفلاطون** . Platon **وأرسطو .**

---

١٣٠ . عزَّت السيد أحمد: **انهيار دعاوى الحداثة** . ص ١٠٩.

Aristotle فالأول وقف إلى جانب المضمون وأعطاه الأولويَّة، ولذلك إذا وجد فنانٌ أَو شاعرٌ عابثٌ لا يحترم القيم الراقية في فنِّه لم يجد مانعاً في طرده من مدينته الفاضلة، وفي ذلك كان قوله الشهير: «وإذا حلَّ بدولتنا إنسانٌ بارعٌ في الظُّهور بكلِّ الصُّور، ومحاكاة كلِّ شيء، وأراد عرض قصائده على الجمهور، فإنَّنا سنكرمه تكريم قديس بارع، ولكننا سنخبره أنْ ليس لمثله مكانٌ في دولتنا، وسنقصيه إلى دولة أُخْرَى، بعد أن نسكب العطر على رأسه»[١٣١]... ويؤكِّد أهمية المضمون وأولويَّته بلفظ آخر في مكان آخر بقوله في محاورة **أيون** على لسان **أيون**: «عندما انشد شعراً مؤثراً تمتلئ عيناي بالدموع، وعندما أنشد شعراً مخيفاً يقف شعر رأسي من الخوف ويخفق قلبي»[١٣٢].

أما تلميذه البارع **أرسطو** فقد ذهب في اتجاه الشَّكل أكثر وأفرد كتاباً كاملاً هو فن الشِّعر للحديث في خصائص الفنِّ عامَّة والشِّعر خاصَّة. لم يغفل المضمون ولكنَّ الشَّكل كان هو الأصل في تحديد خصائص الفنِّ.

ليس من الضَّروري أن نقف مع هذا الاتِّجاه أَو ذاك وإنَّما الضَّروري هنا أن نلفت الانتباه إلى أنَّ الخصائص المضمونيَّة للأثر الجمالي مرتبطٌ بنوع الفن أَو ميدانه بالدَّرجة الأولى، وبالخصائص الشَّخصيَّة للمبدع بالدَّرجة الثَّانية، وبالفكر الذي يحمل المبدع بالدَّرجة الثَّالثة. ومن الخطأ الكبير في نظرنا أن نحمِّل الفنَّ رسالةً مسبَّقةً أَو مضامين مسبَّقةً على الحالة الإبداعيَّة لأنَّ مثل هذا الفعل لا يعدو كونه ليَّ عنق العمليَّة الإبداعيَّة لتستطيع حمل الفكرة المسبَّقة التي تفرض على الأثر الفني قبل أن يصير أثراً.

---

١٣١ . أفلاطون . **الجمهورية** . ترجمة حنا خباز . دار القلم . بيروت . ط٢ . ١٩٨٠م . ص٩٠.

١٣٢ . أفلاطون: **أيون** . ٣٩٤ . ص٣٧ . وانظر ذلك عند الدكتور أميرة حلمي مطر: **فلسفة الجمال** . م. س . ص٤٣.

خاتمة

ولذلك ليس كلُّ من توهَّم الإبداع أَو ادَّعاه صار مبدعاً، ولا كلُّ أَثرٍ يُنتجُ يستحقُّ بالضَّرورة أَن يكون أَثراً فنِّيًّا. فيما قد يكون العكس صحيحاً؛ بمعنى أَنَّ الفنَّان قد لا يكون راضياً عن أَثرٍ يُنتجه، وربَّما يمزِّقه، ولكنَّه أَثرٌ جميل. ومن ذلك ما حدث مع **بيكاسو** . P.Picasso الذي رسم لوحةً مرَّةً فلم تعجبه فقذف بها بعيداً عن المرسم، إلى أَقصى أَركان البيت، واتَّفق أَن زاره تاجر اللوحات الشَّهير **لامبرويز**، أَمسك اللوحة فإذا بها جميلة . ولم يدر ماذا حدث . فقال **لبيكاسو**:

. كم تريد ثمنها؟

فتحمحم **بيكاسو** وقال مازحاً:

. لأَنَّك صديقي سآخذ منك عشرة آلاف فرنك فقط.

ولكنَّ **لامبرويز** كان جادًّا، فدفع ثمنها بكلِّ رضا.

وعلى العموم عندما يصبح الفنَّانُ عظيماً مشهوداً له، فإنَّ من حقِّه أَن يُجدِّد في الفنِّ كيفما شاء وارتأى، وأَن يُقدِّمَ الفنَّ الذي يريد، بالطَّريقة التي يريد. وأُصرُّ هنا على أَن يكون فنَّاناً عظيماً لا فنَّاناً عاديًّا أَو حتَّى فوق عاديٍّ، لأَنَّ تجديد الفنِّ غير الإبداع الفنِّيِّ، وقلَّةٌ هم العظماء الذين يحقُّ لهم تجديدُ الفنِّ، بل لم يبرز فنَّانٌ عظيمٌ في العالم إلاَّ وكان له أَثرٌ واضحٌ في تجديد الفنِّ، والأَسماء التي تَخْطِرُ في البال كثيرةٌ منها **أَبو تمَّام والمتنبِّي والمعرِّي وشكسبير** . Shakespear **ودافنشي** . da Vinci **وبيكاسو** . P.Picasso **وسلفادور دالي** . Salvador Dali وأَضرابهم كثيرون.

ولكن لا بدَّ من الإشارة هنا إلى أَنَّ خصائص النِّتاج الإبداعي التي تحدَّثنا فيها إنَّما هي الإطار النَّظريُّ العام، الشَّامل للفنون كلِّها، فإذا ما انتقلنا من العام إلى

الخاص، أَي من هذا الإطار الكلِّيِّ إلى أيِّ فنٍّ من الفنون سكبنا المبادئ العامَّة في القوالب العمليَّة، أَي خرجنا من عموميَّة الوصف وخصوصيَّة التحديد لنغدو أَمام المشخَّص العياني بدل المجرَّد الذِّهني، وهذا ما سنتوقَّف عنده هنا لأَنَّ لكلِّ فنٍّ مئاتُ كتبه التي تشرح خصائصه، على أَنَّ في ما ذكرناه ما يكفي لإيضاح الفكرة ولإيصالها.

الآن، بعد تحديد الإبداع، وتبيان خصائص النِّتاج الإبداعي نستطيع أَن نتساءل:

كيف يمكن أَن يصير المرء مبدعاً؟؟

جزء أساسيٌّ من جواب هذا السؤال سيكون موضوع الفصل التالي.

الفصل الثامن

شروط الإبداع

مقدمة
تحديد الإبداع
أَوَّلاً: اختيار الميدان
ثانياً : امتلاك لغة الفنِّ
ثالثاً: امتلاك أَدوات الفنِّ
رابعاً : الثَّقافة الاختصاصيَّة
خامساً: الثَّقافة العامَّة
سادساً: التَّحدِّي
سابعاً: الممارسة
خاتمة

اللغة هي أَداة الفكر، بل لا يمكن التَّفكير خارج نطاق اللغة، وكلَّ زيادة في الحصيلة اللغويَّة تؤدِّي بالضَّرورة المنطقيَّة إلى نماءٍ كبير في أَساليب التَّفكير، وامتداد في آفاق دقَّة التَّعبير. والفنُّ تفكيرٌ نوعيٌّ يتطلَّب أَكبر قدرٍ من الطاقات اللغويَّة لأَنَّه تجسيدٌ لحدوسٍ تجريديَّة وتصويرٌ لتحليقات المخيِّلة الإبداعيَّة في عوالم تجريدها.

مقدّمة

أَعتقد أَنَّ اللازم لا محض الوقوف عند معنى الإبداع أَو مفهومه وحسب، ولكن الاتِّفاق على هذا المفهوم؛ ذلك أَنَّ تركه من دون تحديدٍ، واتِّفاقٍ على هذا التَّحديد يجعله عُرضةً للميول والأَهواء، ويوسِّع دائرته حتَّى تكاد تكون حاويةً لما طاب وخاب، ولمن أَخطأَ وأَصاب، ولما انطوى تحت معطف الإبداع بحقٍّ ولما كان هرطقةً وشعوذةً ولهواً.

من ناحية المبدأ فإنَّ الإبداع بحدِّ ذاته مفهومٌ إشكاليٌّ معقَّدٌ يصعبُ الوقوف على كلِّ جوانبه وأَبعاده، ولذلك من العسير ـ بمعنًى من المعاني ـ حصره ضمن كلمات قليلةٍ أَو كثيرةٍ تدَّعي أَنَّها تُعَرِّفُ الإبداع أَو تحدِّده منطقيًّا بسياجٍ جامعٍ مانعٍ.

ومن أَهمِّ المشكلات التي تعترضنا في هذا السَّبيل هي استواء اصطلاح الإبداع ـ من حيث الاستخدام ـ مع اصطلاحات أُخرى تستخدم للدَّلالة على ما يدلُّ عليه الإبداع؛ كالخلق والابتكار والاكتشاف والاختراع والإنشاء وغيرها. وعلى الرَّغم من أَنَّ

مشكلة التَّداخل الدَّلالي لهذه الاصطلاحات قد حُلَّت منذ زمنٍ ليس بالقريب أَبداً فإنَّ اللبس ما زال قائماً من حيث شيوعُ استخدامها عِوضاً عن بعضها بعضاً بشكلٍ عامٍّ من جهة أُولى، واستخدام الإبداع ليحلَّ مكانها جميعاً من جهةٍ ثانيةٍ، الأَمر الذي يُوقعُ في جملةٍ من الإرباكات نحنُ بغنًى عنها في الأَصل، ولكنَّها تنمُّ عن مدى إشكاليَّة الموقف وتعقيده.

نحن في حقيقة الأمر أمام سبعة عناصر أساسيَّة تقوم عليها العمليَّة الإبداعيَّة، هذه العناصر قابلة للزيادة ولكِنَّها غير قابلة للنقصان، وهذه العناصر الموصلة إلى الإبداع هي:

أوَّلاً: اختيار الميدان

ثانياً : امتلاك لغة الفنِّ

ثالثاً: امتلاك أَدوات الفنِّ

رابعاً: الثَّقافة الاختصاصيَّة

خامساً: الثَّقافة العامَّة

سادساً: التَّحدِّي

سابعاً: الممارسة

على أَنَّ ما تجدر الإشارة إليه هو أَنَّ هذه العناصر متلازمةٌ، متكاملةٌ، غير منفصلةٍ عن بعضها بعضاً. وافتقادُ أَحدها غالباً ما يؤدِّي إلى تشويه التَّجربة الإبداعيَّة وقصورها عن بلوغ الأَسمى والأَرقى. هذا إلى جانب أَنَّ تحصيلها أَيضاً لا يتمُّ بطريقةٍ متفاصلةٍ يستقلُّ كلُّ واحدٍ منها عن الآخر، وإنَّما هي عمليَّةٌ متتامَّةٌ ينبغي أَن تحدث بآنٍ معاً بصورةٍ تكامليَّةٍ يرفدُ بعضها بعضاً وتتعزَّزُ ببعضها بعضاً، بحيث يقترن كلٌّ منها بغيره من العناصر ويتضافر معها كيما تتكوَّن المُخَيِّلةُ المبدعة من اقتران هذه العناصر وتلازمها، وسنبدأ بتحديد الإبداع لنتابع في هذه الشروط.

تحديد الإبداع

نبدأُ أَوَّلاً بتعريف الإبداع في إطاره العام لأَنَّه الأَكثر شموليَّة من جهة، ولأنَّ معظم المفكِّرين تناولوا الإبداع ضمن هذا الإطار الشُّموليِّ، وفي البداية نجدنا أَمام إشكاليَّةٍ أُخرى من إشكاليَّات تعريف الإبداع، ذلك أَنَّه كما يقول **الكسندرو روشكا** . AL. Rosca: «من الصَّعب أَن ننتظر إيجاد تعريفٍ محدَّدٍ ومتَّفقٍ عليه في الوقت الحاضر، خصوصاً أَنَّ بعض التَّعريفات التي جاءت تُعلِّقُ أَهمِّيَّةً على هذا البعد . كون الإبداع ظاهرةً معقَّدة الأَبعاد . وبعضها يؤَكِّدُ على بعدٍ آخر، فتارةً يعرَّف الإبداع كاستعدادٍ أَو قدرةٍ على إنتاج شيءٍ ما جديد، وذي قيمةٍ، وتارةً أُخرى لا يُرى في الإبداع استعداداً أَو قدرةً بل عمليَّةً يتحقَّقُ النِّتاج من خلالها، ومرَّةً ثالثةً يُرى في الإبداع حلٌّ جديدٌ لمشكلةٍ ما، أَمَّا معظمُ الباحثين فيرون أَنَّ الإبداع هو تحقيق إنتاجٍ جديد، وذي قيمةٍ من أَجل المجتمع»(١٣٣).

وتأسيساً على ذلك بنى **روشكا** تعريفه للإبداع، مع الانتباه إلى تركيزه على طبيعة الأَثر المنتج بإلحافه على ضرورة تضمُّنه قيمةً وفائدةً فرديَّةً أَو جمعيَّة، وإيلائه الفائدة الجمعيَّة القيمة الأَكبر، فقال: «يمكن (عدُّ) الإبداع وفق تعريفٍ (مبرمجٍ) الوحدة المتكاملة لمجموعة العوامل الذَّاتيَّة والموضوعيَّة التي تقود إلى تحقيق إنتاجٍ جديد وأَصيل ذي قيمة من قبل الفرد أَو الجماعة، (وسنعدُّ) وفق سياق بحثنا أَنَّ الإبداع حصراً هو النَّشاط أَو العمليَّة التي تقود إلى إنتاج يتَّصفُ بالجدَّة والأَصالة، والقيمة من أَجل المجتمع، أَمَّا الإبداع بمعناه العام (الواسع) فهو إيجاد حلولٍ جديدةٍ للأَفكار والمشكلات والمناهج»(١٣٤).

---

١٣٣ . ألكسندرو روشكا: **الإبداع العام والخاص** . ترجمة: د.غسَّان عبد الحي أَبو الفخر . المجلس الوطني للثَّقافة والفنون والآداب؛ (سلسلة عالم المعرفة) . الكويت . العدد ١٤٤ . ١٩٨٩م . ص ١٩.

١٣٤ . م.س . ذاته.

ولكنَّ **روشكا** وسَّع دائرة الإبداع كثيراً حتَّى غدت مطَّاطةً يمكن أَن نحشرَ فيها ما شئنا بقليلٍ من الشَّدِّ. فهو يقول: «إنَّ الشَّكل الأَساسيَّ لعلاقة الإنسان الفعَّالة بالعالم الخارجيِّ هو النَّشاط، بينما الشَّكل الأَساسيُّ للنِّشاط الإنسانيِّ هو العمل في مجالاته المتعدِّدة: في عمل العامل، والفنَّان، والعالم، والسِّياسي، والمفكِّر، والمهندس .... إلخ، وفي هذه المجالات من النَّشاط يظهر الإبداع ويتجلَّى»(١٣٥). وهو محقٌّ في مبالغته إذا أخذنا عقائديَّته . Ideology بعين النَّظر، هذه العقائديَّة التي أَرادت أَن تفتح مجالات العطاء البشريِّ بأَيِّ صورةٍ ممكنة، حتَّى بالمبالغات اللفظيَّة والإيحائيَّة التي تحفز على النَّشاط طالما أَنَّ كلَّ تجديدٍ في أَيِّ ميدانٍ من الميادين يُسمِّى إبداعاً، فيتساوى بذلك عامل المصنع مع الشَّاعر مع الفنَّان في مرسم الطَّبيعة. وعلى هذا الأَساس بنى **روشكا** . Rosca وصفاً للإبداع لا يخلو أَيضاً من انفتاحٍ دلاليٍّ لا مبرِّر له، فقال: «الإبداعُ شكلٌ راقٍ للنَّشاط الإنسانيِّ»(١٣٦). ولذلك نسمحُ لأَنفسنا بإغلاق الدَّائرة الدَّلاليَّة المفتوحة لهذا الوصف بقولنا:

«الإبداع هو الجانب الخلاَّق من النَّشاط الإنسانيِّ».

أَمَّا **جيلفورد** . J.P. Guilford فقد عرَّف الإبداع بقوله: «الإبداع، بمعناه الضَّيِّق، يشير إلى القدرات التي تكون مميِّزةً للأَشخاص المبدعين؛ إنَّ القدرات الإبداعيَّة تحدِّدُ ما إذا كان الفرد يملك القدرة على إظهار السُّلوك الإبداعي إلى درجةٍ ملحوظةٍ، ويتوقَّفُ إظهار الفرد المالك للقدرات الإبداعيَّة على نتائج إبداعيَّة أَو عدم إظهاره مثل هذه النَّتائج بالفعل، يتوقَّفُ على صفاته الإثاريَّة والطَّبيعيَّة ... إنَّ مشكلة عالم النَّفس هي الشَّخصيَّة الإبداعيَّة»(١٣٧). ويبدو من هذا التَّعريف إلحاح **جيلفورد** على فطريَّة

---

١٣٥ . م.س . ص ٨.

١٣٦ . م. س . ص ١٣.

١٣٧ . د.فاخر عاقل: **الإبداع وتربيته** . دار العلم للملايين . بيروت . ط٢ . ١٩٧٩م . ص ٢٠.

القدرات الإبداعيَّة التي تظهر عند المرء بالاستثارة الخارجيَّة أَو بطبيعة الشَّخص المبدع الذي يعمل على إظهارها، دون نسيان التَّأكيد على تعقُّد المشكلة الإبداعيَّة وخصوصيَّتها التي تجعلها المشكلة الرَّئيسة في علم النَّفس.

أَمَّا المعجم الفلسفيِّ المختصر فقد عرَّف الإبداع مساوياً إيَّاه مع الخلق بأَنَّه «نشاطٌ هادفٌ، يؤدِّي إلى اكتشاف؛ (خلق، اختراع) شيء جديد، لم يكن معروفاً من قبل، أَو استيعاب الثَّروة الثَّقافيَّة المتوفِّرة استيعاباً فعَّالاً، يستجيب لمتطلَّبات العصر. ويتابع المعجم: إنَّ الشَّرط الضَّروريَّ للإبداع هو اهتمام الشَّخصيَّة العميق بعصرها، والقدرة على استشفاف مشكلاتها الملحَّة في سياق الحالات والأَوضاع الملموسة؛ (الاجتماعيَّة والمعرفيَّة والمهنيَّة والحياتيَّة والعمليَّة). إنَّ الفعل الإبداعيَّ، الموجَّه لحلِّ مهمَّات مطروحة موضوعيًّا وقيِّمة اجتماعيًّا، إنَّما يتحقَّق، في الوقت ذاته، في صورةِ عمليَّةِ تحقيقٍ للذَّات، تستجيب للمتطلَّبات الدَّاخليَّة العميقة؛ (الرِّسالة). وفي مجرى الإبداع يجري عادةً حشد لإمكانيَّات داخليَّة؛ (للخيال، للذَّاكرة)، لم يكن وجودها يخطر ببال المرء، ولذا فإنَّه بنتيجة الفعل الإبداعي يعرف شيئاً جديداً ليس فقط عن العالم الخارجيِّ، بل وعن ذاته أَيضاً، وغالباً ما يأتي الإبداع أَشبه بولادة المرء من جديد، بكلِّ ما يرافق ذلك من أَوجاعٍ وأَفراحٍ؛ (الوحي الإبداعي)»[١٣٨].

رغم أَنَّ في هذا التَّعريف أَكثر من إشراقةٍ إلاَّ أَنَّه لم يسلم من الزَّلل والوقوع في فخِّ التَّبهير العقائديِّ . Ideology الرَّاني بحسن القصد إلى إعطاء الثَّقافة هالةً من الأَهمِّيَّة، بمساواتها بالإبداع، وإن كان تفسير الفعَّاليَّة والاستجابة لمتطلَّبات العصر من هذا المنظور العقائدي سينحو منحًى موجَّهاً عقائديًّا. ويتبع ذلك اهتمام المبدع بمشكلات العصر

١٣٨ . دار الأَدبيَّات السِّياسيَّة: **المعجم الفلسفي المختصر** . ترجمة: توفيق سلُّوم . دار التَّقدُّم . موسكو . ١٩٨٦م. ص ٦ . ٧.

والتَّوجُّه لحلِّ المهمَّات المطروحة انطلاقاً من نظريَّة الالتزام، وهي مسألةٌ فيها خلافٌ قد لا يكون قابلاً للحل.

ولكنَّنا من جهةٍ أُخرى نجدُ مفكِّراً مثل **ماكينون** . Mackinnon يعتذرُ عن تحديد الإبداع بإطارٍ واحدٍ انطلاقاً من «أَنَّ الإبداع ظاهرةٌ متعدِّدةُ الوجوه أَكثر من اعتبارها مفهوماً نظريًّا محدَّد التَّعريف»[١٣٩].

ولو عدنا إلى التُّراث العربي لوجدنا تعريفاتٍ للإبداع لا تقلُّ أَبداً عن هذه التَّعريفات من حيث الدِّقَّة المفهوميَّة والدَّلاليَّة، فالأَصل اللغويُّ للإبداع كما حدَّده **ابن فارس** يشيرُ إلى «ابتداء الشَّيء وصنعه لا عن مثالٍ سابقٍ. ومن ذلك قولهم: أَبدعتُ الشَّيء قولاً أَو فعلاً إذا ابتدأته لا عن سابق مثال»[١٤٠]. أَمَّا **ابن منظور** فيقول: «بَدَعَ الشَّيء يبدعه بدعاً وابتدعه: أَنشأه وبدأه»[١٤١].

وفي الإطار اللغويِّ ذاته كان **أَبو البقاء الكفويِّ** أَكثر دقَّةً وأَشدَّ ضبطاً لهذا الاصطلاح، فقال: «الإبداع؛ لغةً، عبارةٌ عن عدم النَّظير. وفي الاصطلاح: هو إخراج ما في الإمكان والعدم إلى الوجوب والوجود ... وهو أَعمُّ من الخلق بدليل: (**بديع السَّموات والأَرض**)[١٤٢] و(**خلقَ السَّموات والأَرض**)[١٤٣] ولم يقل بديع الإنسان. وقيل الإبداعُ إيجادُ الأَيس عن الليس أَو الوجود عن كتم العدم. وقال بعضهم:

---

١٣٩. - Contribution to the Conceptualization and Study of Creativity.

١٤٠ . ابن فارس: **معجم مقاييس اللغة** ـ تحقيق وضبط: عبد السَّلام محمد هارون . شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأَولاده بمصر . القاهرة . ط٢ . ١٩٦٩م . ج١ . ص ٢٠٩/ مادة بدع.

١٤١ . ابن منظور : **لسان العرب** . دار إحياء التُّراث العربي ومؤسسة التَّاريخ العربي . بيروت . ط٢ . ١٩٩٣م ـ مادَّة بدع.

١٤٢ . القرآن الكريم . البقرة . ١١٧.

١٤٣ . القرآن الكريم . الأَنعام . ١٠١.

الإبداع: إيجاد شيءٍ غير مسبوقٍ بمادَّةٍ ولا زمانٍ كالعقول، فيقابل التَّكوين لكونه مسبوقاً بالمادَّة»[١٤٤]. ووصل من ذلك إلى القول: «**الإبداعُ** هو اختراعُ الشَّيء دفعةً»[١٤٥].

ولو انتقلنا إلى الجانب الآخر من التُّراث وهو ما أَدلى به المفكِّرون لوجدنا مثلاً **أَبا عثمان الجاحظ** يرى أَنَّ الإبداع واحدٌ من الطَّبائع التي جُبِلَ الإنسان عليها. وهو بهذا المعنى أَقرب ما يكون إلى القول بالموهبة، وفي مثل ذلك يقول لمن يريد الإبداع: «إنَّك لا تعدمُ الإجابة والمواتاة إذا كانت هناك طبيعة، أَو جريت من الصِّناعة على عرق ... لأَنَّ النُّفوس لا تجودُ بمكنوناتها مع الرَّغبة، ولا تسمحُ بمخزونها مع الرَّهبة، كما تجود به مع الشَّهوة والمحبَّة»[١٤٦]. وبهذا المعنى تقريباً ذهب **أَبو حيَّان التَّوحيديّ** إلى أَنَّ الإبداع موهبةٌ خاصَّةٌ لا تؤتى إلاَّ لقلَّةٍ من النَّاس، مؤكِّداً على اختلاف الإبداع عن أَيِّ عملٍ آخر من حيث شروط الإبداع وحقيقته[١٤٧].

ومثل هذين الفيلسوفين كان العلاَّمة **ابنُ خلدون** الذي تحدَّث كثيراً في الإبداع؛ طبيعةً وظروفاً وشروطاً ... ولكن دون أَن يستخدم أَيضاً لفظة الإبداع، فاستخدم لفظة الملكة بمعنى الموهبة، رائياً أَنَّها صفةٌ راسخةٌ تحصل عن استعمال الفعل وتكراره مرَّةً بعد

---

١٤٤ . أبو البقاء الكفوي: **الكلِّيات؛ معجم في المصطلحات والفروق اللغويَّة** . تحقيق: د.عدنان درويش ومحمَّد المصري . وزارة الثَّقافة . دمشق . ط٢ . ١٩٨١م . ج١ . ص٢١.

١٤٥ . م. س . ص ٢٢.

١٤٦ . الجاحظ: **البيان والتَّبيين** . تحقيق: فوزي عطوي . الشركة اللبنانيَّة للكتاب . بيروت . ١٩٨٦م . ج١ . ص ٨٧.

١٤٧ . عزَّت السَّيد أَحمد : **التَّوحيدي مؤسِّسا لعلم الجمال العربي** . في مجلة؛ **المعرفة** . وزارة الثَّقافة . دمشق . العدد ٣٣٤ . ١٩٩١م . ص ٧٣.

أُخرى حتَّى ترسخَ صورته[١٤٨]. ليكون بهذا التَّعريف قريباً جدًّا من افتراضنا بأنَّ الملكة الإبداعيَّة مشاعٌ عند عموم النَّاس، والخبرةُ والمران أَحد عوامل تنشيطها وتهيئتها للإبداع.

هذا المفهوم العامُّ للإبداع؛ الفكري والفنِّي والعلمي والسُّلوكي والمهني ... وعلى الرُّغم من أَنَّنا لا نمانع من إدراج هذه المفاهيم كلِّها تحت إطار مفهومنا عن **الإبداع** الذي سنحاول رسم معالم الطَّريق إليه فإنَّنا لا نرتاح كثيراً إلى هذه الشُّموليَّة في مفهوم **الإبداع**، ذلك أنَّ ثمَّة اصطلاحاتٍ أُخرى مشابهةٌ تُستخدَم بمعنى الإبداع، والإبداع يحلُّ في بعض الأَحيان مكانها في الاستخدام، فإضافةً إلى الخلق والاكتشاف والاختراع نجدُ الفَطْرَ، والبَرْء، والصُّنْع، والإيجاد، والإحداث، والتَّكوين، والجَعْلَ، والابتكار، والفعلَ أَيضاً.

أوَّلاً: اختيار الميدان

انطلاقاً من تعريف الإبداع، ومن معرفة خصائص الأَثر المبدع، والتفصيل في أثر الثقافة والثقافة والاختصاصيَّة في العمليَّة الإبداعيَّة نجد أَنَّ أَوَّل ما يحتاجُ إليه الهاوي، أَو الرَّاغب في الإبداع، هو معرفة الميدان الذي سيتحرَّكُ فيه:

. هل يريدُ أَن يقرض الشِّعر؟

. أَم أَن يغدو قاصًّا؟

. أَم أَنَّهُ يريد أَن يكون نحَّاتاً؟

. أَم أَنَّهُ يرنو إلى أَن يكون مسرحيًّا؟

. أَم هو يصبو إلى أَن يصبحَ رسَّاماً؟

. أَم غير ذلك من مجالات الإبداع الفنِّيِّ؟؟

---

١٤٨ . عزَّت السَّيد أَحمد : **فلسفة الفنِّ والجمال عند ابن خلدون** . دار طلاس للدِّراسات والتَّرجمة والنَّشر . دمشق . ١٩٩٣م . ص٨٣ . ٨٤.

الحقيقة التي لا يجوز تجاهلها هي أنَّنا لا نستطيعُ أَن نغفلَ هنا أَنَّ معرفة أَو اختيار ميدان الإبداع أَمرٌ لا يتمُّ اعتباطاً ولا بمحض الرَّغبة والاختيار، اللهمَّ إلاَّ على عبقريَّةٍ فذَّةٍ قلَّما وجدنا مثلها في تاريخ الإبداع والعبقريَّات، كـ **ابن سينا** مثلاً و**ابن خلدون** و**ليوناردو دافنشي** ـ Leonardo da Vinci، **وأديسون** ـ Adeson وعبقريَّاتٍ أُخرى تقلُّ إشراقاً عن هؤلاء، أَمثال: **المتنبِّي** و**رفائيل** ـ Raphael و**شكسبير** ـ W. Shakespear ... وأمثالهم.

الأمر لا يتوقَّفُ على أَن يقول المرء أُريد أَن أَكون شاعراً، أَو أُريد أَن أَصير رسَّاماً، أَو يَجب أَن أُصبح ممثِّلاً، أَو مطرباً ... وإنَّما ثَمَّة هوًى وشغف بفنٍّ من الفنون يتنامى شيئاً فشيئاً في النَّفس حتَّى يَتَمَكَّن منها فيصير هوى النَّفس تَبْعاً لميدان هذا الفنِّ وخصائصه، ومثل هذا الحال هو ما عبَّر عنه **جار الله الزَّمخشريُّ** في الأَبيات التَّالية[١٤٩]:

سَـــهَرِيْ لِتَنْقِـــيْحِ العُلُـــوْمِ أَلَـــذُّ لِـــيْ
مِـــنْ وَصْـــلِ غَانِيَـــةٍ وَطِيْـــبِ عِنَـــاقِ

وَتَمَـــايُلِيْ طَرَبـــاً لِحَـــلِّ عَوِيْصَـــةٍ
أَحْلَـــىْ وَأَشْـــهَىْ مِـــنْ مُدَامَـــةِ سَـــاقِ

وَصَـــرِيْرُ أَقْلامِـــيْ عَلَـــىْ أَوْرَاقِهَـــا
أَحْلَـــىْ مِـــنَ النَّفَحَـــاتِ للعُشَّـــاقِ

وَأَلَـــذُّ مِـــنْ نَقْـــرِ الفَتَـــاةِ لِـــدَفِّهَا
نَقْـــرِيْ لأُلْقِـــيْ الرَّمْـــلَ عَـــنْ أَوْرَاقِـــيْ

١٤٩ ـ قرأت هذه الأَبيات منسوبةً أَيضاً للإمام الشَّافعيِّ وفيها نفحته وأُسلوبه أَيضاً، وربَّما كانت له.

أَأَبِيْـــتُ سَـــهْرَانَ الـــدُّجَىْ وَتَبِـــيْتُهُ
نَوْمـــاً وتَبَغْـــيْ بَعْـــدَ ذَاكَ لَحَـــاقِيْ

هذا الميل المتنامي حتَّى الشَّغف هو ما يمكن أَن نسمِّيه الموهبة بمعنًى من المعاني. وهي التي ينبغي تنميتها ورعايتها وصقلها.

حتَّى يصيرَ المرء مبدعاً ينبغي عليه أوَّلاً وقبل أيِّ شيء أَن يبحث عن بذرة هذا الميل. إن لم تظهر لوحدها. ثُمَّ يعهدها بالسِّقاية والرِّعاية والدِّراية حتَّى تنبت وتنمو وتثمر أَخيراً. ويجب أن نتذكر هنا أنَّ البحث عن بذرة الميل يجب أن يكون أوَّلا وقبل كلِّ شيء يخصُّ العملية الإبداعيَّة، لأنَّ الخطوات معظمها مبنيَّة على ذلك، على اختيار الفن الذي يستهوي الهاوي الإبداع فيه.

على ضوء الفنِّ المختار يكون بناء الثقافة الاختصاصيَّة والثقافة العامَّة وتنمية الميل والهوى وتمثل أدوات الفن وقوانينه ومعاييره وخصائصه، وفي السِّياق تربية ذائقته الجماليَّة والنَّقديَّة الخاصَّة بهذا الفنِّ تحديداً ثُمَّ بالفنون الأخرى بِمَا يخدم ميله إلى هذا الفنِّ أَو ذاك.

إذن يحتاجُ الأَمر أَوَّلاً إلى الكشف عن طبيعة البذرة الإبداعيَّة، التي تحدِّدُ ميدان الإبداع، ومن ثمَّ معرفة طبيعة هذا الميدان الذي سيتحرَّك فيه المبدع. ولكن لا بُدَّ من التَّذكير بأنَّ اختيار ميدان الإبداع لا يتمُّ اعتباطاً ولا بمحض الرَّغبة والاختيار، وكذلك فهو ليس قرعة ولا ضربة حظٍّ... إنَّهُ في حقيقة الأمر بحثٌ عن بذرة الميل الموجودة في النَّفس تجاه فنٍّ من الفنون، بل تجاه الإبداع في فنٍّ من الفنون.

ثانياً: امتلاك لغة الفنِّ

لكلِّ فنٍّ من الفنون لغته الخاصَّة التي تُستخدمُ لصياغة آثار هذا الفن، والتَّعبير عن الأَفكار والمشاعر والمقاصد من خلالها؛ فلغةُ فنون الأَدب: الشِّعرُ والقصَّةُ والرِّوايةُ والمسرحيَّة هي اللغةُ المنطوقة بمفرداتها وعباراتها، ولكن لكلِّ فنٍّ من هذه الفنون لغته التَّعبيريَّة الخاصَّة، فلغةُ الشِّعر خلاف لغة القصَّة، غير لغة المسرحيَّة. إضافةً إلى أَنَّ لكلِّ

فنَّانٍ لغته الخاصَّة، هي عماد خصائص شخصيَّته الإبداعيَّة التي تميِّزه عن غيره من خلال أُسلوبه ومفرداته وطرائق تعبيره وأَنواع صوره .... واستناداً إلى هذه الحقيقة الرَّاسخة يتمُّ الفصل والتَّمييز بين آثار المبدعين المختلف عليها، إلى جانب كونها أَحد أَهمِّ أُسس المذهبين؛ البنيوي والتَّفكيكي في قراءة النُّصوص والتَّعامل معها، دون نسيان المذاهب والاتِّجاهات النَّقديَّة الأُخرى التي سبقت هذين التَّيارين، والرَّاجعة جذورها إلى القديم جدًّا.

من ذلك أَنَّ لغة الشِّعر بلاغةُ التَّعبير ورشاقته، مع براعة التَّصوير النَّوعيَّة، ومفردات الشِّعر غير مفردات النَّثر، فهناك أَلفاظٌ لا تُستخدمُ في الشِّعر، أَو لا يُحبُّ استخدامها في الشِّعر ولا يحلو؛ إلاَّ لشاعرٍ بارعٍ يُحسنُ سبكها، ويُتقنُ صوغها في سياقها الشِّعريِّ الذي يمنحها دفء الشَّاعريَّة وأَلقها.

قد يحتوي النَّثرُ ـ على اختلاف فنونه ـ على عبارتٍ شعريَّةٍ أَو شاعريَّة، ولكنَّه ليس شعراً. وينبغي التَّأكيد هنا أَنَّ الرَّشاقة في التَّعابير النَّثريَّة غير الرَّشاقة في التَّعابير الشِّعريَّة فلكلٍّ منهما ميدانها الدَّلاليُّ الخاص. وكذلك التَّصوير هنا مختلفٌ أَيضاً عن التَّصوير في الشِّعر؛ ويمكن فهم هذا التَّمييز أَكثر إذا ما قارنَّا بين رشاقة الرَّسام في التَّعامل مع أَلوانه ورشاقة الرَّاقصة في حركاتها ورشاقة الممثِّل في أَداء دوره ورشاقة الشَّاعر في تعابيره .... لقد استخدمنا الرَّشاقة في الفنون كلِّها، ولكن هل نتناول هذه الرَّشاقات كلِّها بدلالةٍ واحدة؟ يصعب ذلك، ويبعد عن الذِّهن. ومثل الرَّشاقة تماماً يكون حال الخصائص الجماليَّة الأُخرى؛ كالِّليونه والرِّقَّة والخفَّة والانسجام وغيرها من الخصائص التي يمكن تعميم بعضها على كلِّ الفنون ويقتصر بعضٌ آخر على فنونٍ بعينها، كالتَّناظر الذي لا نبحث عنه، ولا نفكِّر في البحث عنه في القصَّة مثلاً، ولكنَّه أَوَّل ما نطلبه في فنِّ العمارة مثلا، وبعض ما نسأل عنه في بعض أَنواع اللوحات...

أَمَّا لغة الرَّسم فهي الأَلوان، وتعابيره تنبثقُ من تداخل هذه الأَلوان وتمازجها، وكلَّما كانت هذه العمليَّة متكاملةً ودقيقةً وبارعةً كانت أَبلغ تعبيراً، وأَكثر وصولاً إلى المتلقِّي.

ولغة النَّحت هي الكتلة، وتعابيره هي النِّسب الحجميَّة بَيْنَ عناصر هذه الكتلة، وتركيباتها الجماليَّة، ومن رأى تمثال (**موسى**) لـ **مايكل أَنجلو** . M. Anglo أَو رأى صورةً دقيقةً له يُدرك لماذا انفعل **أَنجلو** بشدَّةٍ وغضبٍ عندما ضرب التِّمثال وكسر رجله وهو يقول: **انطق أَيُّها الحجر**.

أَمَّا لغةُ الموسيقى فهي الجمل الصَّوتيَّة المتأسِّسة على العلامات الموسيقيَّة المؤسِّسة للمقامات. والتَّأليف الموسيقي هو الرَّبطُ بين الجمل الصَّوتيَّة الموسيقيَّة. وكلَّما كان الفنَّان ممتلكاً لهذه اللغة كان أَبلغ إبداعاً وأَعظم. على أَنَّ ما تجدر الإشارة إليه هنا أَنَّ العازفين كلَّهم يمتلكون اللغة الموسيقيَّة بالمعنى المشار إليه ولكنَّهم غير قادرين على التَّلحين وبمحض الضَّرورة عاجزون عن التَّأليف الموسيقيِّ، والسَّببُ في ذلك أَنَّ العزف هذا لا يتعدَّى كونه مهنةً يمتهنها المرء لاكتساب لقمة العيش أَو لمجرَّد الاستمتاع بالعزف، بينما التَّأليف الموسيقيُّ والتَّلحين صنعة مبدعٍ، والمبدع هو الذي يغوص في أَعماق ذاته ليكشف عن بذرة الإبداع التي نحاول الإرشاد إلى كيفيَّة الوصول إليها.

أَمَّا لغةُ العمارة فهي المكان، وتعابيره هي كيفيَّات توزيع المكان وإضفاء اللبوس الجماليِّ عليه، بحسن التَّوزيع، وجماليَّة تركيبه، مع حسن استغلال المساحات.

ولكنَّ المشترك في كلِّ الفنون هو أَنَّ لغاتها متميِّزةٌ عن لغة التَّعبير الشَّائعة والعاديَّة، ولا نعني بذلك البساطة، لأَنَّ البساطة قد تكون أَحد أَهمِّ عوامل عظمة الفنِّ وخلوده، وعشق النَّاس له، كأَغاني **فيروز** مثلاً، والأَغاني التُّراثيَّة، ولذلك أَوقف **ليون تولستوي** . L. Tolstoy أَصالة الفنِّ وعظمتة على مدى قدرته على إثارة انفعالات الآخرين ... ويضرب لنا في ذلك مثلاً أَغاني الفلاَّحين الرُّوس التي أَثارت انفعالات آلافٍ مؤلَّفةٍ من النَّاس، أَكثر بكثيرٍ ممَّن أَثارتهم مسرحيَّةُ **شكسبير** . Shakespear : (**الملك لير**)[١٥٠].

150 - C.E.M. Goad : Guide to Philosophy. 1944. Ch. v (Ethical Philosophy); P.335.

وبذلك نجد أَنَّ اللغة هي الأَساس الذي لا غنى عنه لكلِّ الفنون، وكلَّما كان الفنَّان متمكِّناً من اللغة أَكثر كان تعبيره الفنِّيُّ أَجمل وأَبلغ، وبتفاوت الفنَّانين بامتلاك لغات فنونهم والتَّحكُّم بها يتفاوتون في التَّعبير أَوَّلاً، ويتفاضلون في النَّجاح ثانياً، ويخلدُ بعضهم دون بعض.

إنَّنا نصرُّ على امتلاك اللغة[١٥١] لأَنَّ اللغة هي أَداة الفكر، بل الفكر هو اللغة، وإذا ما أَخذنا نسبيَّة دلالة لفظة اللغة على مادَّتها نستطيع القول بكل اطمئنانٍ وارتياح: لا يمكن التَّفكير خارج نطاق اللغة، ولا نبالغ أَبدا إذا ادَّعينا بأَنَّ كلَّ زيادة في الحصيلة اللغويَّة تؤدِّي بالضَّرورة المنطقيَّة إلى نماء في أَساليب التَّفكير وامتداد في آفاق دقَّة التَّعبير، والفنُّ تفكيرٌ نوعيٌّ يتطلَّب أَكبر قدرٍ من الطاقات اللغويَّة لأَنَّه تجسيدٌ لحدوسٍ تجريديَّة وتصويرٌ لتحليقات المخيِّلة الإبداعيَّة في عوالم تجريدها؛ فكيف ينقل المبدعُ ذلك إلى فنِّه إذا لم يكن ممتلكاً ناصية لغة فنِّه؟؟!

إنَّ كسل كثيرٍ من المبدعين وتقصيرهم في تعلُّم لغات فنونهم دعاهم إلى رمي هذه اللغات بالعجز والقصور، والتَّقصير عن احتواء حدوسهم وإشراقاتهم، وهذا محض ادِّعاء لا ينقصه البرهان وحسب بل يفتقر إلى أَقلِّ حدود التَّماسك المنطقي لأَنَّ لغات الفنون استوعبت تاريخا قد لايُحصر لكثرته من الآثار الخالدة على الزَّمان. وعلى كلِّ حال فإن لغات الفنون كلِّها تنتظر دائما المبدعين العمالقة ليجدِّدوا فيها، فمن ذا الذي يحقُّ له أَن يُجدِّد في الفنون غيرُ الذي هضم هذه الفنون؟؟!

---

١٥١ . ونؤكِّد ثانيةً أَنَّ اللغة هنا اصطلاحٌ نسبيٌّ يرتبط بمادَّة الفن وطبيعته، فقد تكون هذه اللغة رموزاً كما في الفنون التَّشكيليَّة والعلوم، وقد تكون لغتنا المنطوقة كما في فنون الأَدب، وقد تكون حركات كما في الرَّقص ...

ثالثاً: امتلاك أَدوات الفنِّ

إذا كان امتلاك لغة الفنِّ هو الأُسُّ الأَساس لولوج طريق الإبداع فإنَّ امتلاك أَدوات الفنِّ هو المقود الذي يسوس اللغة ويتحكَّم بها في مسارب الإبداع، فإذا ما غاب هذا المقود أَو ضعف تعثَّرت عمليَّة القيادة وافتقرت إلى الدِّقَة، هذا إن لم تنزلق في هُوَى غير ذات منجًى.

إنَّ اللغة هنا بمثابة اللبنات المعدَّة للبناء، ولذلك مهما جمعت من هذه اللبنات لن تحصل على بيت تسكنه ما لم تعمد إلى رصفها وتنسيقها بحيث تصبح ما يصلح للسَّكن، ولا يكون ذلك إلاَّ باستخدام أَدوات البناء، وإلاَّ فإنَّ مجرَّد الجمع سيقود إلى بناء هشٍّ سرعان ما ينهدم. والشَّأنُ ذاته نجده في الفنون؛ إنَّ امتلاك لغة أَيِّ فنٍّ من الفنون شيءٌ عظيمٌ، ولكنَّ الأَعظم منه أَن تعرف كيف توظِّف هذه اللغة، والأَعظم من ذلك أَن يكون التَّوظيف إبداعاً، ولا يكون ذلك إلاَّ بامتلاك أَدوات الإبداع في هذا الفن.

كما اختلفت لغات الفنون كذلك تختلف أَدواتها؛ فأَدوات الفنون الأَدبيَّة هي البيان والفصاحة والبلاغة. وأَدوات الرَّسم هي الرِّيشة؛ والرِّيشة هي القلمُ أَو الرِّيشة العاديَّة أَو أَيُّ شيءٍ يمكن استخدامه في الرَّسم. أَمَّا أَدوات الرَّقص فهي أَعضاء الجسم وعضلاته الرَّاسمة للحركات الفنِّيَّة. وأَدوات فنِّ العمارة ليست المعاول والرَّافعات ... بل هي الأَبعاد التي تحدِّد كيفيَّة نظمِ البناء جماليًّا، والعلاقات الرِّياضيَّة التي تضمن صلاحيَّة البناء وتماسكه. أَمَّا أَدوات الموسيقى فهي الآلة الموسيقيَّة، ومعلوم أَنَّ في مكنة المرء امتلاك لغة الموسيقى دون تمكُّنه من العزف على أَيِّ آلة موسيقيَّةٍ، فمن السَّهل أَن يحفظ المرء العلامات الموسيقيَّة، وأَن يحفظ المقامات ويميِّز بينها دون إجادة العزف، وهذا ما يشبه امتلاك لبنات البناء دون امتلاك القدرة على إشادتها. هذا في الفنون كلِّها لا في الموسيقى، لأَنَّ الشَّأن واحدٌ.

ولذلك نجد أَنَّ امتلاك الأَدوات أَمرٌ لا يقلُّ أَهمِّيَّةً عن امتلاك اللغة، بل إنَّ امتلاك الأَدوات هو الأَهمُّ، ولكنَّا آثرنا إيلاء اللغة الأَهمِّيَّة الأُولى لأَنَّ امتلاك الأَدوات دون اللغة يؤدِّي إلى التَّشويه والعبث المفسد، بينما امتلاك اللغة دون الأَدوات يُنمِّي الذَّوق السَّليم والرُّقي في التَّعامل مع الفنون، وقلَّما يقود إلى نتيجةٍ سيئة، وفي كلِّ الأَحوال فإنَّ أَضرار امتلاك اللغة دون الأَدوات أَقلُّ بما لا يمكن إحصاؤه من أَضرار امتلاك الأَدوات دون اللغة.

رابعاً: الثَّقافة الاختصاصيَّة

أعترف بداية أنَّ الدَّاعي إلى الإصرار على جعل الثَّقافة الاختصاصيَّة عنصراً أساسيًّا من عناصر الإبداع، وهو كذلك أصرَّ، هو ما آل إليه الإبداع من كثرة المتطفلين والأدعياء الذين يتوهمون أنهم مبدعون، ويفرضون أوهاهم على أنفسهم على أنَّها حقيقة، وعلى الآخرين بطريقة أَو بأخرى... وهم في الحقيقة لا يفقهون أوليات الفنون التي يزعمون أنهم يبدعون فيها، فتفيض علينا بركات أوهامهم بنظريات وتنظيرات ما أنزل الله بها من سلطان ولا تستقيم في مقياس ولا ميزان.

نعني بالثَّقافة الاختصاصيَّة أَو الثَّقافة الموجَّهة أَن يكون المرءُ عارفاً بما يتعلَّق بميدان إبداعه معرفةً متعمَّقة، لأَنَّ هذه المعرفة من العوامل المساهمة في فتح باب الإبداع، وفي صوغ الشَّخصيَّة المبدعة صياغةً أَتمَّ وأَقدر. ولكلِّ ميدانٍ طبيعته وخصائصه، وبدون هذه المعرفة لا يمكن للمرء أَن يُصبح مبدعاً حقًّا أَبدا، وإلاَّ فكيف يقرض الشِّعر من لم يعرف موسيقى الشِّعر وأَوزانه وبحوره؟ وكيف له أَن يعرف ذلك دون أَن يحفظ مئات القصائد وآلاف أَبيات الشِّعر.

إنَّ من يحفظ الأَوزان عن الخليل ويقدُّ الشِّعر على أَساسها ليس بشاعرٍ أَبداً وإنَّما هو متصنِّعٌ الشِّعر، لأَنَّ الأَوزان علم وليس العلم هو أَساس الإبداع وإنَّما هو الفنُّ، ومعرفة الأَوزان التي نريدها هي التي تكتسب بحفظ الأَشعار. وعلى الهاوي أَن يتخيَّر من

الشُّعراء أَسماهم وأَرقاهم مكانة شعريَّةً، ومن الأَشعار أَجملها وأَفضلها، حتَّى ينسجَ على غرار جماليَّاتها وروائعها.

لقد أَدرك مفكِّرنا الفذُّ **ابنُ خلدون**[١٥٢] هذه الحقيقة ووعاها ـ كما الكثيرون ـ حقيقة تفاوت الآثار الفنِّيَّة واختلافها باختلاف أَصحابها؛ فمنها الرَّائعُ البديع، ومنها التَّافه الوضيع، وما بينهما مراتبٌ ودرجات، وحرصاً منه على صفاء القريحة ونقائها، ودنوها من ذُرى الكمال قدر المستطاع فقد أَصرَّ على ما يمكن أَن نسمِّيه حسن اختيار التَّجربة، أَو سمَّيناه هنا الثَّقافة الاختصاصيَّة. لأَنَّ جودة الإبداع وأَصالته مرتهنتان بعمق الخبرة الاختصاصيَّة وفاعليَّتها، وهذان الاعتباران هما اللذان يشكِّلان العامل الحاسم في بلورة شخصيَّةٍ مبدعةٍ غير متَّبعة.

وقد أَفرد الفيلسوف لذلك فصلاً سمَّاه: «في أَنَّ حصول هذه الملكة يكون بكثرة الحفظ، وجودتها بجودة المحفوظ». فمن أَجل تكوين الملكة الشِّعريَّة ـ على سبيل المثال ـ ينبغي على المرء أَن «يتخيَّرَ من المحفوظ الحرِّ النَّقيِّ الكثير الأَساليب، وهذا المحفوظ المختار أَقلُّ ما يكفي في شعرُ شاعرٍ من الفحول الإسلاميين مثل **ابن أَبي ربيعة وكثيِّر وذي الرُّمَّة وأَبي نوَّاس والبحتري والرَّضي وأَبي فراس** ....»[١٥٣].

على أَنَّ هذا أَقلُّ ما يكفي، أَو العتبة الدُّنيا لامتلاك الموهبة الشِّعرية، من دون أَن يقود إلى امتلاكها بالضَّرورة، وما يجبُ أَخذه بعين الاعتبار أَنَّه كلَّما زاد المحفوظ كان ذلك ذُخراً للشَّاعر يُيَسِّرُ له التَّعامل مع موضوعه، ويجعله متمكِّناً أَكثر، أَو ما يعبِّرُ عنه **ابنُ خلدون** برسوخ الملكة «وعلى قدر جودة المحفوظ وطبقته في جنسه وكثرته من قلَّته تكون جودة الملكة الحاصلة عنه للحافظ»[١٥٤].

---

١٥٢ ـ انظر تفصيل رأي ابن خلدون في كتابنا: **فلسفة الفن والجمال عند ابن خلدون**.

١٥٣ ـ ابن خلدون: **المقدِّمة** ـ ص ٥٧٤.

١٥٤ ـ م.س ـ ص ٥٧٨.

هذا الإصرار من ابن خلدون على جودة المحفوظ، أَو ما سمَّيناه الثَّقافة الاختصاصيَّة، ليس اعتباطاً، وإنَّما له غاية، فمن أَراد أَن يكون إبداعه جيِّداً عليه أَن يُعايش الجيِّد من الآثار الفنِّيَّة، بل ينبغي أَلاَّ يكتفي بمحاكاة ما قد سبق، إذ عليه أَن يرتقي ويبزَّ سابقيه، وهذا أَمرٌ لازبٌ لا مناصَّ منه، إذ إنَّ طبيعة الحياة تفرضُ على الإنسان أَن يكمل مسيرة سابقيه تطويراً ورُقيًّا لا بالوقوف عندها. وعلى ضوء ذلك نفهمُ مقولة **ابن خلدون**: «وعلى مقدار جودة المحفوظ أَو المسموع تكون جودة الاستعمال من بعده، ثمَّ إجادة الملكة من بعدها، فبارتقاء المحفوظ في طبقته من الكلام ترتقي الملكة الحاصلة، لأَنَّ الطَّبع إنَّما ينسج على منوالها، وتنمو قوى الملكة بتغذيتها، وذلك أَنَّ النَّفس وإن كانت في جِبلَّتها واحدة بالنَّوع فهي تختلف في البشر بالقوَّة والضَّعف في الإدراك، واختلافها إنَّما هو باختلاف ما يردُ عليها من الإدراكات والملكات والأَلوان التي تُكيِّفها من خارج، فبهذه يتمُّ وجودها وتُخرِجُ من القوَّة إلى الفعل صورَها»[١٥٥].

ومثل ذلك يقال في الفنون الأُخرى، دون الحفظ، لأَنَّ الحفظ ميزة في الشِّعر والموسيقى فقط، فعلى الهاوي أَن يُعايش الآثار الفنِّيَّة ويتفحَّصها وينقِّب عن مكامن الجمال فيها، وعن نقاط الضَّعف كي يتلافاها. دون أَن ننسى قواعد الفنِّ ومبادئه وأُسسه ومقوِّماته وأَبعاده فكلُّها ضروريَّةٌ لا غنى عنها.

---

١٥٥ . م.س. ذاته.

ومن المستحسن المستحبِّ أَن يُلمَّ الفنَّان بأَدبيَّات فنِّه، وتاريخه، ونظريَّاته، حتَّى تتكامل شخصيَّته الإبداعيَّة أَكثر، ويتعزَّز موقفه، فلا يبدو فارغاً كالغرفة الخاوية، المُخَلَّعة النَّوافذ التي تلقى كلُّ ريحٍ فيها صداها.

خامساً: الثَّقافة العامَّة

انطلقنا في البداية من أَنَّ كلَّ معرفةٍ مفيدة، وهذه حقيقةٌ لا يمكن إنكارها. ولذلك على المبدع أَلاَّ يتوقَّف عند ثقافته المختصَّة ليدور في فلكها الضَّيِّق، وإنَّما عليه أَن يتبحَّرَ قَدْرَ المستطاع في المعارف الأُخرى، وينهلَ من كلِّ معين، لأَنَّ ذلك يفيده في إغناء إبداعه وتوشيته بما يستفيده من المعارف الأُخرى.

ولكن؛ لماذا الثَّقافةُ العامَّة ؟

الحقُّ أَنَّ الثَّقافة العامَّة قد لا تقدِّمُ أَو تؤخِّرُ في عمليَّة الإبداع، بل الأَصحُّ القول إنَّها قد لا تؤخِّر شيئاً في عمليَّة الإبداع، ولكنَّها تسهم في تقدُّمه بكلِّ تأكيد، وبأَيِّ حالٍ من الأَحوال يمكن الاستغناء عنها؛ فما الذي سيؤثِّر في إبداع الفنَّان إن كان يخال أَنَّ الشَّمس هي التي تدور حول الأَرض لا العكس؟! وكيف سينعكس في فنِّه أَن يحسب أَنَّ روسيا هي عاصمة الصُّومال؟!

نعم، قد لا يؤثِّر ذلك سلبيًّا في الإبداع، وربَّما كانت الموهبة فذَّ ةً فاستغنت عن الثَّقافة العامَّة، ولكن من المؤكِّد أَنها لو نهلت مزيداً من المعرفة والثَّقافة لكانت حقَّقت تقدُّما أَفضل بكثير مما حقَّقته؛ فالمعرفة التَّاريخيَّة منهلٌ ثرٌّ، وملهمٌ كبير للمبدعين، وملاذٌ من الوقوع في المفارقات التَّاريخيَّة. والمعرفة الاجتماعيَّة والنَّفسيَّة ميدانٌ رحبٌ للموضوعات أَوَّلاً ولحسن تصويرها، ودقَّة التَّعبير عنها. والمعرفة الفلسفيَّة ضرويَّةٌ للارتقاء بالسَّويَّة الفكريَّة للأثر الفنِّيِّ المُبْدَع. وللمعرفة السِّياسيَّة أَثرٌ في تنوُّع الموضوعات وخصوبة الأَفكار ... وهكذا يكون دور كلِّ معرفة. وعلى العموم يمكن القول وبكلِّ تشديد وتأكيد: إنَّ الثَّقافة العامَّة تفتحُ آفاقاً واسعةً أَمام

المبدع يطلُّ من خلالها على عوالم لم تكن مرئيَّةً أَمامه، وتفتِّق طاقاته الذِّهنيَّة، وتزيد في مداركه العقليَّة، وتمدُّه بموضوعاتٍ ما كان من الممكن أَن يحظى بها من غير هذه المعرفة، وتنوِّع في أَساليبه التَّعبيريَّة، وكيفيَّات تعامله مع الموضوعات .... إنَّ فوائد الثَّقافة العامَّة أَكثر من أَن تحصى أَو تُعد.

والحقُّ أَنَّ الذي دعاني إلى إيراد هذا العنصر والحديث عنه لم يكن في الأَصل ما له من فوائد جمَّةٍ أَبداً[١٥٦]، وإنَّما ما وجدته من غرور بعض المبدعين الذين اكتفوا بمواهبهم وترفَّعوا عن الثَّقافة ومتابعة التَّعليم فكانت النَّتائج أَنَّهم لا يجيدون إلاَّ أَن يبدعوا ... لا يعرفون مبادئ الحديث، ولا أُصول الخطاب، ولا قواعد التَّعبير ... إنَّك عندما تسمع أَحدهم يتحدَّث، أَو يريد أَن يعبِّر عن فكرة، تودُّ لو أَنَّك اكتفيت بفنِّه فقط. ولكنَّنا في الوقت ذاته نجد أَنَّ المبدع المثقَّف يفرض عليك ذاته مبدعاً ومثقَّفاً، لأَنَّ الثَّقافة تجعل للمرء موقفاً ومبدءاً، تجعله قادرا على التَّعبير عن ذاته، عن ثقافته ....

سادساً: التَّحدِّي

ومن أَهمِّ عناصر الطَّريق إلى الإبداع، بل النَّجاح في الإبداع هو التَّحدِّي؛ تحدِّي الذَّات أَوَّلاً وتحدِّي الآخرين.

أَمَّا تحدِّي الذَّات فهو وضعها على المحكِّ لا لامتحانها، بل لإثبات هويَّتها، بإلزامها بذل طاقاتها، وإثارة دافعيَّتها، وبعث مكنوناتها، وهذا ما يمثلُ في الجلد على المتابعة، والتَّحصيل، والسَّهر، ومقاومة الأَهواء والميول والكسل، وفي وضع هَدَفٍ تُلزَمُ النَّفس بالثَّبات والمثابرة من أَجل تحصيله. إنَّ تحدِّي الذَّات لا يتوقَّفُ عند هذا

١٥٦ . أفردنا فصلاً كاملاً هو الفصل الثالث الذي حمل عنوان الإبداع والثقافة للتفصيل في فوائد الثقافة عامَّة وللمبدع على نحوٍ خاصٍّ.

وحسب، بل يتجاوزه إلى السَّعي الدَّائم لتلافي النَّقص والقصور، وإكساب النَّفس الصَّبر، ورفع وتائر العمل، والارتقاء بمستوى الطُّموح. على أَنَّه لا يمكن عدُّ ذلك قاعدةً حتميَّة النَّتيجة، لازمة التَّحقُّق، ولكن النَّتائج مُرضيةٌ غالباً.

وأَمَّا تحدِّي الآخرين فهو وضع نموذجٍ مبدعٍ وتحدِّي هذا النَّموذج. وينبغي أَن يكون هذا النَّموذج المتَحدَّى عظيماً لا عاديًّا، لأَنَّك بتحدِّي العظيم يمكن أَن تصبحَ عظيماً، أَمَّا إذا تحدَّيت عاديًّا فلن تكون أَكثر من عاديٍّ.

والحقُّ أَنَّ التَّحدِّي هو المحكُّ الأَساسيُّ للإبداع، فأن تتحدَّى **ليوناردو دافنشي** . Leonardo da Vinci في أَن تبدع لوحةً تفوق لوحتة الجوكندا أَو الموناليزا يعني أَنَّك تضع ذاتك المبدعة على المحكِّ، فإن نجحت في التَّحدِّي بلغت ما لم يُبلغ قبلك، وإن فشلت في تحدِّي هذا النَّموذج كسبت أَنَّك قطعت شوطاً مهمًّا في الوصول إلى قمَّةٍ من قمم الإبداع، بينما لو تحدَّيت رسَّاما مغموراً عاديًّا فلن تُحصِّل شيئاً، سواءً نجحت أَم فشلت؛ إذا نجحت فنجاحك وضيع، وإذا أخفقت فإخفاقك ذريع. ومن ذلك مثلاً أَنَّ الشَّاعر **بشارة الخوري** ما رآه أَحدٌ إلاَّ متأبطاً ديوان ملك الغزل العربيِّ **عمر بن أَبي ربيعة**، حتَّى صار أَميراً للغزل العربي المعاصر.

سابعاً: الممارسة

في سياق ذلك كلِّه كثيراً ما تخطر في البال بعض الأَفكار الإبداعيَّة، فليكتبها أَو ليجلوها، وليعرضها على المختصِّين والخبراء ليستفيد من آرائهم، ولكن دون أَن يتسرَّب اليأسُ إلى النَّفس أَبداً، فأَوَّل كلِّ مركبٍ صعبٌ، وكثيرون نصحوا بالكتابة والتَّمزيق في البداية، ولا بأس إن مرَّ بمثل هذه المرحلة، على أَن ينتبه إلى أَنَّ نتاج القريحة أَثيرٌ على القلب عزيز، وما أَكثر ما يخال صاحب الأَثر أَنَّه من الرَّوائع وهو جدُّ عاديٍّ، لأَنَّ الأَثر الفنِّيَّ كالابن تماماً في مكانته ومعزَّته، «فإنَّ الإنسان

. كما يقول **ابن خلدون**. مفتون (بإبداعه)، إذ هو نبات فكره واختراع قريحته»[١٥٧].

ولقد انتبه **أَبو عثمان الجاحظ** إلى خصوصيَّة هذه العلاقة بين المُبدِع والمُبْدَع «ولذلك لم يفته أَن يقول فيها قولاً، فهو في البداية يحذِّر الفنَّان من الانجراف في سيل جموح ذاته المتهالكة في الإعجاب بما تبدعه، فتلك طبيعةٌ خاصَّةٌ في الفنَّانين عندما يقفون أَمام ما يبدعونه من آثار فنِّيَّة، وهي تكاد تكون طبيعةً فيما يبدو من كلام **أَبي عثمان**، لأَنَّها تشبه علاقة الأَب بابنه الذي هو بضعٌ منه، وهذا ما يُعبِّر عنه الفنَّانون عندما يُسألون عن أَعمالهم بقولهم: **كُلُّ أَعمالي كأَولادي، لا فرق بينها**»[١٥٨]. ولذلك يخاطبُ صاحبُ البيان والتَّبيين الفنانَ بقوله: «فلا تثق في كلامك برأي نفسك، فإنِّي **ربَّما رأَيتُ الرَّجل متماسكاً وفوق المتماسك، حتَّى إذا صار إلى رأيه في شعره، وفي كلامه، وفي ابنه، رأَيته متهافتاً وفوق المتهافت**»[١٥٩].

ولذلك كان إصرارنا على المعرفة والثَّقافة، وعلى امتلاك اللغة والأَدوات، حتَّى يصل المبدع إلى مرحلةٍ تؤهِّله للحكم فيما يُنتج حكماً موضوعيًّا، سليما، وهذا أَمرٌ إن كان صعباً فهو غير مستحيلٍ أَبدا، بل إنَّه غير عسيرٍ إلى الحدِّ الذي يُقْطَعُ معه الرَّجاءُ منه. ولا عيب أَبداً في أَن يراجع المرء إبداعه؛ أَيًّا كان صنفه، ويعيد النَّظر فيه؛ تنقيحاً وتشذيباً وتهذيباً وتقويماً، وأَصحاب هذا الاتِّجاه كثيرون جدًّا قد يضيق المجال عن سرد أَسمائهم، وهم كلُّهم معروفون، وإن حاول بعضهم عدم

---

١٥٧ . ابن خلدون: **المقدِّمة**. ص ٥٧٥.

١٥٨ . عزَّت السَّيد أَحمد: **القيم الجماليَّة والأَخلاقيَّة عند الجاحظ** . رسالة ماجستير نوقشت في جامعة دمشق. ص٨٩.

١٥٩ . الجاحظ: **البيان والتَّبيين**. ج١. ص ١١٧.

الحديث في ذلك لظنِّه بأَنَّ في ذلك نقصٌ أَو عيبٌ، وليس الأَمر على هذا النَّحو، مع أَنِّي لستُ ممن يرجعُ إلى أَثر يصوغه بعد الفراغ منه أَبداً بأَيِّ زيادةٍ أَو نقص، أَيًّا كان نوعه، ولا أَزعمُ أَنَّ ذلك قوَّةً أَو تمكُّناً أَكثر، كلُّ ما في الأَمر أَنَّه تبعٌ لخصائص الشَّخصيَّة فيما إخال. ومن أَمثلة الذين يراجعون آثارهم بعد إبداعها ويعدِّلون فيها . وكما أَشرنا فهم كثرٌ جدًّا : **زهير بن أَبي سلمى** ومدرسته التي لا يقلُّ عددها عن عشرين متميِّزاً، وكذلك ملك الشِّعر العربي **أَبو الطَّيِّب المتنبِّيُّ**، وهذا مثلاً أَيضاً **عديُّ بنُ الرَّقَّاع** « يدلُّ على أَنَّه كان يُعنى (بأَشعاره) عنايةً شديدةً، إذ ما يزال يصقلها ويشذِّبها حتَّى تلين له متونها، مردِّداً فيها نظره، مجيلاً عقله، يقول[١٦٠]:

وقصـــيدةٌ قـــــد بـــتُّ أَجمـــع بينهـــا
حتَّـــى أُقـــــوِّم ميلـــها وســـــــنادها

نظـــر المثـــــقف في كعـــــوب قناتـــــه
حـــــتَّى يُقـــــــــيمَ ثـــقافه منآدهـــا

وها هو ذا الشَّاعر الفرنسيِّ الشَّهير **بول فاليري** . P.Valery «يصرِّحُ بأَنَّ كلَّ خلقٍ مأساةٌ يكدُّ فيها المؤلِّف ويتريَّث ويتردَّد ويعاود بعد الفشل ويصحِّحُ نفسه دون انقطاع»[١٦١].

إذا تمَّ ذلك كلُّه بنجاحٍ يمكننا بنوعٍ من المغامرة، وضربٍ من الحذر القول إنَّ الهاوي قد أَصبح مبدعاً محترفاً، أَو إنَّه صار على طريق الإبداع.

---

١٦٠ . شوقي ضيف: **تاريخ الأَدب العربي؛ العصر الإسلامي** . ص٣٤٥.

١٦١ . أَحمد عزَّت راجح: **علم النَّفس؛ فصول في علم النَّفس** . ص ١٠١.

خاتمة

ولكن: **ماذا لو أَنَّ الهاوي قد فعل كلَّ ما طلبناه منه ولم يبدع؟!**

قانونيًّا ليس له عليَّ أَيُّ تعويضٍ أَو غرامة، وعلى أَيِّ حالٍ فإنَّه إن التزم بالمنهج الذي رسمناه، ونفَّذه كاملاً أَو ناقصاً سيكون قد حقَّق مكاسب كثيرةً، ولن يكون الوقت الذي قضاه في هذا المسعى قد ضاع سدًى، ولا أَظنُّني بحاجةٍ لأُبرهن ذلك، وبذلك أَكون قد برَّأتُ ذمَّتي في أَقلِّ تقدير. وهنا تحضرني قصَّةٌ شبه طريفة، وغير مضحكة:

ذهب شابٌّ إلى شاعرٍ كبير وقال له:

. أُريد أَن أَصير شاعراً.

فقال الشَّاعر:

. اذهب واحفظ ديوان **أَبي تمَّام**.

فذهب الشَّابُّ وعاد بعد زمنٍ وقال للشَّاعر:

. حفظتُ ديوان **أَبي تمَّام**.

فقال الشَّاعر:

. اذهب وانسه إذن.

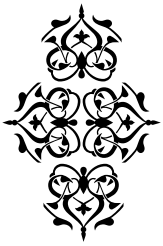
ابن خلدون بكياسته ولباقته أَخذ هذا الكلام على محملٍ من حسن النِّيَّة فقال: «وربَّما يقال إنَّ من شرطه نسيان ذلك المحفوظ لتُمحى رسومه الحرفيَّة الظَّاهرة، إذ هي صادرةٌ عن استعمالها بعينها، فإذا نسيها وقد تكيَّفت النَّفس بها انتقش الأُسلوب فيها كأَنَّه منوال يؤخذ بالنَّسج عليه بأَمثالها من كلمات أُخرى ضروريَّة»[١٦٢].

ولكنَّ الذي كان صدرُه ضيِّقاً قال:

لو أَرادتِ الإِمطارَ أَرعدتْ.

---

١٦٢ . ابن خلدون : **المقدِّمة**. ص ٥٧٤.



الفصل التاسع

وظيفة الفن

مقدمة

وظيفة الفن عند أفلاطون

وظيفة الفن عند أرسطو

وظيفة الفن عند ابن خلدون

وظيفة الفن عند شـــارل لالو

وظيفة الفن عند أرنست فيشر

وظيفة الفن أم وظيفة الفنان

خاتمة

إنَّ المأساة تستنفد بواسطة صور غير مؤذية، الحاجة الَّتي نحسها لمعاناة الانفعالات العنيفة، لا تعرض لنا الحياة الاجتماعية بصورة عادية مناسبات لها كافية: الذعر، والشفقة، ونستطيع أن نأتي على ذكر كثيرٍ غيرهما، وقبل أيِّ شيء الحب.

مقدّمة

وظيفة الفنِّ واحدةٌ من المسائل الشَّائكة التي تبدو أنَّهَا متوافقٌ عليها في المبدأ من دون أن تحظى من التَّوافق ما يجيز لها استحقاق ما تبدو عليه من توافقيَّةٍ.

لا نعني بهذه الخلافيَّة اختلاف وظائف الفنِّ من فيلسوفٍ إلى فيلسوفٍ فهذا أمرٌ طبيعي ورُبَّما يكون هو الصَّحيح، وإنَّمَا نعني القبول بفكرة وظيفة الفنِّ أَو توظيف الفنِّ ذاتها، ففي حِيْن يميل كثيرٌ من الفلاسفة والباحثين الجماليين إلى الحديث عن وظيفة الفنِّ وكَأنَّهَا مسلَّمة من مسلَّمات فلسفة الفنِّ وعلم الجمال، فإنَّ فريقاً آخر يرى أنَّه لا يوجد وظيفة للفنِّ بالمعنى الذي يكاد يكون شبه مجمعٍ عليه بَيْنَ الفلاسفة والمفكِّرين الجماليين.

صحيحٌ أنَّ أبرز مدرستين تنازعتا هذين الموقفين هما مدرسة الالتزام في الأدب أَو الفنِّ، ومدرسة الفنِّ للفنِّ، إلاَّ أنَّ المقصود غير ما ذَهَبَتْ إليه هاتان المدرستان الأيديولوجيتان.

نشأت مدرستا الالتزام والفنُّ للفنِّ نشأةً تقابليَّةً أكثر مما كانت نشأةً فكريَّةً أَو فلسفيَّةً محض. ولذلك كانت هاتان المدرستان أنموذجاً لأدلجة وظيفة الفنِّ أكثر مما كانتا حالةً من حالات فلسفة الفنِّ والجمال.

لن نستطرد هنا في الكلام على هذه الخلافات ومناقشتها، سنترك ذلك ليكون أخيراً، لأنَّنا نؤثر الحديث عن بعض النَّماذج من المتكلمين على وظائف الفنِّ، وهي نماذج فقط سنعرضها وَفْقَ ما أراد أصحابها إلى حدٍّ كبيرٍ، وإن كنَّا نحن من سيستنبط وظائف الفنِّ عند معظم أصحاب النَّماذج التي ستكون موضوع حديثنا وهي **أفلاطون وأرسطو وابن خلدون وشارل لالو وأرنست فيشر**.

وظيفة الفن عند أفلاطون

لَعَلَّنَا لا نبتعد كثيراً عن الحقيقة إذا قلنا إنَّ همًّا أساسيًّا من الهموم التي دفعت **أفلاطون** لولوج معترك فلسفة الفنِّ والجمال هو ما رآه فيما يمكن أن يتركه الفنُّ من أثرٍ عظيمٍ وخطيرٍ في نفس الإنسان.

الأثر الذي يتركه الفنُّ أَو الجمال متعدِّد الجهات والحالات، وليس هذا الأثر هو وظيفة الفنِّ على أيِّ حالٍ، الوظيفة هي الْمَهمَّة الملقاة على عاتق الفنِّ حسبما يرى أصحاب نظريَّة وظيفة الفنِّ، **وأفلاطون** واحدٌ من الذين لم يقولوا بوظيفة الفنِّ وإِنَّمَا قال بتوظيف الفنِّ استناداً إلى قوَّته التَّأثيريَّة في الإنسان وما يمكن يقوم به من مهمَّات.

إذن لم يعدِّد **أفلاطون** وظائف الفنِّ وإِنَّمَا كشف عن العلاقة الخطيرة التي تنشأ بَيْنَ الأثر الفنِّي والمتلقِّي ومنها انطلق إلى توظيف الفنِّ.

لقد أدرك **أفلاطون** ما للأثر الفنِّي من قدرةٍ على ولوج أعماق النَّفس الإنسانيَّة، وما يتركه من أثرٍ وانطباعاتٍ فيها. وتأثير الفنِّ في الإنسان لا يعني بالضَّرورة أن يكون تأثيراً إيجابيًّا وحسب، فهو يترك آثاراً سلبيَّة أيضاً، وذلك مرتبطٌ بطبيعة الأثر الفنِّي وما

يحمله من دلالاتٍ وإشاراتٍ ورموزٍ، وقد احتاط فيلسوفنا بمجموعةٍ من الشُّروط والقواعد والمحظورات لدرء خطر التَّأثير السَّلبي في جمهور المتلقِّين.

أكثر ما كان يبعث الخوف في نفس **أفلاطون** هو تلك الأغاليط وذلك الخداع الذي أشاعه المغالطون ـ Sophists مفسدين بها عقول الشَّبيبة، خلاف ما شاع من أنَّ **سقراط** هو الذي كان يفسد عقول الشَّبيبة وأعدم بهذه الذَّريعة والسَّفسطائيون هم الذين كانوا وراء هذه المحاكمة الشَّهيرة، فقد كانوا «مجادلين، مغالطين، وكانوا متَّجرين بالعلم... وكانوا يفاخرون بتأييد القول الواحد ونقيضه على السَّواء، وبإيراد الذَّرائع الخلابَّة في مختلف المسائل والمواقف ـ مستفيدين من إبهام الألفاظ وغموضها، وإمكان حملها على أكثر من معنى، مبتعدين عن الألفاظ الدَّقيقة أَو التَّدقيق فيها[١٦٣]. ومن كانت هذه غايته فهو لا يبحث عن الحقيقة... وهذا هو الموقف الشَّاذ الأثيم الذي جَعَلَ اسمهم سبَّةً على مرِّ الأجيال»[١٦٤].

وقد نَقَلَ لنا **أفلاطون** صورةً مشابهةً لهذه الحال على لسان المغالط الشَّهير **جورجياس** في المحاورة المسمَّاة باسمه، مبيِّنا كذلك، من خلالها، علاقة المتلقي بالأثر الفنِّيِّ، وقدرة الأثر الفنِّي على التَّأثير في جمهور المتلقِّين، فيقول: «أيُّ شيء أعظم من اللفظ أثراً في إقناع القضاة بالمحاكم، أَو النُّواب في المجلس، أَو المواطنين في الجمعيَّة، أَو في أيِّ اجتماعٍ سياسيٍّ؟ لو امتلكت القوَّة على نطق هذا اللفظ لجعلت الطَّبيب لك عبداً»[١٦٥].

الأمر إذن متعلِّقٌ بامتلاك الموهبة، ولا نقول موهبةً حقيقيَّةً لأنَّهَا لا تسمَّى موهبةً إلا ما دامت حقيقيَّة، فإن كانت مكتسبةً أَو زائفةً كانت صنعةً أَو حرفةً، والاستعداد

---

١٦٣ ـ ما بَيْنَ المعترضتين إضافة من مؤلف هذا الكتاب.

١٦٤ ـ يوسف كرم: **تاريخ الفلسفة اليونانية** ـ دار القلم ـ بيروت ـ د.ت ـ ص ٤٥ ـ ٤٦.

١٦٥ ـ أفلاطون: **الخطيب (جورجياس)** ـ ترجمة أديب منصور ـ منشورات دار صادر ـ بيروت ـ ١٩٦٦م ـ ص٣٦.

للتَّعامل مع هذه الموهبة كي يكون الخلق الفنِّي تعبيراً عن التَّمازج بَيْنَ الإرادة الواعية واللاوعي الوقف وراء الإبداع للوصول إلى النَّتيجة المرجُّوة.

انطلاقاً من هذه الفكرة حرص **أفلاطون** على جمهوريَّته وعلى المواطنين الذين يعيشون في كنفها، وحَتَّى لا يترك الحبل على الغارب فقد آثر أن يكون الفنانون الذين يعيشون في جمهوريَّته ويمارسون نشاطاتهم الإبداعيَّة فيها من أهل الثِّقة، الذين يمكن أن يعوَّل عليهم في كشف مواطن الجودة والجمال، كي يتسنَّى لأفراد الجمهوريَّة أن ينشأوا نشأة قويمةً، بعيدةً عن الزَّلل والفساد، فأعلن قائلاً: «يجب علينا أن نستدعي فنيين[١٦٦] من طراز آخر، فيتمكَّنون بقوَّة عبقريتهم من اكتشاف آثار الجودة والجمال، فينشأ شبابنا بينهم في موقع صحِّيٍّ، يشرَّبون الصَّلاح من كلِّ مربعٍ تنبعث فيه آي الفنون، فتؤثِّر في بصرهم وسمعهم كنسماتٍ هابَّةٍ من مناطق صحيَّةٍ، فتحملهم منذ حداثتهم، من دون أن يشعروا، على محبَّة جمال العقل الحقيقيِّ، والتَّمثُّل به، ومطاوعة أحكامه»[١٦٧].

لا شكَّ إذن في أنَّ للأثر الفنِّيِّ قدرةً ما؛ ظاهرةً أم خفيَّةً، تمكِّنه من ولوج أعماق النَّفس الإنسانيَّة، ليفعل فعله، وإن كان من غير المهمِّ هنا أن نعرف إن كانت الفنون وحدها هي التي تمتلك هذه القدرة أم لا، فالمهمُّ هو أنَّهَا موجودة، وهي التي تجعلنا نحني الهامات إجلالاً للآثار الفنيَّة الشَّامخة، فنجدنا عندما نتأمَّل مثل هذه الآثار الفنيَّة تهزُّنا رعشةٌ امتزجت فيها ضروب العواطف والمشاعر، من خوفٍ وإجلالٍ، ولذَّةٍ ومتعةٍ... وهي لذلك تترك أثراً بالغاً فينا، بعد أن تزرع البهجة واللَّذة في نفوسنا، حَتَّى وإن كانت تصوِّر مناظر أَو وقائع مخيفةً مرعبةً، فإنَّهَا تثير لذَّة التَّذوُّق الجماليِّ، وهي لذةٌ تختلف عن ضروب اللَّذات الأخرى، «فلهذا نفرد لتهذيب الموسيقى شأناً خارقاً، فإنَّ الإيقاع واللحن يستقرَّان في أعماق النَّفس، ويتأصَّلان فيها، فيبعثان فيها ما صحباه من الجمال،

---

١٦٦ . الفنيون: الفنانون، وسيبدو ذلك من خلال تتمة النص.

١٦٧ . أفلاطون: **الجمهورية** . ترجمة حنا خباز . ك٣ . ص ٩٤.

فيجعلان الإنسان حلو الشَّمائل إذا حسنت ثقافته، وإلا كان الحال بالعكس... ومن حسنت ثقافته الموسيقيَّة فله نظر ثاقبٌ في تبيُّن هفوات الفنِّ وفساد الطَّبيعة، فيفنِّدها ويمقتها مقتاً شديداً، ويهوى الموضوعات الجميلة، ويفتح لها أبواب قلبه، فيتغذى بها، فينشأ شريفاً صالحاً»(١٦٨).

ولا يقف تأثير الموسيقى والفنون عند هذا الحدِّ وحسب، بل إنَّ في مكنتها أن تليِّن قسوة الإنسان، وأن تحدَّ من سطوة غضبه، ونزق انفعالاته، «فحين يسلِّم الإنسان نفسه للموسيقى، ويقبل عن طريق الأذن أن تفيض على نفسه سيول الأنغام الشَّجيَّة البديعة... مرنِّماً هائماً بالألحان، فمهما يكن في إنسانٍ كهذا من النَّزق الشَّديد القسوة كالفولاذ فإنَّهُ يلين ويصير حرًّا بدل كونه قصماً غير نافعٍ، وإذا ثابر على ذلك منذ طفولته من دون فتور، وسرَّ به نفسه، أذاب فعل الموسيقى ما فيه من نَزَقٍ وَغَضَبٍ، وحلَّلها تحليلاً ولطَّف أخلاقه تلطيفاً تامًّا، فيستأصل من أعماق نفسه جذور طَبْعٍ غَضُوْبٍ، ويجعله محارباً دمثاً»(١٦٩).

ولما أجال الفيلسوف الطَّرف فيما حوله من أساليب وأدوات تربويَّة وَجَدَ أَنَّهُ «رُبَّمَا يشقُّ علينا أن نجد تهذيباً أفضل مما جلاه الاختبار، وهو مؤلَّفٌ على ما أتيقَّن من الحماس للجسد، والموسيقى للعقل»(١٧٠).

ولكنَّ الجدير بالذِّكر هنا هو أنَّ لفظة الموسيقى التي يستخدمها **أفلاطون** ليست حصراً بما نعنيه اليوم بالموسيقى، فهي تشمل في التُّراث اليونانيِّ مجمل الفنون التي تتَّخذ من الكلمة أَو الحركة أداةً للتعَّبير(١٧١)، وقد آثر فيلسوفنا الابتداء بالتَّهذيب الموسيقي على

---

١٦٨ . م. س. ك٣. ص ٩٥.

١٦٩ . م. س. ك٣. ص١٠٥.

١٧٠ . أفلاطون: **الجمهورية**. ترجمة حنا خباز. ك٢. ص ٦٥.

١٧١ . م. س. ذاته.

الابتداء بالحماس[١٧٢]، إذ ينقسم المنهج التَّربوي الأفلاطوني إلى مرحلتين أساسيتين، لكلٍّ مرحلةٍ خصائصها وأدواتها، فتتمُّ التَّربية في المرحلة الأولى عن طريق الفنِّ الذي ينشعب بدوره إلى قسمين؛ **أوَّلهما** المنهج الموسيقي، **وثانيهما** منهج التَّربية الرِّياضيَّة، وهذان ما عناهما بقوله: «الحماس للجسد والموسيقى للعقل»، مؤثراً الابتداء بالموسيقى.

أمَّا المرحلة الثَّانية فقوامها التَّربية عن طريق العلوم، وهي بدورها أيضاً تنقسم إلى قسمين؛ أولهما منهج الرياضيات والعلوم الطَّبيعيَّة، وثانيهما منهج المنطق والفلسفة[١٧٣].

يبدو أنَّ الوظيفة الأساسيَّة التي يريدها **أفلاطون** للفنِّ هي التَّربيَّة، وهذه الوظيفة التَّربويَّة ناشئةٌ من قدرة الفنِّ على تليين القلوب وتهذيب الانفعالات، وكي يكمل توظيف الفنِّ في العمليَّة التَّربويَّة ميَّز بَيْنَ الحقيقي من القصص والوهميِّ منها، وقرَّر صلاح كليهما لتهذيب الطُّلاب، ذلك أنَّ القصص الوهميَّة تنطوي إجمالاً على مغزى حقيقيٍّ. وإذ رأى سهولة طبع الأطفال على ما يراد طبعهم عليهم لاتِّصافهم بالحداثة واللين، فقد آثر تنقيح القصص والأساطير والخرافات من الشَّوائب التي تفسد الطُّلاَّب وتزرع في قلوبهم آراءً تتنافى مع يجب أن يكونوا عليه متى بلغوا الرُّشد.

في ذلك يقول: «أوَّل واجبٍ علينا هو السَّيطرة على ملفِّقي الخرافات، واختيار أجملها ونبذ ما سواه. ثُمَّ نوعز إلى الأمهات والمرضعات أن يقصصن ما اخترناه من تلك الخرافات على الأطفال، وأن يكفين بها عقولهم أكثر مما يكيفن أجسادهم بأيديهن... ويجب أن نرفض القسم الأكبر مما يملى عليهم من الخرافات في هذه الأيَّام»[١٧٤]. ذلك أنَّهَا، كما يرى، تنطوي على دلالاتٍ ومعانٍ مغايرةٍ للحقائق والواقع، وتقدَّم بصورةٍ

---

١٧٢ . م. س . ذاته.

١٧٣ . م. س . الكتابان الثاني والثالث.

١٧٤ . أفلاطون: **الجمهورية** - م. س . ك٣ . ص ٦٦.

مشوَّهةٍ، وجلُّها يتمحور حول «تمثيل المؤلِّف صفات الآلهة والأبطال تمثيلاً مشوها، فهو كالمصوِّر الذي لا يشبه رسمه ما صوَّره من الأشياء، فإنَّهُ أمر أكثر خِسَّةً وعيباً من أخبار منازعات الأبطال والضَّغائن المنسوبة إليهم، والتحام القتال بَيْنَ الأبطال والآلهة، وبَيْنَ أقاربهم وذويهم، واتِّخاذها موضوع نسج الأساطير وتزويق القصص... لأنَّ الطِّفل لا يميِّز بَيْنَ الحقيقة والمجاز، فيطبع في عقله ما سمعه في هذا السِّنِّ، ويرسخ في نفسه حَتَّى يتعسَّر نزعه، وغالباً يتعذَّر»(١٧٥).

ولما كان التَّمثيل أيضاً يستطيع ولوج أعماق النَّفس الإنسانيَّة، تاركاً بصماته فيها، سيَّان أكان المرء ممثِّلاً أم متلقِّياً، فقد حَظَرَ الفيلسوف على الطُّلاَّب والممثِّلين تمثيل كلِّ الأدوار التي تترك في النَّفس آثاراً وانطباعاتٍ سيِّئةً، وفي ذلك يقول: «فلا نأذن لمن صرَّحنا أنَّنا نهتمُّ بهم ونرغب في صيرورتهم صالحين، أن يمثِّلوا وهم رجالٌ واحدةً من النِّساء؛ صبيَّة كانت أو عجوزاً، في حال مهاترتها الرِّجل أَو تبجُّحها لدى الآلهة... ولا نأذن لهم أن يمثِّلوا مريضاً أَو عاشقاً... ولا يمثِّلوا أسافل النَّاس كالجبناء...»(١٧٦).

البديل أَو المستحسن فيما يرى **أفلاطون** هو أن «يمثِّلوا منذ حداثتهم ما ينطبق على مهنتهم، كتمثيل الرَّجل الشِّجاع الرَّزين المتديِّن الشَّريف»(١٧٧)، وما ماثل هذه الأدوار مما يترك الآثار الحسنة، ويزرع الصِّفات الحميدة، ويخلق المواطن الصَّالح والحاكم السَّويَّ الصَّالح.

وفي معرض بحثه في الموسيقى وجد أنَّ الألحان الموسيقيَّة على أنواعٍ، ويمكن استخدام كلِّ نوعٍ لتلبية وظائف وحاجيَّات معيَّنة، فمنها، كما يقول، «الذي يمثِّل رنَّة صوت الجندي الشُّجاع وهديره في حملةٍ حربيَّة، وفي اقتحام شديد الخطر حَيْثُ يضع

---

١٧٥ . م. س. ك٣. ص ٦٦. ٦٨.

١٧٦ . م. س. ك٣. ص ٨٨.

١٧٧ . م. س. ك٣. ص ٨٧.

الجندي روحه في كفِّه إذا يئس من الفوز، ومنها الذي يعلن شعور رجلٍ منهمكٍ في شغلٍ غير عنيفٍ، بل هادئ لا إكراه فيه، وقد يكون إقناعاً وتوسُّلاً أَو ابتهالاً لله، أَو تعليماً أَو إرشاداً... فلا يتصرَّف بغطرسةٍ، بل يعمل في كلِّ هذه الأحوال برصانةٍ واعتدالٍ»[١٧٨].

وبغضِّ النَّظر عن الألحان السَّيئة التي يجب نبذها كألحان السُّكر والتَّخنُّث والكسل لأنَّهَا تؤثِّر في النَّفس تأثيراً سلبيًّا سيئاً، وتعوِّدها على عادات قبيحةٍ غير محمودة كالكسل والخمول وحبِّ الشَّهوات واللذائذ، فإنَّ للموسيقى آثاراً حسنةً كثيرةً نستفيد منها في تربية الطلاب، «فحين يسلِّم الإنسان نفسه للموسيقى، ويقبل عن طريق الأذن أن تفيض على نفسه سيول الأنغام الشَّجيَّة البديعة... مرنِّماً هائماً بالألحان، فمهما يكن في إنسانٍ كهذا من النَّزق الشَّديد القسوة كالفولاذ فإنَّهُ يلين ويصير حرًّا بدل كونه قصماً غير نافعٍ، وإذا ثابر على ذلك منذ طفولته من دون فتور، وسرَّ به نفسه، أذاب فعل الموسيقى ما فيه من نزقٍ وغضبٍ، وحلَّلها تحليلاً ولطَّف أخلاقه تلطيفاً تامًّا، فيستأصل من أعماق نفسه جذور طبعٍ غضوبٍ، ويجعله محارباً دمثاً»[١٧٩].

وظيفة الفن عند أرسطو

أكثر ما يشتهر عن موقف **أرسطو** من وظيفة الفنِّ هو العبارة الشَّهيرة التي أطلقها في كتابه فن الشِّعر عن دور الدراما في تطهير الأهواء وتصفية الانفعالات، ولكِنَّهُ وَقَفَ وِقْفَةً مطوَّلةً عند وظيفة الفنِّ، وخاصَّة وظيفة الموسيقى في كتابه في السِّياسة، إذ أفرد أكثر من فصل لهذا الغرض.

مهَّد الفيلسوف للحديث في وظيفة الموسيقى خاصَّةً والفن عامَّةً بأنَّهُ بعد أن استعرض المشكلات النَّظريَّة لهذا الفنِّ التي كانت بمنْزلة التَّأسيس، والتي لا بُدَّ منها

---

١٧٨ . م. س. ك٣. ص ٩٢.

١٧٩ . م. س. ك٣. ص١٠٥.

للولوج إلى الموضوع الأكثر أهميَّة وهو وظيفة هذا الفن فقال: «لقد عرضنا بعض المشكلات النَّظريَّة بشأن الموسيقى في مقالنا السَّابق، فيجمل بنا الآن أن نعود إليها وننعم النَّظر فيها، كي يكون درسنا شبه افتتاح للدِّراسات التي رُبَّمَا تكتب عن الموسيقى»[١٨٠]. ولكِنَّهُ ينتبه على الفور إلى أنَّ الحديث في هذا الموضوع ليس أمراً سهلاً أبداً، وإنَّمَا له تشعباته الكثيرة، ومداخلاته الأكثر، «إذ ليس من السَّهل تحديد اختصاصها، ولا تعريف السَّبب الذي يجب لأجله تحصيلها»[١٨١].

أوَّلاً: تهذيب الأخلاق

يتساءل **أرسطو** في معرض تمهيده لهذه الوظيفة من وظائف الفنِّ، فيقول: «هل يجب أن يعدَّ المرء أنَّ الموسيقى تحمل بعض الشَّيء على الفضيلة؟»[١٨٢].

لا يبدو هنا واضحاً إن كان **أرسطو** يقرِّر أنَّ الفنَّ يمكن أن يقوم بتهذيب الأخلاق والحمل على الفضيلة. ولكِنَّهُ وجد مدخلاً مهمًّا لتسويغ هذا الدَّور وتفسيره، مشبِّهاً فعل الموسيقى بفعل الرِّياضة في تقويم أَوَدِ الجسم وبنائه بناءً سليماً، فيرى أَنَّهُ من الممكن أنَّ تستطيع الموسيقى «تكييف الأخلاق بصفةٍ من الصِّفات إذ تعوِّد على التَّمكُّن من الانصراف إلى السُّرور انصرافاً قويماً؛ كما تؤثِّر الرِّياضة في الجسم وتكيِّفه ببعض الصِّفات؟»[١٨٣].

صحيحٌ أنَّ الفيلسوف لا يناقش هذه الفكرة هنا بما يكفي، ولكِنَّهُ يعود إليها بعد قليل ليقرِّر أنَّ الموسيقى تستطيع أن تلعب دوراً في تهذيب الأخلاق، ولكِنَّهُ يقرِّر في

---

١٨٠ . أرسطو: **في السياسة** ـ ترجمة الأب أوغسطين بربارة البولسي . اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع . بيروت . ١٩٨٠م . ص٤٣٠.

١٨١ . م. س . ذاته.

١٨٢ . م. س . ذاته.

١٨٣ . م. س . ذاته.

الوقت ذاته «أنَّ قدرة الموسيقى على تحسين الأخلاق تلقى المصاعب»(١٨٤). وهذه المصاعب التي استرعت انتباه الفيلسوف وتحفُّظه ناجمة عن ضرورة الفصل بَيْنَ دور الموسيقى في تهذيب أخلاق من يتعلُّمها ومن يتلقاها ولذلك يتساءل: «لمَ يفرض عليهم تعلُّم مبادئ الموسيقى، ولا يكتفون بسماع الآخرين كي يسرُّوا ويتمكَّنوا من إبداء رأي صائب؟» »(١٨٥).

حجَّة **أرسطو** في ذلك أنَّ من يستمتع بسماع الموسيقى قادرٌ على الحكم عليها من دون أن يتعلَّمها، بغضِّ النَّظر عما إذا كانوا مصيبين أم مخطئين؛ إنَّهُم يقرِّرون أنَّهُم قادرون على الحكم على ما صحَّ منها وما فسد. لأنَّ هؤلاء كما يقول: «مع امتناعهم عن تعلُّم الموسيقى يستطيعون أن يبدوا على زعمهم رأياً صائباً فيما طاب أَو فسد من ألحانها»(١٨٦).

يبدو أنَّ المشكلة التي يعاني منها الفيلسوف اليونانيُّ هنا ويريد إيصالها لنا هي مشكلة تعليم الموسيقى من أجل تأديتها وظائفها، وليس قدرتها على القيام بهذه الوظائف. فقيام الموسيقى بوظائفها فيما يبدو أمرٌ مقرَّرٌ محسومٌ، ولذلك يعود هنا إلى مشكلة قيام الوظيفة بدورها في عمليَّة اللهو والتَّرويح عن النَّفس، فيرى أنَّ هذا الاعتراض ذاته يمكن أن يثار هناك أيضاً؛ فلماذا يتعلَّمُ المرء الموسيقى كي يروح عن نفسه ويلهو وهو قادر على ذلك من دون تعلمها، ولذلك يقول: «وقد يؤتى بالاعتراض نفسه إن وَجَبَ استخدام الموسيقى للتَّمتُّع بدعة العيش والانصراف إلى الملاهي الشَّريفة إذ يضطرهم إلى تعلُّمها، ويحول دون استمتاعهم بها عندما يستخدمها الآخرون»(١٨٧).

---

١٨٤ . م. س. ص٤٣١.

١٨٥ . م. س. ذاته.

١٨٦ . م. س. ذاته.

١٨٧ . م. س. ذاته.

ثانياً: تطهير الأهواء

أكثر ما اشتهر عن موقف **أرسطو** من وظيفة الفنِّ هو قوله الشَّهير جدًّا الذي أطلقه في كتابه فن الشِّعر عن دور الدراما في تطهير الأهواء أو تصفية الانفعالات. والحديث في هذه الوظيفة من باب الاصطلاح المستخدم لها أمر رُبَّمَا يطول بنا، ولكن لا بُدَّ من وقفة على أيِّ حال.

اللفظ في الأصل اليونانيِّ هو Catharsis، وقد عُرِّب هذا الاصطلاح بالعديد من الاصطلاحات أَو المفردات المقابلة، عندما ترجم **أبو بشر متى** كتاب فنِّ الشِّعر عَرَّب هذه الكلمة بالتَّنظيف، ولكن لم تبق هذه المفردة وحدها مقابل الاصطلاح اليوناني فكان من المفردات التي عُرِّبَ بها: التَّطهير، التَّصفية، التَّنقية، التَّنظيف ورُبَّمَا غيرها.

الحقيقة أَنَّهُ لا مشكلة في هذا التَّنوُّع فالكلمة اليونانية Catharsis في أصلها من كلمات الطِّب واصطلاحاته وتعني التَّطهير بمعنى التَّعقيم، وهو المعنى الشَّائع للتَّطهير، وما ما أثار حفيظة بعض المترجمين تجاه هذه الكلمة، ومما أثار حفيظة غيرهم فيها أنَّهَا تحمل الطُّهرانيَّة بالمعنى الصُّوفي، ولذلك على الرَّغْمِ من أنَّ هذا أصلها فقد لقيت احتجاجاً من الفريقين. ولا بأس من استخدامها باللفظ ذاتها الذي أثار المشكلات لأَنَّهُ الأصلح من بَيْنَ المفردات الأخرى وإن كانت كلُّها مترادفاتٌ متقاربةُ الدَّلالة، فالتَّطهير يعني تنظيف الانفعالات من الشُّرور الموجودة فيها فتكون طاهرةً بالمعنى الصُّوفي، وتكون معقمة بالمعنى الطِّبِّي.

تحدَّث **أرسطو** عن التَّطهير في أكثر من كتاب، وفي أكثر من موضع، رُبَّمَا يكون المشتهر منها ما جاء في كتابه فنُّ الشِّعر، ففي هذا الكتاب عرض للتَّطهير في الفصلين السَّادس والحادي عشر، ولكن على نحوٍ سريعٍ. ولكِنَّهُ توسَّع في ذلك في كتابه في السِّياسة في الفصول الرَّابع والخامس والسَّادس والسَّابع على نحوٍ متفاوتٍ بَيْنَ هذه الفصول، وكذلك فعل في كتابه في البلاغة.

تطهير الانفعالات عند **أرسطو** وظيفةٌ أساسيَّة للفنِّ، وهي من أكثر وظائف الفنِّ أهميَّةً إن لم تكن أهمَّها على الإطلاق. وهي في حقيقة الأمر وظيفة جماليَّة نفسيَّة أخلاقيَّة اجتماعيَّة تربويَّة، بل هي أيضاً وظيفة علاجيَّة. ذلك أنَّ الفنَّ وخاصَّة المسرح يتغلغل في أعماق النُّفوس فيسري فيها ليسحب منها الانفعالات الشِّريرة، والأفكار الخاطئة، والدَّوافع الشِّريرة... أي إنَّهَا بذلك إمامٌ يعيد إلى النَّفس توازنها أَو أَنَّهُ بينيها بناء متوازناً.

هذه الوظيفة وَجَدَتْ صداها الكبير في تاريخ الفكر الجماليِّ حَتَّى نكاد لا نجد متحدِّثاً في وظيفة الفنِّ لم يقف عندها ويستلهمها ويطورها أَو يقدِّمها مثلما هي عند **أرسطو**.

ثالثاً: اللهو والترويح

وظيفة التَّرفيه واللهو هي ثالثة الوظائف هنا ولكِنَّهَا في حقيقة الأمر أوَّل وظيفةٍ استرعت انتباه الفيلسوف رُبَّمَا لأنَّهَا أكثر الوظائف شيوعاً. ويبدأ الحديث فيها بتساؤلٍ استنكاريٍّ فهل يمكن أن يكون «اللهو وترويح النَّفس»[١٨٨] من وظائف الموسيقى حقًّا؟

يقرِّر **أرسطو** حقيقةً شائعةً وهي أنَّ «المرء يعمد إليها لأجلها كما هو يعمد إلى السُّبات[١٨٩] ونشوة الخمر؟» [١٩٠]. ويتابع الفيلسوف على الفور شارحاً السَّبب الذي يدفع المرء إلى طلب الموسيقى وهذا الاسترخاء الماتع والنَّشوة التي تشبه نشوة الخمر النَّاجمة عن تلقِّي الموسيقى، فيرى أنَّ اللذة الحاصلة من التَّواصل

---

١٨٨ . م. س. ذاته.

١٨٩ . السبات بمعنى الاسترخاء للمتعة والنشوة وليس السبات بمعنى السكون وعدم الحركة.

١٩٠ . أرسطو: **في السياسة**. ص٤٣٠.

مع الموسيقية، من تلقيها، هي السَّبب أَو العِلَّة الحقيقيَّة وليس ما يبدو من خيرٍ ماثلٍ وراءها أَو فيها، «لأنَّ هذه الأمور في حدِّ ذاتها ليست لأجل ما هو خير، بل هي أمور مستلذَّة»(١٩١).

رابعاً: تبديد الهم

الوظيفة الرَّابعة التي يسمِّيها **أرسطو** تبديد الهمِّ مرتبطة بالوظيفة السَّابقة ارتباطاً وثيقاً، بل إنَّ **أرسطو** ذاته لم يفصل هاتين الوظيفتين عن بعضهما بعضاً، وإنَّمَا جعلها وظيفةً واحدةً، فهو يتابع الوظيفة الأولى قائلاً: والموسيقى «في الوقت ذاته، كما يقول **إفريبندس**، تبدِّد الهم»(١٩٢).

لا يفترق تبديدُ الهمِّ كثيراً عن اللهو والمتعة، ففي اللهو والمتعة يقوم المرء بتبديد همِّه، ولكن ماذا لو لم يكن مهموماً: ألا تقوم الموسيقى أَو الفن عامَّة بتلبية حاجة اللهو والتَّرويح عن النَّفس؟! لأنَّ الفصل بَيْنَ الحالين واجبٌ وَجَبَ أن نفصل بَيْنَ الوظيفتين.

يتابع **أرسطو** في هذه الوظيفة، رابطاً إيَّاها بالوظيفة السَّابقة، قائلاً: «ولذلك يقحمون الموسيقى بينها، ويستخدمون هذه الأمور كلهَّا: أي السُّبات ونشوة الخمر والموسيقى على نحوٍ واحدٍ، وهم يضيفون إليها الرَّقص»(١٩٣).

إنَّ إضافة الموسيقى والرَّقص إلى النَّشوة النَّاجمة عن استرخاءة المتعة والخمر يعني أنَّ **أرسطو** إذ يتحدَّث عن وظيفة الموسيقى لا يريد الموسيقى وحدها وإنَّمَا يريد الفنَّ عامَّةً، أَو على الأقل لا يمانع في تعميم الحكم على الفنِّ، وخاصَّة أنَّ هذه

---

١٩١ . م. س. ذاته.

١٩٢ . م. س. ذاته.

١٩٣ . م. س. ذاته.

الوظيفة ذاتها هي الَّتي يؤدِّي إليها المسرح أيضاً بصيغةٍ أخرى هي تطهير الأهواء وتصفية الانفعالات.

خامساً: التسلية

يبدأ كالعادة الحديث في مناقشة الوظيفة الرَّابعة بالتَّساؤل أيضاً فيقول: «أم هل تفيد في التَّسليات فتزيدها تفعُّلاً؟»(١٩٤).

حَتَّى يجيب **أرسطو** عن هذا السُّؤال يناقشه من جوانبه المختلفة، فيرى أنَّهُ إن كان تهذيب الأخلاق من وظائف الفن فإنَّهُ «لا يخفى على أحدٍ أنَّ اللهو ليس الغاية التي يفرض تهذيب الأخلاق لأجلها»(١٩٥). لأنَّ تعلُّم الموسيقى ضرب من ضروب التَّعلم، طلب للعلم، ومتى كان طلب العلم أَو التَّعلُّم لهواً ولعباً؟ إنَّ انكباب الأطفال على العلم إذن «ليس لعباً، إذ العناء والكد يلازمان التَّعلُّم»(١٩٦).

ثُمَّ لا يلبث أن ينظر إلى الأمر من زاويةٍ أخرى فيرى أنَّ الموسيقى تقوم بوظيفة التَّسلية للأطفال لأَنَّهُ «لا يليق أن ينصرف الأولاد ومن داناهم سنًّا إلى التَّمتع بتسليات المتكلِّمين، لأنَّ الكمال لا يلائم شيئاً من الأشياء النَّاقصة»(١٩٧). ومن ثَمَّ فإنَّ الموسيقى والفنَّ عامَّةً قادرةٌ على تقديم التَّسلية الخاصَّة بالأطفال إلى جانب تعلمهم لها.

---

١٩٤ . م. س. ص٤٣٠.

١٩٥ . م. س. ص٤٣١.

١٩٦ . م. س. ذاته.

١٩٧ . م. س. ذاته.

سادساً: بَيْنَ التعلم والتلقي

يبدو أنَّ المشكلة الأساسيَّة التي يناقشها **أرسطو** ليست قدرة الفنِّ أَو الموسيقى على القيام بما يتوقع منها من وظائف، وإنَّمَا المشكلة كامنة في وجوب تعلمها أَو عدم وجوبه من أجل تلبية هذه الوظائف. وليس هذا بمستغرب على فيلسوف مغرق في جديَّته، حَتَّى إنَّ ناحتي تمثاله ركَّزوا على ملامح الجديَّة عنده أكثر من تركيزهم على أيِّ ملمحٍ آخر من شخصيَّته، ولذلك نجده يختم مناقشته لوظائف الفنِّ بتفضيله الجدَّ على اللهو، وتحديد الهدف والسَّعي له بعيداً عن الطُّرق الملتوية؛ اتَّجه إلى هدفك من دون مواربةٍ ومن دون إضاعة أيِّ وقت. فيقول: «في وسعنا أن نستدعي حدسنا في الآلهة: **فزفس** نفسه في عرف الشُّعراء لا يغني ولا يلعب بالقيثارة، لا بل إنَّنا نستصغر قَدْرَ المغنِّين والعازفين، ونعتقد أنَّ المرء لا يعمد إلى الغناء إلا ثملاً»[١٩٨]. فالحياة في نظره لا تنتظر الثمل ولا اللاهي، ولكِنَّهُ لا يقف هنا موقفاً حاسماً أيضاً، فيرى أنَّ هذه المسألة تستحق مزيداً من البحث، فيقول: «ولكن رُبَّمَا ترتب علينا في المستقبل النَّظر في هذه الأمر»[١٩٩].

إنَّ هذه الرُّوح الجديَّة لم تمنع الفيلسوف من الإقرار بما للفنِّ من وظائف، التي أشار إليها، ولذلك تجده يناقش من قد يعترض على ضرورة تعلم الأطفال الموسيقى والفنِّ فيقول: «ولكن لعلَّه يتهيَّأ لبعضٍ ما أنَّ الأولاد يجهدون في تعلُّم الموسيقى صغاراً ليلهوا بها عندما يتكلمون ويضحون كباراً»[٢٠٠].

---

١٩٨ . م. س. ذاته.

١٩٩ . م. س. ذاته.

٢٠٠ . م. س. ذاته.

لا يترك **أرسطو** هذا التَّساؤل من دون إجابة فهو يجيب على الفور بأنَّ الأمور لا تحسب كذلك، فلو كانوا يتعلَّموها صغاراً ليلهو بها كباراً لما كانوا مضطرين إلى ذلك لأَنَّهُ من الممكن أن يحقِّقوا اللهو والمتعة من دون تعلُّم الموسيقى أَو الفنِّ بالاعتماد على من تعلَّم والاستماع منه، وفي ذلك يقول: «إن كان الأمر كذلك، فما يضطرهم إلى تعلمها، [وهم] ينعمون بلذاتها، ويصيبون حظَّهم منها [بتعلم غيرهم لها]؟ إذ إنَّ الذين يدمنون عملاً أَو فنًّا يبزُّون فيه ضرورة من لم يقفوا له من الوقت إلاَّ ما يتطلَّبه تعلُّمه»[٢٠١]. ويدحض هذا الزَّعم بأنَّهُ لو كان الأمر يحسب بهذه الطَّريقة لوجب علينا تعليم الأطفال أشياء أخرى كثيرة، «إذا ما وجب عليهم بذل الجهد في أمورٍ كهذه، رُبَّمَا فرض عليهم أيضاً أن يعنوا بطهي المآكل، غير أنَّ ذلك مستهجنٌ»[٢٠٢].

وظيفة الفن عند ابن خلدون

كاد **ابن خلدون** في بداية حديثه عن الفن يكاد يتَّجه في نفع الفنِّ صوب الفائدة والمنفعة بالمعنى الذي يذهب إليه البراجماتيون، ولكنَّنا سنفهم هذا المعنى إذا لم نتدبر قراءة **ابن خلدون** ونتمعَّن به، أو لنقل: إذا لم ننطلق في فهمه لهذه المسألة عن نظريَّته العامَّة في العمران البشريِّ، وما يتفرَّع عنه.

لَقَد وَجَدَ **ابن خلدون** أَنَّهُ لما كان ظهور الفنِّ مرتبطاً بازدهار العمران من مختلف مناحيه، ويتجاوز أهل العمران «حدَّ الضَّروري إلى الحاجي ثُمَّ الكمالي»، فإنَّ فائدة الفنِّ ونفعه ترتبطان على نحوٍ أو آخر بالنَّاحية التَّرفيَّة، حِيْنَ يقوم الفنُّ بعدَّة وظائف يمكننا أن نفصلها على النَّحو التَّالي:

---

٢٠١ . م. س. ذاته.

٢٠٢ . م. س. ذاته.

أولاً: تزجية الوقت بصورة ماتعة

إنَّ الممارسة الفنيَّة إبداعاً وتلقيًّا، هي في أحد جوانبها ملء أوقات الفراغ على نحوٍ يدخل السُّرور والمتعة إلى القلب، أو ما نسمِّيه عادةً باللذة الجماليَّة. ولا ينحصر ذلك في أوقات الفراغ فَقَطْ، وإنَّما قَدْ يخصِّص المرء وقتاً معيناً لتحصيل هذه المتعة الجماليَّة، وفي ذلك يقول الفيلسوف في أثناء حديثه عن صناعة الغناء:

«تحدث هذه الصناعة لأنَّهُ لا يستدعيها إلا من فَرَغَ من جميع حاجاته الضَّروريَّة والمهمَّة من المعاش والمنْزل وغيره، فلا يطلبها إلا الفارغون عن سائر أحوالهم، تفنُّناً في الملذوذات»(٢٠٣).

ثانياً: زيادة الترف والمتعة

فالمرء لا يكتفي بالبحث عن المتعة، بل إنَّهُ يطلب منها الزِّيادة دائماً، ويتفنَّن في طلبها وزيادته، على أن ذلك مرتبط بتطوُّر العمران، وتوافر الرَّخاء إلى حدٍّ ما، لأنَّ الإغراق في البداوة يقصي النَّاس عن طلب الفنِّ، ويحجبهم عنه لأنَّهُم في شغل عنه فيما هو أهم، وهو طلب الحاجات الضَّرورية «وإذا زَخَرَ بحر العمران وطلبت فيه الكمالات، كان من جملتها التَّأنُّق في الصَّنائع واستجادتها... مما تدعو إليه عوائد التَّرف وأحواله»(٢٠٤).

ولذلك فإنَّهُ كُلَّما ارتقى العمران في سلَّم التَّطوُّر والتَّقدُّم متجاوزاً حدود الضَّروريات إلى طلب الكماليَّات، استدعى ذلك التَّفنُّن في طلب الملذوذات والتَّرف والمتعة كماً وكيفاً. وفي ذلك يقول الفيلسوف: «وعلى مقدار عمران البلد تكون جودة

---

٢٠٣ . ابن خلدون: **المقدمة** . ب٥ . ف٣٢ . ص٤٢٦ .

٢٠٤ . ابن خلدون: **المقدمة** . ب٥ . ف١٧ . ص٤٠١ .

الصَّـنائع والتَّـأنُّق فيهـا حينئـذٍ، واسـتجادة مـا يطلـب منهـا بحيـث تتـوافر دواعـي التَّرف»[٢٠٥].

ثالثاً: اللهو واللعب

وإذا ما نظرنا إلى جملة ضروب الفنِّ لوجدنا أنَّ ممارسة معظمها إبداعاً وتلقِّياً، يمكن أن تتَّخذ في أحد أوجهها سمة اللهو واللعب، على أنَّ اللهو واللعب مقصودان، موجَّهان، يشرئبَّان إلى غايةٍ معيَّنةٍ، هي تحصيل المتعة واللذة، لا محض اللهو واللعب اللذين لا غاية لهما إلا ذاتهما، وبذلك تتحوَّل المعايشة الفنيَّة من بعدها الجماليِّ إلى بُعْدٍ عامٍّ يندرج كلُّ النَّاس في إطاره، وفي ذلك يقول الفيلسوف:

«وأمعنوا في اللهو واللعب، واتخذت آلات الرَّقص في الملبس والقضبان والأشعار الَّتي يترنَّم بها عليه، وجعل صنفاً وحده، واتخذت آلات أُخْرَى للرَّقص تسمَّى بالكرج، وهي تماثيل مسرحةٌ من الخشب، معلَّقةٌ بأطراف أقبيةٍ يلبسها النسوان، ويحاكين بها امتطاء الخيل، فيكرُّون ويفرُّون ويثاقفون، وأمثال ذلك اللعب المعدِّ للولائم والأعراس، وأيَّام الأعياد ومجالس الفراغ واللهو»[٢٠٦].

رابعاً: ملء الفراغ والفرح

وهي وظيفة نستطيع اشتقاقها من الشَّواهد السَّابقة، إضافة إلى قوله عند حديثه عن الغناء: «وهذه الصِّناعة آخر ما يحصل في العمران من الصَّنائع لأنَّها كماليَّة في غير وظيفةٍ إلا وظيفة الفراغ والفرح»[٢٠٧].

ويبدو ما بَيْنَ هذه الوظيفة والوظيفة الأولى من تشابه، إلا أنَّ الفرق بينهما أن هذه الوظيفة موجَّهة إلى ملء فراغ المرء بعد خلوصه من صنوف مشاغل الحياة. أمَّا

---

٢٠٥. م. س. ذاته.

٢٠٦. م. س. ب٥. ف٣٢. ص٤٢٧. ٤٢٨.

٢٠٧. م. س. ذاته.

الوظيفة الأولى فهي غيرُ موجَّهَةٍ لملء الفراغ وحسب، لأنَّها تعني فيما تعنيه تخصيص وقتٍ للممارسة الفنيَّة لما لهذه الممارسة من متعة، أمَّا الفرح الذي ينتج عن هذه الممارسة فلا بأس من إدراجه ضمن هاتين الوظيفتين.

خامساً: إكساب العقل وإغناء التجربة

ولَعَلَّ هذه الوظيفة أهم وظائف الفنِّ، لأنَّ ثمرتها بناء العقل وتوسيع أفقه بما يرفده، ويقدِّم له من خبرات وتجارب يصطنعها الفنَّان من ذاته، أو يستند فيها إلى خبرات وتجارب غيره حَتَّى تصل إلى المتلقِّي لقمةً سائغةً، ما عليه إلا أن يتدبَّرها بقليل من عنايته، ويعتبر بها في تجاربه وحياته، وقد خصَّ **ابن خلدون** هذه الوظيفة بالفصل الأخير من الباب الخامس، والذي عنوانه: في أنَّ الصَّنائِعَ تُكْسِبُ صَاحِبَهاَ عَقْلاً، وَخُصُوصاً الكِتَابَةَ وَالحِسَاب.

ومما يقول في ذلك، بعد أن بَيَّنَ أنَّ النَّفس الإنسانيَّة المكتملة أو السَّويَّة يجب أن تستفيد من كلِّ علمٍ ونظرٍ: «إنَّ النَّفس النَّاطقة للإنسان إنَّما توجد فيه بالقوَّة، وإن خروجها من القوَّة إلى الفعل إنَّما بتجدُّد العلوم والإدراكات عن المحسوسات أولاً، ثُمَّ ما يكتسب بعدها بالقوَّة النَّظريَّة إلى أن يصير إدراكاً بالفعل وعقلاً محضاً، فيكون ذاتاً روحانيَّة، ويستكمل حينئذٍ وجودها، فَوَجَبَ لذلك أن يكون كلُّ نوعٍ من العلم والنَّظر يفيدها عقلاً فريداً. والصَّنائع أبداً يحصل عنها وعن ملكتها قانونٌ علميٌّ مستفادٌ من تلك الملكة، فلهذا كانت الحنكة في التَّجربة تفيد عقلاً، والحضارة الكاملة تفيد عقلاً لأنَّها مجتمعةً من صنائع في شأن تدبير المنزل ومعاشرة أبناء الجنس وتحصيل الآداب..... والكتابة من بَيْنَ الصنائع أكثر إفادة لذلك، لأنَّها تشمل على العلوم والأنظار بخلاف الصَّنائع، وبيانه أنَّ في الكتابة انتقالاً من الحروف الخطيَّة إلى الكلمات اللفظيَّة في الخيال، ومن الكلمات اللفظيَّة في الخيال إلى المعاني الَّتي في النَّفس ذلك دائماً فيحصل لها ملكة الانتقال من الأدلَّة إلى المدلولات، وهو معنى النَّظر العقلي، الذي يُكْسِبُ

العلوم المجهولة، فيكسب بذلك مَلَكَةً من التَّعقُّل تكون زيادة عقل، ويحصل به قوَّة فطنةٍ وكيس في الأمور لما تعوده من ذلك الانتقال»[٢٠٨].

سادساً: التحكم بالانفعالات وتوجيهها

ويمكن أن نسمِّي هذه الوظيفة (وظيفة تطهير الأهواء وتحسينها)، إذ ما حملناها على التَّعميم، إذ الفن لا يقوم بإقصاء المشاعر والانفعالات السَّلبية وحسب، بل يتعدَّى ذلك إلى تنمية الانفعالات الإيجابيَّة. وقد أكَّد **ابن خلدون** هذه الوظيفة لما سمع ورأى من استخدام الموسيقى والغناء والشِّعر في الحرب، وتأثير هذه الفنون تأثيراً فعالاً. في إثارة الحماس والشَّجاعة في نفوس المحاربين، ودفعهم إلى الاستبسال والاستماتة في القتال، وليس هذا فحسب، بل وفي نفس الوقت فإنَّ الموسيقى والغناء يجعلان الرُّعب والهلع يدبَّان في نفوس الجيش المعادي. وقد تحدَّث الفيلسوف عن هذه الوظيفة مبيِّناً أبعادها وأسبابها، مدعِّماً كلامه بالشَّواهد المناسبة فيقول:

«فمن شارات الملك اتِّخاذ الآلة في نشر الألوية والرَّايات وقرع الطُّبول والنَّفخ في الأبواق والقرون، وقد ذكر **أرسطو** في الكتاب المنسوب إليه في السِّياسة أنَّ السِّرَّ في ذلك إرهاب العدو في الحرب، فإنَّ الأصوات الهائلة لها في النُّفوس بالرَّوعة، ولعمري إنَّهُ أمرٌ وجدانيٌّ في مواطن الحرب يجده كلُّ أحدٍ من نفسه، وهذا السَّبب الذي ذكره **أرسطو** إن كان ذكره فهو صحيحٌ ببعض الاعتبارات، وأمَّا الحقُّ في ذلك فهو أنَّ النَّفس عند سماع النَّغم والأصوات يدركها الفَرَحُ والطَّرَبُ من دون شكٍّ، فيصيب مزاج الرُّوح منها نشوةٌ يستسهل بها الصَّعب، ويستميت في ذلك الوجه الذي هو فيه، وهذا موجود حَتَّى في الحيوانات العجم بانفعال الإبل بالحداء، والخيل بالصَّفير والصَّريخ كما في الغناء، وأنت تعلم ما يحدث لسامعه من مثل هذا

---

٢٠٨. م. س. ب٥. ف٣٢. ص٤٢٨. ٤٢٩.

المعنى، لأجل ذلك تتَّخذ العجم في مواطن حروبهم الآلات الموسيقيَّة، لا طبلاً ولا بوقاً، فيحدق المغنُّون بالسُّلطان في موكبه بالآلة، ويغنُّون فيحرِّكون نفوس الشُّجعان بضربهم إلى الاستماتة.

ولقد رأينا في حروب العرب من يتغنَّى أمام المواكب بالشِّعر ويطرب، فتجيش همم الأبطال بما فيهم، ويسارعون إلى مجال الحرب، وينبعث كلُّ قرنٍ إلى قرنه، وكذلك زناتة من أمم المغرب يتقدَّم الشَّاعر عندهم أمام الصُّفوف ويتغنَّى فيحرِّك بغنائه الجبال الرَّواسي، ويبعث على الاستماتة من لا يظنُّ بها، ويسمُّون ذلك الغناء (تاصو كايت) وأصله كلُّه فَرَحٌ يحدث في النَّفس فتنبعث عنه الشَّجاعة، كما تنبعث عنه نشوة الخمر بما حدث عنها من الفرح، والله أعلم»[٢٠٩].

وظيفة الفن عند لالو

شارل لالو فيلسوف جماليٌّ فرنسيٌّ شهيرٌ، من فلاسفة القرن العشرين، وله عشرات الكتب في فلسفة الفنِّ والجمال، منها كتابه مبادئ علم الجمال الذي تحدَّث فيه عن وظيفة الفنِّ أَو وظائف الفنِّ تحت باب آخر هو علاقة الفنِّ بالحياة، ومنها الفن والأخلاق الذي تحدَّث فيه أيضاً عن وظائف الفنِّ في باب الفنِّ والحياة، وله كذلك كتاب الفنُّ والحياة الاجتماعيَّة، وكلُّها هذه الكتب مترجمةٌ.

تحدَّث **شارل لالو** عن خمس وظائف للفنِّ، أوردها مختصرةً في مبادئ علم الجمال وأعاد بناءها في الفنِّ والأخلاق، وهي المادَّة الأساسيَّة لكتابه التَّعبير عن الحياة في الفنِّ[٢١٠]، وهذه الوظائف هي:

---

٢٠٩ . لم يترجم هذا الكتاب، وكذلك عشرات كتبه الجماليَّة، باستثناء الثلاثة السابقة التي أشرنا إليها.

٢١٠ . م . س . ب٣ . ف٣٦ . ص٢٥٨.

أولاً: التسلية

يرى **شارل لالو** أنَّ أوَّل وظيفة للفنِّ في الحياة هي «أنَّ ينسينا الحياة بواسطة اللعب، فتأمُّل الجميل إذن مسلاةٌ، أو انطلاقٌ، أو رَغَدٌ، أو تَرَفٌ»[٢١١]. ويحيلنا في أصل هذه الوظيفة إلى **كانت** الذي أكَّد هذا التَّجرُّد، وإلى **سبنسر وشيللر** اللذين أرادا أن «يفسِّرا الفنَّ كلَّه على أَنَّهُ صورةٌ عليا من صور اللعب»[٢١٢]. ولكن **لالو** لا يقف عند هذا الحدِّ، على الأقلِّ في بسط هذه الوظيفة للإيضاح، فيرى أنَّ هناك عوامل عدَّة معقَّدة تدخل في هذه الوظيفة التي هي اللعب والتَّسلية، «من بينها قبل أيِّ شيءٍ القاعدة المقبولة والتَّسلية»[٢١٣]. ويستند في الإيضاح إلى أنَّ **فلوبير** يرى أنَّ «الفنَّ لعبٌ يتَّخذ شكل نظامٍ»، بينما يرى **لامارتين** أنَّ هذا اللعب بالفنِّ «يتَّخذ شكل التَّسلية».

ثانياً: تطهير الأهواء

ينطلق **لالو** في تبيان هذه الوظيفة من **أرسطو** مقرِّراً أَنَّهُ سَمَّاها «تطهير الأهواء أو تنظيفها»، ثُمَّ يمضي متابعاً أنَّ **أرسطو** يقول: «إنَّ المأساة تستنفد بوساطة صُوَرٍ غَيْرِ مؤذيةٍ، الحاجة الَّتي نحسها لمعاناة الانفعالات العنيفة، لا تعرض لنا الحياة الاجتماعيَّة بصورةٍ عاديَّةٍ مناسبات لها كافية: الذُّعر، والشَّفقة، ونستطيع أن نأتي على ذكر كثيرٍ غيرهما، وقبل أيِّ شيء الحب»[٢١٤].

يعلِّق **لالو** على هذه الوظيفة الأرسطيَّة قائلاً: «العمل الفنِّيُّ الذي يكون من هذا النَّوع يقوم بوظيفةٍ إيجابيَّةٍ، هي وظيفة الإنقاذ والمناعة الأخلاقيَّة، كما يفعل في الجسم تلقيحٌ لإيقاف

---

٢١١ . شارل لالو: **مبادئ علم الجمال** . ترجمة خليل شطا . دار دمشق . سوريا . ١٩٨٢م . ص٣٣.

٢١٢ . م. س . ذاته.

٢١٣ . م. س . ٣٤.

٢١٤ . م. س . ذاته.

المرض، أو إدخال مصلٍ مخفِّف»[٢١٥]. ويقدِّم لنا بعض الشَّواهد والأمثلة الشَّارحة لهذه الوظيفة فيقول: «يؤكِّد **جوته** أَنَّهُ كتب آلام فرتر ليتخلَّص من أفكارٍ ثابتةٍ عاطفيَّةٍ، ومن اندفاعاتٍ للانتحار. ويتكلَّم **ألفرد دي موسييه** على هذا النَّحو في ثلاث من لياليه».

يرى **لالو** أنَّ هذه الوظيفة المدرسيَّة الشَّهيرة التي مارسها **جوته** بوعيٍ شديدٍ غير مفهومةٍ من الباحثين حقَّ الفهم، بل «إِنَّهُم يحرِّفونها عن معناها الصَّحيح»[٢١٦]، ويتابع شارحاً مراده من تطهير الأهواء والانفعالات قائلاً: «سواء أكان الباحث هو **ليسنج** أم **كورنيل** أم **أرسطو** نفسه فإنَّ قوام هذه الوظيفة لا يمنع من أن تمثل مبدئيًّا في تقريع البقايا النَّفسيَّة على نحو أَنَّهَا تخفِّف المؤلِّف، أو تخفِّف الجمهور من وِزْرِ هذه البقايا، شريطة أن تكون هذه البقايا ذاتها أشدَّ ضرراً»[٢١٧].

أمَّا الآليَّة التي تتمُّ بها عمليَّة التَّطهير وَفْقَ ما يرى **شارل لالو**، منتبهاً للمبدع فقط، فهي «أنَّ المؤلف يودع أثره العواطف التي يريد طردها من حياته، والتي قد تصيبه بوسواسٍ خطيرٍ إذا لم يتخلَّص بذلك منها. وعلى هذا المنوال يجري كلُّ حلمٍ، أو كلُّ هذيان، كما يرى **فرويد**، أو كما يفعل كلُّ علاجٍ فيزيائي يرمي إلى طرد السُّموم من عضويتنا كما يرى الطِّبُّ الحديث»[٢١٨].

ثالثاً: الفاعلية الفنية

الفاعليَّة الفنِّيَّة كما في مبادئ علم الجمال، أو الفاعلية التِّقنية كما في الفنِّ والأخلاق، هي الوظيفة الثَّالثة من وظائف الفنِّ عند **لالو**. ويقدِّم لها بِأَنَّها الوظيفة

---

٢١٥ . م. س . ذاته.

٢١٦ . شارل لالو: **الفن والأخلاق** . ترجمة الدكتور عادل العوا . الشركة العربية لطباعة والنشر . دمشق . ١٩٦٥م . ص١٦١.

٢١٧ . م. س . ذاته.

٢١٨ . م. س . ذاته.

الأكثر بروزاً لأَنَّهَا «الوظيفة الفنيَّة الأسلوبيَّة للصِّناعة الفنيَّة» ويتابع ذلك شارحاً: «أي هي عند الموسيقي تحقيق فكرةٍ موسيقيَّةٍ، ليس لها إلا الأنغام لغةً، وهي عند الشَّاعر حياة الإيقاعات الخاصَّة، وعند الرَّسام هي العالم التَّجسيديُّ حيث لا حقيقة سوى الأشكال والألوان، والفنَّانون المطبوعون يمارسون هذه الوظائف لأنَّ لديهم أعضاءها، وليس لهم هدفٌ مباشرٌ سوى جعل هذه الأعضاء الطَّبيعيَّة والذهنيَّة تقوم بوظيفتها...» (٢١٩).

هذه الفاعليَّة أو الوظيفة هي في حقيقة الأمر تحقيق الفكرة الفنيَّة وتجسيدها. ولذلك يضيف **لالو** أنَّ «لهذه الفاعليَّة استقلالها النِّسبي بَيْنَ فعاليات الحياة الواقعيَّة الأُخْرى، وهي لا تلتبس مع أي فاعلية أُخْرَى»(٢٢٠).

رابعاً: التحسين

يسمِّي **لالو** هذه الوظيفة بوظيفة السُّمو بالفكرة، أو علاقة السُّمو بالفكرة. ويرى أنَّه «منذ **أفلاطون** وعلى الرَّغْمِ من وجود فنونٍ واقعيَّةٍ فإنَّ عدداً كبيراً من النَّظريَّات المثاليَّة تمدح هذه الوظيفة الوحيدة التي تليق بالفنِّ. وهي نقيض الوجوديَّة المعاصرة، الملتزمة دائماً بالواقع، أو على الأقلِّ مبدئيًّا»(٢٢١). ويرى أنَّ الرِّوايات القديمة من أعمال الفروسيَّة، وروايات **جورج صاند**، والروايات التي يقولون عنها إِنَّهَا للفتيات الشَّابات، ومعظم الصُّور الملونة، إِنَّمَا هي تجميلٌ أو تحسينٌ خياليٌّ للواقع.

خامساً: التقوية

يرى **لالو** أو هذه الوظيفة هي آخر وظائف الفنِّ، ويضيف مبيِّناً أنَّ هذه الوظيفة هي رسالة العمل الفنِّي، وهي «تثنية الحياة الواقعيَّة أو تقويتها كما هي

---

٢١٩ . شارل لالو: **مبادئ علم الجمال** . ص ٣٥.

٢٢٠ . م. س . ذاته.

٢٢١ . م. س . ذاته.

في الحقيقة»[٢٢٢]. وإذا نظرنا إلى حيويَّة **جويو**، وطبيعة **تين**، وواقعية **زولا**، ووجوديَّة **سارتر**، لوجدنا أنَّهَا كلَّها كما يرى **لالو** تفترض أنَّ كلَّ فنٍّ إنَّما هو عرض الحقائق وتقويتها. ولكن من غير دون أن تبدِّلَ في جوهرها أيَّ تبديلٍ.

هذه الوظيفة الرِّسالة ليست ذات بعدٍ واحدٍ كما في بعد الوظائف الأخرى، إنَّهَا ذات مهام جزئيَّةٍ متعدِّدَةٍ، وغاياتٍ تُعَلَّقُ عليها.

أوَّل ما يَخْطِرُ في البال هو أنَّ هذه التَّثنية والتَّقوية تكون كي تنعم الحياة بالاحتفاظ بصورتها من غير تشويهٍ، ثُمَّ تقويتها عند الضَّرورة، مهما استطعنا إلى هذين الأمرين سبيلاً.

ثاني ما تقوم به التَّثنية هو «تقوية الوعد بالسَّعادة، الذي هو الجمال»[٢٢٣]. والأمثلة التي أكَّد بها **لالو** العمل لهذه الغاية هو أنَّ **ستاندال** ظلَّ ينفخ من روحه في تآليفه من غير أن يمدح نفسه، وقد أراد **موبسان** أن يصف الحقيقة بصورةٍ موضوعيَّةٍ وحياديَّةٍ، ومن **مونتين** إلى **بروست** يحفل الأدب الفرنسي بعددٍ كبيرٍ من الأنانيين الخطيري الشَّأن.

تعليق

يقرِّر **لالو** قبل الحديث في الوظائف أنَّ «خير ما يسوِّغ وجود المذاهب الجماليَّة هو أنَّهَا تعبِّرُ بقوَّةٍ عن إحدى الوظائف التي يقوم بها الفنُّ في الحياة، ولكنَّ خطأ كلِّ مذهبٍ من هذه المذاهب أنَّهُ هو أنَّهُ يقرِّر تقريراً مطلقاً الوظيفة التي أبرزها، متجاهلاً النَّماذج الأخرى النفسيَّة للإبداع»[٢٢٤]. فيكاد يقترب بذلك من حقيقة أنَّ وظيفة الفنِّ لاحقةٌ على العمليَّة الإبداعيَّة وليست سابقةً عليها. ولكِنَّهُ لم يتابع هذه المناقشة

---

٢٢٢ . م. س . ص ٣٦.

٢٢٣ . م. س . ذاته.

٢٢٤ . م. س . ص٣٣.

ليقرِّر هذه الحقيقة، بل أضرب عنها بعد قليلٍ، إذ علَّق على الوظيفة الثالثة، التي هي الوظيفة الأساسيَّة للفن، وقد قَرَّرَ هو ذاته ذلك، بما يتنافى مع هذه الحقيقة، فقال: «اعتقدت مدرسة الفنِّ للفنِّ في القرن التَّاسع عشر أَنَّهَا يمكنها أن تضع هذه القاعدة الارستقراطيَّة قاعدةً وحيدةً للجميع»(٢٢٥). فَنَسَفَ بذلك أيَّ إمكانية لتقرير الوظيفة الأساسيَّة للفنِّ على أَنَّهَا هي الوظيفة الأساسيَّة له، وأنَّ الوظائف الأخرى وظائف ملحقةٌ أو لاحقةٌ على عمليَّة الإبداع الفنِّيِّ.

وظيفة الفن عند فيشر

أفرد **إرنست فيشر** فصلاً كاملاً في كتابه ضرورة الفنِّ، هو أوَّل فصول الكتاب أيضاً، للحديث عن وظيفة الفنِّ تحت عنوان وظيفة الفن.

افتتح الفصل بقول **جان كوكتو**: «لا غنى عن الشِّعر؛ وحبذا لو عرفت لأيِّ شيءٍ هو كذلك»(٢٢٦). وعلَّق على هذه العبارة بقوله: «هذه العبارة الوجيزة الرَّائعة تعبِّرُ عن طابع الفنِّ الضَّروري، وتشير في الوقت نفسه إِلَى الحيرة الَّتي تهيمن على الدَّور الذي يلعبه الفنِّ في تاريخ العالم البرجوازي المعاصر»(٢٢٧).

أولاً: إحلال التوازن

يبدو مع هذه الاستهلاليَّة كيف خلط **فيشر** بَيْنَ وظيفة الفنِّ ودوره، وهذه إحدى مشكلات الحديث في وظيفة الفنِّ إذ يقوم خلط بَيْنَ دور الفنِّ ووظيفته فيعامل الدَّور على أَنَّهُ وظيفة وهذا خلل كما سنبين لاحقاً. المشكلة الخاصَّة **بفيشر** هنا هي أَنَّهُ بنى ما سيأتي من وظيفة الفنِّ على هذا الخلط بَيْنَ الدَّور والوظيفة، وعلى أساس هذا الخلط المبني على إحلال الدَّور محلَّ الوظيفة، فأضاف مؤكِّداً بقول **كوكتو** ذاته:

---

٢٢٥ . م. س . ص ٣٥.

٢٢٦ . إرنست فيشر: **ضرورة الفن** . ترجمة الدكتور ميشال سليمان . دار الحقيقة . بيروت . د.ت . ص٧.

٢٢٧ . م. س . ذاته.

«سيختفي الفنُّ بمقدار ما تحقِّق الحياة مزيداً من التَّوازن»[٢٢٨]. وكأَنَّهُ يريد أن يقول لنا إنَّ دور الفنِّ أو وظيفته بالمعنى الذي أراده هو إحلال التَّوازن في الحياة، ولذلك كُلَّما تحقَّق مزيدٌ من التَّوازن في الحياة مال الفنُّ إِلَى الاضمحلال والاختفاء. ولذلك قال: «إنَّ الفنَّ وسيلةٌ إعطاء الإنسان توازناً في العالم الذي يحيط به»[٢٢٩]. وتحسباً من الظنِّ أنَّ الفنَّ سيندثر أَو يضمحلُّ يرى **فيشر** أنَّه «من غير المستطاع الأمل بأن يسود توازن دائم بَيْنَ الإنسان والعالم حَتَّى في المجتمع الأكثر تطوراً... فإنَّ هذه الفكر توحي أيضاً بأنَّ الفنَّ لم يكن ضروريًّا في الماضي وحسب بل سيبقى كذلك في المستقبل أيضاً، وعلى الدَّوام»[٢٣٠].

يرى **فيشر** أنَّ هذه الفكرة تتضمَّن اعترافاً جزيًّا بأمرين:

. أولهما الاعتراف بطبيعة الفنِّ.

. ثانيهما الاعتراف بضرورة الفنِّ.

أمَّا الأمر الأوَّل وهو الاعتراف بأنَّ دور/ وظيفة الفنِّ في تحقيق التَّوازن فهو استمرارٌ في الخلط بَيْنَ الدَّور والوظيفة، وفيه إضافة خَلْطٍ جديدٍ بَيْنَ ماهيَّة الفنِّ السَّابقة على ظهوره وتجسُّده، وماهيَّته اللاحقة عليه اكتساباً بعد تجسده أثراً حسيًّا. فالدَّور والوظيفة كلاهما لاحقٌ على إبداع الأثر الفنِّي لا سابقٌ عليه.

ثانياً: مضاعفة الحياة

الَّتي أشار إليها **فيشر** هي كون الفنِّ يمثِّل بديلاً للحياة الواقعيَّة، ورُبَّما تكون هذه الوظيفة سابقةٌ على الأولى كون الفنِّ يقوم بتحقيق التَّوازن لأنَّهُ يمثِّل بديلاً للحياة، ولم يغفل **فيشر** عن ذلك.

---

٢٢٨ . م. س . ذاته.

٢٢٩ . م. س . ذاته.

٢٣٠ . م. س . ص ٧ . ٨.

يؤكِّد **فيشر** أنَّ «الفنَّ بالحقيقة أكثر من بديل... إنَّهُ يعبر عن علاقةٍ أكثر عمقاً بَيْنَ الإنسان والعالم... إنَّهُ يستجيب لحاجات متعدِّدة ومتنوِّعة»(٢٣١).

الحقيقة أنَّ هذه الوظيفة/ الدَّور الَّتي أناطها بالفنِّ تثير مشكلةً أساسيَّةً ومهمَّةً ورُبَّما وَفْقَ أكثر من مستوى. ففي المستوى الأول من الإشكال نجد أنَّ ما سمَّاه وظيفة لا يعدو كونه جزءاً إشكاليًّا من تعريف الفنِّ ومفهومه وطبيعته المنفصلة أصلاً عن الوظيفة والدَّور، لأنَّ ذلك مما يندرج في مساعي فهم العمليَّة الإبداعيَّة وَفَرْقٌ جليٌّ إن لم يكن كبيراً بَيْنَ الفنِّ والإبداع، على ما بينهما من اتِّصالٍ وتواصلٍ كبيرين. وفي المستوى الثَّاني تواجهنا مشكلة الاتِّفاق على هذه الخصيصة أَو الجزئيَّة من مفهوم الفنِّ؛ فهل الفنُّ بديلٌ عن الحياة فعلاً؟ وبأيِّ معنى يكون ذلك؟... إنَّهُ مشكلةٌ ما زالت قائمة، وستظلُّ كذلك قائمةً ورُبَّما يتعذَّر حلُّها.

أمَّا الجزء الثَّاني المتمِّم لهذه الوظيفة، وهي أنَّ الفنَّ يعبِّر عن علاقةٍ أكثر عمقاً بَيْنَ الإنسان والعالم... وأَنَّهُ كذلك يستجيب لحاجات متعدِّدَةٍ ومتنوِّعةٍ... فهذا كلامٌ عامٌّ يفتقر إِلَى الدِّقة والقوَّة والمسؤوليَّة... فهو ينطبق على كثيرٍ غير الفنِّ، فَثَمَّةَ الكثيرُ الذي يمكن أن يقال فيه مثل هذا القول من دون أن يكون محدِّداً لهويَّته أَو وظيفته.

وفوق ذلك كلِّه فإنَّ كون الفنِّ بديلاً أَو معبراً عن علاقة عميقة بَيْنَ الإنسان والعالم يعني أيضاً أَنَّهُ يحقق مجموعة من الوظائف الأخرى أبرزها:

ـ تحقيق التوازن في الحياة: يعتمد **فيشر** على شريكه الأيديولوجيِّ **برتولد بريخت** إلى حدٍّ في إيضاح هذه الوظيفة، فيقتبس قوله: «إنَّ مسرحنا يجب أن ينمِّي رَعْشَةَ الفهم، وأن يدرِّب النَّاس على متعة تغيير الواقع. فلا يكفي أن يعرِّف جمهورنا كيف تحرَّر **برومثيوس** فقط، بل عليه أن يتدرَّب على اللذَّة في تحريره، يجب علينا

٢٣١ . م. س. ص٨.

أن نعلِّمه كيف يشعر بكلِّ الفرحة والغبطة اللتين يشعر بهما المخترع، وبكلِّ النَّصر الذي يشعر به المحرر»[٢٣٢]. وهذا كلُّه من أبرز عناصر التَّوازن في الحياة.

ـ الفن يمثل بديلاً للحياة الواقعيَّة: يتساءل **فيشر**: «لماذا لا يكفينا وجودنا الخاص؟ وما مصدر هذه الرَّغبة في تحقيق حياتنا، التي لم تتحقَّق، من خلال شخصيَّات أخرى، وأشكال أخرى، ومن خلال التَّطلع من الصالة المظلمة إلى المسرح المضاء، حَيْثُ يبدو شيءٌ ما، ومع كونه محض تمثيلٍ فَإِنَّهُ قادرٌ على أن يستحوذ على كياننا بأسره؟»[٢٣٣]. لا يبتعد **فيشر** حَتَّى يقرر مجيباً: لأنَّ الفنَّ بديلٌ عن الحياة. ولكِنَّهُ بالتَّأكيد لن يكون بديل استعاضة بِقَدْرِ ما هو بديل امتداد.

ـ التوحيد بَيْنَ الأنا المحدودة والوجود الاجتماعي: أي إنَّ وظيفة الفن إزالة الفواصل بَيْنَ الأنا والمجموع، والتَّوحيد بينهما، أو كما يرى **فيشر** «إنَّ وظيفة الفنِّ الأساسيَّة هي دائماً أن يحرِّك الإنسان بكليَّته، وأن يسمح للأنا بالتَّماثل مع حياة الآخرين، وأن يمكِّنها مما لم تكنه، ومما هي جديرةٌ بأن تكونه»[٢٣٤].

. التنوير والحفز على العمل: فوظيفة الفن الأساسيَّة حسبما يرى **فيشر** «بالنسبة لطبقة مُعَدَّةٍ لتغيير العالم ليست وظيفة خلق السِّحر وإنَّمَا هي التَّنوير والحفز إلى العمل... ذلك أنَّ الفنَّ من دون هذه البقيَّة من طبيعته الأصليَّة يكفُّ عن أن يكون فنًّا»[٢٣٥].

وظيفة الفن أم وظيفة الفنان

نعود هنا إلى المشكلة التي بدأنا بها وهي أنَّ فكرة وظيفة الفنِّ فكرةٌ خِلافيَّة، ونعود إلى تأكيد أنَّنا لا نقصد اختلاف وظائف الفنِّ من فيلسوفٍ إلى فيلسوفٍ فهذا

---

٢٣٢ . م. س. ص ١١.

٢٣٣ . م. س. ص ٨.

٢٣٤ . م. س. ذاته ١٦.

٢٣٥ . م. س. ذاته.

أمرٌ طبيعيٌّ وربَّما يكون هو الصَّحيح، وإنَّما نعني القبول بفكرة وظيفة الفنِّ أو فكرة توظيف الفنِّ ذاتها.

أن يكون للفنِّ وظيفةٌ فهذا أمرٌ لا جدال فيه ولا سجال، لا شكَّ في أنَّ الفنَّ يقوم بمجموعةٍ من الوظائف، ولكن الخلاف هو في ماهيَّة الوظيفة وطبيعتها. والوظيفة التي يقوم بها لاحقةٌ على العمليَّة والإبداعيَّة وليست سابقةً عليها، ولا مشروطةً بها، أعني أنَّ الفنَّان يبدع أثره الفنِّيَّ من أجل تحقيق ذاته المبدعة، ويكون كلُّ ما بَعْدَ ذلك من وظائف لاحقاً على العمليَّة الإبداعيَّة. ولكن ما يمكن الحديث عليه، بل ما يجب الحديث عليه هو وظيفة الفنَّان بوصفه مثلاً أعلى وقدوة اجتماعيَّة.

ما نعوِّل عليه ونطلبه هو أن يكون الفنَّان قدوةً حقيقيَّةً جديرةً بأن يقتدى بها من المتلقِّين الذين لا يستطيعون إلا النَّظر إليه على أنَّهُ موضع الثِّقة إن لم يكن مصدرها. والحديث في وظيفة الفنَّان أمرٌ طويلٌ، وله نماذج وحالاتٌ كثيرةٌ جدٍّ كثيرةٍ، سنقف عند أربعة نماذج منها.

الأنموذج الأول: أندريه موروا

«ذكر **أندريه موروا** القصة التالية[٢٣٦]:

في أواخر ١٩٣٥م كنت أتناول الغداء في لندن، عند الليدي **لسلي** مع **ونستون تشرشل**، وهو ابن أخت صاحب الدَّعوة. وبعد الغداء أخذ بذراعي وانتحى بي في صالونٍ صغيرٍ، وقال لي فجأةً:

ـ والآن يا (مسيو) **موروا**، كفى كتابة رواياتٍ، وكفى كتابة تاريخ أشخاص ... كفى!..

فنظرت إليه بشيءٍ من القلق، فمضى يقول:

---

٢٣٦ . أحمد الصاوي محمد: **مأساة فرنسا** . شركة فن الطباعة . القاهرة . ط٥ . ص٢٥ . ٢٦.

. لم يعد يجوز لك أن تكتب إلا مقالاً واحداً في اليوم... مقالاً واحداً، تكرِّره كلَّ يوم... مقالاً تقول فيه، تحت مختلف الأشكال المنوَّعة، التي يمكن لخيالك ابتكارها... تقول شيئاً واحداً، هو: إنَّ الطَّيران الفرنسيَّ الذي كان الأوَّل في العالم، يتقهقر الآن إلى الدَّرجة الرَّابعة، أو الخامسة... وإنَّ الطَّيران الألمانيَّ، الذي كان لا وجود له، يتقدَّم الآن إلى الدَّرجة الأولى من طيران العالم... هذا هو واجبك، ولا شيء سواه... فإذا صحت بهذه الحقائق في فرنسا، وإذا أصغت إليك فرنسا، فإنَّك تكون قد أدَّيت عملاً أعظم شأناً، وأجلَّ أثراً، من وصف غراميَّات امرأة، أو مطامع رجل ...

فأجبته بأنِّي لست، لسوء الحظ، خبيراً في شؤون الطَّيران، ولا سلطة لي على الكلام في موضوعه، وأنَّهُ ما من أحدٍ يستمع إليَّ إذا فعلت، وأنَّني . على الرَّغْمِ من نصائحه . سأمضي في كتابة قصصي عن النِّساء والرِّجال.

فقال لي بصوته القوي السَّاخر:

. ستكون مخطئاً... فإنَّ الخطر الذي سيتمخَّض عنه الطَّيران الألمانيُّ هو الشَّيء الوحيد الذي يجب أن يهمَّ كلَّ فرنسي... فقد يكون من ورائه مصرع بلادكم... أمَّا الثَّقافة، وأمَّا الأدب، فلا بأس بهما يا (مسيو) **موروا**، بيد أنَّ الثَّقافة من غير القوَّة لا تلبث أن تكون ثقافةً ميتة لا حياة فيها».

الأنموذج الثاني: سعد صائب

الأنموذج الثَّاني الذي نقدِّمه لوظيفة الفنَّان هو الأديب الصَّديق **سعد صائب** الذي سجَّل شهادةً رائعةً لتكون نبراساً لمهمَّة الفنَّان ووظيفته، هذا الموقف الذي توَّج به صدق ولائه لعروبة وانتمائه لها، ليؤكِّد أَنَّ حرصه على تراثنا وأَصالتنا ليس محض كلامٍ تذروه الرِّياح، أو يغيِّره الأصفر الرَّنان، وإنَّما هو موقفٌ ومبدأ والتزام.

طَلَبَتْ هيئة الإذاعة البريطانيَّة إلى **سعد صائب** الإسهام في بعض برامجها الثَّقافية، مقابل مكافأةٍ مجزيةٍ ومغريةٍ، وهو على ما هو عليه من فقرٍ عاشَ عليه ومات عليه، فكان ردُّه التالي:

الأُستاذ **نبيل حلمي اسكندر**

«المشرف على البرامج العامَّة والأَحاديث الثَّقافيَّة بالقسم العربيِّ . هيئة الإذاعة البريطانية».

تحيَّةً طيِّبة وبعد:

إشارةً إلى كتابكم المؤرَّخ في ١٩٨٥/٨/٩م المتضمِّن دعوتي للإسهام في أحاديث (القسم العربي) الثقافية والأَدبية، أُوضح لكم ما يلي:

لقد قضيت من عمري الأَدبي خمسين عاماً لم أُذع في محطَّة أَو أَنشر في مجلَّةٍ أَجنبيَّةٍ تنطق بالعربيَّة... فهل أُتيح لهذه الإذاعة، التي كان أَصحابها الإنجليز، سبب محنتنا في فلسطين، إغرائي بالحديث فيها ولم ملَّكتني الملايين؟

كلاَّ وحقِّ عروبتي

أَنا الذي ما خطر بقلبي ساعةً أَن أَرتاح إلى الازدواجية عند سواي طوال حياتي، فكيف يرتاح إليها أَدبي وقد جعلته مثالاً يحتذى لقيمي ومثلي لا يحيد عنها؟...

ختاماً أَرجو قبول عذري مع صادق تحيَّتي...

الأنموذج الثالث: صنع الله إبراهيم

صنع الله إبراهيم صنع الله هو الأنموذج الرَّابع من النَّماذج الممثِّلة لوظيفة الفنَّان، وَحَتَّى أخلاقه. فاحتجاجاً على سياسات الحكومة وخاصَّةً منها التَّطبيعية مع الكيان الصهيوني رفض الأديب **صنع الله إبراهيم** تسلُّم جائزة «ملتقى القاهرة للإبداع الروائيِّ العربيِّ» يوم الأربعاء ٢٠٠٣/١٠/٢٢م لأنَّ الحكومة المصريَّة التي تمنح الجائزة «لا تملك مصداقيَّة منحها» لأسبابٍ كثيرةٍ منها إبقاؤها السَّفير الإسرائيلي على رغم الممارسات الإسرائيليَّة ضدَّ الشَّعب الفلسطيني. وفي ذلك كان قوله: «أعلن اعتذاري عن عدم قبول الجائزة لأَنَّهَا صادرة عن حكومةٍ تقمع شعبنا

وتحمي الفساد وتسمح للسَّفير الإسرائيليِّ بالبقاء في مصر في حين أنَّ إسرائيل تقتل وتغتصب»[٢٣٧]. وقال **صنع الله** في كلمةٍ وزَّعها على المجتمعين: «في هذه اللحظة التي نجتمع فيها هنا تجتاح القوات الإسرائيليَّة ما تبقَّى من الأراضي الفلسطينيَّة وتقتل النِّساء الحوامل والأطفال وتشرِّد الآلاف وتنفِّذ بدقَّةٍ منهجيَّةٍ واضحةٍ إبادة الشَّعب الفلسطينيِّ وتهجيره من أرضه، لكن العواصم العربيَّة تستقبل زعماء إسرائيل بالأحضان، وعلى بعد خطوات من هنا يقيم السَّفير الإسرائيليُّ في طمأنينةٍ، وعلى بعد خطوات أخرى يحتل السَّفير الأميركيُّ حيًّا بأكمله بينما ينتشر جنوده في كلِّ ركنٍ من أركان الوطن الذي كان عربيًّا».

وأضاف **صنع الله**: «لا يراودني شكٌّ في أنَّ كلَّ مصريٍّ هنا يدرك حجم الكارثة المحيقة بوطننا، وهي لا تقتصر على التَّهديد العسكريِّ الإسرائيليِّ الفعليِّ لحدودنا الشَّرقية ولا على الإملاءات الأمريكيَّة وعلى العجز الذي يتبدَّى في سياسة حكومتنا الخارجيَّة وإنَّمَا تمتدُّ إلى كلِّ مناحي حياتنا».

ثُمَّ يتابع مبيِّناً أَنَّهُ قام بما قام به إيماناً منه بالوظيفة التي يجب على الفنَّان أو الأديب أن يقوم بها: «لم يعد لدينا مسرحٌ أو سينما أو بحثٌ علميٌّ أو تعليمٌ، لدينا فقط مهرجاناتٌ ومؤتمراتٌ وصندوق أكاذيب، لم تعد لدينا صناعةٌ أو زراعةٌ أو صحَّةٌ أو عدلٌ، تفشَّى الفساد والنَّهب، ومن يعترض يتعرَّض للامتهان وللضَّرب والتَّعذيب. وفي ظِلِّ هذا الواقع لا يستطيع الكاتب أن يغمض عينيه أو يصمت، لا يستطيع أن يتخلَّى عن مسؤوليته»[٢٣٨].

---

٢٣٧ . خبر تناقلته مختلف وسائل الإعلام ووكالات الأنباء، انظر مثلاً: الجزيرة نت: **صنع الله إبراهيم يرفض جائزة أدبية مصرية** . الخميس ١٤٢٤/٨/٢٧هـ الموافق ٢٠٠٣/١٠/٢٣م.

٢٣٨ . م. س . ذاته.

الأنموذج الرابع: كاظم الساهر

يقول النَّجم العربيُّ العالميُّ الفنَّان **كاظم الساهر** ردًّا على الذين دعوه من أقطاب المعارضة العراقيَّة للغناء للعدوان على العراق:

«ليعرف الجميع أَنِّي لا أباع، ولا أشترى، وأنَّ محاولات العملاء الخونة من عصابة الأربعين حرامي... لا ستقطابي حَتَّى أغنِّي للغزو والعدوان، ولعصابة الأربعين حرامي بقيادة لصٍّ بغداد قَدْ تلقَّت بالفعل ردِّي الوحيد بالحذاء...

هذه كلمتي:

إِلَى مزبلة التَّاريخ؛ أنتم ومن يدفعون لكم من الصَّهاينة والأمريكان»[٢٣٩].

بائعو الضمير

في المقابل من ذلك نجد بائعي الضَّمير والوجدان الذين باعوا أنفسهم للشَّيطان مقابل ثَمَنٍ كبيرٍ أو صغيرٍ؛ إن صغر فهو بطبعه صغيرٌ، وإن كبر فإِنَّهُ مهما كبر أقلُّ مما باعه به، ولذلك لم نعدم أن نجد من يحاول تفريغ هذا الموقف من محتواه، فوزير الثَّقافة الفنَّان **فاروق حسني** علَّق على موقف **صنع الله** قائلاً: «إنَّ **صنع الله** يشحذ مجداً يتوق له»[٢٤٠].

ومثل ما حَدَثَ مع **صنع الله** حَدَثَ مع **كاظم السَّاهر** الذي مُنِعَ من دخول بعض الدُّول العربيَّة، وحُوْرِبَ من قبل بعض وسائل الإعلام. ولا يختلف أمر كثيرٍ من الأدباء والفنَّانين والمفكِّرين أصحاب المواقف المشرِّفة عن حال هذين الفنَّانين. فقد صار، في عرف بائعي الضَّمير، كلُّ من يحتجُّ لكرامة أمَّتِهِ شحَّاذاً، متسوِّلاً، ومن يبيع كرامة أُمَّتَه بكأس خمرٍ أو كرسيٍّ مخلَّع هو البطل القوميُّ الماجد الشَّريف النَّبيل.

---

٢٣٩ . كان هذا التصريح عقب سقوط بغداد بيد الاحتلال الأمريكي في التاسع من نيسان ٢٠٠٣م، وقد تناقلت الخبر مختلف وسائل الإعلام ووكالات الأنباء.

٢٤٠ . م. س. ذاته.

خاتمة

وقفنا عند خمس نماذج من فلاسفة الجمال الذين تحدَّثوا في وظيفة الفنِّ. كان هؤلاء الفلاسفة نماذج وحسب، لأنَّ ثَمَّةَ الكثير غيرهم من الفلاسفة وعلماء الجمال الذين تحدَّثوا في وظيفة الفنِّ، بل لَعَلَّهُ يصحُّ القول إنَّهُ بالكاد نجد فيلسوفاً جماليًّا لم يعرِّج على الكلام في وظيفة الفنِّ.

بدا من خلال عرضنا لوظائف الفنِّ عند هذه النَّماذج أنَّ ثَمَّةَ إجماعاً بينهم على وظيفة تطهير الأهواء وتصفية الانفعالات وتوجيهها، فكلُّ الفلاسفة توقَّفوا عند هذه الوظيفة وتحدَّثوا فيها مطولاً، بغضِّ النَّظر عن بعض الاختلافات فيما بينهم في فهم هذه الوظيفة والتَّعبير عنها.

وبإجماعٍ لا يقلُّ عن الإجماع على الوظيفة السَّابقة كان الإجماع على تحميل الفنِّ وظيفة التَّسلية واللهو واللعب والتَّرويح عن النَّفس. ورُبَّما ارتبط بهذه الوظيفة وظائف مكمِّلةٌ لها أَو مشابهةٌ من قبيل تبديد الهمِّ وزيادة التَّرف والمتعة وملء الفراغ والفرح التَّسلية وتزجية الوقت بصورةٍ ماتعةٍ.

بَعْدَ هاتين الوظيفتين تباين الفلاسفة في عرض الوظائف الأخرى والحديث فيها فكنَّا أمام العديد من الوظائف من قبيل تهذيب الأخلاق، مضاعفة الحياة، إكساب العقل وإغناء التَّجربة، والتَّقوية، والتَّحسين، والتَّنوير، والحفز على العمل، التَّوحيد بَيْنَ الأنا المحدودة والوجود الاجتماعيِّ، وأنَّ الفنَّ بديل للحياة الواقعيَّة.

وظيفتا الفنِّ الأساسيان اللتان نزعم أنَّهُما الوظيفتان شبه الوحيدتين للفنِّ وهما: الفاعليَّة الفنيَّة، وصناعة الجمال، بقيتا من دون سندٍ أَو مؤازرٍ من أحدٍ تقريباً، على الرَّغْمِ من أنَّ الكثير منهم اقترب من هذه الوظيفة قليلاً أَو كثيراً في قليلٍ من الأحيان.

شارل لالو وحده تقريباً من بَيْنَ النَّماذج التي تحدَّثنا في نظرتهم لوظيفة الفنِّ هو الذي اقترب أكثر من مرَّةٍ اقتراباً خجلاً من إحدى هاتين الوظيفتين، وعَبَّرَ عن الثَّانية تعبيراً صريحاً فجعلها إحدى الوظائف وهي الفاعليَّة الفنيَّة.

صناعة الجمال والفاعليَّة الفنيَّة هما وظيفتا الفنِّ الأساسيتين من وجهة نظرنا. فلو أنَّ وظيفة الفنِّ التَّربيةُ بأيِّ نوعٍ من أنواعها لكان الفنُّ وسيلةً تربويَّةً مثل أيِّ وسيلةٍ تربويَّةٍ أخرى. ولو كانت وظيفة الفنِّ هي التَّسلية أَو اللهو لكان الفنُّ مسلاةً أَو ملهاةً مثل أيِّ نوعٍ من أنواع اللهو أَو اللعب. ولو كانت وظيفة الفنِّ هي تصفية الانفعالات وتهذيبها لكان أداةً أَو منهجاً من أدوات علم النَّفس ومناهجه. وكذلك الوظائف الأخرى.

هذه الوظائف كلُّها يقوم بها الفن انعكاساً لطبيعته الجماليَّة وليس جزءاً مضافاً إليها من الخارج، ولا مهمَّةً يمكن أن يحملها أَو لا يحملها، فكما أنَّ من طبع العطر الفَوْحَ بالرَّائحة الممتعة المبهجة، وكما من طبع الزَّهرة أن تتفتح، كذلك فإنَّ من طبيعة الفنِّ أن يبهج ويمتع ويفرح ويطهر الأهواء والانفعالات ويصفيها. وما قيامه بهذه الوظائف إلاَّ لأنَّهُ جمال، والجمال من طبعه أن يقوم بالوظائف التي أشرنا إليها وأكثر.

الفصل العاشر

الفنُّ وعلاقاتُه

الفن والفنان

الفـــن والبيـــان

الفن والمصداقية

الفن والتكلف

الفـــن والنُّـــدرة

الفن والحياة الاجتماعية

خطـورة الفـــن

إنَّ المعنـــى الحقيـــر الفاســـد، والـدَّنيء السَّـاقط، يُعَشْـعِشُ فـي القلـب، ثُـمَّ يَبِيْضُ، ثُـمَّ يُفرِّخ. فإذا ضَرَبَ بِجِرَانِهِ(٢٤١)، ومكَّــن لعروقــه، اســتفحل الفســاد، وَبَــزَلَ، وتمكَّنَ الجهلُ وَفَرَّخ، فعند ذلك يقوى داؤه، ويمتنع دواؤه.

الجاحظ

مقدّمة

لَعَلَّهُ من نافلة القول أن نشير هنا إلى أنَّ كلمة صناعةٍ قد كانت مقارنةً للفنِّ في اللغة العربيَّة، كما كان سابقاً في اللغتين؛ اليونانيَّة . Techné واللاتينيَّة . Ars إذ يشير الاشتقاق اللغويُّ لهاتين المفردتين . والمعنى واحدٌ . إلى النَّشاط الصِّناعيِّ النَّافع عامَّةً، أمَّا لفظة الفنِّ ذاتُها فلم تكن تستخدم البتة بمعناها الاصطلاحي المعاصر، وإن وَرَدَتْ في بعض الكتابات بمعانٍ مقاربةٍ للمعنى الاصطلاحيِّ إذا حُمِلَتْ على التَّأويل، من جهة سعة انتشارها استخداماً، وانفتاح دائرتها الدلاليَّة على طائفةٍ كبيرةٍ من المعاني.

أمَّـا مفكِّرنـا **أبـو عثمـان** فقـد عَـرَضَ للحـديث عـن الفـنِّ وبعـض علاقاتـه. بمعـنى أو بـآخر، ولكنَّـه أعـرض عـن اللفظـين كليهمـا؛ الصِّـناعة والفـن، فالصِّـناعة لم تكــن قــد دَرَجَــتْ علــى أقــلام الكتَّــاب بمعناهــا المحــدَّد ســابقاً، وهــذا طبيعــيٌّ

٢٤١ . الجِرَانُ: باطن العنق، وقيل: مقدم العنق. والجمع: أَجْرِنَةٌ وَجُرُنٌ. وقوله: إذا ضرب بجرانه يعني: إذا استحكم.

لأنَّ **الجـاحظ** هـو الـذي فـتح بـاب تحديـد الاصـطلاحات الجماليَّـة العربيَّـة بكتاباتـه الـتي غَـدَتْ مصـدراً لعلمـاء البلاغـة والفصـاحة والبيـان... أمَّـا لفظـة الفـنِّ فلـم تصـبح اصـطلاحاً جماليًّـا بمعنـاه المعاصـر إلا في فـترةٍ متأخَّرةٍ نسبيًّا في اللغة العربيَّة.

إلا أنَّنا نستطيع أن نتلمَّس للفظة فنٍّ عند **الجاحظ** أكثر من معنى. انطلاقاً من استخداماته لها. فهي تشير بدايةً إلى ضربٍ من البراعة في الكلام والمحاجَّاة، ويبدو ذلك في شاهده: «أما والله لئن تعرَّضت لعنِّي[٢٤٢] وفنِّي، وذكاء سنِّي، لتولِّينَّ عنِّي»[٢٤٣].

أمَّا المعنى الثَّاني الذي تشير إليه فهو أقرب ما يكون إلى النَّوع، وينجلي لنا ذلك من قوله عن **عمر بن خالد**: «وكان يقصُّ في فنونٍ كثيرةٍ من القصص»[٢٤٤].

وتتجه الدَّلالة الثَّالثة صوب الأسلوب أو الموضوع أو الغرض، وهذا ما يتَّضح في قوله: «وجه التَّدبير في الكتاب إذا طال أن يداوي مؤلفه نشاط القارئ له، ويسوقه إلى حظِّه بالاحتيال له، فمن ذلك أن يخرجه من شيء إلى شيء، ومن باب إلى باب، بعد أن لا يخرجه من ذلك الفنِّ وجمهور ذلك العلم»[٢٤٥].

ولذلك فإنَّ حديثنا الآن في الفنِّ عند **أبي عثمان الجاحظ** لن يتمحور حول حرفيَّة اللفظ الدَّالِّ وإنَّمَا سينصبُّ على المدلول، بمعنى أنَّنا سنتحدَّث عن الفنِّ وعلاقاته من باب المضمون الدَّلالي لأقوال **الجاحظ** التي يمكن حملها على معنى الفنِّ، ومن ذلك

---

٢٤٢ . الأعناء: النواحي، واحدها عناً، وهي الأعنان أيضاً. وقال أحمد بن يحيى: بها أعناءٌ من الناس وأفناءٌ أي أخلاط. الواحد عنٌّ وفنٌّ.

٢٤٣ . الجاحظ: **البيان والتبيين**. ج١. ص١٩٠.

٢٤٤ . م.س . ج ١ . ص ١٩٣.

٢٤٥ . الجاحظ: **الحيوان**. ج ٣ . ٧.

نجدنا أمام الفنِّ والفنّان، الفنِّ والبيان، والفنِّ والمصداقيَّة، والفنِّ والتكلُّف، والفنِّ والنُّدرة، والفنِّ والحياة الاجتماعيَّة، وخطورة الفن.

الفن والفنان

على الرَّغم من أنَّ ما تنطوي عليه العَلاقَة بَيْنَ الأَثَر الجماليِّ وجمهور المتلقِّين يصحُّ على العَلاقَة بَيْنَ الفنان والأَثَر الفنيِّ والجماليِّ من ناحية عموم العَلاقَة، وعلى الفنان وأَثَره الفني على نحوٍ خاصٍّ، فإنَّ العَلاقَة بَيْنَ الفنان وأَثَره الفنِّيِّ تتَّسم بسماتٍ جدِّ خاصَّةٍ لا تكون عند أيِّ متلقٍّ مهما كانت صفته، ذلك أنَّها في البداية والنِّهاية علاقةٌ بَيْنَ المبدِع والمبدَع؛ علاقة تبدأ منذ الومضة الَّتي تنقدح في الذِّهن على نحو إشعاعٍ مباغتٍ باهرٍ قد يكون من المتعذَّر وصفه، وهو ما يمثِّل ولادة الفكرة، مروراً بمراحل نضجها ونمائها على النَّحوين اللاشعوري والشُّعوري، وصولاً إلى انسكابها في قالبها الفنِّي، إلى ما بعد تحدُّدها... ولذلك لا نستطيع إلا الإقرار بأنَّ المعايشة الجَمَاليَّة بَيْنَ الفنَّان وأَثَره الفنِّي إنَّما هي معايشةٌ نوعيَّةٌ لا نظير لها بَيْنَ غَيْرِ الفنَّانين.

لقد انتبه **الجاحظ** إلى خصوصيَّة المعايشة الجَمَاليَّة بَيْنَ المبدِع والمبدَع ولذلك لم يفته أن يقول فيها قولاً، فهو في البداية يحذِّر الفنَّان من الانجراف في سيل جموح ذاته المتهالكة في الإعجاب بما تبدعه، فتلك طبيعةٌ خاصَّةٌ في الفنَّانين عندما يقفون أمام ما يبدعونه من آثار فنيَّة. وهي تكاد تكون طبيعيَّة فيما يبدو من كلام **أبي عثمان** لأنَّها تشبه علاقة الأب بابنه الَّذي هو بضع منه، وهذا ما يعبِّر عنه الفنَّانون عندما يُسألون عن عملهم المفضَّل بقولهم: «كل أعمالي كأولادي لا فرق بَيْنَها عندي» ولذلك يخاطب صاحب البيان الفنَّانَ بقوله: «فلا تثق في كلامك برأي نفسك، فإنِّي رُبَّما رأيت الرَّجل متماسكاً وفوق المتماسك حَتَّى إذا صار إلى رأيه في شعره، وفي كلامه، وفي ابنه، رأيته متهافتاً وفوق المتهافت»(٢٤٦).

---

٢٤٦ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج ١ . ص ٧١.

ولكن مفكِّرنا لا يتوقَّف عند هذا التَّحذير الَّذي يبدو شبه لطمةٍ للمبدعين خاصَّةً البَعيدين عن التَّواضع الجليل. بل يعلِّل ذلك بإعجاب الإنسان بثمرة عقله. على نحو ما أشرنا. ويقدِّم معياراً يحكم المبدع من خلاله على أَثَره ويتمثَّل هذا المعيار في كيفيَّة تلقِّي الجمهور له، وخاصَّةً المختصون، ومدى تقبُّلهم واستحسانهم له، فيقول: «وإن أردت أن تتكلَّف هذه الصِّناعة، وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضت قصيدةً، أو حَبَّرت خطبةً، أو أَلَّفت رسالةً، فإيَّاك أن تدعوك ثقتك في نفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدَّعيه؟ ولكن اعرضه على العَلَّماء... فإن رأيت الأسماع تصغي له، والعيون تحدج إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه، فانتحله، فإذا عاودت ذلك مراراً، فوجدت الأسماع منصرفةً، والقلوب لاهيةً، فخذ في غير هذه الصِّناعة، واجعل رائدك الَّذي لا يكذبك حرصهم عليه، أو زهَّدهُم فيه»[٢٤٧].

الفن والبيان

لم يتوقَّف مدلول البيان في الاصطلاح الجاحظي عند محض الكلام المعبِّر أو المبيِّن عن حاجةٍ أو رغبةٍ أو فكرةٍ، وإنَّمَا تعدَّى ذلك إلى دخول حيِّز الفنِّ حَتَّى غدا البيان فَنَّاً له أصوله وأسسه وقواعده التي ترتقي به عن العمليَّة التَّعبيريَّة الاعتياديَّة الممارسة بشكل آني، عفويًّا أو قصديًّا، وبهذا المعنى يورد حديثاً بَيْنَ **ثمامة وجعفر بن يحيى** يقول فيه: «قال **ثمامة**: قلت **لجعفر بن يحيى**: ما البيان؟ قال: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلي عن مغزاك، وتخرجه عن الشَّركة، ولا تستعين عليه بالفكرة، والذي لا بُدَّ منه أن يكون سليماً من التَّكلُّف بعيداً عن الصَّنعة، بريئاً من التَّعقيد، غنيًّا عن التَّأويل...»[٢٤٨].

---

٢٤٧ . م.س . ج ١ . ص ١١٦ . ١١٧.

٢٤٨ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج ١ . ص ٧١.

وبذلك فإنَّ البيان فنٌّ، شأنه شأن بقيَّة الفنون، فهو تعبيرٌ عن كامنةٍ من كوامن النَّفس تعبيراً جماليًّا نابعاً من عفو البديهة وسلاسة الطَّبع، خالية من ضبابيَّة الإبهام والغموض ومتاهات التَّعقيد.

ولكن **أبا عثمان** أحالنا إلى علاقة أشدَّ وثاقةً وأوسع شمولاً بَيْنَ الفنِّ والبيان عندما أقام تطابقاً أو شبه تطابق بين مدلول البيان ومضمون الفنِّ، يبدو أنَّ الفن ليس إلا ضرباً من ضروب البيان لتضمن الفنَّ في دائرة البيان الأوسع شمولاً، هذا على رغم اتِّساع دائرة الفنِّ التي تشمل هنا في المفهوم الجاحظي كلَّ الفنون المعروفة: الكلاميَّة والتَّصويريَّة... ويبدو هذا المعنى جليًّا في قوله: «والبيان اسمٌ جامعٌ لكلِّ شيءٍ كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حَتَّى يفضي السَّامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله، كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أيِّ جنسٍ كان ذلك الدَّليل، لأنَّ مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القائل والسامع، إنَّمَا هي الفهم والإفهام، فبأيِّ شيءٍ بلغت الإفهام، وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع»[٢٤٩].

الفن والمصداقية

يلحف **أبو عثمان** كما ألمحنا غَيْرَ مرَّةٍ على ضرورة تجنُّب التَّكلُّف ومحاشاة التَّعقيد لأنَّ ذلك يبتعد بصاحبه عن عفو البديهة ومرونة القريحة، ولكنَّهُ لم يكتف بالموقف السَّلبي الرَّافض أو الدَّاعي إلى التَّرك من دون أن يقترح السَّبيل البديلة أو الصَّحيحة الواجب سلوكها في التَّعبير الفني الأصيل الذي يستطيع أن ينفذ إلى شغاف القلوب ويؤثِّر فيها.

يتمثَّل موقفه هذا جليًّا فيما شاع واشتهر عنه من دعوته الجريئة التي جهر بها وشدَّد من خلالها على ضرورة الصِّدق في نقل النَّوادر والطَّرائف . ومعلوم أنَّ هذا فنٌّ خاص هو فنُّ الإضحاك . حَتَّى تلقَّى التقبُّل والاستحسان لدى السَّامعين حَتَّى ولو

٢٤٩ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج ١ . ص ٥٤. وكذلك: **الحيوان** . ج ١ . ص ٢٧.

كانت نابيةً عن الذَّوق ومحشوَّةً بالأخطاء، لأنَّ محاولة تغييرها بتفصيحها وإعرابها إن كانت معجمةً أو عاميَّةً، أو إلحانها وتعويمها إن كانت فصيحةً معربةً، ستفسدها وتخرجها عن رونقها وبهائها، وهذا ما جاء في قوله: «ومتى سمعت . حفظك الله . بنادرة من كلام الأعراب، فإيَّاك أن تحكيها إلا مع إعرابها ومخارج ألفاظها، فإنَّك إن غيَّرتها بأن تلحن في إعرابها، وأخرجتها مخارج كلام المولدين والبلديين، خرجت من تلك الحكاية وعليك فضلٌ كبيرٌ، وكذلك إذا سمعت بنادرةٍ من نوادر العوام، وملحة من ملح الحشوة والطغام، فإيَّاك أن تستعمل فيها الإعراب، أو تتخيَّر لها لفظاً حسناً... فإن ذلك يفسد الإمتاع بها، ويخرجها من صورتها»[٢٥٠].

ولكن، دعنا نتساءل: لماذا يصرُّ **الجاحظ** على ضرورة الصِّدق في التَّعبير الفنِّي؟ ألم يكن من الشَّائع . مثلاً . قولهم: «أعذب الشِّعر أكذبُه»؟ بل ألم يذهب صاحب البيان ذاته إلى «أنَّ الشَّيءَ من غَيْرِ مَعْدَنِهِ أغرب، وكلَّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلَّمَا كان أبعد في الوهم كان أظرف، وكلَّمَا كان أظرف كان أعجب، وكلَّما كان أعجب كان أبدع»؟[٢٥١].

الحقُّ أن مفكِّرنا لم يقرَّ بالكذب في الفنِّ بأيِّ معنى من المعاني، حَتَّى هذه المبالغة في الغرابة . التي سنوضحها بعد قليل . لا تفسح أي مجال للكذب لأنَّ لها خصوصيةً وشروطاً لا تنأى عن الصِّدق. لقد أناط **الجاحظ** الصِّدق في التَّعبير الفنِّي بأكثر من تعليلٍ في تضاعيف البيان والتبيين، وفي مكنتنا، على العموم، أن ننحو في تقديم هذه التَّعاليل منحيين، يختصُّ أولُهما بمحبِّذات الصِّدق، ويتولَّى ثانيهما محاذيره، هذا بغضِّ النَّظر، طبعاً، عن قيمتي الصِّدق والكذب من النَّاحية الأخلاقيَّة، لتباين المرمى واختلاف المسعى.

---

٢٥٠ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج ١ . ص ٩١.

٢٥١ . م.س . ج ١ . ص ٦٢.

بداية يسوق لنا صاحب البيان تعليلاً يعرض فيه بعضاً من المحبِّذات والمحاذير بآن معاً، فيرى أنَّ الصِّدق، وهو ما تجود به تلقائيَّة القريحة، يكون أحسن موقعاً في القلوب، وأكثر نفعاً وفائدة، فيما الذي يتأتى بالكدِّ والتكلف يورث في المبدَع ضرباً من المعايب كالتَّفج والاستطالة، ويقود المبدِع إلى التَّحاسد دون التَّنافس، لأنَّهُ ينبثق أساساً من نفس غاويةٍ للسمعة، وفي ذلك يقول: «وقد علمنا أنَّ من يقرض الشِّعر، ويتكلَّف الأسجاع، ويؤلِّف المزدوج، ويتقدَّم في تحبير المنثور، وقد تعمق في المعاني، وتكلَّف إقامة الوزن، والذي تَجُوْدُ بِهِ الطَّبِيْعَةُ وَتُعْطِيْهِ النَّفْسُ سَهْواً رَهْواً، مع قِلَّةِ لفظهِ وعدد هجائه أحمد أمراً وأحسن موقعاً في القلوب، وأنفع للمستمعين من كثيرٍ خرج بالكدِّ والعلاج، ولأنَّ التَّقدُّم فيه، وجمع النَّفس له، وحصر الفكر عليه، لا يكون إلا ممن يحب السُّمعة، ويهوى النَّفج والاستطالة، وليس بَيْنَ حال المتنافسين وبَيْنَ حال المتحاسدين إلا حجابٌ رقيقٌ، وحجازٌ ضعيفٌ»[٢٥٢].

إنَّ الصِّدق في التَّعبير الفنِّي غَيْرُ مقتصرٍ على نقل الوقائع والروايات والأخبار والنَّوادر والصُّور، وإنَّما يتعدَّى ذلك إلى الصِّدقِ في تصوير الأحاسيس والمشاعر، وقد أكَّد مفكرنا ذلك على لسان **عامر بن قيس** الذي قال: «**الكَلِمَةُ إِذَا خَرَجَتْ مِنَ القَلْبِ وَقَعَتْ فِي القَلْبِ، وَإِذَا خَرَجَتْ مِنَ اللسَانِ لَمْ تُجَاوِزِ الآذان**»[٢٥٣].

فإذا ما تساءلنا عمَّا حدا **بالجاحظ** إلى تأكيد ضرورة وصول الكلمة أو الفكرة إلى القلب لوجدنا أنفسنا أمام المعايشة الجماليَّة ثانيةً، ذلك أنَّ عَدَمَ تلقِّي الأثر الفنِّيِّ من الجمهور أو لنقل افتقار الأثر الفنِّيِّ إلى القدرة على النَّفاذ إلى القلوب، ينفي المعايشة الجماليَّة ويحرم المتلقِّي مِمَّا يمكن أن تعود عليه من المتعة، أو اللَّذة الجماليَّة كما أسميناها،

---

٢٥٢ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج ٣ . ص ٥٧٢.

٢٥٣ . م.س . ذاته.

كما تضنُّ النَّفس بمحاولة الاستفادة والانتفاع من هذا الأثر، وهذا ما جلاه **أبو عثمان** بقوله: «فإذا كان المعنى شريفاً، واللفظ بليغاً، بعيداً عن الاستكراه، ومُنَزَّهاً عن الاختلال، مصوناً عن التَّكلُّف، صَنَعَ في القلب صُنْعَ الغيث في التُّربة الكريمة»[٢٥٤].

ولذلك ليس كلُّ ما يقال، أو يصطنع على أنَّه فَنٌّ، يستحقُّ هذا الاسم في واقع الأمر، وإنَّمَا الفنُّ هو الذي يخترق حواجز القلب بمشاكلة الصُّور للمعاني الدَّالة عليها، ومعيار ذلك ألاَّ يدرك الشَّكل من دون المعنى، أو يُوقَفَ على المعنى من دون تفُّهمٍ للشَّكل بل لنقل أَنْ يتسابق الشَّكل والمضمون في آنٍ معاً إلى ذهن المتلقِّي، وهذا ما نستوضحه من حديثه على البلاغة بوصفها أنموذجاً، يقول: «قال بعضهم . وهو من أحسن ما اجتبيناه ودَوَّناه . لا يكون الكلام يستحقُّ اسم البلاغة حَتَّى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك»[٢٥٥].

أمَّا محاذير مجافاة الصِّدق ومساوئه فهي كثيرةٌ أخطر ما فيها ملاصقة الكذب، ومقاربة النِّفاق، ومجاراة التَّكلُّف، واتِّباع هوى النَّفس، والجنوح إلى التَّباغض والتَّحاسد، والتَّفاصل بَيْنَ الفنَّان والجمهور... وغير ذلك مما يورده **الجاحظ** في قوله: «فمن الخصال التي ذمَّهم بها تكلُّف الصَّنعة، والخروج إلى المباهاة، ومناسبة أصحاب التَّشديق، ومن كان كذلك كان أشدَّ افتقاراً إلى السَّامع من السَّامع إليه، لشغفه أن يذكر في البلغاء، وصبابته باللَّحاق بالشُّعراء، ومن كان كذلك غلبت عليه المنافسة والمغالبة، وولَّد ذلك في قلبه شدَّة الحميَّة وحبَّ المحاربة، ومن سخف هذا السُّخف، وغلب الشَّيطان عليه هذه الغلبة كانت حاله داعيةً إلى قول الزُّور، والفخر بالكذب، وصرف الرَّغبة إلى النَّاس، والإفراط في مدح من أعطاه، وذمِّ من منعه»[٢٥٦].

---

٢٥٤ . م.س . ج ١ . ص ٥٩.

٢٥٥ . م.س . ج ١ . ص ٥٧.

٢٥٦ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج ٣ . ص ٥٧٣.

الفن والتكلف

يتوقَّف **الجاحظ** عند مسألةٍ جِدِّ مهمَّة مازالت مثار نقاشٍ وَجَدَلٍ بَيْنَ الباحثين والنُّقاد، تلكم المسألة هي لغة المادَّة المبدعة . أيًّا كانت صورة الفنِّ المبدعة فيه؛ شعراً، نثراً، تصويراً... . فالسُّؤال الذي لم يحظ بالإجابة الشَّافية حَتَّى الآن: هل يُخاطِبُ المبدِعُ الجمهور حسب فهمهم ومستوى ثقافتهم ومعرفتهم، أم يبدع بلغته وفهمه من دون أن يأخذ الجمهور، أو المتلقين، بعين النَّظر أَو الحسبان؟

لا نريد خوض غمار هذه المسألة لأنَّهَا متشعبةُ الأبعاد، متشابكةُ المعاني والدَّلالات ، وحسبنا أن نقف عند مفكرنا الذي كان له في هذه المشكلة رأي جدير بالوقوف عنده. يقول: «أوَّل البلاغة اجتماع آلة البلاغة، وذلك أن يكون الخطيب رابط الجأش، ساكن الجوارح، قليل اللحظ، متخيَّر الألفاظ، لا يكلِّم سيد الأَمَة بكلام الأَمَة، ولا الملوك بكلام السُّوقة، ويكون في قواه فضل التَّصرف في كلِّ طبقة، ولا يدقِّق المعاني كلَّ التَّدقيق، ولا ينقِّح الألفاظ كلَّ التَّنقيح، ولا يصفِّيها كلَّ التَّصفية، ولا يهذِّبها غاية التَّهذيب، ولا يفعل ذلك حَتَّى يصادف حكيماً، أو فيلسوفاً، ومن قد تعوَّد حذف فضول الكلام، وإسقاط مشتركات الألفاظ.... ومدار الأمر على إفهام كلِّ قومٍ بمقدار طاقاتهم»[٢٥٧].

يبدو من خلال ذلك أنَّ **الجاحظ** متَّفقٌ مع الاتِّجاه الذي يقول بما يمكن أن نسمِّيه الآن جماهيريَّة الفنِّ وشعبيته، بمعنى مخاطبة النَّاس على أقدار أفهامهم، تماماً كما كان موقف **بشار بن برد** عندما عِيْبَ عليه قوله في جاريته:

رَبَابَةُ رَبَّـةُ البَيْتِ تَصُبُّ الخَلَّ بِالزَّيْتِ

لَهَا عَشْـرُ دَجَاجَاتٍ وَدِيكٌ حَسَنُ الصَّوْتِ

٢٥٧ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج ١ . ص ٦٤.

إذ قال في ردِّه: إن هذين البيتين عندها أفضل من **قفا نبك**، ويؤكِّد صاحب البيان هذا المعنى ثانيةً بقوله: «ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بَيْنَهَا وَبَيْنَ أقدار المستمعين وَبَيْنَ أقدار الحالات فيجعل لكلِّ طبقةٍ من ذلك كلاماً ولكلِّ حالةٍ من ذلك مقاماً، حَتَّى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات»[٢٥٨].

انطلاقاً من تأكيده على جماليَّة ما تجود به القريحة في أوقات التَّجلِّي، وساعات النَّشاط وفراغ البال يذهب **الجاحظ** إلى أن التَّكلُّف يشين الإبداع ويعيبه، لأنَّهُ يخرج به **عن حدِّ** العفويَّة وسلاسة السَّجيَّة، ويورث التَّوعُّر والتَّعقير والتَّعقيد، وكلُّها أمورٌ مذمومة في الفنون عامَّةً، ولذلك يقول: «**إيَّاك والتَّوعُّر، فَإِنَّ التوعُّر يُسْلِمُكَ إلى التَّعْقِيْدِ، والتَّعْقِيْدِ هو الذي يَسْتَهْلِكُ مَعَانِيْكَ وَيُشِيْنُ أَلْفَاظَكَ، وَمَنْ أَرَادَ مَعْنًى كَرِيْماً فَلْيَلْتَمِسَ لَهُ لَفْظاً كَرِيْماً، فَإِنَّ حَقَّ الْمَعْنَى الشَّرِيْفِ اللفْظُ الشَّرِيْفُ**»[٢٥٩]. ويعود ليؤكِّد ذلك في مكانٍ آخر يقول: قال **ثُمَامَةُ**: قلت **لجعفر بن يحيى**: ما البيان؟ قال: أن يكون الاسم يحيط بمعناك، ويجلِّي[٢٦٠] عن مغزاك، وتخرجه عن الشَّركة[٢٦١]، ولا تستعين عليه بالفكرة، والذي لا بُدَّ منه أن يكون سليماً من التَّكلُّف بعيداً عن الصَّنعة، بريئاً من التَّعقيد، غنيًّا عن التَّأويل»[٢٦٢].

---

٢٥٨ . م. س . ج ١ . ص ٨٧.

٢٥٩ . م. س. ج ١ . ص ٨٦.

٢٦٠ . يجلِّي: يظهر. والأصل فيها ألا تتعدى بحرف جر.

٢٦١ . الشركة من الاشتراك، ويقصد اللفظ الدَّال على أكثر من معنى ومراده إبعاد أي احتمال للبس بالمبتغى.

٢٦٢ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج ١ . ص ٧١.

ولا يتوقَّفُ **الجاحظ** عند ذمِّ التَّكلُّفِ والتَّعقيد بل يُبَيِّنُ لنا السَّبب في ذلك فيرى أنَّ الإبداع المنبثق عن صفاء القريحة ونقاء الطَّبع وسلاسة السَّجيَّة يكون دائماً قريباً من القلوب، قادراً على التَّأثير فيها، فيما المتولِّد بالتَّكلُّف والاستكراه يكون مفتقراً إلى الألق والرَّونق الذي يزيِّنه في الأسماع وييسِّره على الأذواق، وفي ذلك يقول: «فإذا كان المعنى شريفاً واللفظ بليغاً، وكان صحيح الطَّبع، بعيداً عن الاستكراه، وَمُنَزَّهاً عن الاختلال مصوناً عن التَّكلُّف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التُّربة الكريمة»(٢٦٣).

وهكذا نجد أنَّ تجنُّب التَّكلُّف والتَّعقيد ليس شرطاً لحصول الإبداع وإنَّمَا هو شرطٌ لكماله وتمامه وإخراجه من إطار المبتذل والشَّائع إلى رحابة الجمال الرَّائع، الخليق باسم الفنِّ بمفهومنا المعاصر، الجدير بأن يقال عنه إنَّهُ مُبدَعٌ جادت به الموهبة أو القريحة كما يريد **الجاحظ**.

الفن والنُّدرة

مما سَبَقَ وأسلفنا نجدنا غير مبالغين إذا قلنا إنَّ **الجاحظ** لم يخرج عن تعريف الفنِّ الأكثر شيوعاً بَيْنَ فلاسفة الجمال، الذي يعدُّ الفنَّ تعبيراً جماليًّا عن أحاسيس الفنَّان تجاه الموضوعات الدَّاخليَّة والخارجيَّة، ولذلك فإنَّ كلَّ تعبيرٍ فنِّيٍّ يحمل صيغةً جماليَّةً ما، ولكن كيف يرقى الأثر الفنِّيُّ إلى المراتب الجماليَّة السَّامية؟

إنَّ الإجابة عن هذا السُّؤال انطلاقاً من الرُّؤية الجاحظيَّة تفرض علينا التَّعريج على القيمة الجماليَّة الموسومة بالرَّوعة، أو الرَّائع: «ينشأ الشُّعور بالجليل أو الرَّائع أو السَّامي من إدراك ظاهرةٍ غَيْرِ عاديَّة تقطع سلسلة تواتر الأحداث المألوفة في الحياة اليوميَّة. إنَّ الجليل لا يُفرح فرحاً عاديًّا بل يثير عاطفة التَّقدير العالي الممزوج بشيءٍ

٢٦٣ . م. س . ج ١. ص ٥٩.

من الشُّعورِ بالقَلَقِ، إنَّه يولِّد لذَّةً ممتزجةً بالألم ومتعةً محفوفةً بدهشة العقل الرُّوحيَّة»(٢٦٤). ولم يبتعد **الجاحظ** كثيراً في تقدير هذه القيمة الجماليَّة كما ألمحنا لدى الحديث عن المقولات الجمالية، وها هو ذا يضيف هنا موقفاً خاصَّاً يثبت من خلاله أن قيمة الرَّوعة ممكنةٌ في الفن، وتتجلَّى على نحوٍ خاصٍّ في الآثار أو الموضوعات التي توغل في الغرابة، أو لنقل: إن الفنَّ الرَّائع . حسبما يرى **الجاحظ** . هو الفنُّ القادر على اقتناص اللحظات النَّادرة، الفريدة، الغريبة، التي لا تتكرَّر، وصياغتها فنيًّا، وإذا ما تحقَّق هذا للفنِّ أمكنه أن يدهش المتلقي تماماً كما يفعل الأثر الجماليُّ الرَّائع وهذا ما بيَّنه مع سببه في قوله: «لأنَّ الشَّيء من غير معدنه أغرب، وكلَّما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلَّما كان أبعد في الوهم كان أظرف، وكلَّما كان أظرف كان أعجب، وكلَّما كان أعجب كان أبدع، وإنَّما ذلك كنوادر كلام الصبيان وملح المجانين، فإنَّ ضحك السَّامعين من ذلك أشد، وتعجبهم به أكثر، والنَّاس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البديع، وليس لهم في الموجود الرَّاهن المقيم، وفيما تحت قدراتهم من الرَّأي والهوى، مثل الذي معهم من الغريب القليل، وفي النَّادر الشَّاذِّ»(٢٦٥).

أوضح **كانت . Kant** في كتابه الشَّهير نقد ملكة الحكم أنَّه يجب علينا أن نبحث عن سبب الشُّعور بالجميل خارجنا، أمَّا الشُّعور بالجليل فمصدره في ذاتنا وفي أسلوب التَّفكير الذي يضفي على تصوِّر الطَّبيعة الشُّعور بالجلال والسُّمو(٢٦٦) وهذا عينه ما أفصح عنه مفكرنا لما ضرب لنا مثلاً افترض فيه أنَّ رجلين قدَّما أثرين فنيَّين بديعين على أَتَمِّ التَّساوي من كلِّ النَّواحي، وإنَّمَا الاختلاف فيمن قدماهما، فواحدٌ كيِّسٌ

---

٢٦٤ . نايف بلوز: **علم الجمال** . ص ٩٩.

٢٦٥ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج ١ . ص ٦٢.

٢٦٦ . نايف بلوز: **علم الجمال** . ص ٩٩.

فطنٌ جميلٌ جليلٌ، والثَّاني خاملٌ ذكره، مجهولٌ، فكيف تحكم النَّاس في أثريهما وقد عرفت صاحبيهما؟

يقول **الجاحظ** إنَّ النَّاس ستحكم للثَّاني لأنَّهُ اخترق ما ألفته وجاوز ما ترقَّبت، وهذا ما يفصِّله في قوله، على لسان **سهل بن هارون**: «لو أنَّ رجلين خطبا أو تحدَّثا أو احتجَّا أو وصفا، وكان أحدهما جميلاً جليلاً بهيًّا جسيماً نبيلاً، وذا حسبٍ، شريفاً. وكان الآخر قليلاً قميئاً، وباذَّ الهيئة دميماً، وخامل الذِّكر مجهولاً، ثُمَّ كان كلاهما في مقدارٍ واحدٍ من البلاغة، وفي وزنٍ واحدٍ من الصَّواب، لتصدع عنهما الجمع وعامَّتُهم تقضي للقليل الدَّميم على النَّبيل الجسيم، وللباذِّ الهيئة على ذي الهيئة، ولشغلهم التَّعجُّب منه عن مساواة صاحبه، ولصار التَّعجب منه سبباً للعجب به، ولكان الإكثار في شأنه علَّة للإكثار في مدحه، لأنَّ النُّفوس كانت له أحقر، ومن بيانه أيأس، فإذا هجموا منه على ما لم يحتسبوه، وظهر منه خلاف ما قدروه، تضاعف حسن كلامه في صدورهم، وكبر في عيونهم»[٢٦٧].

الفن والحياة الاجتماعية

عرَّج **الجاحظ** في معرض جلوه البيان على مسألةٍ مهمَّةٍ، ملحَّةٍ في حياتنا المعاصرة وهي طبيعة العلاقة بَيْنَ الفنِّ والحياة الاجتماعيَّة أو لنقل: الفن والمجتمع، فتوقَّف عند فكرتين تستقلُّ كلتاهما عن الأخرى، بَيَّنَ في الأولى وَشَاجَةَ الصِّلَةِ بَيْنَ الفنِّ والتَّغيُّر الاجتماعي رائياً أنَّ حركيَّة البُنى الاجتماعيَّة وتبدُّل مطالبها بَيْنَ الفترة والأخرى هي التي ترقى بفنٍّ دون آخر إلى مصاف سموِّ المكان والرِّفعة، تبعاً لحاجة النَّاس إلى هذا الفنِّ أو عدم حاجتهم إليه، هذه الحاجة المتغّيرة بتغّير الزَّمان، فيقول: «كان الشَّاعر أرفع قدراً من الخطيب، وهم إليه أحوج لردِّه

٢٦٧ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج ١ . ص ٦٢.

مآثرهم عليه وتذكيرهم بأيامهم، فلما كثر الشُّعراء، وكثر الشِّعر، واتَّخذوا الشِّعر مكسبة، ورحلوا إلى السُّوقة، وتسرَّعوا إلى أعراض النَّاس، صار الخطيب أعظم قدراً من الشَّاعر»[٢٦٨].

ويبدو من هذا الكلام أيضاً أمران آخران أولهما أنَّ الفنَّ يشترك والسِّلعة من جهة العرض والطلب، بمعنى أنَّ كثرة الطَّلب تقود إلى كثرة العرض، وكثرة العرض تؤدِّي إلى الكساد، وهذا ما حَدَثَ من كثرة الطَّلب على الشِّعر، ولما زاد العرض على الطَّلب كسدت بضاعة الشُّعراء، وقبل أن يعترض أحدٌ علينا محتجًّا بإساءتنا إلى الفنِّ إذ قرناه بالسِّلعة نقول ليس في ذلك أيُّ عيبٍ أو انتقاص من قيمة الفنِّ ذلك أنَّ الآثار الفنيَّة في محصِّلة الأمر ـ كما يرى كثيرٌ من الباحثين الجماليين ـ إنَّما هي سِلَعٌ ترفيهيَّة أو كماليَّة، إمَّا يكتريها النَّاس كالرُّسوم والتَّماثيل والقصص... أو يشترون معايشتها الجماليَّة كالمسرح والسِّينما... والأمر الثَّاني الذي يبدو مما سبق فهو أنَّ الإسفاف في الفنِّ والارتحال به عن شريف غايته ونبل توجُّهه يقود هذا الفنَّ إلى الانهيار وانقطاع الصِّلة بَيْنَهُ وَبَيْنَ الجمهور.

أمَّا المسألة الثَّانية في العلاقة بَيْنَ الفنِّ والمجتمع فقد أظهرنا **أبو عثمان** من خلالها على إمكان الاستفادة من الفنِّ في الإصلاح الاجتماعيِّ، ولكنَّه اشترط في صاحب الفنِّ المراد الإصلاح به النيَّة والحرص على الجماعة، شفيقاً رفيقاً كيما يستطيع الوصول إلى قلوب النَّاس وإحداث التَّأثير المرغوب «فإذا أراد صاحب الكلام صلاح شأن العامَّة، ومصلحة حال الخاصَّة، وكان ممن يعمُّ ولا يخصُّ، وينصح ولا يغش، وكان شغوفاً بأهل الجماعة، شفيقاً لأهل الاختلاف والفرقة، جمعت له الخطوط من أقطارها، وسيقت

٢٦٨ . م.س . ج ٣ . ص ٥٩٢.

إليه القلوب بأرمَّتها، وجمعت النُّفوس المختلفة الأهواء على محبَّته، وجبلت على تصويب إرادته»(٢٦٩).

خطورة الفن

لا نستغرب أن يستهجن بعضٌ منَّا هذا العنوان الذي يبدو خرقاً لما أُلف عن الفنِّ كونه منبثقاً عن إشراقة الإلهام المغذَّاة من المشاعر الدَّفَّافة بالإرهاف الفيَّاضة بحبِّ الإنسانيَّة... لكن لماذا لا نتأمل في هذا العنوان قليلاً، ألا ينطوي على فكرة تستحقُّ المعالجة؟

لن نبتعد عن واقعنا المعاصر كثيراً، ألم تشع موجة الأغاني الهابطة التي أثارت الاستياء بَيْنَ ذوي الأذواق النقيَّة، ألم تحمل كثيرين على اتهام أصحاب هذه الأغاني بإفساد أذواق الشَّبيبة والنَّاشئة؟ أولم يحدث مثل ذلك في الفنون التَّشكيليَّة، وفي السينما والشعر... هذا واقع لا يمكن الفرار منه، ليس بَيْنَ ظهرانينا وحسب، بل لكلِّ أمَّة معاناتها الخاصَّة من هذه المشكلة وهذا، مثلاً، **م.ج.كونراد** أحد أنصار **فرجينا وولف** لا يتمالك نفسه أمام ما أثارته الحداثة من ترهات وسخافات فيطلق العنان لقلمه ولسانه في شتم أصحاب هذا الحديث ويقول: «إنَّ الشِّعرَ الحقيقيَّ الوحيدَ في الوقت الرَّاهن هو ذلك الفنُّ الذي يعزف على الأعصاب، ويغذِّينا بأقوى الأحاسيس وأعنفها، ويدغدغنا بتقنيات قد جمعت من عيادات أدبيَّة من مختلف أنحاء العالم بعد فحصها والتَّأكُّد من نقائها. تلك هي التي يجب أن نتحرَّك بها على رأس الحركة الثَّقافيَّة في أوروبا. نحن الفاسقون بفضل **نيتشه**... نحن الأبطال الغاضبون أنعم علينا بالعقم والحمق... لأنَّ الإنسان السَّويَّ العقل اليوم لا يعنيه البتة أيُّ بيضٍ غَرِيْبٍ، من بيض طائر **اللقلق** يفقسه هؤلاء المتطرفون المعنيون بالحديث في معابدهم الصَّغيرة القذرة، ومواخيرهم ، يهزون مذاهبهم القميئة كالذيول من خلفهم، الرَّمزيَّة،

٢٦٩ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج ٢ . ص ٢١٧.

الشَّيطانيَّة، المثاليَّة الجديدة، الهلوسة، امنح هذه الأشياء بضع سنوات، عندئذٍ لن تجد ديكاً يصدح بأيٍّ من هذا الدَّجل المسرف في الحديث عن (ما بعد الحداثة) الذي تعاطته التَّحوُّلات المضحكة في الأدب والفن»[٢٧٠].

ترى هل هذه المشكلة، مشكلة التَّأثير السَّيئ للفنِّ في الجمهور، وليدة عصرنا وحسب، أم أنَّ لها جذوراً تاريخيَّة قديمةً؟

ألمحنا فيما مضى إلى أنَّ **أبا عثمان** قد وجد نفراً من الفنَّانين (شعراء، خطباء...) يشرئبون إلى مطامح وغايات غَيْرِ ذات فحوى جماليَّةٍ، ولذلك نَعَى عليهم القصور والعجز عن اللحاق بركب شرف الفنِّ ونبله، وعلى هذا الأساس نستطيع، بداءة، أن نشتقَّ فكرةً أساسيَّةً مفادها أنَّ **الجاحظ** لا يذهب إلى أنَّ خطورة الفنِّ ماثلةٌ في الفنِّ بحدِّ ذاته وإنَّما ترتبط بالفنَّان، والفنّان الذي يقدِّم هذا الفنَّ الخطر أو لنقل السَّيئ الرَّديء هو الفنَّان الذي ينحو بفنِّه منحًى غير محمودٍ جماليًّا وأخلاقيًّا على الأقلِّ. بل ينتقل بفنِّه من الإطار الجماليِّ والإصلاحيِّ والإنسانيِّ إلى حيِّز المنفعة الشَّخصيَّة التي لا تخلو بحدِّ ذاتها من مخاطر جَمَّةٍ ينصبُّ جلُّها على الفنَّان ذاته، من دون أن ينفي ذلك صدور الفنِّ الخطر عن فنَّانٍ أصيلٍ.

يعلِّل **الجاحظ** خطورة الفنِّ ببقائه وخلوده الأمر الذي يجعل المصوَّر صورة فنيَّةً مذمومةً أو سيِّئةً عرضةً لاحتقار الأجيال اللاحقة وازدرائها، ومثار سخريتها وهزئها، وفي ذلك يقول: ويبلغ «من خوفهم من الهجاء، ومن شدَّة السَّبِّ عليهم، وتخوُّفهم أن يبقى ذكر ذلك في الأعقاب، ويسبُّ به الأحياء الأموات، أَنَّهُم إذا أسروا الشَّاعر أخذوا عليه المواثيق، وربَّما شدُّوا لسانه بنسعه كما صنعوا **بعبد يغوث** حِيْنَ أسرته بني تميم»[٢٧١].

270. Malkolm Brad: **The Name and Nature of Modernism**. Bury and James Madernism. penguin Books, London, 1987, p.42.

٢٧١ . الجاحظ: **البيان والتبيين** . ج ٣ . ص ٥٨٠.

ويورد على ذلك أمثلة جمَّةً متفاوتة الأثر والطَّرافة، وَلَعَلَّ فيما حدث بَيْنَ **جرير** وبني نمير ما يؤكِّد ذلك خير تأكيدٍ، وقد أورد **الجاحظ** القصَّة فقال:

«كان الرَّجل من بني نميرٍ إذا قيل له: ممن الرجل؟

قال نميري كما ترى.

فما هو إلا أن قال **جرير**:

فَغُضَّ الطَّرفَ إنَّكَ مِنْ نُمَيْر

فَلا كَعباً بَلَغْتَ وَلاَ كِلاَبا

فصار الرَّجل من بني نميرٍ إذا قيل له: ممن الرجل؟

قال من بني عامر.

قال فعند ذلك قال الشَّاعر يهجو آخرين:

وَسَوفَ يَزِيدَكُمْ ضِعَةً هِجَائي

كَمَا وَضَعَ الهِجَاءُ بَني نُمَيْرِ

فلما هجاهم **أبو الرُّديني العكلي** فتوعدوه بالقتل قال **أبو الرديني**:

أَتُوعِدُني لتَقْتُلني نُمَيرٌ

مَتَى قَتَلَتْ نُمَيْرٌ مَنْ هَجَاها؟

فشدَّ عليه رجلٌ منهم فقتله. ويزعمون أنَّ امرأةً مرَّت بمجلسٍ من مجالس بني نميرٍ فتأمَّلها ناسٌ منهم فقالت: يا بني نمير، لا قول الله سمعتم، ولا قول الشَّاعر أطعتم. قال الله تعالى: { **قُلْ لِلْمُؤْمِنِيْنَ يَغُضُّوا مِنْ أَبْصَارِهِمْ** } وقال الشَّاعر: فَغُضَّ الطَّرْفَ إنَّكَ مِنْ نُمَيرٍ...»[٢٧٢].

وقد تتجلَّى خطورة الفنِّ في حفز النَّاس على الإقبال على ضربٍ من الأفعال الممدوحة في الفن ولَعَلَّها لا تستحقُّ المدح، وقد ينفِّرَ النَّاس من سلوك معيَّنٍ إذا

---

٢٧٢ . م.س . ج ١ . ص ٥٩١.

صُوَّر صورةً سيِّئَةً من دون أن يكون سيئاً بالضَّرورة، وهذا أمرٌ شائعٌ في عصرنا، وقد عَبَّر **الجاحظ** عنه أو عما يدانيه بقوله: «ورُبَّما قال الشَّاعر في هجائه قولاً لا يعيب به المهجو فيمتنع من فعله المهجو وإن كان لا يلحق فاعله ذم، وكذلك إذا مدحه بشيءٍ أُولِعَ بفعله وإن كان لا يصير إليه بفعله مدح، فمن ذلك تقدم **كلثم بنت سريع** إلى **عبد الملك بن عمير** وهو على قضاء الكوفة تُخاصِمُ أهلها، فقضى لها **عبد الملك** على أهلها، فقال **هذيل الأشجعي**:

أَتاهُ وَلِيدٌ بالشُّـــــهُودِ يَقُودُهُم ... عَلَى ما ادَّعَى مِنْ صَامِتِ المَالِ وَالخِوَلْ
وَجَاءَتْ إليهِ كَلْثَمٌ وَكَـــــلاَمُهَا ... شِفَاءٌ مِنَ الدَّاءِ المُخَامِرِ والخَبَل
فَأَدْلَى وَلِيدٌ عـــــند ذاك بحَـقِّهِ ... وَكَانَ وَلِيدٌ ذَا مِرَاءٍ وَذَا جَدَلْ
وَكَانَ لهَا دَلٌّ وَعَينٌ كـــحيلةٌ ... فَأدلَتْ بِحُسنِ الدَّلِّ مِنْهَا وَبالكُحَلْ
فَفَتَّنتِ القُبطيَّ حَتىَّ قَضَى لـــهَا ... بِغَيرِ قَضَاءِ اللّهِ فِي السُّوَرِ الطوَلْ
فَلَوْ كَانِ مَنْ بالقَصْرِ يَعْلَمُ عِلْمـــهُ ... لَمَا اسْتُعْمِلَ القُبطيَّ فِينَا عَلَى عَمَلْ
لَهُ حِينَ يَقْضِي لِلنِّســاءِ تَخَاوُصٌ ... وَكَانَ وَمَا فِيهِ التَّخَاوُصُ وَالحوَلْ
إِذَا ذَاتُ دَلٍّ كلَّمَتْهُ بِحَـــاجَةٍ ... فَهَمَّ بأَنْ يَقْضِي تَنَحْنَحَ أَوْ سَعَلْ
وَبَرَّق عَيْنَيهِ وَلاَكَ لِسَـــــانَهُ ... يَرَى كُلَّ شَيءٍ مَا خَلا شَخْصَها جَلَلْ

فقال **عبد الملك**: أخزاه الله، والله لربَّما جاءتني السَّعلة أو النَّحنحة وأنا في المتوضأ فأذكر قوله فأردها لذلك»[٢٧٣].

هذا غيضٌ من فيض الهجاء والقدح الذي يدور حول خِلَّةَ مرذولةٍ أو سمةٍ غَيْرِ محمودةٍ مما يخلو من الفحش والغلظة في القول، فماذا لو اشتمل الكلام، شعراً أو نثراً على حوشي الألفاظ أو ساقطها، ومرذول المعاني وفاسدها؟! لا شك في أنَّ

٢٧٣ . م. س. ج ٣. ص ٥٩٧/٥٩٨.

الخطورة ستكون أشد، لأنَّ ذلك سيمهِّد سبيل الشُّرور، ويعبِّد طريق المفاسد، ويوسِّع مسالك الجهل، فيستشري الدَّاء ويتعذَّر الشِّفاء، وهذا ما يبدو في قوله: «ثُمَّ اعلموا أنَّ المعنى الحقير الفاسد، والدَّنيء السَّاقط، يعشعش في القلب، ثُمَّ يبيض، ثمَّ يفرِّخ. فإذا ضرب بِجِرَانِهِ، وَمَكَّنَ لعروقه، استفحل الفساد وبزل، وتمكَّن الجهل وفرَّخ، فعند ذلك يقوى داؤه، ويمتنع دواؤه»[٢٧٤].

فما مجال الحيلولة دون التَّعرُّض لخطر الفن؟

يبدو أنَّ المنفذ أخلاقيٌّ ليس إلا، فمن أراد أن يحاشي ذاته أقلام الأدباء وألسنة الشُّعراء كان لزاماً عليه ألا يأتي الأفعال الدَّاعية إلى الهزء الموجبة السُّخرية أو المذمَّة «فيجب على العاقل ـ كما يقول **الجاحظ** ـ بعد أن يعرف ميسم الشِّعر ومضرَّته، أن يتَّقي لسان أحسن الشُّعراء، وأجهلهم شعراً بشطر مَا لَهُ، بل ما أمكن من ذلك، فأمَّا العربيُّ أو المولى الرَّاوية، فلو خرج إلى الشُّعراء من جميع ملكه لما عنَّفته.

والذي لا يكترث لوقع نبال الشِّعر، فهو كما قال **الباخرزي**:

مَا لِي أَرَى النَّاسَ يَأخُذُونَ وَيُعْطُونَ وَيَسْتَمتِعُون بِالنَّشَبِ[٢٧٥]

وَأَنتَ مِثلَ الحِمَارِ أبهمُ لا تَشْكُو جِرَاحَاتِ أَلسُنِ العَرَبِ

ولأمر ما قال **حذيفة** لأخيه، والرِّماح شوارع في صدره: «إيَّاك والكلام المأثور»[٢٧٦].

---

٢٧٤ ـ م.س ـ ج ١ ـ ص ٦٠.

٢٧٥ ـ النشب: المال.

٢٧٦ ـ الجاحظ: **الحيوان** ـ ج ٥ ـ ص ٢٩٢.

خاتمة

ليست هذه علاقات الفنِّ الوحيدة لا عند **الجاحظ** ولا عند غيره. علاقات الفنِّ كثيرةٌ وغنيَّةٌ ومتنوِّعةٌ. وقفنا من هذا التَّنوُّع الكبير عند جملةٍ من العلاقات بَيْنَ الفنِّ وبعض الموضوعات والمفاهيم.

إنَّ الحديث في الفنِّ وعلاقاته أمرٌ طويلٌ جدُّ طويلٍ، ويحتاج إلى مساحاتٍ واسعةٍ يتعذَّر إعطاؤها حقُّها في بحثٍ واحدٍ، أَو في فصلٍ من كتاب. ولذلك آثرنا الاقتصار على بعض جوانب علاقات الفنِّ هي التي بحثناها عند **الجاحظ** بوصفه أنموذجاً للحديث في هذا الموضوع.

بل الجدير بالإشارة إليه هنا هو أنَّنا وقفنا عند ما وقف عنده **أبو عثمان الجاحظ** من جوانب علاقة الفنِّ بأيٍّ من الاصطلاحات أَو المفاهيم التي تمَّ الحديث فيها في أثناء البحث، وأعني بذلك أنَّ في كلٍّ من العلاقات التي تحدَّثنا فيها توجد أفكارٌ أخرى كثيرةٌ تستحقُّ الوقوف عنده ومناقشتها وتبيان جوانبها. وكلُّ ذلك موضوع أبحاثٍ نجريها ويمكن أن يكون هناك من يخوض غمارها للتَّوسُّع فيها.

الفصل الحادي عشر

التهكم وفن الإضحاك

مقدمة

القـبـح الجـمالي

القبــح وفنُّ الإضحاك

مقوّمات الضّحك عند التّوحيدي

أنموذج من تهكم التوحيدي

إِنَّ الغَايَةَ الْمَنْشُودَةَ مِنَ الْمَسْرَحِ هِيَ إِحْدَاثُ التَّطْهِيرِ الَّذِي يُحْدِثُهُ فِي النَّفْسِ الإِنْسَانِيَّةِ بِوَسَاطَةِ انْفِعَالَي الْخَوفِ وَالشَّفَقَةِ.

أَرسطو

مقدّمة

اخْتَلَفَ النُّقَّادُ فِي قِيْمَةِ القُبْحِ جَمَالِيًّا؛ هَلْ هُوَ الْجَمَالُ السَّلْبِيُّ، أَمْ هُوَ إِحْدَى دَرَجَاتِ الْجَمَالِ الْمُتَدَنِّيَةِ الْمُتَفَاوِتَةِ فِي التَّدَنِّي فِي سُلَّمِ القِيَمِ الْجَمَالِيَّةِ، أَمْ هُوَ الْجَمَالُ الْمَذْمُومُ؛ قِيَاساً عَلَى الفَضَائِلِ وَالرَّذَائِلِ فِي الأَخْلاَقِ، إِذِ الأُوْلَى مَمْدُوحَةٌ وَالثَّانِيَةُ مَذْمُومَةٌ؟

وَلِلحَقِّ فَإِنَّ الأَمْرَ لَمْ يُسْتَوفَ عَلَى هذَا النَّحْوِ مِنَ الطَّرْحِ، إِذْ إِنَّ مُعْظَمَ مَدَارِ النِّقَاشِ كَانَ فِي التَّعْبِيرِ عَنِ القُبْحِ جَمَالِيًّا، حَتَّى أَصْبَحَ ثَمَّةَ شِبْهُ اتِّفَاقٍ عَلَى أَنَّ الْقُبْحَ الْجَمَاليَّ لَيسَ القُبْحَ الْحِسِّيَّ أَوِ الْمُتَجَسِّدَ وَاقِعِيًّا، فَهُوَ مَذْمُومٌ أَو غَيرُ مُستَحَبٍّ. وَإِنَّمَا هُوَ التَّعْبِيرُ عَنْ القُبْحِ بِوَسَاطَةِ الفَنِّ، أَي إِنَّ القَبِيحَ الْمَذْمُومَ فِي الوَاقِعِ يَغْدُو جَمِيلاً عِندَمَا يَتَجَسَّدُ فَنِّيًّا بِلَوحَةٍ أَو قَصِيدةٍ أَو قِصَّةٍ أَو مَسْرَحِيَّةٍ أَو غَيرِ ذلِكَ مِنَ الفُنُونِ، وَالأَمْثِلَةُ عَلَى ذلِكَ كَثِيرَةٌ فِي الفَنِّ مِنْهَا جُلُّ قِصَصِ الْمَقَامَاتِ الأَدَبِيَّةِ المشْهُورَةِ،

وَأَحْدَبُ **ابنِ الرُّوميِّ**، وَبُخَلاَءُ **الجَاحِظِ**، وَمَثَالِبُ وَزِيرَي **التَّوحِيدِيِّ**، وَبَخِيلُ **مُولِيير** وَمُتَحَذْلِقَاتُهُ.

القبحُ الجماليُّ

وَلكِنْ كَيفَ يَكُونُ القَبِيحُ جَمِيلاً فِي الفَنِّ؟

هذِهِ المِسْأَلَةُ قَلَّ مَنْ تَصَدَّى لَهَا بِرَوِيَّةٍ وَعُمْقٍ. وَإِنْ كَانَ لِهذَا الْمَوضُوعِ غَيرُ هذَا الْمَكَانِ فَإِنَّهُ لاَ يَجُوزُ تَرْكُهُ مِنْ دُونِ بَعْضِ التَّوضِيحِ، لِمَا لَهُ مِنْ صِلَةٍ بِمَوضُوعِنَا الآنَ، وَإِذَا أَرَدْنَا الوُقُوفَ عَلَى مُسَوِّغَاتِ تَقَبُّلِ القُبْحِ جَمَالاً فِي الفَنِّ أَوِ الأَسْبَابِ الَّتِي تَجْعَلُنَا نَرَى الْقَبِيحَ الْوَاقِعِيَّ جَمِيلاً فِي الفَنِّ، وَجَدنَا أَنفُسَنا أَمَامَ النِّقَاطِ التَّالِيَةِ:

أَوَّلاً : تَتَفَاوَتُ قِيَمُ الْجَمَالِ وَالْقُبْحِ بَيْنَ الوَاقِعِ وَالفَنِّ، وَقَبْلَهُمَا بَيْنَ وَاقِعٍ وَوَاقِعٍ، وَبَيْنَ فَنٍّ وَفَنٍّ، تَفَاوُتاً غَيرَ مَرْسُومٍ وَلا مَحْدُودٍ، حَتَّى لا يُمكِنُ طَيُّهُ تَحْتَ قَاعِدَةٍ أَو قَانُونٍ أَبَداً؛ فَالْخَالُ أَو الشَّامَةُ تُضْفِي عَلَى خَدِّ الصَّبِيَّةِ رَوْعَةً وَأَلْقاً، وَلكِنَّهَا إِنْ كَانَتْ عَلَى أَرْنَبَةِ أَنْفِهَا كَانَت مَجْلَبَةَ تَعْسٍ لَهَا، لأَنَّهَا قَدْ تُلْقِي عَلَى مَا لَهَا مِنَ الْجَمَالِ لَبُوساً مِنَ القُبْحِ. وَشَامَةُ الْخَدِّ ذَاتُهَا قَدْ تَكُونُ سَبَباً فِي قُبْحِ اللوحَةِ الَّتِي تُصوِّرُ صَاحِبَتَها، وَلكِنَّهَا قَدْ تَقْدَحُ شَرَارَةَ الإِلْهَامِ عِنْدَ الشَّاعِرِ فَيُصَوِّرُهَا بِأَبْهَى مَا يَكُونُ مِنَ الْجَمَالِ.

ثانياً : إِنَّ القُبْحَ الَّذِي يَغْدُو فِي الْفَنِّ جَمِيلاً لَيسَ هُوَ عَينُ ذَاتِهِ، وَإِنَّمَا هُوَ صُورَتُهُ، أَعْنِي بِذلِكَ أَنَّ الوَجْهَ القَبِيحَ، أَوِ الأَنْفَ الْكَبِيرَ عَلَى نَحْوٍ غَيرِ مُسْتَلْطَفٍ أَبَداً، أَوِ التَّصَرُّفَ القَمِيءَ، أَوِ الطَّبْعَ الْمَذْمُومَ .... كُلُّ ذلِكَ لَيسَ جَمِيلاً فِي ذَاتِهِ، وَإِنَّمَا الْجَمِيلُ هُوَ تَصْوِيرُهُ فَنِّيًّا، وَيَخْتَلِفُ التَّصْوِيرُ مِنْ فَنٍّ إِلَى فَنٍّ، وَمِنْ فَنَّانٍ إِلَى آخَرٍ، وَلِذلِكَ تَخْتَلِفُ قِيَمُ جَمَالِ هذِهِ الْمَوضُوعَاتِ تَبَعاً لِبرَاعَةِ الفَنَّانِينَ وَقُدْرَاتِهِم عَلَى اقْتِنَاصِ الْمَشَاهِدِ الْفَنِّيَّةِ.

ثَالِثاً : وَيَلْزَمُ عَنْ ذلِكَ مُبَاشَرَةً أَنَّ جَمَالِيَّةَ الإِبدَاعِ الفَنِّيِّ تَتَجَلَّى أَكْثَرَ مَا تَتَجَلَّى فِي دِقَّةِ الوَصْفِ، وَكَيفِيَّةِ التَّصْوِيرِ، وَبَرَاعَةِ التَّعْبِيرِ، وَحُسْنِ انْتِقَاءِ أَلْوَانِ اللَّوحَةِ: (رَسْماً أَو شِعراً أَو نَثراً ...)، وَرَشَاقَةِ الحَرَكَةِ فِي كُلِّ ذلِكَ.

رابعاً : ثَمَّةَ عَلاَقَةٌ وَثِيقَةٌ بَينَ الدَّاخِلِ وَالْخَارِجِ، بَينَ الظَّاهِرِ وَالبَاطِنِ، أَي؛ بَينَ الفِعْلِ وَالانْفِعَالِ، بَينَ ظَاهِرِ السُّلُوكِ وَبَاطِنِهِ، بَينَ السُّلُوكِ وَدَوَافِعِهِ، بَيْنَ التَّكْوِينِ الْخَارِجِيِّ وَالتَّكْوِينِ الدَّاخِلِيِّ. هذِهِ العَلاَقَةُ قَدْ تَكُونُ تَنَافُراً وَقَدْ تَكُونُ تَضَافُراً. وَيَكُونُ القَبِيحُ جَمِيلاً فِي الفَنِّ بِقَدْرِ القُدْرَةِ عَلَى التَّعْبِيرِ عَنْ هذِهِ العَلاَقَةِ أَو إِظْهَارِهَا، وَلاَ يَنْبَغِي أَنْ يُفْهَمَ هذَا الكَلاَمُ عَلَى صُورَةٍ آليَّةٍ عَشْوَائِيَّةٍ أَوِ اعْتِبَاطِيَّةٍ، فَإِنَّهُ غَالِبَاً مَا يَأتِي بِهِ الْمُبْدِعُونَ حَدْسِيًّا، أَو رُبَّمَا عَفْوِيًّا، مِنْ دُونِ تَفْكِيرٍ فِيهِ أَو تَوَقُّفٍ عِنْدَهُ.

خَامِساً : وَذَهَبَ بَعْضُ الْمُفَكِّرِينَ إِلَى أَنَّنَا نَتَعَامَلُ مَعَ القَبِيحِ فِي الْفَنِّ عَلَى أَنَّهُ جَمِيلٌ، وَنَتَقَبَّلُهُ كَذلِكَ لِمَا يَقُومُ بِهِ مِنْ وَظِيفَةٍ تَطْهِيرِيَّةٍ مِنْ جِهَةٍ، وَلأَنَّهُ يَذُمُّ القُبْحَ وَيَسْتَنْكِرُهُ مِنْ جِهَةٍ ثَانِيَةٍ، وَهذَا مَا عَبَّرَ **أَرِسْطُو** Aristotle. عَنْهُ بِقَولِهِ: « إِنَّ الغَايَةَ الْمَنْشُودَةَ مِنَ الْمَسْرَحِ هِيَ إِحْدَاثُ التَّطْهِيرِ الَّذِي يُحْدِثُهُ فِي النَّفْسِ الإِنْسَانِيَّةِ بِوَسَاطَةِ انْفِعَالَيِ الْخَوفِ وَالشَّفَقَةِ»[٢٧٧]. أَو مَا ذَهَبَ إِلَيهِ **جُوتِه** Goethe. مِنْ أَنَّنَا نَسْتَطِيعُ بِالْفَنِّ أَنْ نَتَخَلَّصَ مِنْ رَغَبَاتِنَا الشِّرِّيرَةِ وَدَوَافِعِنَا السَّيِّئَةِ، فَكَتَبَ لِذلِكَ **آلاَمَ فِرْتِرْ** الَّتِي خَلَّصَتْهُ مِنْ رَغْبَتِهِ الْمُلِحَّةِ بِالانْتِحَارِ.

القبحُ وفَنُّ الإضحاك

وَلكِنَّ هذَا كُلَّهُ يَظَلُّ فِي إِطَارِ الْعُمُومِ وَالشُّمُولِ، بِما يُتِيْحُ سَحِبَ حُكْمِهِ عَلَى التَّعْبِيرِ الفَنِّيِّ عَامَّةً، أَمَّا الْمَسْأَلَةُ الْحَاسِمَةُ وَالْجَوهَرِيَّةُ فِي العَلاَقَةِ بَينَ القُبحِ وَالفَنِّ فِي رَأْيِنَا فَتَمْثُلُ فِي طَبِيعَةِ هذَا التَّعْبِيرِ الْجَمَالِيِّ أَو الفَنِّيِّ عَنِ القُبْحِ، الَّتِي هِيَ فِي حَقِيقَتِهَا مَا يُمَثِّلُ دِعَامَةَ الْمِحْوَرِ فِي فَنِّ الإِضْحَاكِ.

---

٢٧٧ . د. أَميرة مطر: **فلسفة الجمال**. ص ٦٧.

كَيفَ يَغْدُو الْقَبِيحُ جَمِيلاً فِي الفَنِّ ؟

إِنَّ التَّعْبِيرَ عَنِ القُبْحِ فَنٌّ بِحَدِّ ذَاتِهِ وَأَكْثَرُ مَا يُطْلِقُهُ مُشَخَّصاً أَمَامَنَا هُوَ فَنُّ الإِضْحَاكِ، وَأَعْنِي بِذلِكَ أَنَّ غَايَةً رَئِيسَةً وَجَوهَرِيَّةً مِنْ غَايَاتِ التَّعْبِيرِ عَنِ القُبْحِ فِي الفَنِّ هِيَ الإِضْحَاكُ. وَلكِنَّنَا إِذَا حَمَلْنَا الضَّحِكَ عَلَى مَعْنَاهُ الأَوسَعِ وَالأَكْثَرِ شُمُولاً وَهُوَ الَّذِي يُشِيرُ إِلَى الهُزْءِ وَالسُّخْرِيَةِ، وَالَّذِي يَتَضَمَّنُ بِدَورِهِ نَوعاً مِنَ الاسْتِنْكَارِ وَالشَّجْبِ لَوَجَدْنَا أَنَّ الغَايَةَ الأُولَى وَالأَخِيرَةَ لِلتَّعْبِيرِ عَنِ القُبْحِ جَمَالِيًّا هِيَ الإِضْحَاكُ، وَالإِضْحَاكُ فَقَط. وَهذَا مَا يَبْدُو لَنَا جَلِيًّا فِي الفُنُونِ كُلِّهَا، بِمَا فِيهَا فَنُّ الإِضْحَاكِ النَّوعِيِّ الْمُتَمَثِّلِ (بِالنُّكَتِ)، وَهذَا مَا أَقَرَّه **التَّوحِيدِيُّ** عَلَى لِسَانِ **مِسْكَوِيه** بِقَولِهِ: «مِنْ شَأنِ الْمُضْحِكِ أَن يَتَطَلَّبَ أُمُوراً مَعْدُولَةً عَنْ جِهَاتِهَا، لِيَسْتَدْعِيَ بِذلِكَ تَعَجُّبَ السَّامِعِ وَضِحْكَهُ»[٢٧٨].

وَفَنُّ الإِضْحَاكِ لَيسَ فَنّاً مُتَمَيِّزاً بِهُوِيَّتِهِ وَأَدَوَاتِهِ، وَلكِنَّهُ مُتَمَيِّزٌ وَمُتَمَايِزٌ بِأَسَالِيبِهِ وَمَبَادِئِهِ، وَأَقْصِدُ بِعَدَمِ تَمَيُّزِهِ بِهُوِيَّتِهِ وَأَدَوَاتِهِ أَنَّنَا نَسْتَطِيعُ أَنْ نَجِدَهُ أَو نُعَبِّرَ عَنْهُ فِي كُلِّ الْفُنُونِ، وَلكِنَّ الأُسُسَ وَالمعَايِيرَ الَّتِي تَسْتَنِدُ إِلَيهَا كُلُّ هذِهِ الفُنُونِ لِتَحقِيقِ هذَا الغَرَضِ إِنَّمَا هِيَ وَاحِدَةٌ، وَمِنْ ذلِكَ مَثَلاً أَنَّنَا نَجِدُ فِي فَنِّ الإِيمَاءِ مَا يُضْحِكُ أَو مَا يُرَادُ أَنْ يُعَبَّرَ بِهِ عَنْ فِكْرَةٍ لا تَسْتَوجِبُ الضَّحِكَ، وَكَذلِكَ فِي بَقِيَّةِ الفُنُونِ، عَلَى أَنَّ ثَمَّةَ فَنًّا مُسْتَقِلاً مُتَخَصِّصاً بِالإِضحَاكِ هُوَ فَنُّ (النُّكَتِ)، وَرُبَّمَا يُعْزَى إِلَى الرَّسْمِ السَّاخِرِ Caricature. هذَا الغَرَضُ أَيضاً. وَبِالاسْتِنَادِ إِلَى هذَا المبدَأِ نَستَطِيعُ أَنْ نَفْهَمَ الضَّحِكَ، وَنُفَسِّرَهُ، وَنَكْشِفَ عَنْ آلِيَّتِهِ، وَلأَنَّنَا نَتَحَدَّثُ هُنَا عَنْ فَلْسَفَةِ **التَّوحِيدِيِّ** فِي الضَّحِكِ، وَعَنْ فَنِّ الإِضْحَاكِ عِنْدَهُ، سَنُحَاوِلُ أَنْ نُوضِحَ هَاتَينِ الْمَسْأَلَتَينِ انْطِلاقاً مِمَّا بَسَطنَاهُ قَبلَ قَلِيلٍ.

---

٢٧٨ . التَّوحيدي ومسكويه: **الهوامل والشَّوامل**. ص ٢٨٩.

مُقَوِّماتُ الضَّحِكِ عندَ التَّوحِيديِّ

كَادَ **التَّوحِيدِيُّ** يُرْسِي دَعَائِمَ نَظَرِيَّةٍ خَاصَّةٍ فِي الضَّحِكِ لَو أَنَّهُ أَوْلَى الْجَانِبَ النَّظَرِيَّ مِنْهُ أَكْثَرَ مِمَّا أَولاَهُ. وَلَعَلَّ انْصِرَافَهُ إِلَى الْجَانِبِ التَّطْبِيقِيِّ، وَبَرَاعَتَهُ فِيهِ، وَتَفرُّدَهُ، يَشْفَعُ لَهُ بِذلِكَ، إِذْ إِنَّه يَنْطَوِي بِحَدِّ ذَاتِهِ عَلَى مَعَالِمِ نَظَرِيَّتِهِ وَيَكْشِفُ عَنْ جَوَانِبِهَا.

يَتَوقَّفُ **أَبُو حَيَّان** عِنْدَ ثَلاَثِ مَسَائِلَ تُمَثِّلُ عَنَاصِرَ نَظَرِيَّتِهِ فِي الضَّحِكِ وَالإِضْحَاكِ؛ فَهُوَ فِي الْمَسْأَلَةِ الأُولَى يُبَيِّنُ ضَرُورَةَ الضَّحِكِ وَيُسَوِّغُهُ. وَفِي الثَّانِيَةِ يُحَلِّلُ الضَّحِكَ إِلَى عَنَاصِرِهِ الرَّئِيسَةِ لِيَكْشِفَ عَنِ العِلَّةِ الَّتِي تَقِفُ وَرَاءَ ضِحْكِنَا، وَيُوضِحُ آلِيَّتَهُ. وفِي الثَّالِثَةِ يَبْسُطُ أَسَاسَ التَّهَكُّمِ وَسَبَبَهُ.

أَوَّلاً: ضَرورةُ الضَّحكِ

لَعَلَّهُ مِنْ غَرِيبِ الْمُفَارَقَاتِ أَنْ يَلْمَعَ نَجْمُ **التَّوحِيدِيِّ** بِوَصْفِهِ صَاحِبَ مُلَحٍ وَطُرَفٍ وَنُكَتٍ يَنثُرُهَا بَيْنَ طَيَّاتِ حَدِيثِهِ نَثْرَ الْمَصَابِيحِ عَلَى مَعَالِمِ الدَّرْبِ، وَيَخْتُمُ بِهَا مَجَالِسَهُ مَعَ الوُلاَةِ وَالوُزَرَاءِ، فِي الوَقْتِ الَّذِي اتَّسَمَتْ فِيهِ شَخْصِيَّتُهُ بِمَسْحَةٍ تَشَاؤُمِيَّةٍ أَلْقَتْ عَلَى حَيَاتِهِ وِشَاحاً مِنَ السَّوداوِيَّةِ، وَعَدَمِ الثِّقَةِ فِي الآخَرِينَ أَحْيَاناً.

يَقُولُ الشَّاعِرُ السُّوَيدِيُّ **جُوستَاف فرُودِينج** . Gustaf Frding[٢٧٩]: «ضِحْكَةٌ تَشْمَلُ كُلَّ شَيءٍ، وَتَغْفِرُ كُلَّ شَيءٍ»[٢٨٠]. وَيُعَلِّقُ النَّاقِدُ الفَنِّيُّ الأَمَرِيكِيُّ **رُوبِيرت هيوز** . R. Hughes عَلَى صَلَفِ الْحَيَاةِ الأَمَرِيكِيَّةِ بِقَولِهِ: «الكَارِثَةُ الْكُبْرَى فِي الْمُجْتَمَعِ الأَمَرِيكِيِّ هِيَ خُلُوُّهُ مِنْ حُبِّ الْمُزَاحِ أَوِ الدُّعَابَةِ. فَهذَا الْجُنُونُ لاَ يَتْرُكُ أَيَّةَ

---

٢٧٩ . **جُوستَاف فرُودِينج** - Gustaf Fr ding (١٨٦٠ . ١٩١١م): أَحد أَعمدة الشعر التقليدي السويديِّ، ويتَّسم شعره بموسيقاه العذبة. انظر ترجمته وأَعماله في:

- **Merriam Webster's Encyclopedia of Literature**, p. 439.

٢٨٠ .كمال فوزي الشَّرابي: **نافذة على العالم** . ضمن مجلة: **المعرفة** . وزارة الثقافة . دمشق . العدد ٣٧٢ . أيلول ١٩٩٤م . ص٢٣٧.

حِصَّةٍ لِلسُّخْرِيَةِ أَو لِلْهُزْءِ»[٢٨١]. وَلَقَدْ تَفَهَّمَ **أَبو حَيَّانَ** هذَا الْمَضْمُونَ فَهُوَ يُؤَكِّدُ ضَرُورَةَ الضَّحِكِ نَظَرِيًّا وَعَمَلِيًّا؛ عَمَلِيًّا مِنْ جِهَةِ إِكْثَارِهِ مِنَ الْمُلَحِ وَالنُّكَتِ وَالطَّرَائِفِ الْمُضْحِكَةِ الَّتِي يَبْدُو أَنَّهُ كَانَ يَحْفَظُ الْكَثِيرَ الْكَثِيرَ مِنْهَا، بَلْ لَقَدْ كَانَ مُتَجَاوِزاً لِلْمُسْتَوَى الْحِفْظِيِّ بِمُمَاثَلَتِهِ لأُسْتَاذِهِ **الْجَاحِظَ** فِي خَلْقِ الطَّرَائِفِ وَابْتِدَاعِ الْمُدَاعَبَاتِ الْمُضْحِكَةِ. وَيُؤَكِّدُ ذلِكَ مَا عَرَضَهُ لَنَا مِنْهَا فِي أَحَادِيثِهِ لِلْوُزَرَاءِ مِمَّنْ كَانَ يَعِيشُ فِي أَكْنَافِهِمْ، بِمَا يَدُلُّ عَلَى تَمَكُّنِهِ مِنْ هذَا الفَنِّ وَبَرَاعَتِهِ فِيهِ.

أَمَّا النَّاحِيَةُ الثَّانِيَةُ فَهِيَ الَّتِي قَدَّمَ فِيهَا تَسْوِيْغاً لِلضَّحِكِ وَدَعْوَةً إِلَيهِ؛ فَفِيْ نِهَايَةِ جَلْسَةٍ أَكْثَرَ فِيهَا مِنْ عَرْضِ النُّكَتِ خَتَمَ حَدِيْثَهُ بِقَولِهِ: «قَدْ بَلَغَنِي أَنَّ **ابْنَ عَبَّاسَ** كَانَ يَقُولُ فِي مَجْلِسِهِ، بَعْدَ الْخَوضِ فِي الْكِتَابِ وَالسُّنَّةِ وَالْفِقْهِ وَالْمَسَائِلِ: أَحْمِضُوا[٢٨٢]. وَمَا أَظُنُّهُ أَرَادَ بِذلِكَ إِلاَّ لِتَعْدِيلِ النَّفْسِ لِئَلاَّ يَلْحَقَهَا كَلاَلُ الْجِدِّ، وَلِتَقْتَبِسَ نَشَاطاً فِي الْمُسْتَأْنَفِ، وَلِتَسْتَعِدَّ لِقَبُولِ مَا يَرِدُ عَلَيهَا فَتَسْمَعُ، وَالسَّلاَم»[٢٨٣].

يَبْدُو جَلِيًّا مَا فِي هذَا القَوْلِ مِنْ دَلاَلَةٍ، فَمُوَاصَلَةُ الْجِدِّ بِالْجِدِّ تُورِثُ الكَلاَلَ وَالْمَلَلَ الَّذِي سَيَقِفُ عَائِقاً وَمَانِعاً عَنِ الْمُتَابَعَةِ، وَحَاجِباً دُوْنَ الفَهْمِ وَالاسْتِيعَابِ، وَلِذلِكَ لاَ بُدَّ مِنَ الضَّحِكِ لِلتَّفْرِيجِ عَنِ النَّفْسِ، وَتَبْدِيدِ الكَرْبِ وَالْهَمِّ. وَلِذلِكَ لاَ نَسْتَغْرِبُ أَنْ يَتِمَّ تَأْسِيسُ الْجَمْعِيَّاتِ وَالرَّوَابِطِ الَّتِي تَهْتَمُّ

---

٢٨١ ـ كمال فوزي الشَّرابي: **نافذة على العالم** ـ ضمن مجلة: **المعرفة** ـ العدد٣٧٥ ـ كانون الأوَّل ١٩٩٤م ـ ص٢١٦.

٢٨٢ ـ الكلمة في النَّصِّ المحقَّق هي: أَحمصوا (بالصَّاد)، وهي في الأَصل أَحمضوا أَي: أَفيضوا في الأَحاديث المستملحة والفكاهات «مأخوذٌ من الحمض الَّذي هو فاكهةُ الإبل، لأَنَّها ترعاها عند سآمتها من الحُلَّة». انظر: أَيمن بكيراتي: **الإيضاح في شرح المقامات للمطرزي** ـ ص ١٥. والحديث موجودٌ في: **الفائق في غريب الحديث** ـ ج١ ـ ص ٢٩٧.

٢٨٣ ـ أَبو حيَّان التَّوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة** ـ ج٢ ـ ص ٦٠.

بِالضَّحِكِ، بَلِ الشَّيءُ الجَدِيدُ اللافِتُ للانْتِبَاهِ هُوَ مَا سُمِّيَ؛ (العِلاجُ بِالضَّحِكِ)، فَقَدْ أَعْلَنَ الطَّبِيبُ **بَارِي بِيتمَان** . B. Betman «فِي مُؤْتَمَرِ الرَّابِطَةِ الأَمَرِيكِيَّةِ لِعِلْمِ التَّدَاوِي بِالفُكَاهَةِ أَنَّ البَحْثَ، الَّذِي أَجْرَاهُ عَلَى الْمَرْضَى بَعْدَ سَاعَةِ إِضْحَاكِهِم، أَثْبَتَ انْعِكَاسَاتٍ إِيجَابِيَّةً عَلَى أَدَاءِ جِهَازِهِم الْمَنَاعِيِّ بِمَا فِيهِ ارْتِفَاعُ مُسْتَوَى الأَجْسَامِ الْمُضَادَّةِ وَالْخَلاَيَا القَاتِلَةِ الَّتِي تُعَدُّ أَقْوَى الأَنْظِمَةِ الدِّفَاعِيَّةِ لِجِسْمِ الإِنْسَانِ فِي مُوَاجَهَةِ الْخَلاَيَا الشَّاذَّةِ وَمِنْهَا الْخَلاَيَا السَّرَطَانِيَّة»[٢٨٤].

ثانياً: تحليل الضَّحك

يُقَدِّمُ **أَبُو حَيَّان** تَحْلِيلاً لِلضَّحِكِ أَخَذَهُ عَنْ أُسْتَاذِهِ **أَبِي سُلَيمَان السَّجِسْتَانِيِّ** يَرَى فِيهِ أَنَّ الضَّحِكَ إِمْكَانِيَّةٌ (قُوَّةٌ) مَخْصُوصَةٌ بِالإِنْسَانِ مِنْ جَانِبِ جَمْعِهِ لِقُوَّتَيِ الإِنْسَانِيَّةِ وَالْحَيَوَانِيَّةِ، وَقُوَّةُ الضَّحِكِ تَتَوَسَّطُ هَاتَيِنِ القُوَّتَيِن. أَمَّا سَبَبُ الضَّحِكِ فَهُوَ التَّعَجُّبُ وَالانْدِهَاشُ مِنْ أَمْرٍ؛ (سُلُوكٍ، قَوْلٍ، صُورَةٍ ...) تَتَسَاوَى فِيهِ البَدَائِلُ وَالاحْتِمَالاتُ الَّتِي تُعَلِّلُهُ، وَهذَا كَشْفٌ بَارِعٌ لِلسَّبَبِ الَّذِي يُوَلِّدُ الضَّحِكَ يُمْكِنُ أَنْ نَلْحَظَهُ فِي أَيِّ ظَرْفٍ وَمَكَانٍ؛ فَوُقُوفُ العَالِمِ مَثَلاً أَمَامَ ظَاهِرَةٍ يُفَسِّرُهَا مُتَضَادَّانِ كُلٌّ عَلَى حِدَةٍ وَبِالدَّرَجَةِ ذَاتِهَا غَالِباً مَا يُثِيرُ ضِحْكَهُ.

يَقُولُ **أَبُو حَيَّان**: « الضَّحِكُ قُوَّةٌ نَاشِئَةٌ بَينَ قُوَّتِي النُّطْقِ وَالْحَيَوَانِيَّةِ، وَذلِكَ أَنَّهُ حَالُ النَّفْسِ بِاسْتِطْرَافٍ وَارِدٍ عَلَيهَا. وَهذَا الْمَعْنَى مُتَعَلِّقٌ بِالنُّطْقِ مِنْ جِهَةٍ، وَذلِكَ أَنَّ الاسْتِطْرَافَ إِنَّمَا هُوَ تَعَجُّبٌ، وَالتَّعَجُّبُ هُوَ طَلَبُ السَّبَبِ وَالعِلَّةِ لِلأَمْرِ الوَارِدِ. وَمِنْ جِهَةٍ تَتْبَعُ القُوَّةَ الْحَيَوَانِيَّةَ عِنْدَمَا تَنْبَعِثُ مِنَ النَّفْسِ، فَإِنَّهَا إِمَّا أَنْ

٢٨٤ . خبرٌ تناقلته وكالات الأنباء، انظر مثلاً: صحيفة : **البعث** . دار البعث . دمشق . العدد ١٠١٦٩ . الخميس ١٩٩٦/١١/٧م.

تَتَحَرَّكَ إِلَى دَاخِلٍ، وَإِمَّا أَنْ تَتَحَرَّكَ إِلَى خَارِجٍ. وَإِذَا تَحَرَّكَتْ إِلَى خَارِجٍ فَإِمَّا أَنْ تَكُونَ دَفْعَةً فَيَحْدُثُ مَعَهَا الغَضَبُ، وَإِمَّا أَوَّلاً فَأَوَّلاً وَبِاعْتِدَالٍ فَيَحْدُثُ مَعَهَا السُّرُورُ وَالفَرَحُ. وَإِمَّا أَنْ تَتَحَرَّكَ مِنْ خَارِجٍ إِلَى دَاخِلٍ دَفْعَةً فَيَحْدُثُ مِنْهَا الْخَوفُ، وَإِمَّا أَوَّلاً فَأَوَّلاً فَيَحْدُثُ مِنْهَا الاسْتِهْوَالُ. وَإِمَّا أَنْ تَتَجَاذَبَ مَرَّةً إِلَى دَاخِلٍ وَمَرَّةً إِلَى خَارِجٍ فَتَحْدُثُ مِنْهَا أَهْوَالٌ إِحْدَاهَا الضَّحِكُ عِنْدَ تَجَاذُبِ القُوَّتَينِ فِي طَلَبِ السَّبَبِ، فَيَحْكُمُ مَرَّةً أَنَّهُ كَذَا وَمَرَّةً أَنَّهُ لَيسَ كَذَا، وَيَسِيرُ ذلِكَ فِي الرُّوحِ حَتَّى يَنْتَهِي إِلَى العَصَبِ فَيَتَحَرَّكُ الْحَرَكَتَينِ الْمُتَضَادَّتَينِ، وَتَعْرِضُ مِنْهُ القَهْقَهَةُ فِي الوَجْهِ لِكَثْرَةِ الْحَوَاسِّ وَتَعَلُّقِ العَصَبِ بِوَاحِدٍ مِنْهَا»[٢٨٥].

وَتَطْبِيقًا لِهذَا الْمَعْنَى وَتَأْكِيداً لَهُ يُورِدُ **أَبُو حَيَّان** فِي ((الإِمْتَاعِ وَالْمُؤَانَسَةِ)) طُرْفَةً يَقُولُ فِيهَا: « كَتَبَ مَجْنُونٌ إِلَى مَجْنُونٍ: بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ. حَفِظَكَ اللهُ، وَأَبْقَاكَ اللهُ، كَتَبْتُ إِلَيكَ وَدِجْلَةُ تَطْغَى، وَسُفُنُ الْمَوصِلِ هَا هِيَ، وَمَا يَزْدَادُ الصِّبْيَانُ إِلاَّ شَرًّا، وَلا الْحِجَارَةُ إِلاَّ كَثْرَةً، فَإِيَّاكَ وَالْمَرَقَ فَإِنَّهُ شَرُّ طَعَامٍ فِي الدُّنْيَا، وَلاَ تَبِتْ إِلاَّ وَعِنْدَ رَأْسِكَ حَجَرٌ أَو حَجَرَانِ، فَإِنَّ الأَخْبَرَ يَقُولُ: وَأَعِدُّوا لَهُم مَا اسْتَطَعْتُم مِنْ قُوَّةٍ»[٢٨٦]. وَيُعَقِّبُ وَاصِفاً الوَزِيرَ **أَبَا عَبْدِ اللهِ العَارِض** الَّذِي كَانَ يَسْتَمِعُ إِلَيهِ:

---

٢٨٥ . أَبو حيَّان التَّوحيدي: **المقابسات**؛ المقابسة الحادية والسبعون . من نسخة مخطوطة كانت في المكتبة الظَّاهريَّة بدمشق ونقلت إلى مكتبة الأَسد الوطنيَّة بدمشق، مصنَّفة تحت الرَّقم: (٤٨٠٣ عام). والفرق واضحٌ بين هذا النَّص والتَّحقيقات الأُولى للمقابسات، ونسخة الظَّاهريَّة هذه أَوضح المخطوطات التي وصلت إلينا من المقابسات وأَكثرها دقَّةً وضبطاً، ولكنَّ سوء الحظ لم يُبق منها إلاَّ نحو ربعها وهو تسع عشرة مقابسة متفرِّقة تقع في أَربعٍ وستين ورقة، وقد تلف معظمها الآن وعسرت قراءته. رجع إليها بعض المحققين بعد إشارة الدُّكتور الكيلاني إليها في كتابه عن التَّوحيدي مثل الدُّكتور عبد الكريم اليافي في كتابه: **دراسات فنيَّة في الأَدب العربي**، والدُّكتور محمد توفيق حسين في تحقيقه لكتاب **المقابسات** ـ (ص٤٤). ويرجِّح أَنَّها ترجع إلى عصر المؤلف.

٢٨٦ . أَبو حيَّان التوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة** ـ ج٢ ـ ص ٢٠٤.

«فَضَحِكَ . أَضْحَكَ اللهُ سِنَّهُ . حَتَّى اسْتَلْقَى، وَقَالَ: مَا الَّذِي يَبْلُغُ بِنَا هذَا الاسْتِطْرَافَ إِذَا سَمِعْنَا بِحَدِيثِ الْمَجَانِينِ؟ فَقَالَ **ابنُ زُرْعَة**[٢٨٧]:

لأَنَّ الْمَجْنُونَ مُشَارِكٌ لِلْعَاقِلِ فِي الْجِنْسِ، فَإِذَا كَانَ مِنَ العَاقِلِ مَا يُحْسَبُ أَنْ يَكُونَ مِنَ الْمَجْنُونِ كُرِهَ ذلِكَ لَهُ، وَإِذَا كَانَ مِنَ الْمَجْنُونِ مَا يُعْهَدُ مِنَ العَاقِلِ تُعُجِّبَ مِنْهُ»[٢٨٨]. وَلأَنَّ التَّعَجُّبَ مِمَّا تَتَنَازَعُ فِيهِ العِلَّتَانِ الْمُعَلِّلَتَانِ فَإِنَّهُ يُثِيرُ الضَّحِكَ.

يَبْدُو أَنَّ **التَّوحِيدِيَّ** قَدِ احْتَاطَ بِتَعْرِيفِهِ إِذْ حَدَّدَ التَّعجُّبَ وَالاندِهَاشَ اللَّذَينِ يُثِيرَانِ الضَّحِكَ بَأَنَّهُمَا اللَّذَانِ يَضَعَانِ السَّامِعَ أَو الرَّائِي أَمَامَ طَرَفَيْ مُزْدَوَجَةٍ يَشُدَّانِهِ بِالقُوَّةِ ذَاتِهَا، تَارِكاً أَنوَاعَ التَّعَجُّبِ الأُخرَى الَّتِي مِنَهَا مَا يُثِيرُ الْخَوفَ وَمِنهَا مَا يُثِيرُ الغَضَبَ أَو غَيرَ ذلِكَ.

وَلكِنْ؛ يَحِقُّ لَنَا أَنْ نَتَسَاءَلَ هُنَا: **كَيفَ يَكُونُ التَّعَجُّبُ الذِي يَسْتَدْعِي الضَّحِكَ؟**

الْحَقُّ أَنَّ **أَبَا حَيَّان** لَمْ يُبيِّنْ ذلِكَ، وَلكِنَّنَا نَسْتَطِيعُ أَنْ نَتَأَوَّلَ تَعْرِيفَهُ وَنَفْهَمَهُ عَلَى ضَوءِ مُعْطَيَاتِنَا فَنَجِدُ: صَحِيحٌ أَنَّنَا **لاَ نَسْأَلُ أَنْفُسَنَا لِمَاذَا ضَحِكْنَا** لَدَى اتِّصَالِنَا بِمَوضُوعٍ مَا. وَإِذَا حَاوَلْنَا ذلِكَ فَإِنَّنَا فِي الأَرْجَحِ سَنَعْجِزُ عَنِ الْجَوَابِ، أَو عَلَى الأَقَلِّ سَنَتَخَبَّطُ بِهِ مِنْ جِهَةِ أَنَّهُ لاَ يَكُونُ شَافِياً وَلاَ وَافِياً. لكِنَّنَا، وَفِي كُلِّ حَالاَتِ الضَّحِكِ، سَنَجِدُنَا أَمَامَ تَسَاؤُلٍ مَا، تَنْدَاحُ حِدَّتُهُ مَعَ اتِّسَاعِ مَدَى الضَّحِكِ وَشِدَّةِ الإِدْهَاشِ الْمُثِيرِ لِلضَّحِكِ، وَأَكْثَرُ مَا يَتَجَلَّى هذَا التَّسَاؤُلُ فِي كَيفَ وَلِمَاذَا.

يُثَارُ هذَا التَّعَجُّبُ بِوَسَائِلَ حِسِّيَّةٍ مُتَعَدِّدَةٍ، وَطَرَائِقَ أَدَائِيَّةٍ مُخْتَلِفَةٍ. تَتَأَسَّسُ فِي

---

٢٨٧ . **ابنُ زُرْعَة**: هو أَبو عليٌّ عيسى بن إسحاق بن زرعة؛ عالمٌ بالفلسفة والمنطق، من نصارى بغداد، ترجم عدَّة مؤلَّفات إلى العربيَّة. ولد ببغدا سنة ٣٧١هـ/ ٩٨٢م وتوفي فيها سنة ٤٤٨هـ/ ١٠٥٦م، بينما روى القفطيُّ أَنَّه توفِّي سنة ٤١٨هـ/ ١٠٢٨م. انظر ترجمته في: **الإمتاع والمؤانسة** . ج١ـ ص٣٣، **أخبار الحكماء** . ص١٦٣، **الأَعلام** . ج٥. ص١٠٠.

٢٨٨ . أَبو حيَّان التوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة** . ج٢ . ص ٢٠٤.

رَأينَا عَلَى مَبْدَأَينِ هُمَا: الْمُبَاغَتَةُ وَالتَّطرُّفُ؛ مُسْتَقِلَّينِ وَمُتَرَابِطَينِ.

المباغتة

نَقْصِدُ بِالْمُبَاغَتَةِ أَنَّ مَوضُوعَ الضَّحِكِ: (مَرْئِيًّا كَانَ أَو مَسْمُوعاً أَو مُشْتَرَكاً) يَقُودُ تَفْكِيرَ الْمُتَابِعِ بِشِدَّةٍ؛ مُتَابِيَنَةِ الدَّرَجَةِ، مِنْ خِلاَلِ تَسَلْسُلِهِ وَطَرِيقَتِهِ، إِلَى تَوَقُّعِ أَو إِطْلاقِ حُكْمٍ قَبْلِيٍّ عَلَى مَا سَيَحْدُثُ، وَلكِنَّ الْحَدَثَ أَوِ **الْمُحَدِّثَ يَنْعَطِفُ إِلَى الاتِّجَاهِ الْمُعَاكِسِ تَمَاماً لِلاتِّجَاهِ الَّذِي قَادَ الْمُتَابِعَ إِلَيهِ، فِي لَحْظَةٍ أَو نُقْطَةٍ مُنَاسِبَةٍ** عِنْدَهَا يَحْدُثُ تَجَاذُبُ القُوَّتَينِ فِي طَلَبِ السَّبَبِ كَمَا يَقُولُ **التَّوحِيدِيُّ**. أَو لِنَقُلْ بِصُورَةٍ أُخْرَى: إِنَّ الْحَدَثَ أَوِ الْمُحَدِّثَ يُهَيئُ الْمُتَلَقِّي لِتَوَقُّعِ شَيءٍ أَو أَشْيَاءَ وَلكِنَّهُ يُبَاغِتُهُ بِمَا لَيسَ يُتَوَقَّعُ، وفِي هذَا البَابِ تَدْخُلُ أَجْوِبَةُ سُرْعَةِ البَدِيهَةِ الَّتِي إِمَّا تُبَاغِتُ السَّائِلَ بِمَا لَمْ يَكُنْ فِي التَّوَقُّعِ أَوِ الرَّغْبَةِ أَوِ الْحِسْبَانِ، أَو بِأَنْ تُرَدَّ عَلَيهِ كَرَّتُهُ بِأَوقَعَ مِنْهَا. وَقَدْ أَورَدَ **أَبُو حَيَّان** العَدِيدَ مِنَ النُّكَتِ وَالطَّرَائِفِ الَّتِي تَنْدَرِجُ تَحْتَ هذَا النَّوعِ، مِنْهَا:

- قُدِّمَ **لأَبِي العَيْنَاءِ**[٢٨٩] يَوماً قِدْرٌ، فَوَجَدَهَا كَثِيرَةَ العِظَامِ، فَقَالَ: هذِهِ قِدْرٌ أَمْ قَبْرٌ [٢٩٠]؟
- سُئِلَ **أَبُو عُمَارَةَ**؛ قَاضِي الكُوفَةِ: أَيُّ بَنِيكَ أَثْقَلُ؟ قَالَ: مَا فِيهُم بَعْدَ الكَبِيرِ أَثْقَلُ مِنَ الصَّغِيرِ إِلاَّ الأَوسَط[٢٩١].
- اشْتَرَى مَدِينِيٌّ رُطَباً، فَأَخْرَجَ صَاحِبُ الرُّطَبِ كَيلَجَةً[٢٩٢] صَغِيرَةً لَيَكِيلَ بِهَا،

---

٢٨٩ . **أَبو العَيْنَاءِ**: هو أَبو عبد الله محمد بن القاسم بن خلاد الهاشمي، ولد سنة ١٩١هـ/ ٨٠٧م. أَخباريٌّ أَديبٌ شاعرٌ صاحبُ نوادر. اشتهر ببداهته، وكان من أَحفظ النَّاس وأَفصحهم لساناً وأَكثرهم ظرفاً. توفي سنة ٢٨٣هـ/ ٨٦٩م. **لسان الميزان** . ج٥. ص٣٤٤، **الأَعلام** . ج٦. ص٣٣٤.

٢٩٠ . أَبو حيَّان التوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة** . ج٣ . ص ٦٩.

٢٩١ . م. س . ج٢ . ص ٥٦.

٢٩٢ .كيلجة : مكيال.

فَقَالَ الْمَدِينِيُّ: وَاللهِ لَو كِلْتَ بِهَا حَسَنَاتٍ مَا قَبِلتُهَا[٢٩٣].

- أَرَادَ **مُزَبِّدُ**[٢٩٤] أُضْحِيَةً فَلَمْ يَجِدْهَا، فَأَخَذَ دِيكاً لِيُضَحِّي بِهِ، فَوَجَّهَ إِلَيهِ جِيرَانُهُ شَاةً شَاةً حَتَّى اجْتَمَعَ عِنْدَهُ سَبْعُ شِياهٍ، فَقَالَ: دِيكِيَ أَفْضَلُ عِنْدَ اللهِ مِنْ **إِسْحَاق**[٢٩٥] لأَنَّهُ فُدِيَ بِكَبْشٍ، وَدِيكيَ بِسَبْعَةٍ[٢٩٦].
- قَالَ **ابنُ الْجَصَّاصِ الصُّوفِيُ**[٢٩٧]: دَخَلْتُ عَلَى **أَحْمَدَ بنِ رَوحٍ الأَهْوَازِيِّ** فَقَالَ: مَا تَقُولُ فِي صَحْفَةِ أَرُزٍ مَطْبُوخٍ، فِيهَا نَهْرٌ مِنْ سَمْنٍ، عَلَى حَافَّتِهَا كُثْبَانٌ مِن السُّكَّرِ الْمَنْخُولِ ...؟

. فَدَمَعَتْ عَينِي.

. فَقَالَ: مَا لَكَ؟

. قُلْتُ : أَبْكِي شَوقاً إِلَيهِ، جَعَلَنَا اللهُ وَإِيَّاكَ مِنَ الوَارِدِينَ عَلَيهِ بِالغَوَّاصَةِ وَالرَّدَّادَتَينِ.

. فَقَالَ لِي: مَا الغَوَّاصَةُ وَالرَّدَّادَتَانِ؟

---

٢٩٣ . أَبو حيَّان التوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة** . ج٢ . ص ٥٦.

٢٩٤ . **مُزَبِّدُ**: هو أَبو إسحاق مزبد المدني، اشتهر بنوادره المضحكة وبسرعة خاطره ولطيف مُلَحِهِ، له أخبارٌ كثيرةٌ في البخل فإنَّه كان مبخلاً إلى الغاية، كثير من نوادره مذكورةٌ في: **البيان والتَّبيين**، و**الحيوان**، و**البصائر والذخائر**، و**ثمار القلوب**، انظر ترجمته في: **فوات الوفيات** . ج٤ . ص١٣١.

٢٩٥ . هكذا ورد في النَّص، والإجماع في القصَّة على أَنَّ المفديَّ إسماعيل عليه السلام. ولعلَّ التَّوحيدي أَبقى الرِّواية هكذا للإبقاء على عنصر المفارقة.

٢٩٦ . أَبو حيَّان التوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة** . ج٣ . ص ٧٨.

٢٩٧ . ابن **الجصَّاص**: الحسين بن عبد الله بين الحسين أَبو عبد الله ابن الجصَّاص الجوهري؛ صاحب طرف ونوادره ذُكِرت في كثير من كتب الأَدب مثل: **البصائر والذَّخار**، **الإمتاع والمؤانسة**، **فوات الوفيات**، **زهر الآداب**، وغيرها كثير. قال ابن بسَّام فيه: كان آيةً من آيات خالقه في الجهل والغباوة، مع وفور الجاه وغلظ النِّعمة، ونوادره في النُّوكى مأثورة مذكورة. انظر في ذلك: **الذخيرة** . القسم الثَّالث . المجلد الأَوَّل . ص١٣٢، **فوات الوفيات** . ج١. ص٣٧٢.

. قُلْتُ: الغَوَّاصَةُ: الإِبْهَامُ، وَالرَّدَّادَتَانِ: السُّبَّابَةُ وَالوُسْطَى ...[٢٩٨]

- قَالَ **جَحْظَةُ**[٢٩٩]: حَضَرْتُ مَجْلِساً فِيهِ جَمَاعَةٌ مِنْ وُجُوهِ الكُتَّابِ. وَعِنْدَنَا قَيْنَةٌ مُحْسِنَةٌ، حَاضِرَةُ النَّادِرَةِ، فَقَالَ لَهَا بَعْضُهُم: بِحَيَاتِي عَلَيكِ غَنِّي لِي:

لَسْتَ مِنِّي وَلَسْتُ مِنْكَ فَدَعْنِي

وَامْضِ عَنِّي مُصَاحَباً بِسَلامِ

فَقَالَتْ: أَهَكَذَا كَانَ أَبُوكَ يُعَنِّيكَ[٣٠٠]؟

التَّطرُّف

وَنَعْنِي بِهِ الْمُبَالَغَةَ فِي الأَمْرِ إِلَى حَدِّ الشُّذُوذِ وَتَجَاوُزِ الْمَقْبُولِ وَالْمَأْلُوفِ. وَعَلَى الرُّغْمِ مِنْ أَنَّهُ لَيسَ ثَمَّةَ مِعْيَارٌ أَو مُسْتَنَدٌ لِتَحْدِيدِ اتِّجَاهِ الشُّذُوذِ فِي حُسْنٍ أَو قُبْحٍ أَو خَيرٍ أَو شَرٍّ ... فَإِنَّ الأَغْلَبَ الأَعَمَّ يَدُورُ حَولَ التَّنَدُّرِ بِالقُبْحِ وَذَمِّهِ وَاسْتِنْكَارِهِ بِطَرِيقَةٍ سَلْبِيَّةٍ، انْفِعَالِيَّةٍ، يَكُونُ الضَّحِكُ مَعَهَا بِمَثَابَةِ التَّبَرُّءِ مِنْهُ وَالتَّشفِّي مِنْ صَاحِبِهِ. عَلَى أَنَّ الْمَقْصُودَ مِنَ القُبْحِ لاَ ضِدَّ الْجَمَالِ وَحَسْبُ وَإِنَّمَا كُلُّ مَا يُسْتَقْبَحُ فِي الْمَرْءِ مِنْ قَولٍ أَو شَكْلٍ أَو فِعْلٍ. وَلِذلِكَ نَسْتَطِيعُ أَنْ نُضِيفَ هُنَا حَرَكَاتِ التَّقْلِيدِ وَالْمُحَاكَاةِ: مُحَاكَاةِ إِنْسَانٍ أَو حَيَوَانٍ أَو غَيرِ ذلِكَ، وَآلِيَّةَ التَّصَرُّفِ؛ بِمَعْنَى تَغْيِيبِ العَقْلِ أَو عُنْصِرِ الإِنْسَانِيَّةِ عَنِ الإِنْسَانِ لِيَغْدُوَ شِبْهَ آلَةٍ تُعَالِجُ كُلَّ مَا يُعْطَى إِلَيهَا بِالطَّرِيقَةِ ذَاتِهَا مَهْمَا تَبَايَنَتِ الْمُعْطَيَاتُ، وَإِلَى مِثْلِ ذلِكَ

---

٢٩٨ . أبو حيَّان التوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة**. ج٣ . ص ٧٧.

٢٩٩ . **جحظة**: جحظةُ هو لقبُ أَبي الحسن أَحمد بن جعفر بن موسى البرمكي النَّديم. كان شاعراً ظريفاً وصاحب أَخبارٍ ونوادرٍ ومنادمةٍ. توفي سنة ٣٢٦هـ وقيل ٣٢٤هـ/٩٣٦م. **وفيات الأعيان** . ج١- ص١٣٣.

٣٠٠ . أبو حيَّان التوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة**. ج٢ . ص ٥٦.

ذَهَبَ **هِنْرِي بِرِجْسُون**[٣٠١] . H. Bergson عَادًّا الضَّحِكَ ثَأْرَ الْحُرِّيَّةِ مِنَ الآلِيَّةِ[٣٠٢].

قَدَّمَ **التَّوحِيدِيُّ** عَدَداً كَبِيراً مِنَ الْمَوَاقِفِ (الْمُلَحِ وَالنَّوَادِرِ ....) الَّتِي تَنْدَرِجُ تَحْتَ هذَا الْمَبْدَأ، مِنْهَا مَا يَخُصُّنَا هُنَا وَمِنْهَا مَا سَنَعْرِضُ لَهُ بَعْدَ قَلِيلٍ تَحْتَ عُنْوَانِ أَسَاسِ التَّهَكُّمِ، وَمِمَّا يَعْنِينَا الآنَ حَشْدٌ مِنْ تَعْرِيفَاتِ الشِّبَعِ نَقْتَطِفُ مِنْهَا أَفْكَهَهَا، عَلَى أَلاَّ يَسْهُوَ انْتِبَاهُنَا عَنْ خُصُوصِيَّةِ الْمُعَرِّفِ وَالبُعْدِ الدَّلاَلِيِّ لِمُفْرَدَاتِهِ وَأُسْلُوبِهِ التَّعْبِيرِيِّ؛ الأُمُورِ الَّتِي تَنُمُّ أَو تَكَادُ تُوشِي بِمِهْنَةِ صَاحِبِهَا، وَهذِهِ مَسْأَلَةٌ تَقُودُنَا إِلَى عُنْصِرٍ آخَرَ لِلضَّحِكِ وَالإِضْحَاكِ هُوَ العُنْصُرُ الاجْتِمَاعِيُّ بِأَبْعَادِهِ الْمُخْتَلِفَةِ، وَهذَا مَا لاَ تُلْحِفُ ضَّرُورَةٌ عَلَينَا خَوضَ غِمَارِهِ هَا هُنَا، فَنَكْتَفِي بِالْمُلَحِ وَحْدَهَا.

- قِيلَ لِمُتَكَلِّمٍ: مَا حَدُّ الشِّبَعِ؟ فَقَالَ: حَدُّهُ أَنْ يَجْلِبَ النَّوْمْ، وَيُضَجِّرَ القَوْمْ، وَيَبْعَثَ عَلَى اللَّوْمْ[٣٠٣].
- قِيلَ لأَعْرَابِيٍّ: مَا حَدُّ الشِّبَعِ؟ قَالَ: أَمَّا عِنْدَكَمْ يَا حَاضِرَةُ فَلاَ أَدْرِي، وَأَمَّا عِنْدَنَا فِي البَادِيَةِ فَمَا وَجَدَتِ العَينُ، وَامْتَدَّتْ إِلَيهِ اليَدُ، وَدَارَ عَلَيهِ الضِّرْسُ، وَأَسَاغَهُ الْحَلْقُ، وَانْتَفَخَ بِهِ البَطْنُ، وَاسْتَدَارَتْ عَلَيهِ الْحَوَايَا، وَاسْتَغَاثَتْ مِنْهُ الْمَعِدَةُ، وَتَقَوَّسَتْ مِنْهُ الأَضْلاَعُ، وَالْتَوَتْ عَلَيهِ الْمَصَارِينُ، وَخِيفَ مِنْهُ الْمَوتُ.
- قِيلَ لِقَصَّارٍ: مَا حَدُّ الشِّبَعِ؟ قَالَ: أَنْ تَثِبَ إِلَى الجَفْنَةِ (القَصْعَة) كَأَنَّكَ

---

٣٠١ . الحقُّ أَنَّ ثَمَّة اختلافاً كبيراً بين ما أَراده برجسون بالتَّحديد وما أَردناه نحنُ هنا، وإن تشابهت إلى حدٍّ ما ظواهر الأَلفاظ.

٣٠٢ . انظر تفصيل ذلك في كتاب برجسون: **الضَّحك** . ص٢١، ٣٩، ٤٣.

٣٠٣ . هذه النَّادرة وما تلاها من نوادر هذه الفقرة من: **الإمتاع والمؤانسة** . ج٣ . ص٢٠ حتى٢٣.

سَرْحَانٌ (ذِئْبٌ)، وَتَأَكُلَ وَأَنْتَ غَضْبَانٌ، وَتَمْضَغَ كَأَنَّكَ شَيطَانٌ، وَتَبْلَعَ كَأَنَّكَ هَيمَانٌ، وَتَدَعَ وَأَنْتَ سَكْرَانٌ، وَتَسْتَلْقِيَ كَأَنَّك أَوَانٌ (عِدْلٌ).

- قِيلَ لِمَلاَّحٍ: مَا حَدُّ الشِّبَعِ؟ قَالَ: حَدُّ السُّكْرِ. قِيلَ: فَمَا حَدُّ السُّكْرِ؟ قَالَ: أَلاَّ تَعْرِفَ السَّمَاءَ مِنَ الأَرْضِ، وَلاَ الطُّولَ مِنَ العَرْضِ، وَلاَ النَّافِلَةَ مِنَ الفَرْضِ، مِنْ شِدَّةِ النَّهْشِ وَالكَسْرِ وَالقَطْعِ وَالقَرْضِ.
- قِيلَ لِبَخِيلٍ: مَا حَدُّ الشِّبَعِ؟ قَالَ: الشِّبَعُ حَرَامٌ كُلُّهُ، وَإِنَّمَا أَحَلَّ اللهُ مِنَ الأَكْلِ مَا نَفَى الْجَوَى، وَسَكَّنَ الصُّدَاعَ، وَأَمْسَكَ الرَّمَقَ، وَحَالَ بَينَ الإِنْسَانِ وَبَينَ الْمَرَحِ. وَهَلْ هَلَكَ النَّاسُ فِي الدِّينِ وَالدُّنْيَا إِلاَّ بِالشِّبَعِ وَالتَّضَلُّعِ وَالبِطْنَةِ وَالاحْتِشَاءِ؟!
- قِيلَ لِيَمَنِيٍّ: مَا حَدُّ الشِّبَعِ؟ قَالَ: أَنْ يُخْشَى حَتَّى يُخْشَى.
- قِيلَ لِتُرْكِيٍّ: مَا حَدُّ الشِّبَعِ؟ قَالَ: أَنْ تَأْكُلَ حَتَّى تَدْنُوَ مِنَ الْمَوتِ.
- قِيلَ لِسَمرقَندِيٍّ: مَا حَدُّ الشِّبَعِ؟ قَالَ: إِذَا جَحَظَتْ عَينَاكَ، وَبَكُمَ لِسَانُكَ، وَثَقُلَتْ حَرَكَاتُكَ، وَارْجَحَنَّ عَقْلُكَ فَأَنْتَ فِي أَوَائِلِ الشِّبَعِ. قِيلَ: إِذَا كَانَ هذَا أَوَّلَهُ، فَمَا آخِرُهُ؟ قَالَ: أَنْ تَنْشَقَّ نِصْفَينِ.
- قِيلَ **لِسمَّوِيهِ** القَاصِّ: مَنْ أَفْضَلُ الشُّهَدَاءِ؟ قَالَ: مَنْ مَاتَ بِالتُّخْمَةِ، وَدُفِنَ عَلَى الْهَيضَةِ[٣٠٤].
- «قَالَ **الرَّشِيدُ لِلْجَمَّازِ**[٣٠٥]: كَيفَ مَائِدَةُ **مُحَمَّدِ بْنِ يَحْيَى**[٣٠٦]؟

---

٣٠٤ .كلُّ وجعٍ على الوجع هيضٌ، وهو النَّكس في المرض بعد الانْدمال. والهيضة: انطلاق البطن، يقال: بالرَّجل هيضةٌ إذا كان به قُياءٌ وقيامٌ جميعاً. **لسان العرب** . هيض.

٣٠٥ . **الجمَّاز**: هو الشَّاعر البصريُّ الماجن: محمَّدُ بن عمرو. توفي سنة ١٤٥هـ/ ٧٦٢م.**تاريخ بغداد** . ج٣. ص١٢٥، **الكنى والألقاب** . ج٢. ص١٥١.

٣٠٦ . هو محمد بن يحيى بن خالد البرمكي؛ شقيق جعفر وزير الرَّشيد. كان من سروات النَّاس؛ بعيد الهمَّة. **وفيات الأعيان** . ج٦. ص٢٢٠.

. قَالَ: شِبْرٌ فِي شِبْرٍ، وَصَحْفَتُه مِنْ قِشْرِ الْخَشْخَاشِ[٣٠٧]، وَبَيْنَ الرَّغِيفِ وَالرَّغِيفِ مَضْرِبُ كُرَةٍ، وَبَينَ اللَّونِ وَاللَّونِ فَتْرَةُ نَبِيٍّ.

. قَالَ: فَمَنْ يَحْضُرُهَا؟

. قَالَ: الكِرَامُ الكَاتِبُونَ»[٣٠٨].

ثالثاً: أَساس التَّهكُّم

التَّهَكُّمُ فِي أَصْلِ مَا اجْتَمَعَ لَهُ مِنَ اللُّغَةِ وَالاصْطِلاَحِ الإِزْرَاءُ بالمتَهَكَّمِ بِهِ، الَّذِي يُشْتَرَطُ أَنْ يَكُونَ إِنْسَاناً، فَلاَ تَهَكُّمَ بِحَيَوَانٍ أَو نَبَاتٍ أَو جَمَادٍ، وَبِهذَا الْمَعْنَى يَرَى **برجسون** أَنَّهُ «لاَ مُضْحِكَ إِلاَّ فِيمَا هُوَ إِنْسَانِيٌّ»[٣٠٩] وَكَذلِكَ إِدْرَاكُ التَّهكُّمِ أَوِ السَّاخِرِ فَهُوَ «مِنْ خَصَائِصِ الإِنْسَانِ، وَقَدْ أَشَارَ **مُولْيير** Molière. إِلَى أَنَّ الشُّعُورَ بِالْمُزَاحِ وَالْفُكَاهَةِ هُوَ مَا يُمَيِّزُ الإِنْسَانَ [مِنَ[٣١٠]] الْحَيَوَانِ، أَمَّا القَابِلِيَّةُ لِلضَّحِكِ فَهِيَ لَيسَتْ مِنْ خَصَائِصِ الإِنْسَانِ فَحَسْبُ، بَلْ مِنْ خَصَائِصِ القُرُودِ أَيضاً»[٣١١].

وَقَدْ حَدَّدَ **الْمَرْصِفِيُّ** التَّهَكُّمَ بِأَنَّهُ كَلاَمٌ «ظَاهِرُهُ الْجِدُّ وَبَاطِنُهُ الاسْتِهْزَاءُ ... وَهُوَ: ذِكْرُ الأَلْفَاظِ عَلَى مَا يُلاَئِمُ النُّفُوسَ مِنَ الإِجْلاَلِ وَالتَّعْظِيمِ وَالتَّبْشِيرِ وَالتَّهْنِئَةِ فِي سَبِيلِ السُّخْرِيَةِ»[٣١٢]. وَالتَّهَكُّمِ بِمَا هُوَ كَذلِكَ يَقُومُ عَلَى الْمُبَالَغَةِ الْمَقْصُودَةِ فِي الوَصْفِ أَوِ التَّقْدِيْرِ إِلَى حَدِّ الطَّرَافَةِ وَالشُّذُوذِ، وَقَدْ يَكُونُ وَصْفَ أَشْكَالٍ أَو أَفْعَالٍ.

---

٣٠٧ . الخَشخاشُ: كلُّ شيءٍ يابسٍ يحكُّ بعضهُ بعضاً. والخَشخاشُ أَيضاً: نَبْتٌ ثمرته حمراء. **لسان العرب** . خشش.

٣٠٨ . أَبو حيَّان التوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة**. ج٢. ص ٥٨.

٣٠٩ . برجسون: **الضَّحك**. ص١٦.

٣١٠ . في الأَصل: عن.

٣١١ . د. عدنان رشيد: **دراسات في علم الجمال**. ص ١٢٩.

٣١٢ . حسين المرصفي: **الوسيلة الأَدبيَّة**. ج٢. ص ١٣٠.١٣١.

أَمَّا مَوضُوعُ التَّصْوِيرِ فَقَدْ يُوجَدُ فِي الْمَوصُوفِ حَقًّا وَقَدْ لاَ يَكُونُ فِيهِ؛ فَإِنْ كَانَ مَوجُوداً كَانَ التَّهَكُّمُ بِالعَبَثِ بِهِ تَطْوِيلاً وَتَقْصِيراً وَتَقْرِيباً وَتَبْعِيداً، تَمَاماً كَمَا يَفْعَلُ الرَّسَّامُ السَّاخِرُ . The Caricaturist، وَإِنْ لَمْ تَكُنْ مَوجُودَةً كَانَ الْمُرَادُ مِنْهَا تَرْكِيْبُ صُوْرَةٍ مَسْخِيَّةٍ أَو هَزَلِيَّةٍ أَو سَاخِرَةٍ، مِنْ خِلاَلِ تَنَاقُضِ أَبْعَادِهَا وَعَدَمِ تَوَافُقِ تَرَاكِيبِهَا، وَالتَّهَكُّمُ بِذلِكَ بَعِيدٌ عَنِ الْمَوضُوعِيَّةِ بِالضَّرُورَةِ، ذلِكَ أَنَّ «الْمَضْمُونَ الْجَمَالِيَّ لِلتَّهَكُّمِ أَوِ السَّاخِرِ مَوْجُودٌ بِصُورَةٍ مُسْتَقِلَّةٍ عَنْ أَشْكَالِهِ التَّعْبِيرِيَّةِ الانْفِعَالِيَّةِ فِي خِضَمِّ الصِّرَاعِ بَينَ الْوَاقِعِيِّ وَالْمِثَالِيِّ»[٣١٣]. لِيَتَحَدَّدَ التَّهَكُّمُ عَلَى هذَا الأَسَاسِ «مِنْ خِلاَلِ عَامِلَينِ أَسَاسِيَّينِ؛ الْعَامِلِ الأَوَّلِ مِنْ خِلاَلِ [الْمِعْيَارِ[٣١٤]] الْمَوضُوعِيِّ لانْعِدَامِ الانْسِجَامِ فِي الْوَاقِعِ السَّلْبِيِّ مَعَ الأَفْكَارِ الْمِثَالِيَّةِ لِلإِنْسَانِ، وَالْعَامِلِ الثَّانِي مِنْ خِلاَلِ [الْمِعْيَارِ] الذَّاتِيِّ لِهذَا الرَّفْضِ وَأَيِّ مَوقِفٍ تُخَلِّفُهُ الظَّاهِرَةُ السَّلْبِيَّةُ عِنْدَ الإِنْسَانِ»[٣١٥].

وَلَقَدِ انْتَبَهَ **التَّوحِيدِيُّ** إِلَى هذِهِ الْمَسْأَلَةِ وَأَكَّدَهَا عِنْدَمَا طَلَبَ مِنْهُ **أَبُو عَبْدِ اللهِ العَارِضِ** أَنْ يَصِفَ لَهُ **الصَّاحِبَ بنَ عَبَّادَ** فَقَالَ: لَهُ: «إِنِّي رَجُلٌ مَظْلُومٌ مِنْ جِهَتِهِ، وَعَاتِبٌ عَلَيهِ فِي مُعَامَلَتِي، وَشَدِيدُ الغَيظِ لِحِرْمَانِي، وَإِنْ وَصَفْتُهُ أَرْبَيتُ مُنْتَصِفاً، وَانْتَصَفْتُ مِنْهُ مُسْرِفاً»[٣١٦]. لِيَسْتَحِقَّ مُفَكِّرُنَا بِذلِكَ انْحِنَاءَ هَامَةِ الْعِلْمِ احْتِرَاماً لَهُ عَلَى حَدِّ تَعْبِيرِ **مُورْيَاك** . الَّذِي قَالَ: «يَجِبُ عَلَى عِلْمِ الاخْتِصَاصِيِّينَ أَنْ يَنْحَنِي أَمَامَ صَنْعَةِ النَّزَاهَةِ عِنْدَ الإِنْسَانِ، وَأَمَامَ مُقْتَضَيَاتِ الْوُضُوحِ، وَالْحِسِّ السَّلِيمِ

٣١٣ . د. عدنان رشيد: **دراسات في علم الجمال** . ص ١٢٦.

٣١٤ . في الأَصل: المقياس. وكذلك التَّالية.

٣١٥ . د. عدنان رشيد: **دراسات في علم الجمال** . ص ١٢٦.

٣١٦ . أبو حيَّان التوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة** . ج٢ . ص ٥٣.

وَالاعْتِدَالِ»[٣١٧].

وَلِذلِكَ، إِنْ جَازَ لَنَا أَنْ نَعُدَّ التَّهَكُّمَ ضَرْباً مِنَ الْهِجَاءِ، فَإِنَّ تَهَكُّمَ **التَّوحِيدِيِّ** مِنْ تَهَكُّمِ الأَشْرَافِ عَلَى حَدِّ مَا عَرَّفَهُ **ابنُ بَسَّام** فِي الذَّخِيرَةِ إِذْ جَعَلَهُ قِسْمَينِ أَوَّلُهُمَا هِجَاءُ الأَشْرَافِ الَّذِي لَمْ يَبْلُغْ أَنْ يَكُونَ سِبَاباً مُقْذِعاً وَهَجْواً مُسْتَبْشَعاً، بَلْ هُوَ تَوبِيخٌ وَتَعْبِيرٌ وَتَقْدِيمٌ وَتَأْخِيرٌ، وَهُوَ طَأْطَأَ قَدِيماً مِنَ الأَوَائِلِ وَثَلَّ عُرُوشَ القَبَائِلِ. وَخِلاَفُهُ القِسْمُ الثَّانِي وَهُوَ الَّذِي أَكْثَرَ مِنْهُ **جَرِيرُ** وَطَبَقَتُهُ وَمَنْ تَبِعَهُمْ مِنَ النَّاسِ، اسْتِنَاداً إِلَى قَولِ **جَرِيرَ**: إِذَا هَجَوتُمْ فَأَضْحِكُوا، وَهذَا النَّوعُ لَمْ يَهْدِمْ قَطُّ بَيتاً وَلاَ عُيِّرَتْ بِهِ قَبِيلَةٌ[٣١٨].

غَنِيٌّ عَنِ البَيَانِ هُنَا أَنَّ القُبْحَ وَالتَّقْبِيحَ هُمَا أُسُّ التَّهَكُّمِ وَأَسَاسُهُ، وَعَلَى الرُّغْمِ مِنْ أَنَّ القُبْحَ هُوَ الْمَادَّةُ الرَّئِيسَةُ لِلتَّهَكُّمِ إِلاَّ أَنَّهُ غَيرُ كَافٍ وَلاَ وَافٍ، وَلِذلِكَ يُتَابِعُ **التَّوحِيدِيُّ** قَائِلاً: «فَلَو كُنْتُ مُعْتَدِلَ الْحَالِ بَينَ الرِّضَا وَالغَضَبِ، أَو عَارِياً مِنْهُمَا جُمْلَةً، كَانَ الوَصْفُ أَصْدَقَ، وَالصِّدْقُ بِهِ أَخْلَقُ»[٣١٩]. وَهذَا يَعْنِي أَنَّ وَصْفَ القُبْحِ لِمُجَرَّدِ الوَصْفِ لَيسَ تَهَكُّماً وَإِنَّمَا لاَ بُدَّ مِنْ مُبَالَغَةٍ فِي الوَصْفِ وَعَبَثاً فِي عَنَاصِرِهِ كَيْ مَا يَكُونَ التَّهَكُّمُ وَافِياً شَافِياً، وَهذَا مَا قَصَدَهُ مِنْ قَولِهِ: «إِنْ وَصَفْتُهُ أَرْبَيتُ (زِدْتُ) مُنْتَصِفاً، وَانْتَصَفْتُ مِنْهُ مُسْرِفاً». وَلاَ يَقْتَصِرُ التَّهَكُّمُ عَلَى وَصْفِ القُبْحِ وَصْفاً سَاخِراً بَلْ يَتَجَاوَزُهُ إِلَى تَقْبِيحِ مَا حَسُنَ فِي الْمَوصُوفِ، وَهذَا وَاضِحٌ أَيضاً فِي كَلاَمِ **أَبِي حَيَّان**.

وَالبَاعِثُ عَلَى التَّهَكُّمِ إِمَّا أَنْ يَكُونَ تَشَفِّياً أَو أَنْ يَكُونَ طَبْعاً؛ فَإِنْ كَانَ تَشَفِّياً فَالتَّشَاحُنُ وَالبَغْضَاءُ سَبَبُهُ، وَإِنْ كَانَ طَبْعاً فَالْكِبْرُ وَالغُرُورُ عِلَّتُهُ، وَالأَمْرَانِ كِلاَهُمَا مَوجُودٌ

٣١٧ . أندريه سياي: **مورياك**. ص ٢٤٩.

٣١٨ . ابن بسام: **الذخيرة**. القسم الأَوَّل. المجلَّد الأَوَّل. ص٥٤٦.

٣١٩ . أَبو حيَّان التوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة**. ج٢. ص ٥٤.

عِنْدَ صَاحِبِ ((مَثَالِبِ الوَزِيرَين)).

أَمَّا التَّشَفِّي فَقِصَّتَاهُ مَعَ **ابْنِ العَمِيدِ وَابْنِ عَبَّادَ** مَعْرُوفَتَانِ[٣٢٠]، وَبِسَبَبِهِمَا وَضَعَ كِتَابَهُ الشَّهِيرَ: ((**مَثَالِبَ الوَزِيرَين**)) الَّذِي كَانَ وَاحِداً مِنْ فَرَائِدِ التَّهَكُّمِ فِي التُّرَاثِ الإِنْسَانِيِّ، وَعَدَّهُ **آدم ميتز** مِنْ أَرْوَعِ آيَاتِ النَّثْرِ العَرَبِيِّ.

يُذَكِّرُنَا **أَبُو حَيَّان** فِي أَحَدِ أَوصَافِهِ لـ **ابْنِ عَبَّادَ** بَآلِيَّةِ التَّرْكِيبِ وَالتَّصَرُّفِ الَّتِي تَنْزَعُ عَنِ الإِنْسَانِ إِنْسَانِيَّتَهُ الْمُتَمَثِّلَةِ بِالْحَيَوِيَّةِ وَحُرِّيَّةِ الْحَرَكَةِ وَالتَّصَرُّفِ لِيَسْتَحِيلَ آلَةً أَو شِبْهَ آلَةٍ، وَهذَا مَا اتَّخَذَهُ **بِرجْسُون**. Bergson دُسْتُوراً أَوَّلاً لِلضَّحِكِ فِي قَولِهِ: « تَبْدُو أَوضَاعُ الْجِسْمِ الإِنْسَانِيِّ وَحَرَكَاتُهِ مُضْحِكَةً إِذَا ذَكَّرَنَا هذَا الْجِسْمُ بِآلَةٍ آلِيَّةٍ. Mechanical »[٣٢١]، فَيَقُولُ بَادِئاً بِقَولِ **ابْنِ العَمِيدِ** فِي **ابْنِ عَبَّادَ** مُعَقِّباً عَلَيهِ: «كَانَ **أَبُو الفَضْلِ ابْنُ العَمِيدِ** إِذَا رَآهُ قَالَ: أَحْسَبُ أَنَّ عَينَيهِ رُكِّبَتَا مِنْ زِئْبَقٍ، وَعُنُقَهُ عُمِلَ بِلَولَبٍ. وَصَدَقَ فَإِنَّهُ كَانَ ظَرِيفَ التَّثَنِّي وَالتَّلَوِّي، شَدِيدَ التَّفَكُّكِ وَالتَّفَتُّلِ، كَثِيرَ التَّعَوُّجِ وَالتَّمَوُّجِ فِي شَكْلِ الْمَرْأَةِ الْمُومِسَةِ، وَالفَاجِرَةِ الْمَاجِنَةِ، وَالْمُخَنَّثِ الأَشْمَطِ»[٣٢٢].

وَفِي وَصْفٍ آخَرَ **للصَّاحِبِ** يُذَكِّرُنَا مُفَكِّرُنَا بِالإِضْحَاكِ بِوَسَاطَةِ التَّقْلِيدِ أَو الْمُحَاكَاةِ، وَهذِهِ مَسْأَلَةٌ مُهِمَّةٌ تَسْتَحِقُّ الوُقُوفَ عِنْدَهَا بِعِنَايَةٍ، ذلِكَ أَنَّ كُلَّ سُلُوكَاتِنَا أَو جُلَّهَا تَمُرُّ هَكَذَا مِنْ دُوْنِ أَدْنَى تَعْلِيقٍ أَو مُلاَحَظَةٍ، وَلكِنْ إِنْ جَاءَ وَاحِدٌ وَأَخَذَ يُقَلِّدُ حَرَكَاتِ أَحَدِنَا أَو تَصَرُّفَاتِهِ لَدَى قِيَامِهِ بِأَدَاءٍ مَا فَإِنَّهُ يَنْتَزِعُ الضَّحْكَ مِنْ أَفْوَاهِنَا انْتِزَاعاً، وَلَيسَ ثَمَّةَ اخْتِلاَفٌ كَبِيرٌ فِي أَنْ يَكُونَ التَّقْلِيدُ حَرَكِيًّا أَو لَفْظِيًّا،

---

٣٢٠ . تحدَّثنا عن هاتين القصَّتين في الفصل الأول المعنون بـ محطات في حياة التوحيدي.

٣٢١ . انظر تفصيل ذلك في كتاب: **الضَّحك** لبرجسون. ص٢٠- ٢٨. وكذلك **رسائل أبي حيان التَّوحيدي**- ص ١٤٤.

٣٢٢ . أبو حيَّان التَّوحيدي: **مثالب الوزيرين**. ص ٨٠.

فَكِلاَهُمَا مُرْتَبِطٌ بِبَرَاعَةِ الْمُصَوِّرِ وَقُدْرَتِهِ عَلَى انْتِقَاءِ العَنَاصِرِ الْمَوصُوفَةِ أَو الْمُصَوَّرَةِ، وَبِقَدْرِ البَرَاعَةِ يَكُونُ الإِضْحَاكُ. وَمِنْ ذلِكَ قَولُ **أَبِي حَيَّان** فِي وَصْفِ **ابْنِ عَبَّادَ**: «كَانَ يَأْتِي بِالْمُسَجَّعِ فِي أَثَرِ كَلاَمِهِ، مَعَ رَوِيَّةٍ طَوِيلَةٍ وَأَنْفَاسٍ مَدِيدَةٍ، وَحَشْرَجَةِ صَدْرٍ، وَانْتِفَاخِ مِنْخَرَيهِ، وَالتِوَاءِ شِدْقَيهِ، وَتَعَوُّجِ عُنُقِهِ، وَاللَّعِبِ بِعَنْفَقَتِهِ، فَلَو رَأَيتَهُ يُقَرِّرُ الْمَسَائِلَ عَلَى هذِهِ الأَمْثِلَةِ العَجِيبَةِ، وَالبَيَانِ الشَّافِي لَرَأَيتَ عَجَباً مِنَ العَجَائِبِ، وَضَرْباً مِنَ الغَرَائِبِ»[٣٢٣].

وفِي فَصْلٍ آخَرَ يَقُولُ: «كَانَ **الصَّاحِبُ** يُنْشِدُ وَهُوَ يُلْوِي رَقَبَتَهُ، وَيُجْحِظُ حَدَقَتَهُ، وَيُنْزِي[٣٢٤] أَطْرَافَ مَنْكِبِهِ، وَيَتَسَاءَلُ وَيَتَمَايَلُ وَكَأَنَّهُ الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيطَانُ مِنَ الْمَسِّ»[٣٢٥].

وَلِلْحَقِّ فَإِنَّ هذِهِ الأَوصَافَ تَبْدُو لأَوَّلِ وَهْلَةٍ غَيرَ مُضْحِكَةٍ، فَهِيَ تَحْتَاجُ إِلَى تَتَبُّعٍ عَقْلِيٍّ وَتَخَيُّلِيٍّ، وَلِذلِكَ فَإِنَّهَا تَكُونُ عَلَى أَوفَى مَا كَانَ الْمُرَادُ مِنْهَا عِنْدَمَا تَكُونُ مُقْتَرِنَةً بِالإِلْقَاءِ وَأَدَاءِ بَعْضِ الْحَرَكَاتِ، وَلِذلِكَ لَفَتَ **التَّوحِيدِيُّ** الانْتِبَاهَ إِلَى ضَرُورَةِ الْمُشَاهَدَةِ فَقَالَ: «فَلَو رَأَيتَهُ ... لَرَأَيتَ ..»، وَكَثِيراً مَا كَانَ يُرَكِّزُ عَلَى هذِهِ الصِّفَاتِ فِي تَصْوِيرِ **الصَّاحِبِ** فِي مَوَاضِعَ مُخْتَلِفَةٍ مِنَ الْمَثَالِبِ.

أَمَا التَّهَكُّمُ بِالطَّبْعِ فَقَدْ اشْتُهِرَ أَدِيبُ الفَلاَسِفَةِ وَفَيلَسُوفُ الأُدَبَاءِ بِوَلَعِهِ بِالأَجْوِبَةِ الْمُفْحِمَةِ، وَالتَّعلِيقَاتِ الْمَلْفُوفَةِ بِرِدَاءِ الْهُزْءِ الْخَفِيِّ، وَرُبَّمَا الظَّاهِرِ، وَهذَانِ الأَمْرَانِ كِلاَهُمَا مِنْ بَابِ التَّهَكُّمِ. وَلِذلِكَ لَمْ يَكُنْ يُخْفِي تَخَوُّفَهُ مِنْ زَلاَّتِ لِسَانِهِ، وَفَلَتَاتِهِ، وَلَعَلَّهُ لِلسَّبَبِ ذَاتِهِ كَانَ يُؤْثِرُ هذَا الدُّعَاءَ الَّذِي هُوَ مِنْ خَاصِّ أَدْعِيَتِهِ فَيَقُولُ: «أَعُوذُ بِاللهِ مِنْ مَدْحٍ يَصْحَبُهُ تَكَلُّفٌ، وَهَجْوٍ يَطُورُ بِهِ تَكَذُّبٌ، وَأَسْأَلُهُ أَنْ

---

٣٢٣ . ياقوت الحموي: **معجم الأُدباء** . ج ٦ . ص ٣٦٥.

٣٢٤ . يُنزي: يُدلي.

٣٢٥ . أَبو حيَّان التَّوحيدي: **مثالب الوزيرين** . ص ٧٣.

يَكْفِيَنِي حَصَائِدَ هذَا اللِّسانِ، وَعَرَامَةَ هذَا الطَّبْعِ، وَطُغْيَانَ هذِهِ النَّفْسِ، فَهُوَ أَسْمَحُ مَقْصُودٍ، وَأَكْرَمُ مَسْؤُولٍ»[٣٢٦].

وَلكِنَّهُ لَمْ يَسْتَطِعْ كَبْحَ جُمُوحِ لِسَانِهِ فَأَثَالَ ذلِكَ عَلَيهِ الْمُشْكِلاتِ، لاَ سِيَّمَا مَعَ الوَزِيرَين. وَمِنْ هذِهِ الْمَوَاقِفِ الَّتِي مَرَّ بِهَا **أَبُو حَيَّان** قَولُهُ:

. «قَالَ لِيَ **الصَّاحِبُ** يَوماً: يَا **أَبَا حَيَّان** مَنْ كَنَّاكَ **أَبَا حَيَّان** ؟ قُلْتُ: أَجَلُّ النَّاسِ فِي زَمَانِهِ، وَأَكْبَرُهُمْ فِي وَقْتِهِ. قَالَ: مَنْ هُوَ ؟ وَيلَكْ ! قُلْتُ: أَنْتَ ! قَالَ: وَمَتَى كَانَ ذلِكَ؟ قُلْتُ: حِينَ قُلْتَ يَا **أَبَا حَيَّان** ! فَأَضْرَبَ عَنْ هذَا الْحَدِيثِ وَأَخَذَ فِي غَيرِهِ عَلَى كَرَاهَةٍ ظَهَرَتْ عَلَيهِ»[٣٢٧].

. «قَالَ لِيَ **الصَّاحِبُ** يَوماً، وَهُوَ يَتَحَدَّثُ عَنْ رَجُلٍ أَعْطَاهُ شَيئاً فَتَلَكَّأَ فِي قَبُولِهِ:

*** وَلاَ بُدَّ مِنْ شَيءٍ يُعِينُ عَلَى الدَّهْرِ ***

ثُمَّ قَالَ: سَأَلتُ جَمَاعَةً عَنْ صَدْرِ هذَا البَيتِ، فَمَا كَانَ عِنْدَهُمْ ذلِكَ. فَقُلْتُ (وَلَعَلَّهُ قَاطَعَهُ فِي الْحَدِيثِ كَمَا يَبْدُو مِنَ السِّيَاقِ): أَنَا أَحْفَظُ ذلِكَ، فَنَظَرَ بِغَضَبٍ وَقَالَ: مَا هُوَ؟ قُلْتُ: نَسِيتُ. فَقَالَ: مَا أَسْرَعَ ذِكْرَكَ وَنِسْيَانَكَ. قُلْتُ: ذَكَرْتُهُ وَالْحَالُ سَلِيمَةٌ، فَلَمَّا اسْتَحَالَتْ عَنِّي السَّلاَمَةُ نَسِيتُ.؟ قَالَ: وَمَا حَيلُولَتُهَا؟ قُلْتُ: نَظَرَ **الصَّاحِبُ** بِغَضَبْ، فَوَجَبَ فِي حُسْنِ الأَدَبْ أَلاَّ يُقَالَ مَا يُثِيرُ الغَضَبْ. قَالَ: وَمَنْ تَكُونُ حَتَّى نَغْضَبَ عَلَيكَ؟!»[٣٢٨].

. وَقَالَ أَيضاً: «حَضَرْتُ مَائِدَةَ **الصَّاحِبِ**، فَقُدِّمَتْ مَضِيرَةٌ، فَأَمْعَنْتُ فِيهَا.

. فَقَالَ لِي: يَا **أَبَا حَيَّان**، إِنَّهَا تَضُرُّ بِالْمَشَايِخِ!

. فَقُلْتُ: لِإِنْ رَأَى الصَّاحِبُ أَنْ يَدَعَ التَّطبُّبَ عَلَى طَعَامِهِ فَعَلَ.

---

٣٢٦ . تكرَّر مضمون الدعاء الخاصِّ بحفظ اللسان من تسرُّعه في معظم مقدِّمات فواتح كتب التَّوحيديِّ.

٣٢٧ . أبو حيَّان التَّوحيدي: **مثالب الوزيرين** . ص ٢٠٤.

٣٢٨ . ياقوت الحموي: **معجم الأُدباء** . ج ١٥ . ص٧.

فَكَأَنِّي أَلْقَمْتُهُ حَجَراً، وَخَجِلَ وَاسْتَحْيَا، وَلَمْ يَنْطِقْ إِلَى أَنْ فَرَغْنَا»[٣٢٩].

أنموذجٌ من تهكُّم التوحيدي

أَخلاق الصَّاحب بن عبَّاد[٣٣٠]

إِنَّ الرَّجُلَ كَثِيرُ الْمَحْفُوظِ، حَاضِرُ الْجَوَابِ، فَصِيحُ اللِّسَانِ؛ قَدْ نَتَفَ مِنْ كُلِّ أَدَبٍ خَفِيفٍ أَشْيَاءَ، وَأَخَذَ مِنْ كُلِّ فَنٍّ أَطْرَافاً. وَالغَالِبُ عَلَيهِ كَلاَمُ المتَكَلِّمِينَ الْمُعْتَزِلَةِ، وَكِتَابَتُهُ مُهَجَّنَةٌ بِطَرَائِقِهِم، وَمُنَاظَرَتُهُ مَشُوبَةٌ بِعِبَارَةِ الكُتَّابِ. وَهُوَ شَدِيدُ التَّعَصُّبِ عَلَى أَهْلِ الْحِكْمَةِ وَالنَّاظِرِينَ فِي أَجْزَائِهَا كَالْهَنْدَسَةِ وَالطِّبِّ وَالتَّنْجِيمِ وَالْمُوسِيقَى وَالْمَنْطِقِ وَالعَدَدِ. وَلَيسَ عِنْدَهُ بِالْجُزْءِ الإِلَهِيِّ خَبَرٌ، وَلاَ لَهُ فِيهِ أَثَرٌ.

وَهُوَ حَسَنُ القِيَامِ بِالقَوَافِي؛ وَيَقُولُ الشِّعرَ، وَلَيسَ بِذَاكَ، وَفِي بَدِيهَتِهِ غَزَارَةٌ. وَأَمَّا رَوِيَّتُهُ فَخَوَّارَةٌ. وَطَالِعُهُ الْجَوزَاءُ، وَالشِّعْرَى قَرِيبَةٌ مِنْهُ، وَيَتَشَيَّعُ لِمَذْهَبِ **أَبِي حَنِيْفَة** وَمَقَالَةِ الزَّيدِيَّةِ، وَلاَ يَرْجِعُ إِلَى الرِّقَّةِ وَالرَّأفَةِ وَالرَّحْمَةِ، وَالنَّاسُ كُلُّهُم مُحْجِمُونَ عَنْهُ، لِجُرْأَتِهِ وَسَلاَطَتِهِ وَاقْتِدَارِهِ وَبَسْطَتِهِ؛ شَدِيدُ العِقَابِ، طَفِيفُ الثَّوَابِ، طَوِيلُ العِتَابِ، بَذِيءُ اللسَانِ. يُعْطِي كَثِيْراً قَلِيلاً؛ أَعْنِي يُعْطِي الكَثِيرَ القَلِيلَ. مَغْلُوبٌ بِحَرَارَةِ الرَّأسِ، سَرِيعُ الغَضَبِ، بَعِيدُ الفَيئَةِ، قَرِيبُ الطِّيَرَةِ. حَسُودٌ حَقُودٌ حَدِيدٌ، وَحَسَدُهُ وَقْفٌ عَلَى أَهْلِ الفَضْلِ، وَحِقْدُهُ سَارٍ إِلَى أَهْلِ الكِفَايَةِ.

أَمَّا الكتَّابُ وَالْمُتَصَرِّفُونَ فَيَخَافُونَ سَطْوَتَهُ. وَأَمَّا الْمُنْتَجِعُونَ فَيَخَافُونَ جَفْوَتَهُ. وَقَدْ قَتَلَ خَلْقاً، وَأَهْلَكَ نَاساً، وَنَفَى أُمَّةً نَخْوَةً وَتَعَنُّتاً وَتَجَبُّراً وَزَهْواً. وَهُوَ مَعَ هذَا يَخْدَعُهُ الصَّبِيُّ، وَيَخْلِبُهُ الغَبِيُّ، لأَنَّ الْمَدْخَلَ عَلَيهِ وَاسِعٌ، وَالْمَأتَى إِلَيهِ سَهْلٌ، وَذلِكَ بِأَنْ يُقَالَ:

مَولاَنَا يَتَقَدَّمُ بِأَنْ أَعَارَ شَيئاً مِنْ كَلاَمِهِ، وَرَسَائِلَ مَنْظُومِهِ وَمَنْثُورِهِ، فَمَا جُبْتُ

---

٣٢٩ . ياقوت الحموي: **معجم الأُدباء**. ج ١٥ . ص٧.

٣٣٠ . أَبو حيَّان التَّوحيدي: **الإمتاع والمؤانسة**. ج١ . ص ٥٤ . ٥٩.

الأَرضَ إِلَيهِ مِن فَرْغَانَةَ وَمِصْرَ وَتَفْلِيسَ إِلاَّ لأَسْتَفِيدَ كَلاَمَهُ وَأَفْصُحَ بِهِ، وَأَتَعَلَّمَ البَلاَغَةَ مِنْهُ؛ لَكَأَنَّمَا رَسَائِلُ مَولاَنَا سُوَرُ قُرْآنٍ، وَفِقَرُهُ فِيهَا آيَاتُ فُرْقَانٍ، وَاحْتِجَاجُهُ مِنْ ابْتِدَائِهَا إِلَى انْتِهَائِهَا بُرْهَانٌ فَوقَ بُرْهَانٍ. فَسُبْحَان مَنْ جَعَلَ العَالَمَ فِي وَاحِدٍ، وَأَبْرَزَ جَمِيعَ قُدْرَتِهِ فِي شَخْصٍ.

فَيَلِيْنُ عِنْدَ ذلِكَ وَيَذُوْبُ، وَيَلْهَى عَنْ كُلِّ مُهِمٍّ لَهُ، وَيَنْسَى كُلَّ فَرِيضَةٍ عَلَيهِ، وَيَتَقَدَّمُ إِلَى الْخَازِنِ بَأَن يُخرِجَ إِلَيهِ رَسَائِلَهُ مَعَ الوَرَقِ الوَرِقِ، ويُسَهِّلَ لَهُ الإِذْنَ عَلَيهِ وَالوُصُولَ إِلَيهِ، وَالتَّمَكُّنَ مِن مَجْلِسِهِ؛ فَهذَا هذَا.

ثُمَّ يَعْمَلُ فِي أَوقَاتٍ كَالْعِيدِ وَالفَصْلِ شِعراً، وَيَدْفَعُهُ إِلَى **أَبِي عِيسَى بنِ الْمُنَجِّمِ** وَيَقُولُ: قَدْ نَحَلْتُكَ هذِهِ القَصِيدَةَ، امْدَحْنِي بِهَا فِي جُمْلَةِ الشُّعَرَاءِ، وَكُنِ الثَّالثَ مِنَ الْهَمَجِ الْمُنْشِدِينَ. فَيَفْعَلُ **أَبُو عِيسَى** . وَهُوَ بَغْدَادِيٌّ مُحَكَّكٌ[٣٣١] قَدْ شَاخَ عَلَى الحَدَائِعِ وتَحَنَّكَ . ويُنشِدُ، فَيَقُولُ عِنْدَ سَمَاعِهِ شِعْرَهُ فِي نَفْسِهِ وَوَصْفَهُ بِلِسَانِهِ، وَمَدْحَهُ مِنْ تَحْبِيرِهِ: أَعِدْ يَا **أَبَا عِيسَى**، فَإِنَّكَ . وَاللهِ . مُجِيدٌ، زِدْ يَا **أَبَا عِيسَى** وَاللهِ قَدْ صَفَا ذِهْنُكَ وَزَادَتْ قَرِيحَتُكَ وَتَنَقَّحَتْ قَوَافِيكَ؛ لَيسَ هذَا مِنَ الطِّرَازِ الأَوَّلِ حِيْنَ أَنْشَدْتَنَا فِيْ الْمَاضِي؛ مَجَالِسُنَا تُخَرِّجُ النَّاسَ وتَهَبُ لَهُمُ الذَّكَاءَ، وَتَزِيدُ لَهُمُ الفِطْنَةَ، وَتُحَوِّلُ الكَودَنَ عَتِيقاً[٣٣٢]، وَالْمُحْمَرَّ[٣٣٣] جَوَاداً، ثُمَّ لاَ يَصْرِفُهُ عَنْ مَجْلِسِهِ إِلاَّ بِجَائِزَةٍ سَنِيَّةٍ، وَعَطِيَّةٍ هَنِيَّةٍ، وَيُغِيظُ الْجَمَاعَةَ مِنَ الشُّعَرَاءِ وَغَيرِهُم لأَنَّهُم يَعْلَمُونَ أَنَّ **أَبَا عِيسَى** لاَ يَقْرِضُ مِصْرَاعاً، وَلاَ يَزِنُ بَيْتاً، وَلاَ يَذُوْقُ عَرُوْضاً.

وَالَّذِي غَلَّطَهُ فِي نَفْسِهِ، وَحَمَلَه عَلَى الإِعْجَابِ بِفَضْلِهِ وَالاسْتِبْدَادَ بِرَأيِهِ، أَنَّهُ لَمْ يُجْبَهْ قَطُّ بِتَخْطِئَةٍ، وَلاَ قُوبِلَ بِتَسْوِئَةٍ؛ وَلاَ قِيلَ لَهُ: أَخْطَأتَ أَو قَصَّرتَ أَو لَحَنْتَ أَو غَلِطتَ أَو أَخْلَلْتَ، لأَنَّهُ نَشَأَ عَلَى أَنْ يُقَالَ لَهُ: أَصَابَ سَيِّدُنَا، وَصَدَقَ مَولاَنَا، وَللهِ دَرُّهُ، وَللهِ بَلاَؤُهُ،

---

٣٣١ . مُحَكَّكٌ: أَي مُجَرَّبٌ مُدرَّبٌ.

٣٣٢ . الكودنُ: الفرسُ الهجينُ. والعتيق: الفرسُ الأَصيل.

٣٣٣ . المحمرُّ: الفرس الهجين أَيضاً، كالكودن.

مَا رَأَينَا مِثْلَهُ، وَلاَ سَمِعْنَا مَنْ يُقَارِبُهُ، (مَنْ **ابنُ عَبْدِكَانَ**[٣٣٤]) مُضَافاً إِلِيهِ؟ .... (ثُمَّ هَكَذَا حَتَّى يُعَدِّدَ أَرْبَابَ الفُنُونِ وَيُعْلِي شَأنَهُ فَوقَهُم، وَيُتَابِعُ): فَتَرَاهُ عِنْدَ هذَا الهَذْرِ وَأَشْبَاهِهِ يَتَلَوَّى وَيَتَبَسَّمُ، وَيَطِيرُ فَرَحاً وَيَتَقَسَّمُ وَيَقُولُ: وَلاَ كَذَا؛ ثَمَرَةُ السَّبْقِ لَهُمُ، وَقَصَّرْنَا أَنْ نَلْحَقَهُم، أَو نَقْفُوَ أَثَرَهُم وَنَشُقَّ غُبَارَهُم أَو نَرِدَ غِمَارَهُم، وَهُوَ فِي كُلِّ ذلِكَ يَتَشَاكَى وَيَتَحَايَلُ، وَيُلْوِي شِدْقَهُ، وَيَبْتَلِعُ رِيقَهُ، وَيَرُدُّ كَالآخِذِ، وَيَأْخُذُ كَالْمُمْتَنِعِ، وَيَغْضَبُ فِي عَرْضِ الرِّضَا، وَيَرْضَى فِي لَبُوسِ الغَضَبِ، ويَتَهَالكُ ويَتَمَالَكُ، وَيَتَقَابَلُ وَيَتَمَايَلُ؛ ويُخَاكِي المومِسَاتِ، وَيَخْرُجُ فِي أَصْحَابِ السَّمَاجَاتِ، وَمَعَ هذَا كُلِّهِ يَظُنُّ أَنَّ هذَا خَافٍ عَلَى نُقَّادِ الأَخْلاَقِ وَجَهَابِذَةِ الأَحْوَالِ، وَالَّذِينَ قَدْ فَرَّغَهُمُ اللهُ لِتَتَبُّعِ الأُمُورِ، وَاسْتِخْرَاجِ مَا فِي الصُّدورِ، وَاعْتِبَارِ الأَسْبَابِ.

٣٣٤ . **ابن عبدكان**: هو أَبو جعفر محمد بن عبد الله بن عبدكان، كان كاتباً للدَّولة الطُّولونيَّة، وكان بليغاً مترسِّلاً فصيحاً، وله كما روى ابن النَّديم ديوان رسائل كبير. ويقول الصَّفدي إنَّه عشر مجلَّدات، وكان أَبو إسحاق الصَّابي يقول في حديثه عنه: « إمامي ابن عبدكان» توفي سنة ٢٧٠هـ/ ٨٨٣م. **الإمتاع والمؤانسة** ـ ٦٧/١، **الفهرست** ـ ص١٩٧، ٢٤٤، **الوافي بالوَفَيَات** ـ ٣١٥/٣، **الأعلام** . ج٦ـ ص٢٢٣.

كشاف الاصطلاحات والمفاهيم

أولا: حسب الألفبائية العربية

اللغة الإنجليزيَّة	اللغة الفرنسيَّة	اللغة العربيَّة
Creation	Création	إبداع
Another	Autre	الآخر
Originality	Originalité	الأصالة
I	Moi	الأنا
Alienation	Aliénation	اغتراب
History	Histoire	التاريخ
Innovation	Innovation	التجديد
Abstraction	Abstraction	تجريد
Abstractionism	Abstractionisme	التجريديَّة
Evolution	Evolution	تطور
Fanaticism	Fanatisme	التعصب
Change	Changement	التغير
Anteriority	Antériorité	تقدم (الأسبقية)
Progress	Progrès	تقدم (الحركة إلى الأمام)
Imitation	Imitation	التقليد ـ المحاكاة
Syncretism	Syncrétisme	التلفيقيَّة
Eclecticism	Eclectisme	التَّوفيقيَّة
Culture	Culture	الثقافة
Ignorance	Ignorance	الجهل
Beauty	Beauté	الجمال ـ الجميل
Beautiful	Beau	الجمال ـ الجميل

اللغة الإنجليزيَّة	اللغة الفرنسيَّة	اللغة العربيَّة
Fact	Fait	الحادث = الواقع
Present	Présent	الحاضر
Modernity	Moderneté	الحداثة: المحدث
Modernism	Modernisme	الحداثة: المذهب
Modern	Moderne	حديث
Civilization	Civilisation	الحضارة
Dialogue	Dialogue	الحوار
Illusion	Illusion	الخداع
Confusion	Confusion	الخلط
Thesis	Thèse	دعوى = ادعاء
Subject	Subject	الذات
Subjective	Subjectif	الذاتي
Surrealism	Surréalisme	السرياليَّة
Political	Pilitique	السياسي
Consciousness	Conscience	الشعور
Figure	Figure	الشكل
Form	Forme	الصُّورة
Necessity	Nécessité	ضرورة
Vain	Vain	العبث
Nihilism	Nihilisme	العدميَّة
Rational	Rationel	العقلاني
Rationalism	Rationalisme	العقلانيَّة
Esthetic	Esthétique	علم الجمال
Idea	Idée	فكرة

اللغة الإنجليزيَّة	اللغة الفرنسيَّة	اللغة العربيَّة
Art	Art	الفن
Anarchism	Anarchisme	الفوضويَّة
Esthetical Value		قيمة جمالية
Unconscious	Inconscient	اللاشعور
Irrational	Irrationnel	اللاعقلاني
Unintelligible	Inintelligible	اللامعقول
Past	Passé	الماضي
Modernity	Moderneté	المحدث
Problem	Problème	المشكلة
Content	Contenu	المضمون
Intelligible	Intelligible	المعقول
Intelligibility	Intelligibilité	المعقوليَّة
Paradox	Paradoxe	المفارقة
Categories	Catégories	المقولات
Esthetical Categories	Esthétique Catégories	المقولات جمالية
Object	Objet	الموضوع
Objectivity	Objectivité	الموضوعيَّة
Relative	Relatif	نسبي
Critique	Critique	نقد
Fact	Fait	الواقع

ثانياً: حسب الألفبائية اللاتينيَّة

اللغة الإنجليزيَّة	اللغة الفرنسيَّة	اللغة العربيَّة
Abstraction	Abstraction	تجريد
Abstractionism	Abstractionisme	التجريديَّة
Alienation	Aliénation	اغتراب
Anarchism	Anarchisme	الفوضويَّة
Another	Autre	الآخر
Anteriority	Antériorité	تقدم (الأسبقية)
Art	Art	الفن
Beautiful	Beau	الجمال ـ الجميل
Beauty	Beauté	الجمال ـ الجميل
Categories	Catégories	المقولات
Change	Changement	التغير
Civilization	Civilisation	الحضارة
Confusion	Confusion	الخلط
Consciousness	Conscience	الشعور
Content	Contenu	المضمون
Creation	Création	إبداع
Critique	Critique	نقد
Culture	Culture	الثقافة
Dialogue	Dialogue	الحوار
Eclecticism	Eclectisme	التَّوفيقيَّة
Esthetical	Esthétique	علم الجمال

اللغة العربيَّة	اللغة الفرنسيَّة	اللغة الإنجليزيَّة
المقولات جمالية	Esthétique Catégories	Esthetical Categories
القيمة	Valeur	Value
قيم جمالية	Esthetique Valeur	Esthetical Value
تطور	Evolution	Evolution
الحادث = الواقع	Fait	Fact
الواقع	Fait	Fact
التعصب	Fanatisme	Fanaticism
الشكل	Figure	Figure
الصُّورة	Forme	Form
التاريخ	Histoire	History
الأنا	Moi	I
فكرة	Idée	Idea
الجهل	Ignorance	Ignorance
الخداع	Illusion	Illusion
التقليد ـ المحاكاة	Imitation	Imitation
التجديد	Innovation	Innovation
المعقوليَّة	Intelligibilité	Intelligibility
المعقول	Intelligible	Intelligible
اللاعقلاني	Irrationnel	Irrational
حديث	Moderne	Modern
الحداثة: المذهب	Modernisme	Modernism
الحداثة: المحدث	Moderneté	Modernity
المحدث	Moderneté	Modernity

اللغة الإنجليزيَّة	اللغة الفرنسيَّة	اللغة العربيَّة
Necessity	Nécessité	ضرورة
Nihilism	Nihilisme	العدميَّة
Object	Objet	الموضوع
Objectivity	Objectivité	الموضوعيَّة
Originality	Originalité	الأصالة
Paradox	Paradoxe	المفارقة
Past	Passé	الماضي
Political	Pilitique	السياسي
Present	Présent	الحاضر
Problem	Problème	المشكلة
Progress	Progrès	تقدم (الحركة إلى الأمام)
Rational	Rationel	العقلاني
Rationalism	Rationalisme	العقلانيَّة
Relative	Relatif	نسبي
Subject	Subject	الذات
Subjective	Subjectif	الذاتي
Surrealism	Surréalisme	السرياليَّة
Syncretism	Syncrétisme	التلفيقيَّة
Thesis	Thèse	دعوى = ادعاء
Unconscious	Inconscient	اللاشعور
Unintelligible	Inintelligible	اللامعقول
Vain	Vain	العبث

ثبت المراجع

لا بدَّ من الإشارة هنا إلى أَنَّ مبدأ التَّصنيف المعتمد هو المبدأ الحديث الَّذي يتجاهل الأَلقاب مثل: أَبو وابن، فابن الأَثير مثلاً موجودٌ في: أثير، وابن قتيبة موجودٌ في: قتيبة، وأَبو حيَّان موجودٌ في: حيَّان، وابن خلدون موجودٌ في: خلدون وهكذا... أَمَّا الأَعلام الأُخرُ فمرتَّبون حسب أَسمائهم الحقيقيَّة إلاَّ من اشتُهر منهم باسم ما فهو موجود فيه مثل الجاحظ والتوحيدي وهيجل وجوته وبرجسون.

١. ابن النَّديم: **الفهرست** . مكتبة خيَّاط . بيروت . د.ت.

٢. إتيان سوريو: **الجماليَّة عبر العصور** . ترجمة ميشال عاصي . دار عويدات . بيروت . ١٩٧٤م.

٣. إتيان سوريو: **تقابل الفنون** . وزارة الثقافة . دمشق . ١٩٩٣م.

٤. أحمد الصاوي محمد: **مأساة فرنسا** . شركة فن الطباعة . القاهرة.

٥. أحمد بدوي (الدكتور): **عبد القاهر الجرجاني** . مكتبة مصر . القاهرة . ١٩٦٢م.

٦. أحمد بدوي (الدكتور): **عبد القاهر الجرجاني** . مكتبة مصر . القاهرة . ١٩٦٢م.

٧. أَحمد عزَّت راجح: **علم النَّفس؛ فصول في علم النَّفس** . جامعة دمشق . دمشق . ١٩٨٢م.

٨. أحمد علي دهمان (الدكتور): **الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني** . وزارة الثقافة . دمشق . ٢٠٠٠م.

٩. أرسطو: **فن الشعر** ـ ترجمة وتحقيق وتعليق الدكتور عبد الرحمن بدوي ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ د.ت.
١٠. أرسطو: **في السياسة** ـ ترجمة الأب أوغسطين بربارة البولسي ـ اللجنة اللبنانية لترجمة الروائع ـ بيروت ـ ١٩٨٠م.
١١. أرسيني غوليكا: **الفن في عصر العلم** ـ ترجمة الدكتور جابر أبي جابر ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ١٩٨٥م.
١٢. إرنست فيشر: **ضرورة الفن** ـ ترجمة الدكتور ميشال سليمان ـ دار الحقيقة ـ بيروت ـ د.ت.
١٣. أرنولد هاوزر: **الفن والمجتمع عبر التَّاريخ** (جزءان) ـ ترجمة الدكتور فؤاد زكريا ـ الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب ـ القاهرة.
١٤. أرنولد هاوزر: **فلسفة تاريخ الفن** ـ ترجمة رمزي جرجس عبده ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة ـ د.ت.
١٥. إروين إدمان: **الفنون والإنسان** ـ ترجمة؛ حمزة محمد الشيخ ـ دار النهضة العربيَّة ـ القاهرة ـ ١٩٦٥م.
١٦. أفلاطون: **الجمهورية** ـ ترجمة حنا خباز ـ دار القلم ـ بيروت ـ ١٩٨٠م.
١٧. أفلاطون: **الخطيب (جورجياس)** ـ ترجمة أديب منصور ـ منشورات دار صادر ـ بيروت ـ ١٩٦٦م.
١٨. أفلاطون: **أيون** ـ ترجمة الدكتورة سهير القلماوي والدكتور محمد صقر خفاجة ـ دار المعارف ـ القاهرة.
١٩. أفلاطون: **تيماوس** ـ ترجمة الأب فؤاد جرجي بربارة ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ١٩٦٨م.
٢٠. أفلاطون: **فايدروس** ـ ترجمة أميرة حلمي مطر ـ دار الثقافة ـ القاهرة ـ ١٩٨٠م.

٢١. أَلكسندرو روشكا: **الإبداع العام والخاص** ــ ترجمة: د.غسَّان عبد الحي أَبو الفخر ــ المجلس الوطني للثَّقافة والفنون والآداب؛ (سلسلة عالم المعرفة) . الكويت . العدد ١٤٤ . ١٩٨٩م.

٢٢. أميرة حلمي مطر(الدكتورة): **فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر** . دار الثَّقافة للنَّشر والتَّوزيع . القاهرة . ١٩٨٣م.

٢٣. أميرة حلمي مطر(الدكتورة): **مقدِّمة في علم الجمال** . دار الثَّقافة للنَّشر والتَّوزيع . القاهرة . د.ت.

٢٤. أَندريه سياي: **موريالك** . ترجمة زياد العودة . وزارة الثَّقافة . دمشق . ١٩٩٦م.

٢٥. إيردل جنكتر: **الفن والحياة** . ترجمة أحمد محمود حمدي . وزارة الثقافة والمؤسسة المصرية العامة للتَّأليف والتَّرجمة والنشر . القاهرة . ١٩٦٣م.

٢٦. أيمن بكيراتي: **الإيضاح في شرح المقامات للمطرزي** . دراسة وتوثيق وتحقيق أَيمن بكيراتي ـ رسالة ماجستير غير منشورة نوقشت في كليَّة الآداب بجامعة دمشق عام ١٩٩٥م.

٢٧. برجسون: **الضحك** . ترجمة علي مقلد . المؤسسة الجامعيَّة للدراسات والنشر والتوزيع . بيروت . ١٩٨٧م.

٢٨. البغدادي، لخطيب: **تاريخ بغداد** . دار الكتب العلميَّة . بيروت . د.ت.

٢٩. بنديتو كروتشه: **المجمل في فلسفة الفن** . ترجمة الدكتور سامي الدروبي . دمشق . ١٩٦٤م.

٣٠. بنديتو كروتشه: **علم الجمال** . ترجمة نزيه الحكيم . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيَّة . دمشق . ١٩٦٣م.

٣١. تشرنشفسكي ودوبرولوبوف: **دراسات في الأدب والفن** . ترجمة الدكتور محمد عبده النماري . دار الحصاد . دمشق . ١٩٩٧م.

٣٢. تشرنشفسكي: **علاقات الفن الجمالية بالواقع** . ترجمة يوسف حلاق . وزارة الثقافة . دمشق . ١٩٨٢م.
٣٣. التوحيدي (أَبو حيَّان): **الإمتاع والمؤانسة** . تحقيق أَحمد أَمين وأَحمد الزَّين . دار مكتبة الحياة . بيروت . د.ت
٣٤. التوحيدي (أبو حيان): **المقابسات** . تحقيق؛ محمد توفيق حسين . دار الآداب . بيروت . ١٩٨٩م.
٣٥. التوحيدي (أَبو حيَّان): **مثالب الوزيرين** . تحقيق الدُّكتور إبراهيم الكيلاني . دار الفكر . دمشق . ١٩٦١م.
٣٦. التَّوحيدي ومسكويه: **الهوامل والشَّوامل** . تحقيق أَحمد أَمين والسَّيد أَحمد صقر . القاهرة . ١٣٧٠هـ/١٩٥١م.
٣٧. تولستوي، ليون: **ما هو الفن؟** . دار الحصاد . دمشق . ١٩٩٤م.
٣٨. توماس مونرو: **التَّطور في الفنون** . ترجمة محمد علي أبو ريدة . الهيئة المصريَّة العامَّة للتأليف والنشر . القاهرة . ١٩٧١م.
٣٩. الجاحظ: **البيان والتبيين** . تحقيق فوزي عطوي . الشركة اللبنانية للكتاب . بيروت ـ ١٩٦٨م.
٤٠. الجاحظ: **التَّربيع والتَّدوير** . تحقيق فوزي عطوي . الشَّركة اللبنانيَّة للكتاب . بيروت ـ د.ت.
٤١. الجاحظ: **الحيوان** . تحقيق عبد السَّلام محمد هارون . دار الجيل . بيروت/ دار الفكر . دمشق . ١٤٠٨هـ/١٩٨٨م.
٤٢. الجاحظ: **رسائل الجاحظ** «**الرسائل الأدبية**» . قدم لها وبوبها وشرحها الدكتور علي أبو ملحم . دار مكتبة الهلال . بيروت . ط١ . ١٩٨٧م.
٤٣. الجاحظ،: **رسائل الجاحظ** «**الرسائل السياسية**» . قدم لها وبوبها وشرحها الدكتور علي أبو ملحم . دار مكتبة الهلال . بيروت . ط١ . ١٩٨٧م.

٤٤. الجاحظ: **رسائل الجاحظ «الرسائل الكلامية»** . قدم لها وبوبها وشرحها الدكتور علي أبو ملحم . دار مكتبة الهلال . بيروت . ط١ . ١٩٨٧م.
٤٥. جان بارتلمي: **بحث في علم الجمال** . ترجمة أنور عبد ا لعزيز ونظمي لوقا . دار نهضة مصر . القاهرة . ١٩٧٠م.
٤٦. جان ماري جويو: **مسائل فلسفة الفن المعاصرة** . ترجمة الدكتور سامي الدروبي . دار اليقظة العربية . بيروت . ١٩٦٥م.
٤٧. جان ماري شيفر: **الفن في العصر الحديث** . ترجمة الدكتور فاطمة الجيوشي . وزارة الثقافة . دمشق . ١٩٩٦م.
٤٨. جانيت وولف: **علم الجمالية وعلم اجتماع الفن** . المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة . ٢٠٠٠م.
٤٩. جميل صليبا (الدكتور): **المعجم الفلسفي** ـ الشركة العالمية للكتاب . بيروت . ١٩٩٤م.
٥٠. جورج بليخانوف: **الفن والحياة الاجتماعيَّة** . دار الفارابي . بيروت . ١٩٨١م.
٥١. جورج سانتيانا: **الإحساس بالجمال** . ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي . مكتبة الأنجلو المصريَّة . القاهرة . ١٩٥٢م.
٥٢. جون ديوي: **الفن خبرة** . ترجمة الدكتور زكريا إبراهيم . دار النهضة العربيَّة . القاهرة . ١٩٦٣م.
٥٣. حياة شرارة (الدكتورة): **تولستوي فناناً** . دار الطليعة . بيروت . ١٩٧٩م.
٥٤. خلدون (ابن خلدون): **المقدمة** . مطبعة السعادة . مصر . د. ت.
٥٥. خلكان (ابن خلكان): **وفيات الأعيان** ـ مكتبة النهضة المصرية . القاهرة . ط ١ . ١٩٤٨م.
٥٦. دار الأَدبيَّات السِّياسيَّة: **المعجم الفلسفي المختصر** . ترجمة: توفيق سلُّوم . دار التَّقدُّم . موسكو . ١٩٨٦م.

٥٧. دنيس هويسمان: **علم الجمال** . ترجمة أميرة حلمي مطر . دار إحياء الكتب العربيَّة . القاهرة . ١٩٥٩م.
٥٨. ديدرو: **بحث في الجميل** . ترجمة الدكتور علي نجيب إبراهيم . دار أرواد . طرطوس . ١٩٩٧م.
٥٩. رمضان بسطاويسي محمد غانم (الدكتور): **فلسفة هيجل الجماليَّة** . المؤسسة الجامعيَّة للدراسات والنشر . بيروت . ١٩٩١م.
٦٠. رمضان بسطاويسي محمد غانم: **علم الجمال عند لوكاتش** . الهيئة العامة المصرية للكتاب . ١٩٩١م.
٦١. رينيه هوينغ: **الفن؛ تأويله وسبيله** (جزءان) . ترجمة صلاح برمدا . وزارة الثقافة . دمشق . ١٩٦٨م.
٦٢. الزركلي، خير الدِّين: **الأَعلام** . دار العلم للملايين . بيروت . ط٥، ١٩٨٠م.
٦٣. زكريا إبراهيم (الدكتور): **فلسفة الفن في الفكر المعاصر** . مكتبة مصر . القاهرة . ١٩٦٦م.
٦٤. زكريا إبراهيم (الدكتور): **مشكلة الفن** . مكتبة مصر . القاهرة . ١٩٧٦م
٦٥. شارل فرنر: **الفلسفة اليونانية** . ترجمة تيسير شيخ الأرض . دار الأنوار . بيروت . ١٩٦٨م.
٦٦. شارل لالو: **الفن والأخلاق** . ترجمة الدكتور عادل العوا . الشركة العربية لطباعة والنشر . دمشق . ١٩٦٥م.
٦٧. شارل لالو: **مبادئ علم الجمال** . ترجمة خليل شطا . دار دمشق . سوريا . ١٩٨٢م.
٦٨. شوقي ضيف: **تاريخ الأَدب العربي؛ العصر الإسلامي** . دار المعارف بمصر . القاهرة . ط٧ . ١٩٧٦م.

٦٩. عبَّاس القمِّي: **الكنى والألقاب** . مؤسسة العرفان . بيروت . ط٢، ١٤٠٣هـ/١٩٨٣م.
٧٠. عبد الرحمن بدوي (الدكتور): **موسوعة الفلسفة** . المؤسسة العربية للدراسات . بيروت . ١٩٨٦م.
٧١. عبد الفتاح الديدي: **فلسفة الجمال** . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . ١٩٨٥م.
٧٢. عبد القادر فيدوح: **الجمالية في الفكر العربي** . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . ١٩٩٩م.
٧٣. عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز** ــ تحقيق محمد عبده ومحمد رشيد رضا ومحمد محمود الشنقيطي . دار المعرفة . بيروت . ١٩٧٨م.
٧٤. عبد الكريم اليافي (الدكتور): **دراسات فنية في الأدب العربي** . د.ن . د.م . ١٣٩١هـ/ ١٩٧٢م.
٧٥. عبد الكريم اليافي (الدكتور): **شجون فنية؛ فصول في علم الجمال وفلسفة الفن** . دار طلاس . دمشق.
٧٦. عدنان رشيد (الدكتور): **دراسات في علم الجمال** . دار النهضة العربية . بيروت . ١٩٨٥م.
٧٧. عز الدين إسماعيل: **الأدب وفنونه** . دار الفكر العربي . القاهرة . ط٤ . ١٩٨٦م.
٧٨. عزت السيد أحمد: **أَصالة ومعاصرة عند الجاحظ** . الموقف الأَدبي . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . العدد ٢٨٣/٢٨٤ . ١٩٩٤م.
٧٩. عزت السيد أحمد: **الإبداع من الفطرة إلى الصِّناعة** ـ ضمن مجلة **المعرفة** ـ وزارة الثقافة . دمشق . العدد ٤١٣ . شباط ١٩٩٨م.

٨٠. عزت السيد أحمد: **التوحيدي مؤسساً لعلم الجمال العربي** ـ ضمن مجلة **المعرفة** ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ العدد ٣٣٤ ـ تموز ١٩٩١م.
٨١. عزت السيد أحمد: **الحداثة بَيْنَ العقلانية واللاعقلانية** ـ دار الفكر الفلسفي ـ دمشق ـ ١٩٩٩م.
٨٢. عزت السيد أَحمد: **انهيار دعاوى الحداثة** ـ دار الثقافة ـ دمشق ـ ١٩٩٤م.
٨٣. عزت السيد أَحمد: **بديع الكسم** ـ وزارة الثَّقافة ـ دمشق ـ ١٩٩٤م.
٨٤. عزت السيد أحمد: **طبيعة الجمال** ـ ضمن مجلة **المعرفة** ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ العدد ٣٥٧ ـ حزيران ١٩٩٣م.
٨٥. عزت السيد أحمد: **علم الجمال المعلوماتي؛ نحو نظرية جديدة** ـ دار الأصالة للطباعة ـ دمشق ـ ١٩٩٤م.
٨٦. عزت السيد أحمد: **فلسفة الفن والجمال عند ابن خلدون** ـ دار طلاس ـ دمشق ـ ١٩٩٣م.
٨٧. عزت السيد أحمد: **فلسفة الفن والجمال عند التوحيدي** ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ٢٠٠٦م.
٨٨. عزت السيد أحمد: **من رسائل التوحيدي** ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ٢٠٠١م.
٨٩. عزت السيد أحمد: **نحو تأصيل مفهوم الإبداع** ــ ضمن مجلة **الموقف الأدبي** ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ تموز ٢٠٠١م.
٩٠. عفيف بهنسي (الدكتور): **فلسفة الفن عند التَّوحيدي** ـ دار الفكر ـ دمشق ـ ط، ١٩٨٧م.
٩١. فاخر عاقل (الدكتور): **الإبداع وتربيته** ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ط٢ ـ ١٩٧٩م.
٩٢. فارس (ابن فارس): **معجم مقاييس اللغة** ـ تحقيق محمد عبد السلام هارون ـ نشر مصطفى البابي الحلبي ـ القاهرة ـ ١٩٧٠م.

٩٣. فريدريش شيللر: **رسائل في التربية الجمالية للإنسان** . ترجمة الياس حاجوج . وزارة الثقافة . ٢٠٠٠م.

٩٤. الكفوي (أبو البقاء): **الكلِّيات؛ معجم في المصطلحات والفروق اللغويَّة** . تحقيق: د.عدنان درويش ومحمَّد المصري . وزارة الثَّقافة . دمشق . ١٩٨١م.

٩٥. كمال فوزي الشَّرابي: **نافذة على العالم** . ضمن مجلة **المعرفة** . وزارة الثقافة . دمشق . العدد ٣٩١.

٩٦. كمال فوزي الشَّرابي: **نافذة على العالم** . ضمن مجلة: **المعرفة** ـ وزارة الثقافة . دمشق . العدد٣٧٥ . كانون الأوَّل ١٩٩٤م.

٩٧. كمال فوزي الشَّرابي: **نافذة على العالم** . ضمن مجلة: **المعرفة** ـ وزارة الثقافة . دمشق . العدد ٣٧٢ . أيلول ١٩٩٤م.

٩٨. مارتن هيدجر: **أصل العمل الفني** . ترجمة الدكتور أبو العيد دودو . منشورات الاختلاف . الجزائر . ٢٠٠١م.

٩٩. منظور (ابن منظور): **لسان العرب** ـ دار إحياء التراث العربي/ مؤسسة التاريخ العربي . بيروت . ١٩٩٣م.

١٠٠. نايف بلوز (الدكتور): **علم الجمال** . جامعة دمشق . دمشق . ١٩٨٢م.

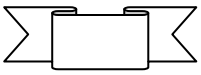
١٠١. نوكس، إ: **النظريات الجمالية؛ كانط، هيجل، شوبنهاور** . ترجمة محمد شفيق شيا . منشورات بحسون الثقافية . بيروت ١٩٨٥م.

١٠٢. هربرت ريد: **التربية عن طريق الفن** . ترجمة عبد العزيز توفيق جاويد . المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب . القاهرة . ١٩٧١م.

١٠٣. هربرت ريد: **الفن والمجتمع** . ترجمة فارس متري ضاهر . دار القلم . بيروت . ١٩٧٥م.

١٠٤. هربرت ريد: **معنى الفن** . ترجمة سامي خشبة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . ١٩٩٨م.

١٠٥. هربرت ماركوز: **البعد الجمالي** . دار الطليعة . بيروت . ١٩٧٩م.
١٠٦. هنري برغسون: **الضَّحك** . ترجمة سامي دروبي وعبد الله عبد الدايم . دار العلم للملايين . بيروت.
١٠٧. هنري لوفيفر: **في علم الجمال** . ترجمة محمد عيتاني . دار الحداثة . بيروت . ١٩٨٨م.
١٠٨. وولتر ستيس: **تاريخ الفلسفة اليونانية** . ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد . دار الثقافة للنشر والتوزيع . القاهرة . ١٩٨٤م.
١٠٩. ياقوت الحموي: **معجم الأُدباء** . دار إحياء التُّراث العربي . بيروت . د.ت.
١١٠. يوسف كرم (الدكتور): **تاريخ الفلسفة اليونانية** . دار القلم . بيروت . د.ت.
١١١. يوسف كرم (الدكتور): **تاريخ الفلسفة الحديثة** . دار القلم . بيروت . د.ت.



اللجنة العلمية للكتاب

الدكتور صالح شقير ـ جامعة دمشق
الدكتور إبراهيـم رزوق ـ جامعة تشرين
الدكتور برهان مهلوبي ـ جامعة تشرين

التدقيق اللغوي

الدكتورة ضحى بلال
جامعة تشرين

جميع حقوق الطباعة والنشر والترجمة
محفوظة لدى مديرية الكتب والمطبوعات
في
جامعة تشرين